Fazendo uma analogia a Arthur Schopenhauer[1] quando estabelece a diferença na sorte dos mortais, reduzindo-a a três pontos importantes (aquilo que alguém é, a personalidade no sentido mais amplo, compreendendo a saúde, a força, a beleza, o caráter moral, a inteligência e a educação da inteligência; aquilo que alguém tem, seus bens e suas posses; aquilo que alguém representa, a reputação, a categoria e a fama, que consistem na opinião alheia), creio que as obras de arte em geral, qualquer que seja sua linguagem, apresentam características que podem ser classificadas em uma tríade fundamental.

1. A criação, o que ela é, ou seja seu conteúdo, abrangendo a razão de sua feitura pelo autor, o significado de sua expressão, a força dessa expressão denotativa de seu caráter artístico.

2. A concepção, o que ela tem, no que concerne aos seus recursos, à forma como é elaborada e apresentada pelos seus componentes tipológicos para formatar seu sistema de produção.

3. A percepção, o que ela representa, a categoria onde se insere, e como é captada pelos outros, num processo de relações sensíveis, multisensoriais, culturais e instrucionais.

[1]SCHOPENHAUER, A. **A arte de ser feliz**. São Paulo: Martins Fontes, 2001

As duas primeiras características são correspondentes à autoria. A terceira à audiência, ao observador. É nesta categoria que me insiro, ao observar que as obras concretas apresentam expressão de formas que sintonizam com o processo de visualização permitido pela linguagem da computação gráfica. Para demonstrar tal sintonia, escolhi alguns trabalhos/estudos de Antonio Maluf, tendo em vista a identificação do suporte da obra como elemento indissociável da linguagem, descontruindo e reconstruindo as estruturas, as modulações, e as composições das formas (signos e sinais), em visualizações de movimentação para a investigação de seu processo criativo, através da leitura e interpretação em técnica dinâmica, elaborada com aplicativo vetorial de animação digital, para novas observações dessas obras por meio eletrônico.

Inicío minha dissertação discorrendo sobre os caminhos para a arte de Antonio Maluf, num momento em que certas discussões a respeito de abstração, geometrização e figuração envolviam as produções artísticas brasileiras, no início dos anos 1950. Prossigo com seu conceito de estrutura, baseado no “enunciado”, na “subscrição” e no “sublinhamento”, e de como o elemento estrutural é gerado através de uma grade elementar na superfície de trabalho.

Para o texto sobre as análises da linguagem visual das obras selecionadas, fundamento-me nas animações que foram resultado de diversas conversas com o artista e orientações, dadas por ele, sobre seu processo de trabalho. Apresento junto ao texto das análises, as exemplificações de alguns quadros da animação relativos a cada obra analisada, em proporções reduzidas e contemplando dimensões maiores para os quadros da obra finalizada. Justifico a seleção das obras e descrevo aspectos estruturais, léxicos, sintáticos, de percurso do olhar, do conteúdo compositivo, e da técnica de animação.

Descrevo, também, o procedimento para as animações e de como o visualizador/leitor pode interagir com as cenas por meio de ações básicas de botões. Faço ainda uma associaçao entre a arte e o design de Antonio Maluf, apresentando alguns projetos que resultaram de sua investigação sobre a linguagem concreta, finalizando com questões pertinentes à variação da significação dos termos figurativo, abstrato e concreto, e de como o artista/designer manifestou a sua linguagem.

Recomendo que, antes da leitura das análises, a dinâmica de construção das obras seja observada através do CD integrante deste

volume, uma vez que as interpretações descritas nesta dissertação, são resultado das animações.

Incluo em “Anexos”, depoimento de Antonio Maluf a respeito de seu conceito sobre a arte concreta, bem como a relação entre arte e aplicação desta através do cartaz para a I Bienal do Museu de Arte de São Paulo e, também, a síntese das várias entrevistas que fiz para a fundamentação deste trabalho.

É importante enfatizar que a atuação de Antônio Maluf foi além do âmbito da arte. Embora sempre estivesse focado na pesquisa da linguagem concreta, sua produção como designer foi representativa na transformação da identidade visual da cidade de São Paulo, principalmente durante a década de 1950, com diversos projetos referentes à produção de cartazes, murais, marcas institucionais, estamparias para o vestuário e peças de comunicação.

Capítulo I
Os caminhos para a arte de Antonio Maluf

Fig.1 - Unidade Tripartida (1948/49)

Quando Max Bill, em 1950, expõe no Museu de Arte de São Paulo sua obra Unidade Tripartida, que viria a ganhar depois, em 1951, o prêmio internacional de escultura na I Bienal do Museu de Arte Moderna de SP, já havia, ao menos em parte, um ambiente cultural receptivo à arte concreta.

Desde a década de 20 alguns pintores modernos utilizavam geometrizações em planos de fundo de suas obras. No entanto, discutiu-se mais acentuadamente, questões relativas à abstração, a partir da década de 30 quando, em1939, no III Salão de Maio organizado por Flávio de Carvalho, o arquiteto Jacob Ruchti apresentou sua escultura *Espaço*, considerada obra pioneira na linguagem construtivo-geométrica no Brasil.[2]

Os conceitos sobre a arte geométrica, difundidos por artistas simpatizantes (motivados pela Unidade Tripartida - que tornara-se um marco para os concretistas paulistanos - com sua linha interior que leva à exterior num processo contínuo de relação e integração do material aço com os espaços vazios) eram considerados acessíveis a todos, sem distinção de raça, cultura e

[2] AMARAL, A. **Arte Construtiva no Brasil Coleção Adolpho Leirner**.São Paulo: Melhoramento,1998. p.50-52

nível social, uma vez que, baseados na matemática, não dependiam de interpretações. Por outro lado críticos e artistas modernos, adeptos da linguagem figurativa, rechaçavam tais conceitos. Ibiapaba Martins, por exemplo, escreveu no *Correio Paulistano*, em 02 de março de 1951: "(...) *a chamada 'arte abstrata' teve aqui, há questão de dois anos, um surto poderoso. Todos queriam conhecer o que era essa história de 'arte abstrata' que alguns, para cúmulo, chamavam de 'arte concreta'. Não houve pintor de segunda ou terceira categoria que não se aventurasse nuns trabalhozinhos mais ou menos decalcados na arte de importação .... Fórmulas matemáticas tiveram que ser arrumadas pacientemente para justificar muita borradela. Felizmente para a arte e para os pintores, a mania passou. Pintores e pintoras que andaram tentando o 'abstracionismo' acabaram se penitenciando e voltaram a trabalhar.*(...)"[3]

Em meio a toda discussão, foi se consolidando o movimento, cuja denominação, "arte concreta" - dada por Theo Van Doesburg ao lançar a revista *Art Concret* (1930)[4], teve como intuito distinguir-se da arte abstrata por não buscar ilusões, ou representações da

[3] BANDEIRA, J. **Arte Concreta Paulista: documentos**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002. p. 18

[4] CAVALCANTI, C. **Como entender a pintura moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1966. p.158

natureza mas, sim, uma proposição objetiva através de elementos igualmente objetivos e concretos.

Foi no âmbito de toda polêmica sobre abstração e figuração que o grupo Ruptura - formado, inicialmente por Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros e Luiz Sacilloto, e posteriormente integrado por Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Leopoldo Harr e Anatol Wladyslaw - expôs, em dezembro de 1952, no Museu de Arte Moderna, àquela época situado na rua 7 de Abril. A exposição foi significativa para o movimento concreto, mesmo tendo sido divulgada como "exposição de arte abstrata". O Manifesto Ruptura dizia que a arte antiga foi grande, quando foi inteligente mas que a inteligência da época não podia ser a de Leonardo. Distinguiam os que criavam formas novas de princípios velhos, daqueles que criavam formas novas de princípios novos, uma vez que o naturalismo científico da renascença utilizava o método para representar o mundo exterior em três dimensões sobre um plano bidimensional, e este método esgotara, na opinião de seus integrantes, a sua tarefa histórica.[5]

Antonio Maluf, compartilhou idéias e conviveu com alguns artistas do Ruptura mas considerava permissiva as expressões do grupo,

[5] AMARAL, A. **Arte Construtiva no Brasil Coleção Adolpho Leirner**.São Paulo: Melhoramento,1998. p.94

produzindo, assim, seus trabalhos de maneira independente por acreditar *"(...) que o rigor adotado pelos concretistas paulistas, ainda que acusados de inflexíveis pelos cariocas, era, na verdade, bastante permissivo.(...)"*.[6]

A princípio havia certa sintonia nas pesquisas de linguagem entre suas obras e as do grupo Ruptura mas, à medida que investigava as possibilidades estruturais para suas produções, foi se distanciando do grupo por não comungar com o destaque dado à "linha" como resultado da forma independente da estrutura estabelecida no suporte *"(...) pois o que se tem de fazer é dar significado a um objeto que contenha em si mesmo os elementos de linguagem que o artista percebe e revela."*[7]

