

Resenhas

O trágico tematizado no imaginário

Rosza W. vel Zoladz

Maffesoli, Michel. *L'instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés post-modernes*. Denoël, Paris, 2000, 249pp.

Michel Maffesoli, sociólogo da Sorbonne, é autor de rica produção bibliográfica que inclui o festejado *O tempo das tribos* (Forense-Universitária, 1987), com inúmeras edições no Brasil. O que chama atenção nos livros de Maffesoli é a forma acessível com que os redige, tendo como alvo o ambiente acadêmico e também um público mais amplo, ao analisar as transformações profundas que caracterizam as sociedades atuais. Sua maneira simples de dizer as coisas pôde ser observada nas diversas vezes em que visitou a Escola de Belas Artes/UFRJ, a convite do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (Linhas de pesquisa Imagem e representações culturais, com o apoio do Consulado da França no Rio de Janeiro), bem como nas relações com seus alunos e orientandos, que pude presenciar na Sorbonne. Ali, surpreendeu-me o interesse de Maffesoli pela conferência que fiz, a seu convite, contando com o apoio da Faperj, acerca do projeto modernizador, ainda que enviesado, de D. João VI, rei de Portugal no Brasil, no limiar do século 19.

Maffesoli, sempre voltado para questões contemporâneas, conduziu, entretanto, o debate e as perguntas num diálogo denso e sofisticado. Nessa ocasião pude presenciar um fato novo no elenco de interesses intelectuais de Maffesoli, o qual aparece em seu livro *Du nomadisme. Vagabondes initiatiques* (Librairie Général Française, 1997), em que o Brasil do século 19 – e mesmo de antes desse período – é examinado por ele. Suas constantes visitas ao Brasil fazem de Maffesoli um brasileiro de carteirinha, mas o que se vê e o que se observa em seus

textos é uma constante inquietação com os ecos da modernidade e com o que se dá e o que se tem como pós-modernidade. O livro aqui resenhado reforça essa inquietação: “um longo período parece se acabar, período esse no qual as interrogações do presente deverão encontrar respostas no futuro”. Em seu jeito elegante de escrever, Maffesoli interroga-se sobre o presente, que se exprime sob a forma do imprevisível, do efêmero e do provisório.

É nessa triangulação que se move a nova intensidade do instante que se perpetua e explode em todas as direções dos *videoclips*, dos jogos informáticos, das manifestações esportivas às festas tecno, passando pela ecologia, a astrologia e o esoterismo. Despido de preconceitos, Maffesoli analisa magistralmente essas manifestações, que não anulam, para ele, as emoções e a sensibilidade. Essas expressões artísticas convivem *pari passu* com o indivíduo atomizado – algo próprio à pós-modernidade –, que curiosamente dá lugar a um universo de rituais, de prazeres e dos imaginários partilhados. É desse ponto de vista que dá para observar um verdadeiro reencantamento do mundo, passando pela festa e por outra relação com o que há no entorno.

De fato, a ética que nasce dessa sociedade até então desconhecida não pode ser outra coisa – como diz Maffesoli – senão o trágico que eclode na vida de relação. Era, portanto, já esperada uma análise maffesoliana acerca de um dos mais relevantes fenômenos que anda junto com a pós-modernidade.

Se a questão é datar essa nova sociedade, pode-se até mesmo recuar no tempo e dizer que o trágico agrega o debate da tragédia; vê-se, então, que a relação semântica de ambos os termos não é simples. Muito pelo contrário, é bem complicada, porque são a tristeza, o sofrimento, a dor que estão aí referenciados. Maffesoli poderia ter dado como exemplo o massacre nazista de um povoado basco, fixado por Picasso no quadro *Guernica*, de 1936, em

