

José Maria Dias da Cruz¹

Breves anotações

"Fuja de estudar com aquele que produz uma obra destinada a morrer com ele"
"Triste o discípulo é aquele que não ultrapassa seu mestre"
Leonardo da Vinci

A crise do século XIX

Com a industrialização várias crises surgiram: a luta de classes, por exemplo, a neocolonização da África, problemas econômicos, desemprego, concentração de renda e a consequente desigualdade social, etc. A arte as percebeu. Surgiram escritores como Charles Dickens e artistas como Coubert, Daumier, os impressionistas, uns mostrando o dia a dia dos menos favorecidos (Daumier, ver figura 1) e esses últimos, os impressionistas, saindo do atelier para pintar ao ar livre. Há aqueles que saíram de Paris; Van Gogh, admirador de Millet que introduz o expressionismo, Gauguin que se interessa pela arte primitiva do Taiti, vindo depois a influenciar Picasso e Cézanne, que cria as bases da arte moderna. A arte, para dar conta dessas crises, teve que pensar em um espaço plástico aqui no espaço imediato e não mais lá. E se lá, como muitos pintores continuaram a fazê-lo, mas que mostrasse com novas ideias as diversas faces dessas crises.



Fig 1 - O vagão de terceira classe - The Third-class Carriage, óleo sobre tela Daumier 1860-1863

¹ Em 1951, estudou de pintura com Jan Zach e de desenho com Aldary Toledo. Em 1956 viajou a Europa onde residiu em Paris e estudou com Emilio Pettoruti. Frequentou a Academia da Grande Chaumiere. A partir de 1973, já de volta ao Brasil, passa a dedicar-se exclusivamente a pintura. Equilibrando figura e geometria, transparência e forma pura, sem apelar para as distorções subjetivas ou supra-reais. Seu enfoque diz respeito a representação fotográfica da realidade e sua transposição num espaço virtual.

Alberti, considerando uma visão monocular pensa no espaço plástico, sendo o suporte a base de uma pirâmide e seu vértice, um ponto para o qual o olho dirige além dessa base, portanto, lá. Leonardo, ao estudar os limites dos corpos passa a considerar uma visão bi ocular na medida em que esses limites não se definem mais como uma linha com um valor absoluto.

No Tratado da Pintura, Leonardo da Vinci diz que “devemos observar com muito cuidado os limites de qualquer corpo para julgar se suas voltas participam de curvaturas circulares e concavidades angulares”. (Ver figuras 2, 3, e 4).