Considerava a arte concreta "representativa" de si mesma e oposta à arte abstrata, uma vez que o próprio suporte "resulta na verdadeira forma". Produziu sua arte partindo da interação entre estrutura (suporte) e forma final, denominando-os de "equação", "progressões", "permutações", "possibilidades" e aplicou também, em algumas de suas obras, subtítulos.[8]

Antonio Maluf percorreu vários caminhos antes de sua definição pela arte concreta. Ao final da década de 40 abandonou a

[6] TEIXEIRA DE BARROS, R. **Arte concreta paulista: Antonio Maluf**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002. p. 12

[7] BANDEIRA, J. **Arte concreta paulista: documentos**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002. p. 42

[8] Anexo 1: O conceito de arte concreta por Antonio Maluf

faculdade de Engenharia Civil e passou a se interessar pelas artes plásticas, tendo em vista as criações em estamparia para a indústria têxtil de sua família . Estudou pintura com Waldemar da Costa, ingressou na Escola Livre de Artes Plásticas (ELAP) onde teve aulas com Flávio Motta, Nelson Nóbrega e Poty Lazarotto e, fora da ELAP, aulas de pintura com Sanson Flexor (antes do ateliê Abstração). Freqüentou aulas de gravura no Masp com Darel Valença Lins e Aldemir Martins e, de desenho, com Roberto Sambonet. Fez parte da primeira turma de Desenho Industrial do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do MASP, onde foi aluno dentre outros, de Pietro Maria Bardi, Lina Bo Bardi, Jacob Ruchit, Salvador Candi e Zoltan Hegedus que exerceu significativa influência para as suas concepções estruturais no suporte.

Já vinha desenvolvendo trabalhos com expressões geométricas em suportes bidimensionais mas a escultura Unidade Tripartida de Max Bill, foi a “fagulha” necessária para o desenvolvimento de suas obras.

Embora seja mais conhecido pelo cartaz da I Bienal, produziu entre 1950 e 1969, um montante de mais de 150 trabalhos concretos, adotando os princípios básicos da estrutura como fator fundamental para o “resultado da obra”.

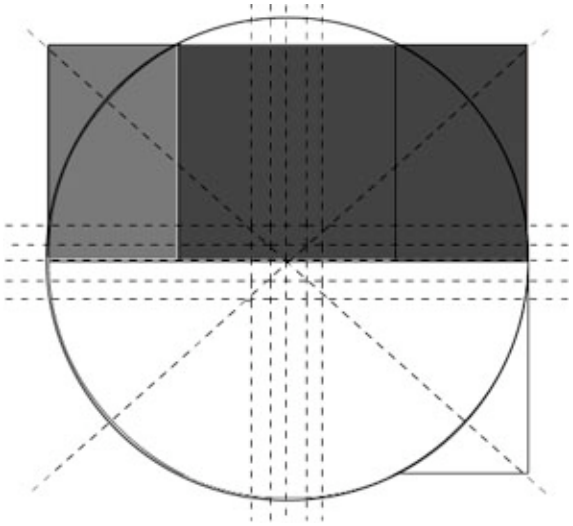


Fig.2 – Seção áurea clássica a partir do quadrado inscrito no semicirculo

Capítulo II
O conceito de estrutura para Antonio Maluf

"(...) Na cadeira de 'materiais' ministrada por Zoltan Hegedus foi a apresentação de uma folha de árvore frutífera, ressecada dentro das páginas de um livro, revelando a estrutura que tivera a forma irregular. Essa estrutura por sua vez, era uma das inúmeras outras que se ramificaram dessa árvore, todas com uma aparência semelhante, mas nunca iguais. (...)[9]

Os elementos de linguagem, signos e sinais, e o suporte por meio de suas estruturas ortogonais e diagonais, atuam integradamente para a obtenção de um composto final. É por meio desses elementos de linguagem, agregados e resultantes do próprio suporte-superfície, que sua criação se manifesta. Nesse sentido, nega a abstração, seja informal ou geométrica, pois não intenciona a visualização de uma composição que represente ou reproduza uma forma, ponto linha ou planos, mas sim a informação visual dos níveis combinatórios intercambiáveis. Em outras palavras, seu trabalho é orgânico: dotado de membros de um corpo (órgãos) com funções específicas e interdependentes com o todo (a obra) que, em algumas de suas criações, apresenta uma singularidade recíproca entre as partes desiguais, embasadas na seção áurea.[10]

[9] Anexo 1: o conceito de arte concreta por Antonio Maluf

[10] DOCZI, G. **O poder dos limites**. São Paulo: Mercuryo, 2003. p. 2 - 3

Embora essa “fagulha” de seu caminho artístico tenha sido ativada pela escultura, suas produções restringiram-se ao plano bidimensional (com exceção de poucas esculturas em escala reduzida, elaboradas na década de 1990), aonde registra pequenos quadriculamentos que orientam sua lógica interna de desenvolvimento e construção estrutural, para a concepção dos signos e sinais componentes do resultado final.

A estrutura “enuncia” – propõe *o alinhamento, o ritmo, a progressão, a polaridade, a regularidade,*[11] dos componentes do trabalho, ao mesmo tempo que “subscreve” – autoriza, legitima a construção desses componentes significativos (signos e sinais), sejam eles pontos, linhas, formas básicas geométricas, e derivações em variadas escalas e proporções, e “sublinha” – destaca, dá ênfase às partes integrantes, utilizando cores primárias, cores secundárias, em harmonias análogas ou complemetares, e tonalidades de cinzas, para formular sua linguagem visual concreta, fazendo, assim, a meu ver, uso da inteligência - ao manejar eficientemente uma vasta quantidade de dados, em níveis de informação, bem como da criatividade - ao sintetizar a combinação desses dados para obter algo novo.[12]

[11] BANDEIRA, J. **Arte concreta paulista: documentos**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.documentos. p. 60

[12] DEL NERO. H. **O sítio da mente. São Paulo**: Collegium Cognitivo, 1997. p. 67 - 68 -114

Os níveis de informação estão vinculados, no trabalho de Antonio Maluf, à sintaxe – à organização de signos e/ou sinais, ou seja, um nível de informação de 1º grau corresponde a um elemento gráfico que pode ser unitário, ou composto por elementos iguais que resultem em uma unificação; um nível de 2º grau corresponde a dois elementos gráficos distintos, sejam eles elementos simples, bem como compostos que gerem uma unidade, e assim por diante, definindo uma lexia – uma organização visual, através da superfície (suporte) de trabalho, a partir da estrutura geradora do conteúdo.

Essa estrutura geradora pode ser definida por finos traços rítmicos, intercalados por cheios e vazios, a partir do quadriculamento da superfície, bem como por espaços de planos, ao apresentar unidades de signos e sinais em disposições combinatórias regulares, visualizadas em módulos. Pode também somar esses dois padrões de estruturas (traços e planos modulares) para gerar linguagens mais complexas, muitas vezes com aspectos cinéticos.[13]

[12] Para elucidação, consultar cap.III: análises da linguagem visual

Capítulo III
Análises da linguagem visual

Foram selecionadas 20 obras do artista para o procedimento de análises dinâmicas em processo digital. A escolha dessas obras priorizou três fatores:

1) estudos de linguagem - trabalhos que geraram novas obras de arte concreta, ou projetos aplicados (projetos gráficos, murais, estamparia)
2) expressão técnica - pintura manual a guache sobre papel
3) propriedade - com exceção de uma das obras (que foi doada ao Centro Universitário Mariantonia) todas as demais fazem parte da coleção do artista.