que se observa a força, o vigor do artista ao retratar o trágico com o que vê ao redor, contribuindo para liberar a razão daquilo que tinha diante de si. O olhar feroz, irônico ou dramático de Picasso sobre aquele mundo que desaparecia a partir da violência, dos assassinatos, reconveria a morte, própria da tragédia, para o artista não deixar de lado a visão afetiva de tudo o que via. Nem mesmo a abandonou. Tem-se aí o compromisso de Picasso com o que lhe era contemporâneo. E, com isso, é do presente que se extrai a explosão de formas novas que irão compor a obra banhada pela tragédia, o trágico. As poucas análises sobre os pressupostos teóricos elaborados por artistas, que, em geral, são tomados como teorizadores simplistas, fazem-me, no entanto, tomar o exemplo do artista Augusto Rodrigues, que foi por mim entrevistado para o livro *Augusto Rodrigues, o artista e a arte, poeticamente* (Editora Civilização Brasileira, 1990). Nesse livro Augusto faz a defesa da relação do artista com o tempo. Para mim, esse é o ponto alto da reflexão teórica de um caminho, de uma trajetória que raramente se encontra em livros congêneres, ou seja, a pretensão explícita do artista de teorizar sobre sua obra. Augusto Rodrigues, fundador da Escolinha de Arte do Brasil, oferece uma descrição minuciosa de seu fazer artístico, no qual o contato sensível com a realidade resulta na criação de uma pintura, de um desenho. A arte torna-se, assim, o meio encontrado pelo artista para exercer sua visão afetiva, o amor, a paixão, enfim, coisas que são aglutinadoras. Cabe ao artista não só captar o que há de pulsante na vida, mas, mais do que isso, sentir pelo presente uma espécie de simpatia que se sobrepõe aos obstáculos e processos racionais. Com esta última frase, explicito uma das fundamentais questões com que o artista se depara, decorrente da indagação de Franz Boas: "como as coisas chegaram a ser o que são?" Ao apreender o tempo presente, que é também a grande questão para Maffesoli, ele, no entanto, se rende diante do caso do Brasil e vai mergulhar fundo no exame do passado colonial, que anda junto com a escravidão e que tem peso significativo em nossa dependência inaugural, que continua a ter efeitos no presente.

Na verdade, a arte deve abandonar a visão inerte da realidade que a reduz a algo passivo e, nessa revisão, compreender o que a Escola Francesa de Sociologia sugere, ou seja, estudar o dinamismo que permeia a relação do indivíduo com a sociedade. No fundo, no fundo, Maffesoli faz essa sugestão, propondo fazer do *Zeitgeist* – no sentido heideggeriano – a expressão das contradições de sua época, em que também é dado ao artista viver o espírito de seu tempo, em simultaneidade que faz com que dele se afaste. Nesse distanciamento, que é resultante de frieza, a subjetividade emerge por meio da sensibilidade que capacita o artista a criar formas que perpetuam e renovam a sociedade à qual pertence. Diria, então, que a arte identifica o que os homens vivem, ou seja, o que é necessário às renovações – formais, estilísticas, culturais, morais, políticas, ideológicas – indispensáveis à identificação com o que é criado pelo artista. Essa capacidade demonstrada pelo artista faz com que seja assim reconhecido, resultante das contradições e paradoxos, uma vez que não tem nenhuma obra inteiramente autocentrada: toda a sua subjetividade se constrói justamente a partir dos contrastes entre esses dois aspectos, isto é, o contexto e o que configura sua personalidade num diálogo com seu tempo. O imaginário é assim fundamentado por Jean Duvignaud (*Sociologia da Arte*, 1970) ao tecer formulações menos imprecisas do que seja ancorado na arte: "nenhuma obra de arte existe por si mesma, ou seja, fora das relações de interdependência que a unam a outras obras, e mostra, no interior de cada obra, a singularidade que a define". O mesmo se dá com o imaginário que, nesse debate, acoplado à arte reforça esclarecimentos a esse respeito, quando nos apoiamos em Guyau, que diz ser o artista o farol que ilumina a vida social, renovando-a. Para ambos os autores – ainda que distantes de um século –, que fundamentam a simpática sociologia da arte, o imaginário e a arte não podem ser meramente explicados pela razão. Duvignaud chega a afirmar que a arte é antes de mais nada uma vocação. Cabe-lhe descobrir a pluralidade dos mundos possíveis ou possível dos mundos (*Pandémonium du présent. Idées sages, idées folles*, Plon, 1998: 15). Para Duvignaud, portanto, o imaginário aparece