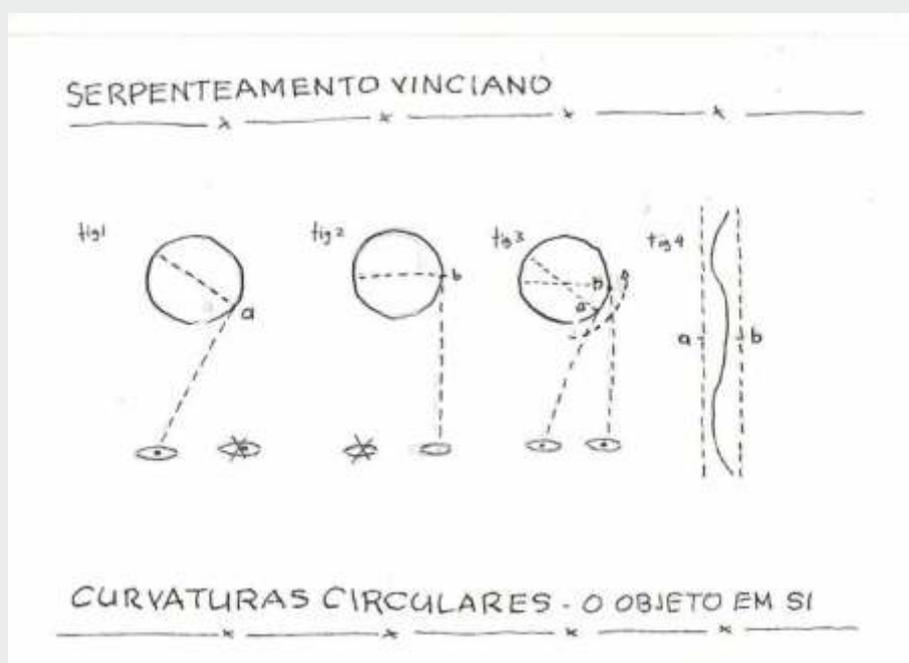


Fig 2

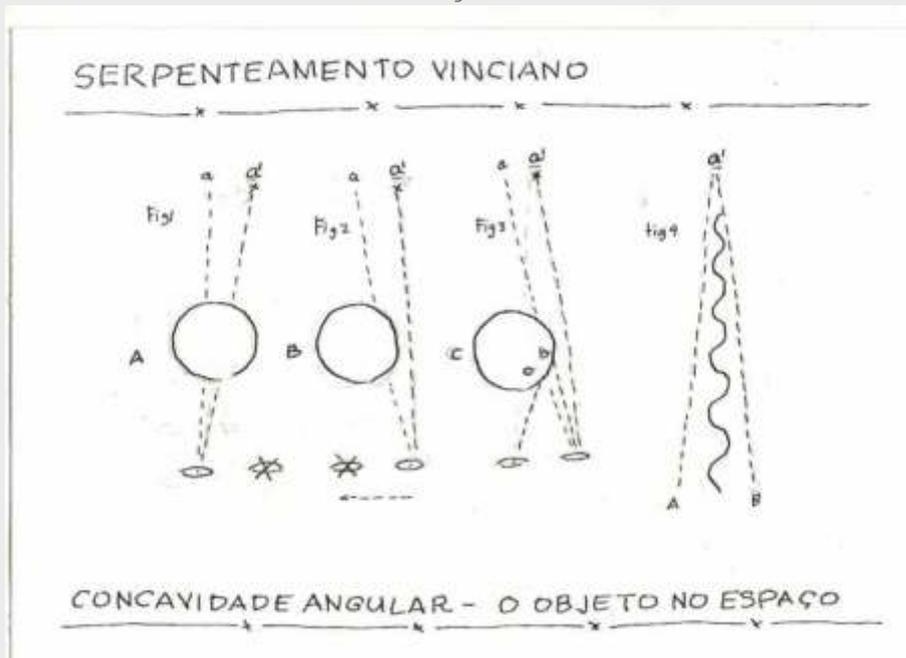


Fig. 3



Fig 4

Apesar dessa visão biocular, o espaço plástico vinciano permaneceu ocorrendo lá, além do plano do suporte.

Na época de Leonardo não havia termos específicos para texto sobre teoria da pintura. Michel Ângelo se referia às superfícies de suas obras como 'no finitas'. Leonardo da Vinci se refere aos serpenteamentos circulares e angulares. O termo serpenteamento, atualmente, poderia ser definido como o deslocamento de um ponto que geraria uma linha potencialmente ativa e sempiterna. Um objeto, quando visto, seria circular à medida que giraria em torno de seu eixo. Simultaneamente, as concavidades angulares se referiam a um espaço plástico além do objeto e que dariam a noção de profundidade. Essa frase de Leonardo da Vinci se relaciona,

também, à construção de um espaço plástico. Curioso é nos lembrarmos de uma frase de Cézanne: "Os objetos no espaço são todos convexos, as horizontais dariam a extensão e as verticais, a profundidade." Tanto Leonardo como Cézanne estudaram uma perspectiva além da monocular proposta por Alberti.

Caravaggio, que abole a visão biocular, dá início a um espaço que enfatiza o plano do suporte, portando um espaço plástico ali, no plano do suporte. (Ver figura 5)



Fig, 5 - Cesto de frutas, óleo sobre tela, Caravaggio

Voltemos a Leonardo. Diz ele, no Tratado da pintura, que quando o pintor transpõe algo da natureza para o suporte mata a pintura pela primeira vez e cabe ao pintor evitar uma segunda morte, e isso ele consegue considerando o serpenteamento que anima o espaço plástico. Vale então, considerando o que estamos querendo mostrar, vermos o famoso quadro de Magritte. (Ver figura 6) .