Essas análises dinâmicas foram elaboradas no aplicativo Flash MX da Macromedia versão 6.0, em cenas dimensionadas numa área proporcional à tela do computador, de 684 x 513 px (pixel) e equivalente a 24 x 18 cm (comprimento por altura), com padrão de velocidade de 12 quadros por segundo. Cada obra é animada em ao menos uma cena distinta com símbolo em clipe de filme.[14]

[14] Para elucidação, consultar cap.IV O processo das animações

As análises partiram de desenhos vetorias, elaborados no próprio aplicativo, caracterizando:

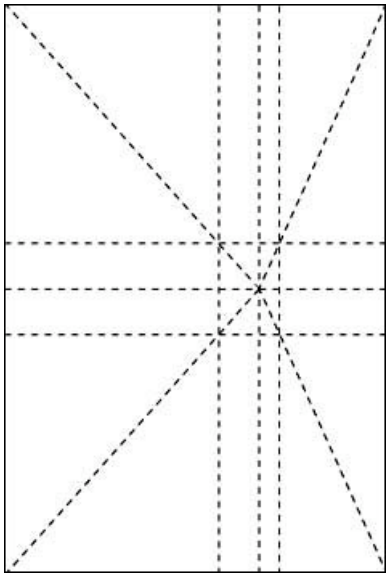
a. estrutura - eixos ortogonais/diagonais, quadriculamentos, traços de construção, formas / espaços modulares;
b. lexia – elenco de signos (pontos, linhas, formas geométricas) e sinais (cores, símbolos gráficos, números);
c. sintaxe – organização dos signos e sinais sobre a estrutura;
d. trajetória de leitura - percurso do olhar na animação;
e. conteúdo – importância das partes constitutivas para o significado da obra;[15]
f. técnica da animação – quantidade de quadros, o tempo de cada cena, medidas proporcionais às obras originais, em pixel e cm;
g. os exemplos das imagens iniciam pela estrutura, seguem com as variações de construções em quadros reduzidos proporcionalmente, e finalizam com o aspecto da obra original em dimensões maiores aos exemplos dos quadros iniciais.[16]

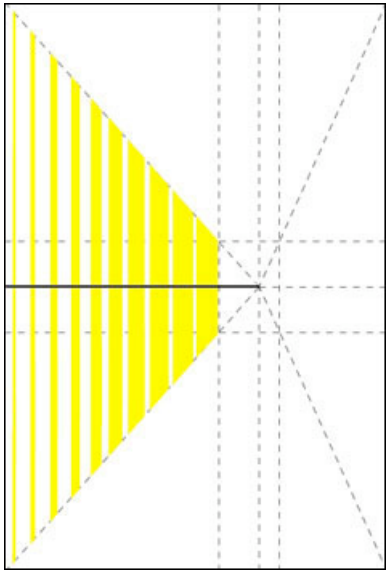
Obra 1: Equação dos desenvolvimentos em progressões crescentes e decrescentes (29 x 20 cm) – 1951

Um dos primeiros trabalhos concretos de Antonio Maluf, elaborado em março de 1951 e, posteriormente, adaptado para o

[15] DONDIS, D. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 22

[16] Anexo 6: Medidas dos quadros finais de cada obra analisada





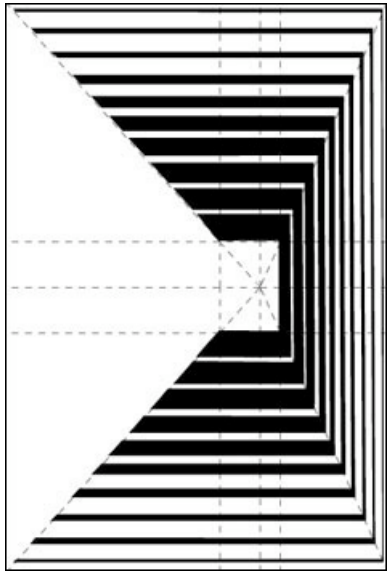
cartaz[17] da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em medidas de 96 x 65 cm. A análise é feita sobre a obra e não sobre o cartaz.

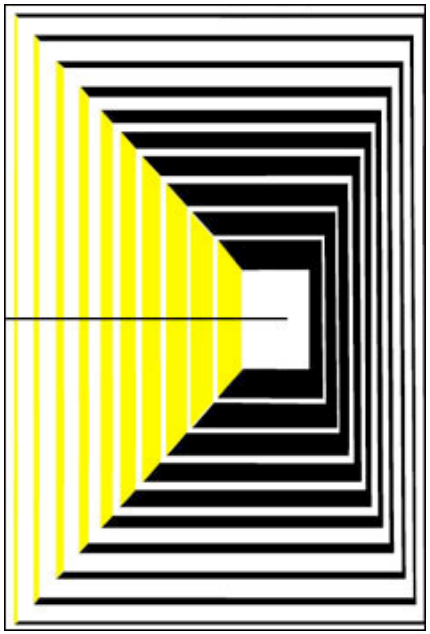
Estrutura: definida por finos traços rítmicos que partem da divisão da superfície ao meio na horizontal, e em 1/3 na vertical, posicionando um ponto de fuga de onde são traçados os eixos diagonais. Seguindo a proporcionalidade de 1/3, são traçadas outras duas linhas verticais adjacentes àquela onde se situa o ponto de fuga e definindo, assim, as duas outras linhas horizontais eqüidistantes da central, que delimitam o retângulo interno.

Lexia: signos com variações de tarjas e espaços, e linha horizontal que finda (ou inicia) no ponto de fuga, numa integração significativa de tempo/espaço. Sinais representados pelo amarelo, preto e branco.

Sintaxe: organização das variações de espessuras das tarjas amarelas e espaços brancos, no plano vertical esquerdo, e por variações de espessuras de tarjas pretas e espaços brancos, nos planos superior e inferior horizontais, bem como no vertical

[17] Anexo 2: Texto de Antonio Maluf sobre a obra original e o cartaz



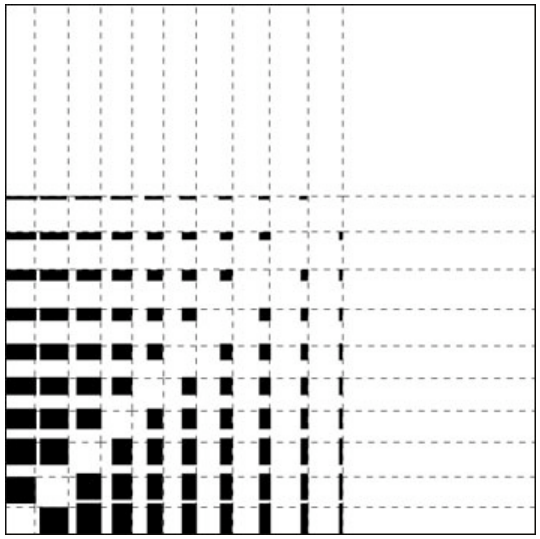


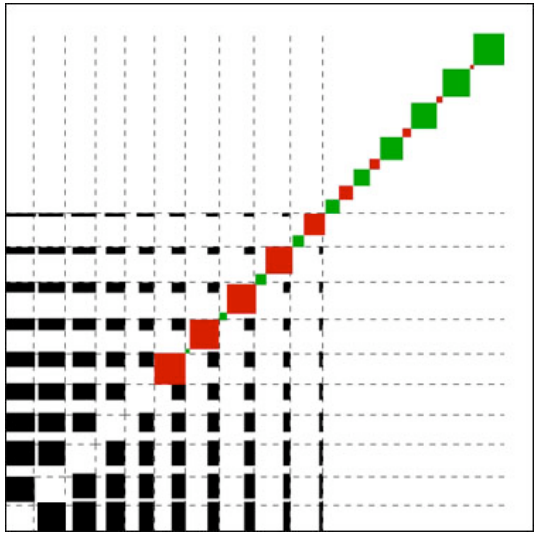
direito, até definirem o retângulo interno numa composição em perspectiva.

Trajetória de leitura: perspectiva ótica – um ponto de fuga definido pela linha horizontal do centro que coincide com 1/3 da linha vertical, localizadas no retângulos central, e pelos prolongamentos dos eixos diagonais, sugeridos mas não traçados, provocando uma visualização de radialidade e sensação de tridimensionalidade.

Conteúdo: *a forma sublinha o suporte*, ou seja, o equacionamento dos planos definidos pela estrutura, permite a distribuição de traçados progressivos entre tarjas e espaços, endossando o nome da obra.

Técnica da animação: 90 quadros, em 7,4'' . As medidas originais foram redimensionadas proporcionalmente em 513 x 342 px equivalendo a 18 x 12 cm.



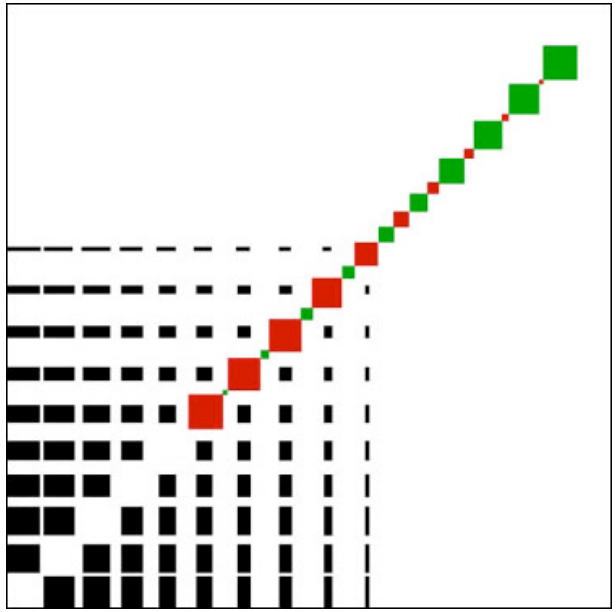


Obra 2: Progressões com verde e vermelho
(34,5 x 34,5 cm) – déc.50

Estrutura: definida pelo quadriculamento da superfície para o registro de uma forma modular no canto inferior esquerdo, e pela diagonal do canto inferior esquerdo até o canto superior direito. Essa forma modular ocupa a terça parte da superfície e através dela vão sendo integradas linhas e colunas em espaços cheios e vazios.