como um suporte decisivo de cultura(s) que torna possível o aparecimento da arte e de suas diversas manifestações. A arte, assim como as formas em que se manifesta, é fortemente influenciada pelas maneiras de ser de uma determinada sociedade e, como o próprio Duvignaud indica, é vista mais por sua eficácia racional do que por seus aspectos expressivos. É bem provável que isso explique por que o conceito de arte venha sendo usado por Duvignaud enquanto campo que dá conta do imaginário que descortina as diferenças. Sempre insiste em apresentá-lo como inseparável do debate da alteridade (*Atlas de l'Imaginaire*. Maison des cultures du Monde, 1996).

É preciso, nesse debate, tal como faz Maffesoli, com sua lente colocada na pós-modernidade, levar em conta o trágico, que, em seu sentido literal, é uma forma pela qual se expressa algo que se considera desastroso no âmbito da vida cotidiana. Esse enfoque é privilegiado nas investigações estéticas na *República* de Platão e na *Poética* de Aristóteles, sob a denominação de tragédia. É evidente que, para ambos os filósofos, a tragédia tinha mais importância política e ideológica para a pólis ateniense, já que ela permanece o horizonte de possibilidades de felicidade e excelência humana. Maffesoli não descarta essas possibilidades e nos brinda com uma análise sociológica da tragédia. O tema é caro à filosofia, à literatura, e, por isso, a presença dessa categoria analítica no âmbito da sociologia, da antropologia, é algo louvável, porque traz esclarecimentos, a partir desses enfoques, sobre a prática, na Antiguidade, por exemplo, não só de encenações dramáticas na Grécia, em Roma, como também sobre as representações visuais em afrescos, mosaicos e em objetos modelados na cerâmica.

O jeito otimista de Maffesoli ver as coisas, com que conduz sua *galia sciencia*, desloca, a partir do que se disse até aqui, o debate estéril quanto ao que seja arte, já que tanto na arte erudita como na arte popular situa-se a mesma indagação: o que é arte? É evidente que essa pergunta não coloca em dúvida, hoje, a magnitude de uma ou de outra como legítima expressão artística. Isso porque o que se tem e o que é comum à arte erudita e à

arte popular é a tensão que emana dos contrários: céu/terra, homem/mulher, pai/mãe, ação/paixão, cosmo/caos, vida/morte, luz/treva, enfim, a tensão que procura o equilíbrio entre os paradoxos em luta com todos os aspectos da realidade. Daí poder-se afirmar que o trágico, na tragédia grega, aparece e deriva das ambigüidades que são peculiares à existência humana. Desse ponto de vista, a arte imita a vida, que não segue uma linha reta. Nela, o que não é visível aos observadores é sugerido pelo imaginário pelo fato de haver uma dialética ou, melhor, uma dinâmica que está presente nas fissuras, enfim, nas áreas problematizadas da vida social, para além da possibilidade da visão. Isso também se dá pelo fato de haver uma decomposição daquilo que se vê. Francastel (*Imagem, Visão e Imaginação*, 1987) decodifica a visão, atribuindo-lhe um valor: "um objeto artístico não é nunca apenas um fenômeno estético. Ele está incrustado na realidade humana e social". Isso se dá tanto na leitura de um ex-voto encontrado no Canindé (Ceará) como nas instalações, nas *performances* e em todo tipo de expressão que tenha um propósito comum, ou seja, chocar, o que acaba levando ao que a *Poética* de Aristóteles caracteriza como "catarse", compreendido como um interesse estético nos dias atuais. Dessa forma, o fenômeno é digerido em doses homeopáticas, tendo uma função libertadora.