Ceci n'est pas une pipe.

Fig. 6 - A traição das imagens, óleo sobre tela, Magritte

Creio que, considerando o que acima escrevemos, podemos dizer que Magritte está matando a pintura por uma segunda vez ao recusar um espaço plástico lá, ali ou aqui. Ou, dialeticamente, mostrando-nos a inutilidade desse espaço plástico lá para uma arte de seu tempo. Poderia ter escrito. Isto não é um espaço plástico. Mas esse quadro, contudo, é coisa mental. Podemos também, por esse quadro, aproximar Magritte de Duchamp, já que recusa ocupar o espaço tradicional da pintura.

Frases de Cézanne

"Somente um cinza reina na natureza e alcançá-lo é de uma dificuldade espantosa"

"Entre o modelo e o pintor se interpõe uma plano, a atmosfera."

Com essa última frase, Cézanne, considerando uma visão biocular, introduz um espaço plástico não mais além do suporte, lá, como preconizava Alberti, além do plano do suporte ou ali, mas aqui, coincidindo com esse no qual nos orientamos. Temo aqui uma questão topológica, pois há uma fronteira entre o espaço plástico e o imediato. A arte ocorrendo em um espaço aqui tem, então, como conviver com as crises que apontamos no início deste breve resumo, as quais se adensam atualmente.

Talvez, por uma questão de sincronicidade, apontada por Jung, o inconsciente coletivo ou de espírito de época, parece-me compreensível que Duchamp tenha colocado nesse espaço à frente do quadro, sua obra, A Fonte. Mais tarde, Hélio Oiticica afirma que havia um problema na pintura contemporânea, a cor. Espacializa a pintura e cria o parangolé e os relevos. Nessas obras, o espaço plástico ocorre aqui no espaço imediato. E diz mais ainda, que a era da pintura de cavalete estava definitivamente encerrada. Não o entendo afirmando a morte da pintura, mas condenando os quadros que insistiam num espaço plástico lá ou ali; em minha opinião, é uma pintura que cativa uma elite vivendo em outra realidade.

O Cinza sempiterno, o rompimento do tom e o serpenteamento vinciano

Nos dias atuais, já não acreditamos nas coisas com valores absolutos ou como certezas inquestionáveis. Temos de romper o cerco, descartar o círculo cromático absoluto. E também redefinir as cores. Daí dizer que há as cores abstratas substantivas, que são ideias platônicas e subsistem por si mesmas. E há as concretas adjetivas, cuja condição é ser no colorido, rompem-se e se dirigem para o cinza sempiterno e ocupam um espaço plástico aqui. O pintor lida com as duas. Veja umas assemblages por mim realizadas, figuras 7, 8 e 9.

Assemblages

ALEM DO CÍRCULO IMÓVEL

"Mesmo / numa mesma entrada / as pessoas podem / seguir caminhos diferentes."
 As Ruínas Circulares - André Sheik

Rompendo o cerco

Devemos descartar um círculo cromático absoluto: observar, dois amarelos, dois azuis, dois vermelhos, dois verdes.

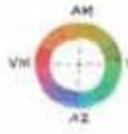
 Os amarelos são avermelhados ou esverdeados, o mesmo para os azuis.

 Os vermelhos são amarelados ou azulados, o mesmo para os verdes.

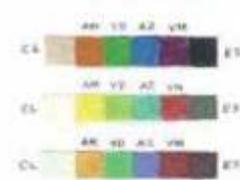
Um diagrama descartável



Exemplo de um diagrama cromático

 A sobreposição dos gráficos acima gera o círculo anexo. Descarta-se o que classifica as cores em primárias e secundárias.

As 6 cores simples de Leonardo, ordenadas

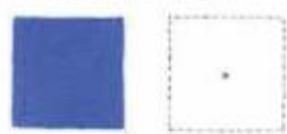


Alguns exemplos

Donatello Milano

"Uma coisa bem branca Bem junto de um, Para me sumir, Para me esquecer"
 (As sombras brancas?)

o rompimento do tom

 Olhar o tom de tudo durante um tempo. Deslocar o olhar para o ponto x. Olhar novamente e reduzir à metade a distância. A pé-imagem sobre o tom rompe-se. (Ver exemplos)



Quanto maior for o tempo de observação e maior a intensidade da luz, mais rapidamente o tom se rompe.