Lexia: signos definidos pela forma modular estrutural, com variações de espessuras de linhas e entrelinhas, colunas e entrecolunas, em sentido horizontal e vertical; pontos quadrados dispostos na diagonal em dimensões variadas e proporcionais, com sinais representados por matizes complementares (verde e vermelho).

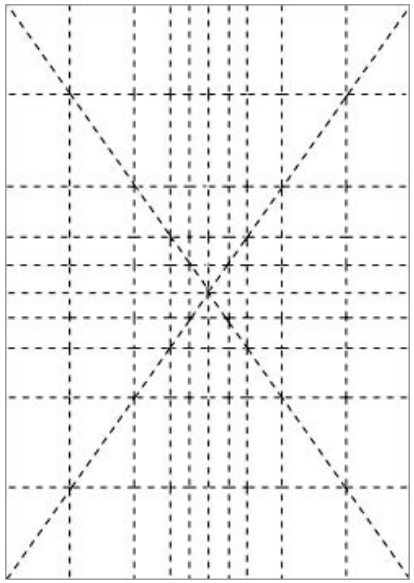
Sintaxe: composição rítmica de elementos gráficos (quadrados, linhas / entrelinhas, colunas / entrecolunas) através da utilização de constantes (espaços e proporções) na superfície, gerando organizações integradas a partir da estrutura.

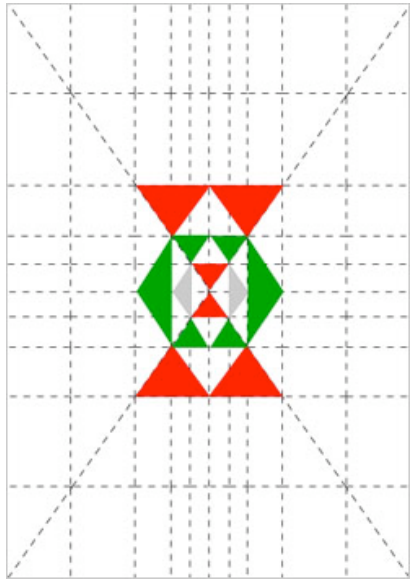


Trajetória de leitura: diagonalizada do canto inferior esquerdo para o canto superior direito a partir do módulo quadrangular definido pelas linhas, colunas, e espaços entre elas, seguindo a diagonal da superfície, onde estão dispostos os pontos quadrados coloridos.

Conteúdo: *enunciado da estrutura* que propõe a integração entre cheios, vazios, e variações de medidas em progressões cromáticas.

Técnica da animação: 120 quadros, em 9,9". As medidas originais da obra foram redimensionadas proporcionalmente em 513 x 513 px, equivalendo a 18 x 18 cm.





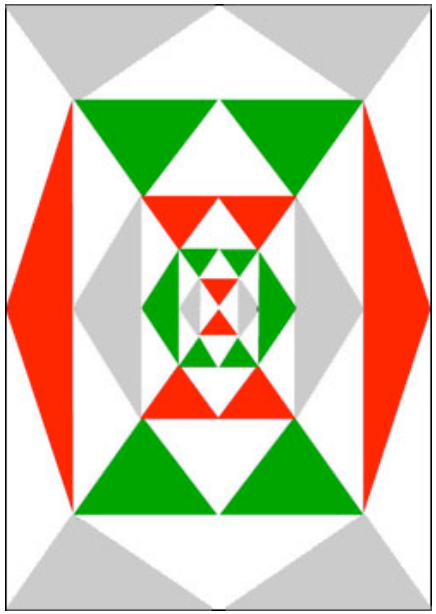
Obra 3: Progressões crescentes e decrescentes com triângulos coloridos (33 x 23 cm) – déc.50

Estrutura: a partir do quadriculamento da superfície são definidos eixos ortogonais e diagonais, e linhas paralelas horizontais / verticais, para o traçado das bases dos triângulos.

Lexia: duplas e quadras de triângulos (eqüiláteros, isósceles e escalenos) em proporções variadas. Os triângulos são destacados pela cromia complementar (vermelho / verde) que contrasta com a superfície, e pela tonalidade cinza neutralizadora.

Sintaxe: integração de três diferentes unidades de formas triangulares cromáticas com a superfície, compondo vinte e seis triângulos brancos intercalados por oito triângulos cinzas, oito vermelhos e dez verdes, em posicionamentos horizontais e verticais, indicados pelas bases dos triângulos.

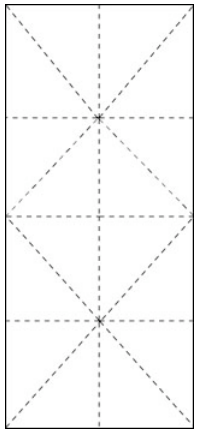
Trajetória de leitura: do centro para a margem e vice-versa, através dos vértices situados em oposição às bases dos triângulos, representando flechas orientadoras do percurso, ora indicando o



movimento interno - no sentido horizontal, ora indicando o movimento externo - no sentido vertical.

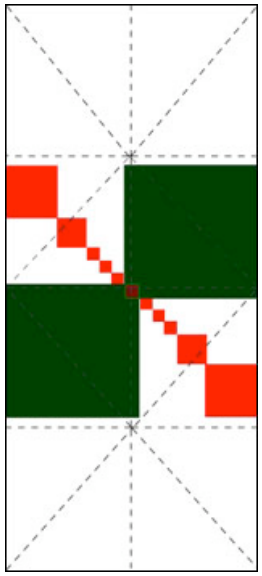
Conteúdo: *progressões enunciadas, assinadas e sublinhadas pelo suporte*. A forma final é definida pela estrutura através de proporções variáveis de planos triangulares coloridos integrados à superfície de trabalho. A obra é *enunciada* (proposta) pela estrutura, *assinada* (autorizada) pelos eixos ortogonais e *sublinhada* (reforçada) pelos eixos diagonais.

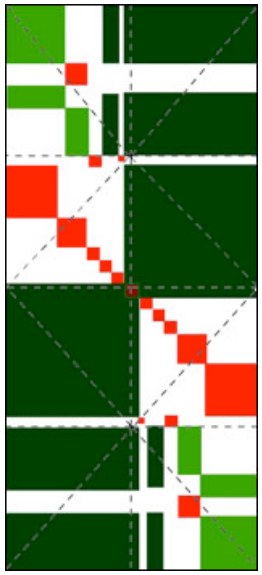
Técnica da animação: 100 quadros, em 8,2". As medidas originais da obra foram redimensionadas proporcionalmente em 513x 359 px, equivalendo a 18 x 12,6 cm.



Obra 4: Dízima periódica (22,5 x 09,8 cm) – 1951

Estrutura: eixos ortogonais que dividem a superfície em quatro partes iguais onde, a partir dos módulos horizontais, superior e inferior, são traçados os eixos diagonais. Esses eixos cruzam num



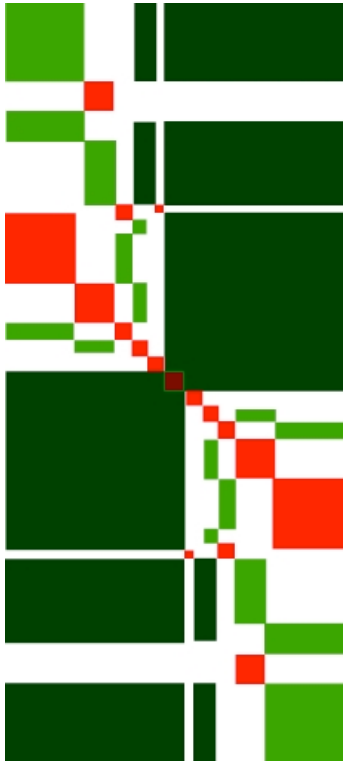


ponto comum com a linha divisória vertical, definindo duas novas horizontais, eqüidistantes da linha central, formando, assim, um total de oito módulos similares.

Lexia: desenhos de formas geométricas retangulares e quadradas sinalizadas em matizes análogas (verde escuro / verde claro) e matizes complementares (verde claro e escuro / vermelho); em escalas derivadas e proporcionais de medidas.

Sintaxe: pequena forma central quadrada que gera duas novas formas maiores em verde escuro, também quadradas, que se dividem em partes retangulares que, por sua vez, vão gerando novas formas quadradas e retangulares compondo assim - em lineamentos e espaços a partir da estrutura - dois planos conjugados e inversamente rebatidos, seja na orientação horizontal, seja na vertical.