É assim que se entende o que Maffesoli evoca nos seis capítulos de seu *L'instant éternel*, dos quais se destaca o Capítulo III, em que faz o exame da potência do lúdico, entronando-o com o que vem em seguida, isto é, a intemporalidade como sinônimo da escala dos sentidos. A recente exposição do artista Cildo Meireles (2000), no Museu de Arte Moderna (RJ), bem comprova isso, e tem-se ali o testemunho da convivência do que é reconhecido como arte sem deixar de acolher novas expressões, novas formas que mobilizam intensa, profundamente os sentidos, como é a maior obra apresentada na exposição, com o instigante título *Desvio para o vermelho* (1967). Nela, uma tela emoldurada alude à presença de uma concepção artística legitimada, enquanto outros objetos se acham ali funcionando como metáforas que ouvem, digamos, o que diz o artista acerca dessas duas

formas de expressão. A evocação do quadro sem moldura como uma das inquietações visionárias encontrada num artigo de 1936, de Walter Benjamin, faz-se ainda presente e penetra o conjunto da obra de Cildo Meireles, numa espécie de compromisso do artista com a moldura em seu efeito aprisionador. Mas, ao mesmo tempo, funciona como algo envolvente e capaz de provocar um pensamento crítico a partir das comparações entre um e outro sentido. É aí que se pode constatar que a arte é essencialmente um convite à participação no que vem junto, como proposição do artista. Maffesoli dá, então, essas vertentes analíticas em seu livro, e, nesse tempo duplo – o que é/o que será –, o presente escoa entre os dedos, como mostra Jean Duvignaud (idem, 1998): “Insondável é o abismo do presente”. Um tempo que se esvai, difícil de ser apreendido, mas que é vivido e faz comunhão, por meio das relações sociais, também com o mundo, onde o trágico nos atinge sem provocar um estado permanente de perplexidade, por isso mesmo, banalizado até o último instante.

Os ataques às torres gêmeas do W.T.C., em Nova York, e ao Pentágono, em Washington, enfatizaram a dimensão da tragédia no dia 11 de setembro de 2001, provocando um estarrecimento diante de algo inusitado. Isso porque a perplexidade tornara-se moeda corrente no cotidiano e foi preciso algo nas dimensões daqueles eventos, para lembrar que os desastres nas estradas não podem ser tomados como banais. Era a reação dominante até então. Ninguém deixava de jantar com notícias desse teor transmitidas pela tevê.

Uma História do Espaço – de Dante à Internet

Malu Fatorelli

Wertheim, Margaret. *Uma história do espaço – de Dante à Internet*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges; revisão técnica de Paulo Vaz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, 238p.

O trabalho de Margaret Wertheim examina o devaneio contemporâneo em torno do domínio digital, no âmbito de uma história cultural abrangente. De Dante à Internet, instigantes percursos são elaborados, abordando questões científicas, culturais e estéticas sobre as concepções de espaço desde a Idade Média até a era digital.

A questão central do livro aponta o apelo religioso do ciberespaço residindo em um paradoxo: trata-se da velha idéia de céu reembrulhada em um formato secular e tecnologicamente sancionado. Um domínio contemporâneo que corresponde a uma idéia que nada tem de novo na história da humanidade.

Ao fazer esse trabalho Margaret Wertheim desenha uma viagem de concepções cosmológicas cambiantes e revolucionárias de Aristóteles a Einstein, explicitando com muita clareza, questões científicas e filosóficas que configuram as transformações da tecnologia pré-digital até o ciberespaço, este entendido não como um fenômeno isolado, mas como a mais recente interação do conceito de espaço em incessante metamorfose.

O esquema espacial da Idade Média é apresentado a partir da referência à paradigmática descrição do cosmo apresentada por Dante na *Divina Comédia*. O espaço físico do corpo e o espaço imaterial da alma formavam um todo integrado em uma imagem dualista do mundo, em que os vivos e os mortos tinham “lugar” na terra e nos três reinos do espaço da alma, paralelos ao plano geral do universo físico medieval. Vários mapas, alguns ilustrando o livro, foram elaborados sobre o inferno de Dante, apresentando curiosas projeções cartográficas e métricas precisas da graça e do pecado.

O trabalho de Giotto configura uma espécie de unificação do espaço do corpo e da alma. Em seus afrescos os edifícios, que têm profundidade, convivem com o espaço plano e gótico do céu. É a passagem para o desenvolvimento das regras da perspectiva que prefigura o conceito moderno de espaço físico e contínuo. Embora os artistas não estivessem trabalhando no espaço *per se*, mas

em teorias da representação, seu trabalho antecipa a evolução do conceito moderno de espaço físico e contínuo, vazio que contém as coisas.