Apesar de tudo, o enigma permanece.

por Álvaro Siza e da Casa - Dez. 2007

Fig. 7

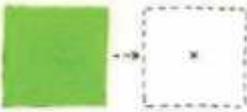
<p>Assemblages</p> <p>FRAGMENTOS</p>	<p>"como está dito nos Fragmentos Havia uma língua com duas palavras" Michael Palmer</p>
<p>O ROMPIMENTO DO TOM</p> <div style="display: flex; align-items: center; gap: 10px;">  </div> <p>Observe a cor do quadrado do lado durante 20". A seguir desloque o olhar para o ponto x. Procure sobrepor esta pós-imagem ao tom, sua oposta. Uma cor é um par e esta rompe interrupamente o tom.</p>	<p>O PONTO DE PASSAGEM</p> <p>A passagem entre cores opostas se faz por um ponto ilimitado, injútil e dinâmico: o cinza sempreiro.</p> <div style="text-align: center;"> <p>cores opostas</p>  <p>ponto de passagem</p> </div>
<p>A pintura e o pensamento plástico</p> <p>O rompimento do tom é um fenômeno para ser pensado plasticamente. A pintura é derivada dele. Não cabe a ela só se mostrar, mas também o que um pensamento plástico pode propor. Há um conflito entre ele e o discurso verbal, mas eles não são excludentes. Leonardo afirmou: "A pintura não tem advogados para defendê-la".</p> <p>"Leia os fragmentos de cores - e depois cada cor tem infinitos deles" Márcia Carrano</p>	<p>UMA GEOMETRIA ENIGMÁTICA</p> <div style="text-align: center;">  </div> <p>"Aborrecimento, quase poesia" Marques Rebelo</p> <p><i>por Maria Dina da Cruz - Dez. 2002</i></p>

Fig. 8

Ilustrações

Dois Pontos | **Marques Rebelo**

"O mar era o meu mar, a montanha a minha montanha e tudo estava calmo e imóvel."

Doce Lar
 assim
 como ave peralta
 dois pontos:
 marcam um lugar
 tudo que não é jeito de água
 está dentro do lugar
 assim
 como uma árvore bem alta
 tronco e copa
 traço e ponto
 AVE!
 tal e água
 estou dentro do ar
 ou estou fora do lugar
 estou dentro do lugar
 ou estou fora de ar
Milton Machado

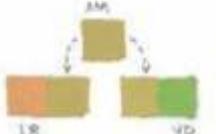
Os quadrados Mágicos



Cópia do quadro "Rhythmisches" de Paul Klee.

A Cor em suspenso
 A cor abstrata é substantiva. A cor concreta é adjetiva, e um par, contém em si sua oposta e sua condição é ser uma passagem em um colorido. E a oposta de um branco (claro) é um preto (escuro) e vice-versa.

Quando o amarelo (AM) é ele mesmo?



O laranja (LR) ao lado do amarelo, por avermelhado-esverdeado. O verde (VD) ao lado do amarelo, por azulado-amarelado.

"Entre o objeto e o pintor se interpõe um plano: a atmosfera"
Paul Cézanne

pt. lca. - 6 - a. 2. - 1. - 2011.

Fig. 9

Cézanne, ao usar o rompimento do tom, mostra-nos a manifestação do cinza sempiterno - uma atmosfera entre o quadro e também considerando o serpenteamento vinciano - faz com que o espaço plástico coincida com esse no qual nos orientamos, aqui. Mas vale observar que o mestre afirmou que pintamos somente uma fração do espaço, uma vez que um colorido total nos é interdito. Antevê, assim, a geometria dos fractais.

Há uma relação entre o cinza sempiterno e o serpenteamento e Cézanne a percebeu, criando as bases de uma nova perspectiva e não mais a idealizada como a que foi criada no Renascimento, ou seja, mono-ocular e ocorrendo além do suporte.