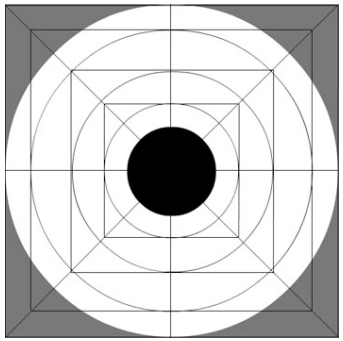
Trajetória de leitura: início em "X" - dos quadrados centrais em verde, e dos quadrados seqüenciais em vemelho a partir do centro, seguindo o sentido vertical dos retângulos em verde escuro, e horizontal das formas retangulares e quadradas em verde claro,



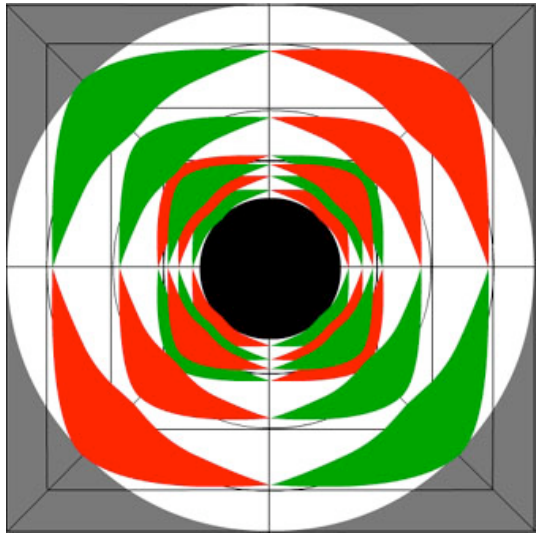
finalizando com as formas reduzidas de quadrados vermelhos e retângulos verde claro, nas áreas adjacentes às dos quadrados em verde escuro.

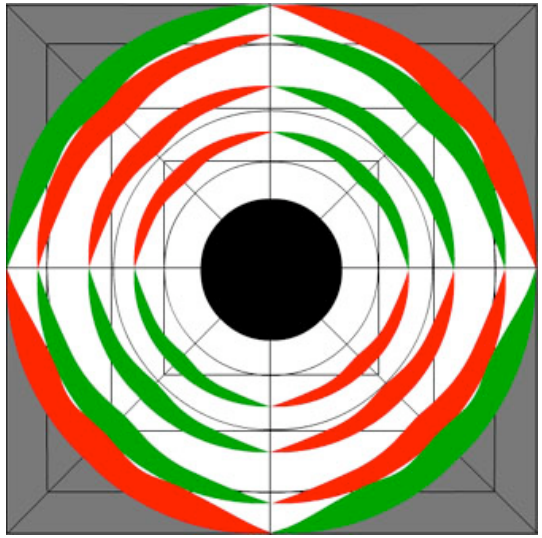
Conteúdo: *forma gerando forma / espaço gerando forma*. Conjunto de oito planos modulares em constantes de repetição sobre a estrutura, fazendo analogia ao conceito dos conjuntos de números racionais de formas decimais. (Dízima = fração periódica que pode ser simples – quando apresenta constantes de repetição, por exemplo: 0,33333 ou 0,323232, ou composta – quando não apresenta constantes de repetição, por exemplo: 0,1555 ou 0,1233)

Técnica da animação: 89 quadros, em 7,3''. As medidas originais da obra foram redimensionadas proporcionalmente em 513 x 228 px, equivalendo a 18 x 22,5 cm.



Obra 5: Progressões crescentes e decrescentes em espiral (22 x 22 cm) – déc. 50

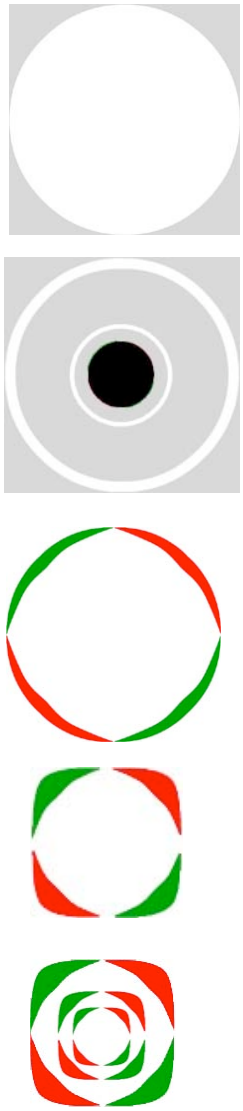




Estrutura: radial construida a partir de um quadrado que, por sua vez, é definido nas exatas medidas da área de trabalho. Através dos eixos ortogonais e diagonais, desse quadrado, é traçado um círculo centralizado à superfície, de onde são traçados novos enquadramentos e circunferências que orientam a construção das formas finais em ângulos de 90º .

Lexia: círculo preto central, formas anelares brancas para ajustes de medidas, e formas quadrangulares de cantos arredondados, em conjuntos de cromias complementares (vermelho / verde) intercaladas e integradas a outros conjuntos, de mesmas cromias, para uma relação com a superfície de trabalho, de maneira a definir um conjunto de “flechas rosetadas”.

Sintaxe: integração, em diferentes medidas, dos conjuntos de formas circulares cromáticas (vermelho / verde) com o conjunto de formas quadrangulares de cantos arredondados em mesmas cromias das formas circulares, resultando na composição final definida pela estrutura. Para essa integração, das formas entre si, com as correspondentes variações de medidas, orientadas pela

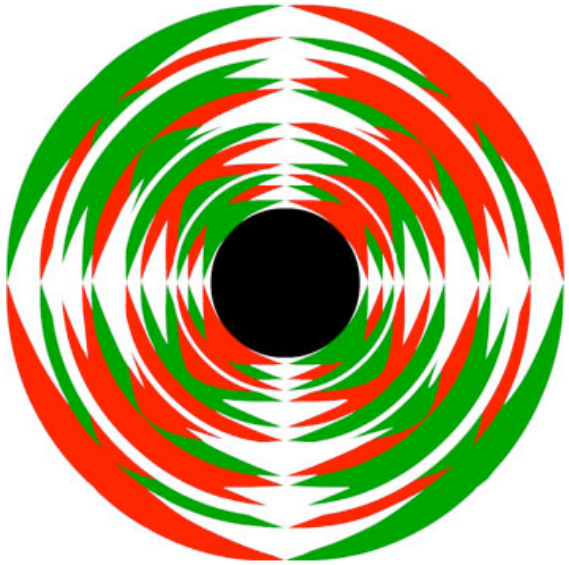


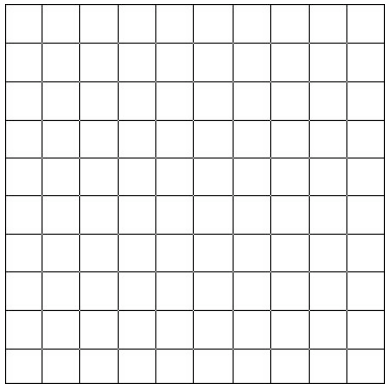
estrutura, há necessidade da inclusão de ajustes, formados por anéis circunferentes.

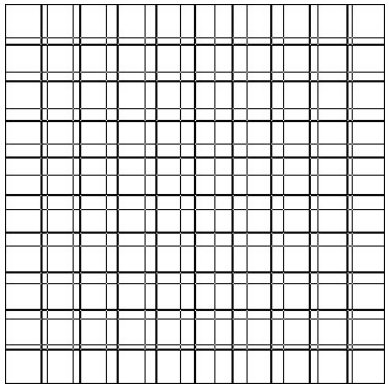
Trajetória de leitura: do centro para a margem com efeito cinético de rotação (ilusão óptica).

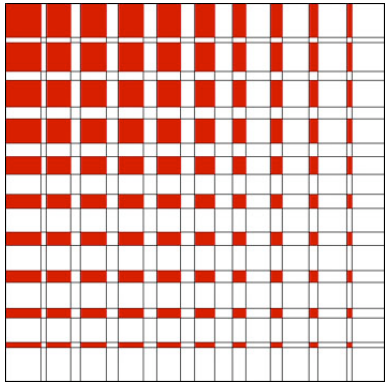
Conteúdo: *progressões radiais*. A forma final é definida pela estrutura através de proporções variáveis de formações círculo-quadrangulares, em conjuntos de cores complementares.

Técnica da animação: 80 quadros, em 6,6''. As medidas originais da obra foram redimensionadas proporcionalmente em 513 x 513 px, equivalendo a 18 x 18 cm.