Na cosmologia puramente física de Newton e seus descendentes intelectuais não há mais espaço para o céu e o inferno cristãos. A humanidade produz uma imagem do mundo em que mente, espírito e alma não têm mais "lugar". A partir do quarto capítulo Margareth trata das transformações ocorridas a partir do século 20 quando a idéia newtoniana de um universo euclidiano e estático, sem começo ou fim, é substituída por uma concepção nova e dinâmica do próprio espaço, que é a teoria da relatividade, articulada por Einstein. A partir dessa teoria as noções de espaço e de tempo se entrecruzam num múltiplo quadridimensional, transformando o tempo em mais uma dimensão do espaço. Na segunda metade do século uma transição ainda mais radical teve lugar com a noção de hiperespaço, criada pela física contemporânea. Após traçar a história do espaço pré-digital, nos capítulos finais do livro trata de questões relacionadas ao ciberespaço, investigando as relações desse novo domínio e também das ciberutopias com as concepções anteriormente tratadas.

O nome dado ao fenômeno que permitiu a confirmação do movimento de expansão das galáxias na curvatura do espaço relativístico de Einstein é "Desvio para o Vermelho"; esse é também o nome de um trabalho de Cildo Meireles: em uma sala repleta de objetos que parecem estar ordenados e estáticos no "lugar de sempre", um violento desvio cromático desestabiliza o ambiente, colocando em questão as dimensões do mundo.

O livro de Margareth indica várias relações entre momentos importantes na cultura ocidental que colocam o espaço, essa entidade aparentemente efêmera, como fundamental e determinante, no centro das concepções da arte e da ciência. Ele nos conduz a pensar sobre novos espaços agenciados pelas tecnologias digitais e seu significado na cultura contemporânea que, como a viagem de Dante, podem nos levar ao céu ou ao inferno.

O Espaço Moderno

Guilherme Bueno

Tassinari, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

O Espaço Moderno, de Alberto Tassinari, crítico de arte e professor da USP, é obra que pode ser entendida, antes de tudo, como esforço de sintetizar um corpo de questões enunciadas e desenvolvidas pelo autor ao longo de trabalhos anteriores (como, por exemplo, em algumas partes de seus textos sobre Nuno Ramos, em seu pequeno *Guia de História da Arte* ou ainda em seu ensaio recentemente reeditado *Nós e os Pós*). Pode-se acrescentar que é livro fadado a colocar em debate um tema polêmico – a questão acerca do moderno e do pós-moderno – com o mérito de fazê-lo serena e metodologicamente, sem recorrer a qualquer afetação exclamativa, sobressaindo a eficiência em convidar o leitor à reflexão rigorosa. Nesse sentido, concorde-se ou não com suas idéias, trata-se de um livro importante não só por sua atualidade como ainda pelo tipo de abordagem e objetivo em que investe.

Malgrado o autor manifestar seu propósito menos em uma preocupação histórica do que na tentativa de determinar a constituição de uma nova ordem espacial – moderna – sob uma perspectiva filosófica, a análise da estrutura conceitual do texto de Tassinari revela-se bastante positiva para o pensamento histórico, por conta de seu núcleo incidir imediatamente em problemas como periodização e sistematização e, mais do que isso, em nosso próprio entendimento dos fenômenos artísticos ocorridos desde o final do século 19 até o momento presente. Sua tese articula-se ao redor de duas questões: a primeira é a de ainda vivermos no período *moderno*, isto é, a de que a arte contemporânea, em vez de *pós-moderna* – subscrevendo por esse termo uma nova ordem – permanece, melhor, se *afirma* como moderna, uma modernidade depurada em suas convenções acerca daquilo que, em seu primeiro momento, se mantinha atrelado, defrontado (ou talvez "intrincado") com o "desvincular-se" de algumas convenções de

uma ordem espacial anterior, a renascentista. Convenções essas que não dizem respeito prioritariamente ao problema da representação, mas em como o *espaço em obra* e o *espaço do mundo em comum* (duas expressões empregadas pelo autor para equacionar a relação da obra de arte com o mundo) se relacionam.