Sobre o cinza sempiterno temos de considerar as cores concretas adjetivas. Elas são um par, contém em si sua cor oposta, estão sempre se rompendo por ação de sua oposta e por contrastes, ora ganhando ou perdendo cromaticidade. Na passagem entre uma cor e sua oposta, temos um ponto, um não espaço e um não tempo. Como todas as cores se rompem, diremos que esse ponto é um pré ou pós-fenômeno, isto é, as cores para ele convergem e divergem. Na assemblage por mim realizada (ver figura 10), mostro a passagem de um vermelho em direção a sua cor oposta, um específico verde e sua reação com o serpenteamento vinciano. Assim, podemos afirmar que o espaço da pintura na contemporaneidade ocorre aqui; nela, também, podemos observar que se baseia nas novas geometrias, com a topologia e a dos fractais. Uma arte ocorrendo aqui, no espaço no qual nos orientamos, expandiu-se, incorporando outras manifestações.

Na obra de Milton Machado podemos observar, além de uma visão obviamente biocular até mesmo em seus quadros, uma relação com a música, com a poesia, com o olfato, com a filosofia, com o serpenteamento e o cinza sempiterno, a semiologia, a política, etc.

O cinza sempiterno, o rompimento do tom e o serpenteamento

Na assemblage, abaixo, podemos observar que o sexto intervalo ao lado do quinto e do sétimo, ora é avermelhado, ora esverdeado diante do observador ou de uma testemunha. Entre elas,

o serpenteamento que anima o espaço.

Aqui podemos nos referir às lógicas aristotélicas do terceiro excluído e às do terceiro incluído. Na lógica aristotélica, diz-se que um vermelho não é um verde. Permanecem, assim, em um único âmbito de realidade. Na lógica do terceiro incluído, consideramos outro patamar de realidade sem ferir a concebida por Aristóteles. Se incluirmos como um terceiro termo as ideias das cores abstratas e concretas, podemos afirmar que um vermelho abstrato substantivo não é um vermelho concreto adjetivo.

No diagrama mostrado no quadro aqui assinalado como a figura 10 neste texto, podemos considerar como o terceiro termo o rompimento do tom, o cinza sempiterno ou o serpenteamento vinciano. Diremos, então, que o sexto intervalo ao lado do quinto é avermelhado e, ao lado do sétimo, esverdeado. Temos, assim, mais um exemplo da lógica do terceiro incluído sem ferir o axioma de Aristóteles.

Tais considerações vão nos permitir ver as obras de Milton Machado que, abaixo, comentamos com maior profundidade.

MARGINALIDADE DO ARTISTA

Arte é uma religião

Se me perguntarem se tenho uma religião responderei: não, sou ateu. Mas se me perguntarem se acredito em Deus, direi sim. Deus é uma lógica, como diz Cézanne, "nada absurda". Ela, entretanto, nos é interdita.

"Não me venham com conclusões, a única conclusão é morrer." **Fernando Pessoa**

Artes e poesia

Há os que sabem diagnosticar. Ao prever doenças, receitam preventivos, que provocam efeitos colaterais. Que remédio? Porém as artes e a poesia se dão em outro nível: propõe soluções. Mas deparam-se com seus limites. Procuram, então, melhor conhecê-los. Instala-se a crise. O artista se marginaliza.

Sobre cores



Diagrama cromático a partir das cores simples de Leonardo: o branco para as luzes, o amarelo, o verde, o azul, o vermelho e o preto para as sombras.

Frase de Cézanne

"A medida que pintamos, desenhamos. Quanto mais a cor se harmoniza, mais a forma se precisa."



O cinza sempiterno



Passagem de uma cor em direção a sua oposta,

quando concreta adjetiva, pelos rompimentos dos tons. Nos intervalos, os cinzas sempiternos.

As partes e o todo



O sexto intervalo: ao lado do quinto é esverdeado, do sétimo, avermelhado. O sexto como fenômeno serpenteia e no seu centro o cinza sempiterno. Um limite, um enigma. Podemos ver pelos intervalos.

"Somente um cinza reina na natureza..." **Cézanne**

Fig. 10

O QUE É UM QUADRO HOJE?