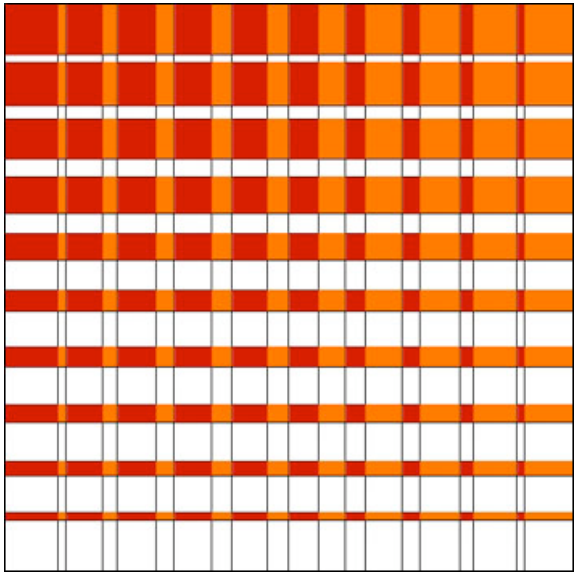
Obra 6: Progressões crescentes e decrescentes no quadrado (22 x 22 cm) – déc. 50

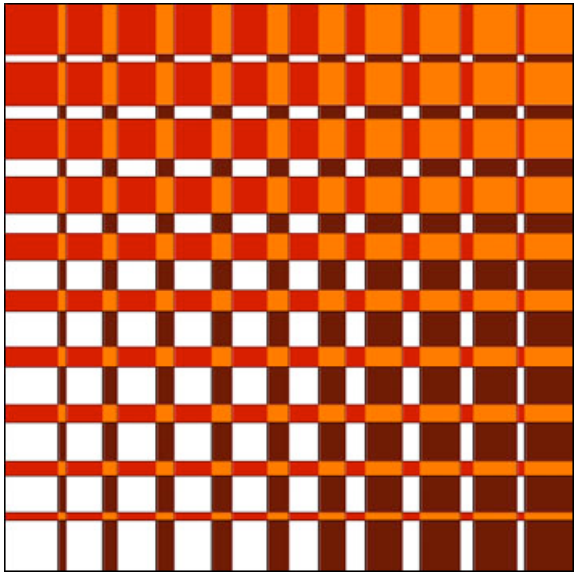
Estrutura: quadriculamento da superfície em dez linhas por dez colunas, e traçado de medidas gradativas nos espaços entre as linhas e colunas, de forma a obter uma variação nas unidades do quadriculamento inicial, em vinte subdivisões finais, integrando linhas e entrelinhas, colunas e entrecolunas.

Lexia: módulos cromáticos em espessuras variadas, de quatro tonalidades análogas entre si – 2 x 2: vermelho x laranja; marron x sépia.

Sintaxe: distribuição das cromias em espaços de espessuras variadas, compondo uma integração única entre linhas e colunas a partir da estrutura

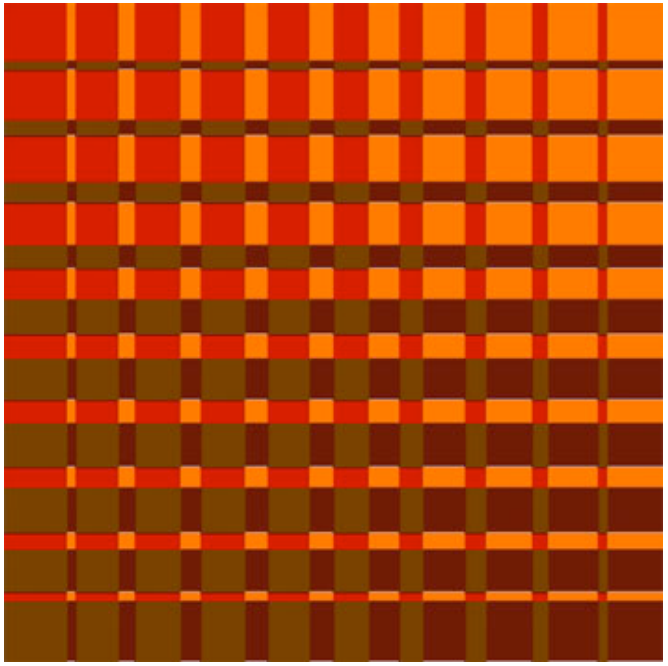
Trajetória de leitura: da esquerda superior para a direitra superior e destas para os extremos inferiores, em razão da distribuição das tonalidades cromáticas mais vibrantes para as mais amenas.

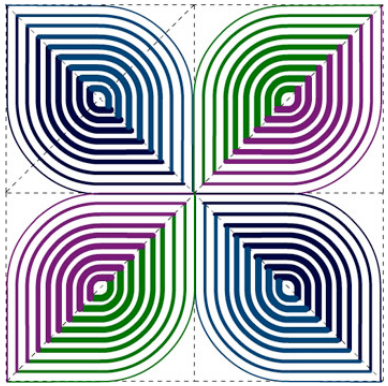


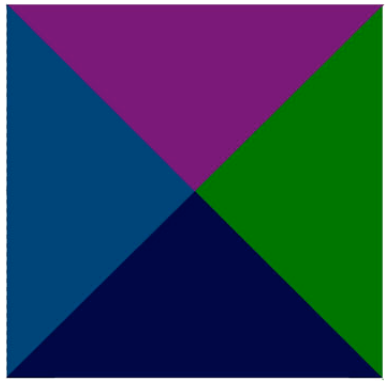


Conteúdo: *progressões variadas entre espessuras cromáticas*. A forma final é definida pela estrutura através das proporções cromáticas estabelecidas nas linhas, colunas, e espaços entre elas.

Técnica da animação: 77 quadros, em 9,7". As medidas originais da obra foram redimensionadas proporcionalmente em 513 x 513 px, equivalendo a 18 x 18 cm.





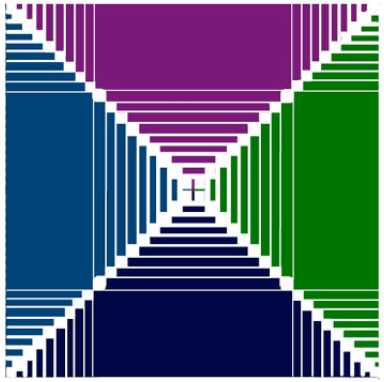


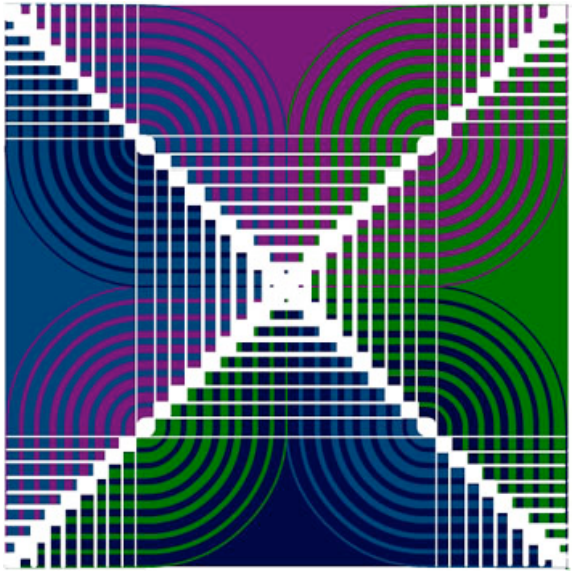
Obra 7: Progressões crescentes e decrescentes com curvas (48 x 48 cm) – 1951

Estrutura: gerada por eixos ortogonais e diagonais, com padrões de traços e espaços modulares, bem como por construções radiais a partir das diagonais de cada um dos quatro módulos.

Lexia: linhas curvas, com equivalência de espessuras (espaço amplo x linha fina; espaço estreito x linha grossa), em par de matiz azul (saturação e brilho) e pares de matizes complementares indiretas (verde e violeta) ; linhas brancas com alternâncias de espessuras entre espaços vazios, orientadas por pequenos quadrados também em branco, dispostos nas diagonais da superfície de trabalho.