A segunda questão diz respeito à maneira como esse espaço moderno propriamente dito se constitui, baseando-se para tanto na idéia da *imitação do fazer*, intrínseca à obra moderna, e, na medida em que ela, em vez do espaço renascentista, se desenvolve a partir da superfície para seu espaço "externo", no modo (remontando à primeira questão) pelo qual o *espaço em obra* delimita seu campo em relação ao do mundo. Este último ponto é particularmente relevante, dado que, recusando o autor a noção da dissolução das fronteiras entre ambos – outrossim afirmando que, por mais que se relacionem, mantêm-se autônomos –, recai-se na importante (e polêmica) discussão sobre a tentativa de arte e existência se fundirem, enfaticamente em pauta ao menos em boa parte da produção artística vinda desde os anos 60.

Sobre a estrutura do texto, convém observar alguns aspectos de sua construção. A menção a Wölfflin feita por Rodrigo Naves no prefácio faz pensar na dimensão ambicionada com a proposição do autor. Isso talvez não se deva tanto ao fato de Tassinari estabelecer algumas "categorias" formais de leitura do espaço moderno, mas muito mais por, dividindo o moderno em um momento de afirmação e outro de consolidação, acabar remontando à leitura wölffliniana pela qual o espaço pré-renascentista e o do Alto Renascimento se distinguiram, partícipes, todavia, de um mesmo fenômeno histórico. Outro aspecto a ser considerado é sua utilização de fontes como Greenberg, sem recair, entretanto, nem em postura extrema de aceitação passiva, nem de recusa completa, algo demonstrado no quanto a noção de imitação se mostra devedora ao crítico norte-americano.

Finalmente, a postura mais "recomendada" para a leitura de um livro como *O Espaço Moderno* é a de atenção. Atenção para questionar o motivo da aparente recusa a

algumas obras, mas também o porquê daquelas que foram escolhidas. Também para refletir em sua leitura acerca da autonomia que a obra afirma e, em contrapartida, nos discursos baseados na idéia de confluência e dissolução entre estas fronteiras. Um juízo a ser feito sobretudo retornando-se às obras. Nisso, o livro revela uma última eficiência: o convite a rever as obras e, a partir delas, cada um tirar suas conclusões.

Palatnik: a luz e o movimento no pioneiro da fusão arte e tecnologia no Brasil

Felipe Scovino

Pioneiro Palatnik: máquinas de pintar e máquinas de desacelerar. Exposição realizada no Instituto Itaú Cultural entre 12 de maio e 7 de julho de 2002

Com curadoria de Marcio Doctors, a exposição Pioneiro Palatnik dá início à programação do Instituto Cultural Itaú, no ano de 2002, sobre o tema cultura digital. A obra-trajeto de Abraham Palatnik é apresentada com os *Aparelhos Cinemáticos* (1951-1969) e os *Objetos Cinéticos* (1965-2000). Deslocando este debate – de como a tecnologia transforma a cultura em seu sentido mais amplo – para o Brasil, Palatnik torna-se nosso artista visual mais significativo. Enquanto Lygia Clark e Hélio Oiticica trabalhavam com uma arquitetura 'orgânica' para chegar ao sensível, Palatnik visa às prerrogativas ou construções da física para compor a passagem do objeto técnico para o objeto estético.

Portanto, se você acha incríveis os trabalhos de *net art*, *computer art* e *digital art*, que só existem por meio de uma mecânica altamente desenvolvida e especializada, lembre-se de que a gênese da síntese tecnologia/arte começou há 50 anos.