Abaixo, uma troca de e-mails entre Milton Machado e eu. Desse vídeo, abaixo citado, foram retiradas as fotos que agora comento. Ver figura 11.



Fig. 11- Milton Machado

“Tem um vídeo que se chama PINTURA. As imagens são de umas câmeras/salas de pintura com tintas líquidas de peças industriais. Um fundo de uns 3 x 5 m, com uma densa e profunda camada de graxa preta cheia de sulcos verticais, sobre a qual escorrem tintas que marcam e colorem essa superfície com imagens fortuitas muito belas. E, como se não bastasse tanta beleza pictórica, corre uma cascata de água, lavando a “pintura” o tempo todo, produzindo os sulcos e respingos e brilhos e reflexos. Rapaz, é bonito demais, e poucos pintores seriam capazes de pintar imagens tão belas quanto aquelas, que podem lembrar um Iberê, mesmo um nosso querido Braque. Estou muito contente com o resultado.

Não sei de nada também. Quem sabe é por que se engana. De cabeça fria não nasce flor. Ainda mais maria-sem-vergonha.”

Minha resposta:

Caro Milton

Como disse, fiquei impressionadíssimo com as fotos. O escrito já está pronto na minha cabeça, mas confesso que não será imediatamente transcrito. Estou muito cansado. Trabalhando muito e, por sorte, você não está me vendo. Passo horas sentado sem nenhum gesto, salvo aqueles naturais, respiração, por exemplo. Ou deitado e idem. Às vezes, caminhando, além do gesto da respiração, alguns passos. Mas dentro da cabeça! Acrobacias inimagináveis! Pintar um quadro, por enquanto, nada. Mas meus olhos ainda são de um pintor. Por eles escrevo. O fato é que seu trabalho me servirá para as aulas. Estou discutindo o que é um quadro hoje (ou pintura).

Um pequeno resumo. O seu trabalho não é um quadro. O axioma da não contradição é respeitado. Um não quadro não é um quadro. Por aí temos um único grau de percepção e realidade. A lógica aristotélica permanece. Uma coisa não pode ser verdadeira e falsa simultaneamente. Na minha frente vejo, entretanto, pelas fotos, a imagem de um quadro. Podemos dizer então que a PINTURA, a obra de Milton, não é uma pintura. Temos, então, outro grau de percepção e realidade. Seu trabalho é um quadro ou o pensamento de um, ou da própria pintura. O axioma da não contradição é respeitado. Um quadro não é um não quadro; uma pintura não é uma não pintura, etc. Aqui vale citar Poussin que diz que ou vemos simplesmente, e ver simplesmente é apenas considerar o objeto e, nesse caso, vemos por dentro. E perdemos o que está por fora. Ou então vemos prospectivamente e, nesse caso, três coisas têm que ser consideradas: o saber do olho, as diversas distâncias e os eixos visuais. Portanto, já podemos pensar a partir da lógica do terceiro incluído, através de um terceiro termo sem ferir o axioma da não contradição. Temos, a partir do olhar prospectivo que nos propõe Poussin, no mínimo, dois patamares de percepção e realidade. Se considerarmos esse olhar prospectivo, outros graus de percepção e realidade são possíveis, nunca ferindo o princípio da não contradição.

Em meus estudos sobre as cores, o terceiro termo pode ser, tenho que pensar mais, o cinza sempiterno que permite uma dimensão temporal. Um olhar que permita uma percepção pelos intervalos e de um espaço fracionado. Nessa sua obra, olhares que excluem dos objetos seus respectivos valores absolutos e as classificações estratificadas. Vale dizer, um objeto, sem um valor absoluto, pode permitir percepções além de seu simples aspecto. E tem mais, sua condição depende do contexto onde se encontra. Não existe por si só. Aquela questão que já conversamos: temos que vê-lo por fora para compreendê-lo, também, por dentro. Dependendo do que está fora, o que está dentro se modifica. De qualquer forma, podemos dizer que pintar um quadro é cobrir uma superfície com uma ou mais cores. E podemos fazê-lo usando pincéis. No seu caso não foram usados pincéis, mas as pinceladas aparecem. Rastros de pinceladas se fazendo. O eterno presente?