Sintaxe: organização de 12 módulos - formados por quatro unidades cromáticas de linhas curvas e 8 unidades de módulos formados por linhas retas e pequenos quadrados em branco, sobre plano cromático subdividido em quatro triângulos isósceles concêntricos à superfície de trabalho, com cores iguais às das unidades de linhas curvas. Quando integradas ao plano de fundo em cromias permutadas, os módulos curvos, e os módulos



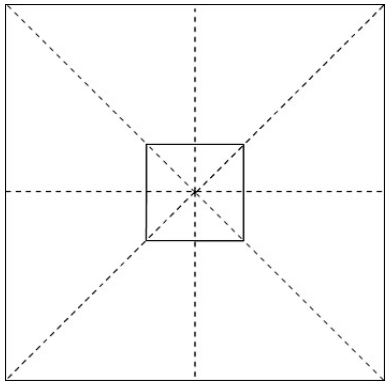


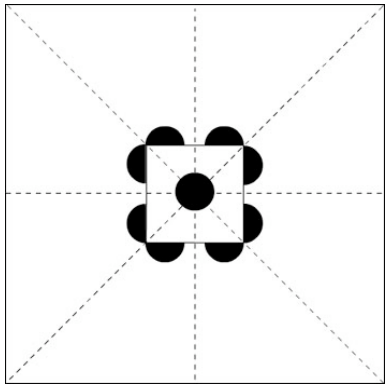
compostos por linhas e pequenos quadrados em branco, reforçam a sensação de vibração óptica.

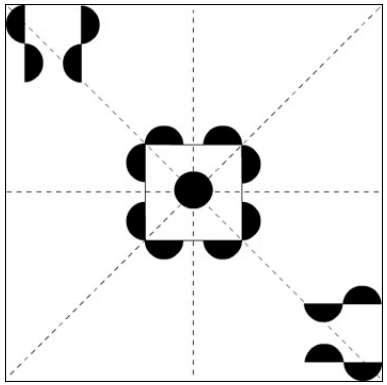
Trajetória de leitura: do centro do módulo - composto por 4 unidades das linhas e pequenos quadrados em branco, em um percurso "X" definido pelas diagonais - para os extremos desse módulo composto que, coincidindo com o centro dos pares cromáticos, bem como com os vértices dos módulos brancos periféricos, dirigem o olhar para o caminho final nos extremos da superfície.

Conteúdo: *permutações cromáticas*. Estudo para estrutura geradora de possibilidades combinatórias em módulos retilíneos (branco) e módulos curvilíneos (cores) integrados à superfície subdividida em quatro unidades cromáticas.

Técnica da animação: 130 quadros, em 28,8''. As medidas originais da obra foram redimensionadas proporcionalmente em 513 x 513 px, equivalendo a 18 x 18 cm.





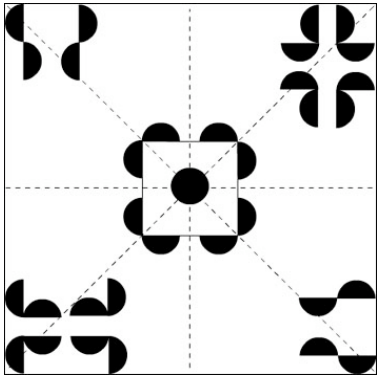


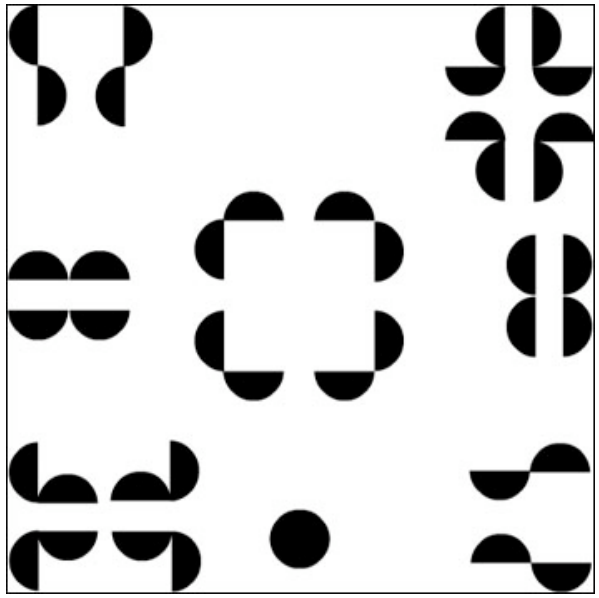
Obra 8: Vinte possibilidades de dois meio pontos se articularem por um ponto, antes de formar um ponto (35,7 x 35,7 cm) – déc. 50

Estrutura: eixo ortogonal, diagonais, e módulo quadrado, definidos a partir do quadriculamento da superfície de trabalho.

Lexia: círculo único (signo original), e conjuntos de meio- círculos articulados e combinados em 7 diferentes formas conjugadas por signos derivados, definidas por espaços cheios / vazios, e em proximidades / distanciamentos que evidenciam (sinalizam) 8 conjuntos distintos mas integrados (incluindo o posicionamento do ponto formador, ou resultante, das 20 possibilidades de articulações entre os meio pontos).

Sintaxe: 4 combinações de módulos com 2 meio pontos; 3 combinações de módulos com 4 meio pontos. Estas combinações, organizadas em vinte diferentes posições, e definidas a partir do quadrado ilusório do ponto original, terminam por gerar o ponto final, localizado na base horizontal da composição.





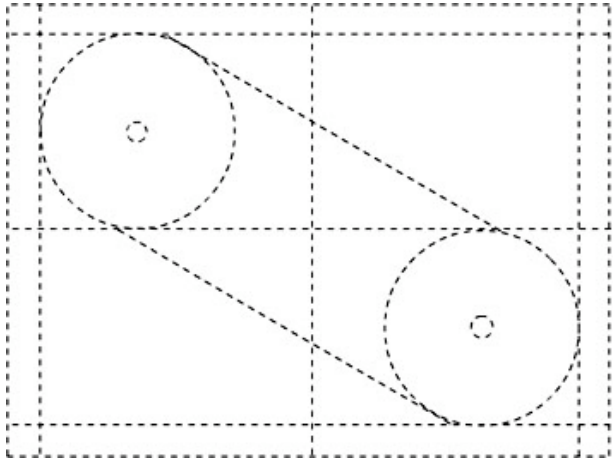
Trajetória de leitura: axial, conforme início da visualização do quadrante central ilusório para os limites do suporte, ou horizontal se a visualização partir do conjunto central dirigindo-se para os extremos laterais da superfície.

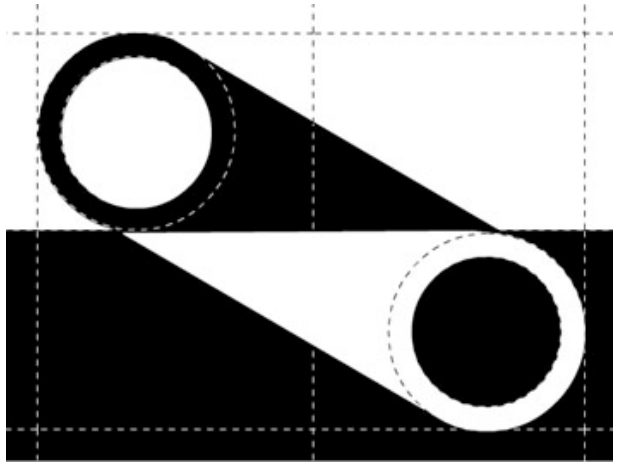
Conteúdo: *a origem e o fim*. Interpretação do conceito de Kandinsky[18] sobre o ponto, a linha e o plano. O ponto - a origem - que se transforma em dois meio pontos que vão se posicionando através de planos da superfície, em conjuntos articulados em duas e quatro unidades de formas e que denotam linhas espessas através dos espaços entre essas unidades de formas, até se reintegrarem, em outra situação, à forma original, definindo assim, o fim (conclusão da obra).

Técnica da animação: 105 quadros, em 8,7". As medidas originais da obra foram redimensionadas proporcionalmente em 456 x 456 px, equivalendo a 16 x 16 cm.

[18] WICK, R. **Pedagogia da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.p. 256 a 259 / KANDINSKY, W. **Punto y linea sobre el plano**. Barcelona: Barral Editores, 1975. p.30

Obra 9: Início do amarelo (35 x 52 cm) – déc. 50

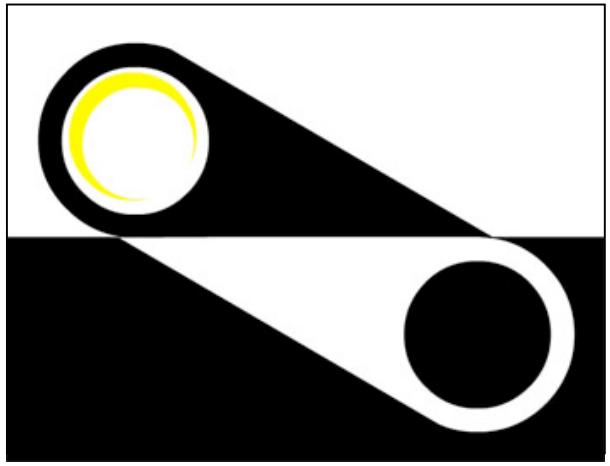




Estrutura: divisão do plano em duas metades horizontais; linhas diagonais paralelas que definem o traçado do centro dos círculos vazados e, conseqüentemente, do centro que origina a “meia-lua”, gerada por movimento de deslocamento do ponto central das circunferências que a formam.