Nos idos de 50, um artista figurativo foi convidado por um amigo para visitar o Instituto Psiquiátrico Pedro II sob a

coordenação da Dr^a. Nise da Silveira. Abraham Palatnik era o nome do artista. "Meu amigo Almir Mavignier disse que iria me mostrar o trabalho de uns colegas, e eu fui",¹ conta Palatnik. Os colegas, na verdade, eram os pacientes esquizofrênicos da Dr^a Nise, pioneira no uso da pintura e do desenho no tratamento psiquiátrico. Palatnik não entendeu como aquelas pessoas produziam imagens tão densas sem jamais ter passado por uma escola de artes. "Pensava que eu era um artista formado. Resolvi começar de novo. A disciplina escolar, de ateliê, não servia para mais nada", lembra Palatnik, que decidiu então combinar seus conhecimentos de mecânica, aprendidos na Escola Técnica Montefiori, ao ofício de artista, ambos os estudos iniciados em sua estada na Palestina nos anos 40, ampliando o conceito de objeto artístico no meio das artes visuais. Não queria pintura, escultura, gravura, nem desenho. "Eu queria movimentar a obra de arte",² diz. O encontro com Mário Pedrosa acaba por lhe mostrar que a arte não tratava mais da representação, no sentido de intermediação entre o mundo figurativo da arte e a realidade externa a essa realidade. A tese de Pedrosa sobre a natureza afetiva da forma na obra de arte narra que "não é a subjetividade que vai explicar a imagem, mas é a imagem que vai nos dar acesso àquela subjetividade",³ como conclui Doctors no catálogo da exposição. Sua primeira criação, a obra *Azul e Roxo em Primeiro Movimento*, foi exposta na I Bienal de Artes de São Paulo, em 1951, depois de uma desistência da delegação japonesa. Embora recusado pelo júri nacional, por não se enquadrar em nenhuma das categorias regimentais de arte, recebe menção honrosa do júri internacional.

Indo além da representação de movimento das obras futuristas e concretizando as idéias do *Manifesto Realista* de Naum Gabo e Pevsner, "é óbvio, para todos nós, que pelo simples registro gráfico de uma série de movimentos momentaneamente imobilizados é impossível recriar o próprio movimento (...) renunciamos à ilusão milenar da arte que sustenta serem os ritmos estáticos os únicos elementos das artes plástica e pictórica (...) afirmamos nessas artes um novo elemento, os ritmos cinéticos; como as formas básicas de

nossa percepção do tempo real",⁴ Palatnik não pretendia substituir a escultura tradicional por alguma espécie de balé mecânico, não renunciava à característica essencial e distintiva da escultura: a construção do espaço. A obra de Palatnik cria uma forma no espaço pelo movimento. Não é essencial que a forma pareça sólida: é suficiente que o objeto em movimento delimite e defina uma certa área de espaço e que alguma forma ou imagem surja como resultado do movimento. Daí porque Palatnik encarna bem o artista como inventor de nosso tempo, nas palavras de Aracy Amaral,⁵ no qual o domínio da técnica – e aí entra a precisão matemática como impulso ordenador na organização do espaço – e a função imaginativa tangenciam a poética visual que tanto interessou aos concretos e neoconcretos.

Palatnik redimensiona a problemática da luz: o artista não se contenta com a técnica pictórica do pincel e as cores químicas pigmentárias; para controlar, dirigir e plasmar a luz, entram em cena a disposição da física e as novas conquistas da ótica, desde os problemas da colorimetria até as virtualidades da luz artificial. Ampliou a condição do caleidoscópio e proporcionou aos olhos uma plástica libertária de efeitos e visões de estruturas fantásticas. A cor liberta-se de seu materialismo químico e dependente do objeto; a luz, enfim, torna-se um meio de expressão plástica graças a suas qualidades de fluidez, descontinuidade e expansionismo.

Os *Objetos Cinéticos* de Palatnik consistem em chapas de aço ou metal. Elas são suspensas em forma de varetas, curvas sinuosas e figuras geométricas trabalhadas em formas vindas da arte concreta e articuladas de tal maneira, que, apesar de se movimentarem por meio de um motor, variam em sua velocidade e na direção, e, girando suavemente, estabelecem uma espécie de contraponto de movimento e dimensionam o mito do 'eterno retorno'. Em contraponto ao mundo da fragmentação desencadeado pela própria tecnologia, os objetos cinéticos nos dão a possibilidade do repouso e uma sensualidade nos movimentos que indicam a suavidade que a velocidade pode conter. Daí talvez a expressão máquinas de desacelerar. Nas pesquisas mais recentes –