Nas diversas distâncias, por exemplo, temos o que você defende, as distâncias em proximidade. Nos eixos visuais, o que Cézanne nos adverte: as horizontais dão a extensão; as verticais, a profundidade e estas últimas em seu trabalho jorram em cascatas. Mas a horizontalidade é uma só. Uma dialógica interessante entre o permanente e o transitório. E assim o espaço plástico se torna multidimensional.

Pela citação de Francisco Inácio Peixoto, grande contista que participou nos primórdios de nosso modernismo do movimento Verde, acontecido na pequena cidade mineira, Cataguases: "Sonhava e o sonho, desdobrando-se em mil facetas coloridas, prejudicava-me o sono e a vida. Vinha o desvario, vinha a hesitação e, entre hesitações e desvarios, passei dias." Um fim, assim como nessa citação se desenha, e isso se repete em seu trabalho com mais ênfase. Há o momento no qual a obra deixa de existir. Deixa?

A obra é iluminada por um raio poético, conforme nos aconselha nosso querido Braque.

Repare, Duchamp também está presente: um objeto encontrado, mesmo que nos cacos de sua imaginação, que se transforma. E, assim, transformam-se também os cacos imaginados: aqueles emprestados de Beuys, a graxa, por exemplo. E "entre o sono e a vida...", etc.

Outra Obra de Milton Machado



Fig 12 - The Wicked One, and Two, Velas, mesa de aço e vidro, ferro, pavios, fogo. 1990

Desse trabalho comentarei como a segunda vela, acessa nas duas extremidades, topologicamente, quando a cera derretida cai sobre um pavio, gerando outra vela. Vejo esse trabalho também, poeticamente, como uma metáfora; vida, morte e ressurreição.

Vale aqui transcrever uma observação do Milton em um livro sobre minha obra, "Interiores de reflexão". "Devemos dizer que o primeiro não é primeiro, se não houver depois dele um segundo. Conseqüentemente, o segundo não é apenas aquilo que vem como algo que chega com atraso depois do primeiro, mas que permite ao primeiro ser o primeiro. Assim, o primeiro não tem como ser o primeiro por sua própria potência, por seus próprios meios: o segundo deve ajudá-lo com toda força de sua demora. É através do segundo que o primeiro é o primeiro. A 'segunda vez' tem, portanto, uma prioridade sobre a 'primeira vez', pois está presente, já desde a primeira vez como condição prévia para a prioridade da primeira vez (sem que ela que ela seja, evidentemente, uma 'primeira vez' mais primitiva): daí que a 'primeira vez' é na realidade, a 'terceira vez'."

(Vincent Descombe, *Le même et l'outre: quarentecinq ans de phiolophie française (1933-1978)*, Paris, Minuit, 1979, pag. 170).

Volto aqui a falar de Poussin. Considerando só uma primeira vez, veríamos simplesmente, de uma forma abstrata, seu aspecto e vendo-a só por dentro. Com a chegada de uma segunda vez, veríamos, prospectivamente, e por fora para vermos também por dentro.

O Semáforo



Fig. 13 - vidro pintado, lanterna e madeira.

Essa obra de Milton Machado nos leva a perceber o cinza sempiterno e o serpenteamento. Um espaço plástico aqui, portanto, mas sendo consideradas várias esferas de realidade. Mostra também uma relação com a semiologia, metafórica e poeticamente os momentos de parar, esperar e avançar.

Um poema de Raul de Leoni

Legenda dos dias

*O Homem desperta e sai cada alvorada
Para o acaso das cousas... e, à saída,
Leva uma crença vaga, indefinida,*

*De achar o Ideal nalguma
encruzilhada...*

As horas morrem sobre as horas...

Nada!

*E ao poente, o Homem, com a sombra
recolhida*

*Volta, pensando: Se o Ideal da Vida
Não vejo hoje, virá na outra
jornada...*

Ontem, hoje, amanhã, depois e, assim,

*Mais ele avança, mais distante é o fim,
Mais se afasta o horizonte pela
esfera;*

E a Vida passa... efêmera e vazia:

Um adiantamento eterno que se espera,

Numa eterna esperança que se adia...