ao lado do antigo interesse pela mobilidade real, que o fez incorporar novos materiais e processos, como ímãs e campos magnéticos, conduzindo à participação do espectador em jogos de pura percepção lúdico-visual –, Palatnik deslocou-se até o conceito de cinetismo virtual, com os *Relevos Progressivos* (curiosamente não apresentados na exposição) montados ritmicamente em seqüências de lâminas finíssimas de uma mesma madeira para cada conjunto; aqui, aproveitando a materialidade de veios, nós e outras marcas naturais internas, ele faz com que o movimento nasça da dinâmica possível ao olho do espectador, disposto a percorrer a superfície coberta como que por uma sucessão de fotogramas se modificando quase imperceptivelmente no espaço e pelo tempo. Anunciando os conceitos da arte concreta, da *op art* e da redimensão da questão da participação do espectador na obra, Palatnik põe-se ao lado das experiências proposicionais de Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica. A visualidade acionada é, portanto, seu núcleo de ação: "Há certas condições naturais que impressionam o homem, e cabe ao artista mostrá-las. Por isso, pretendo atingir os sentidos, ativando a percepção".⁶

Ao afastar-se da concepção da obra de arte como objeto único e de expressão individual, o artista introduz o tempo como um fator de criação permanente. Além da cor no espaço, em suas experiências intervêm a luz, a transparência, a multiplicação da imagem e o movimento real. Em *Aparelhos Cinecromáticos*, a obra modifica-se segundo seu próprio tempo, obedece a sua vontade e dessacraliza o tempo mecânico do objeto artístico. Como anuncia Doctors, "no lugar da cor química, descobriu que podia pintar com cor-luz. No lugar da densidade da tinta, a projeção suave da luz. No lugar do espaço, a máquina".⁷ A participação se dá no olhar que se transforma a cada projeção ou órbita do Cinecromático, na possibilidade real de movimento das artes visuais. É o movimento que dá a conceituação perceptiva da obra, que decorre do fato de Palatnik ter partido dos elementos irredutíveis da pintura (a forma e a cor) para chegar à ordenação da luz como elemento compositivo da obra. A expressão máquinas de pintar se faz presente. Num deslocamento da participação física de

Oiticica e Clark, Palatnik propõe o movimento da obra por ela mesma.

Anunciando conceitos da Bauhaus, que baseava seus estudos no estabelecimento de um circuito arte-indústria, no qual a arte serviria para conter os excessos pragmáticos da indústria, e esta, inversamente, conteria o aspecto romântico da arte, Palatnik afirma: "Para inventar alguma coisa é preciso possuir um comportamento anticonvencional. Eu acho que as indústrias deveriam convocar artistas plásticos porque eles possuem um potencial perceptivo que pode resolver muitos problemas". E conclui: "Continuo apostando na intuição, embora meu trabalho sempre exija cálculos matemáticos".⁸

Notas

- ¹ Entrevista à revista *Época* em agosto de 1999.
- ² *Idem, ibidem*.
- ³ Doctors, Marcio. *Pioneiro Palatnik: máquinas de pintar e máquinas de desacelerar*. Curadoria e texto de Marcio Doctors, apresentação de Ricardo Ribenboim. São Paulo: Itaú Cultural, 2002.
- ⁴ Gabo, Naum. *Manifesto Realista*. In: Chipp, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ⁵ Amaral, Aracy (org.). *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: perfil de um acervo*. São Paulo: Technit Engenharia, 1988.
- ⁶ Pontual, Roberto. *Arte/ Brasil/ Hoje: 50 Anos Depois*. São Paulo: Collectio, 1973.
- ⁷ Doctors, *op. cit.*
- ⁸ Moraes, Frederico. Abraham Palatnik: um pioneiro da arte tecnológica. In: *Retrospectiva Abraham Palatnik: a trajetória de um artista inventor*. Curadoria e texto de Frederico Moraes; apresentação de Ricardo Ribenboim e Italo Campofiorito. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.