Lexia: planos, linhas e pontos, em contraste, significando as formas; “meia-lua” em cor (amarelo/luz) como sinal de criação, ou seja: o formato, a coloração, e a escolha do posicionamento da cor amarela, no ponto vazado branco, sinalizam sutilmente a idéia de movimento, de energia geradora.

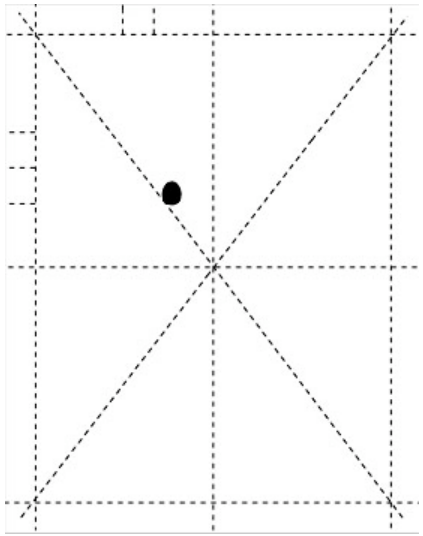
Sintaxe: planos cheios chapados em preto e branco, dividindo o suporte ao meio de maneira a definir uma linha horizontal, e fazendo com que esta se desdobre em duas (em movimento angular gerador das linhas paralelas) resultando em novas formas contrastadas ao plano. Essas novas formas são vazadas para dar ênfase ao plano que as gera. Em uma delas (na forma superior preta) o sentido de movimentação é reforçado pela inclusão de uma “meia-lua” amarela no ponto vazado branco.

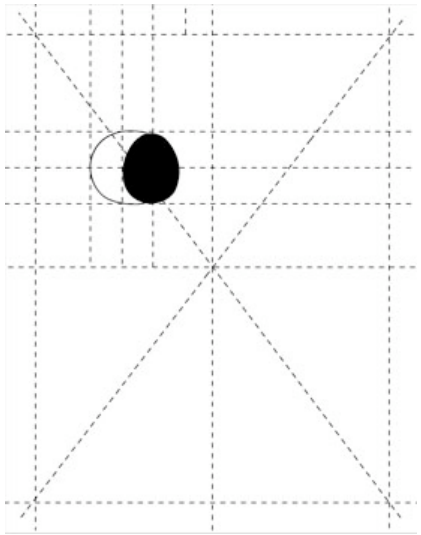


Trajetória de leitura: do preto ao branco do branco ao preto, com início e término na “meia-lua” amarela indicativa do elemento gerador da energia - do aspecto de “dínamo” - definido pelos elementos de forma e plano em contraste.

Conteúdo: *concisão da energia: a criação nos opostos*. Reforço da interpretação do conceito de Kandinsky sobre o ponto, incluindo com mais evidência nesta obra, a linha e o plano. O plano em contraste branco e preto definindo a linha; a linha que se desloca em planos opostos (claro/escuro) e gera novas formas que, ao serem vazadas, remetem à motricidade, à energia gerada e geradora, representada pela inclusão do amarelo (luz).

Técnica da animação: 85 quadros, em 7’’. As medidas originais da obra foram redimensionadas proporcionalmente em 427,5 x 627 px, equivalendo a 15 x 22 cm.





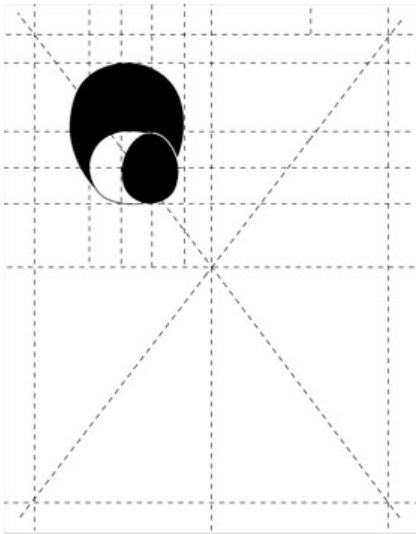
Obra 10: Evolução do ovo (26 x 20 cm) – déc. 50

Estrutura: quadriculamento do suporte para orientar os espaços (distanciamentos) entre os eixos ortogonais e proceder, então, com a ampliação das formas em deslocamentos alternados, ora em eixo vertical, ora em eixo horizontal.

Lexia: formas ovais, significando criação/evolução, em medidas seqüenciais e posições alternadas, evidenciadas pelo contraste em preto e branco (3 unidades pretas em eixo vertical; duas unidades brancas em eixo horizontal).

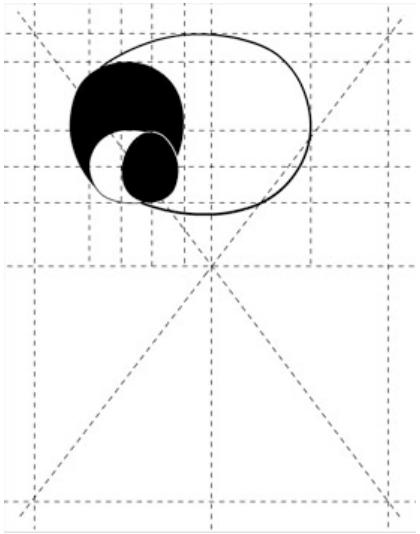
Sintaxe: composição dos planos de formas ovóides através de linhas verticais e horizontais orientadas pela estrutura, em escalas proporcionais, baseadas na seção áurea.

Trajetória de leitura: do ovo preto menor ao ovo preto maior, sugerindo um nó, ou seja uma “amarração”, entre as quatro formas menores integradas à forma maior chapada em preto, configurando uma imagem una (forma restrita). *

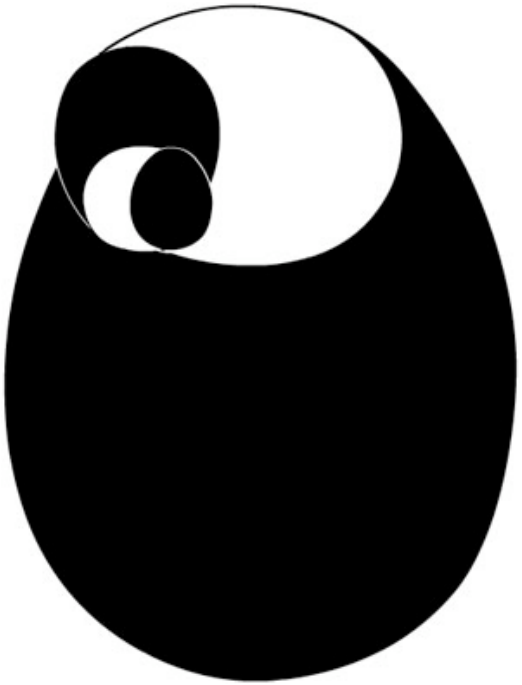


Conteúdo: *concisão da forma: a criação e o desenvolvimento*. Aplicação dos conceitos de Kandinsky sobre o ponto, a linha e o plano incluindo aspectos sobre a forma (sentido amplo/restrito).* O ovo expressando a origem da criação, as movimentações com os redimensionamentos, uma referência ao desenvolvimento criativo – a evolução e, esta, a síntese da origem.

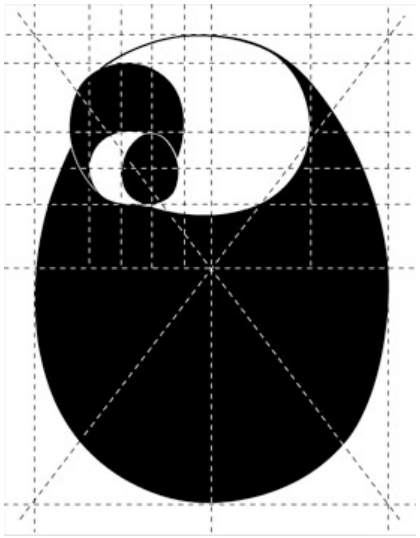
Técnica da animação: 110 quadros, em 9''. As medidas originais da obra foram redimensionadas proporcionalmente em 513 x 399 px, equivalendo a 18 x 14 cm.



*Kandinsky empregava no conceito da forma, duas abordagens: forma num sentido amplo e forma num sentido restrito. No sentido amplo incluia as cores, uma vez que "nenhuma superfície ou nenhum espaço pode existir sem cor", insinuando, assim, que a cor está necessariamente vinculada à forma, integrando-se aos "elementos formais abstratos". Num sentido restrito, a cor vincula-se ao ponto, à linha, ao plano e ao espaço, independente de sua visualização cromática. Estas abordagens são necessárias para a compreensão do processo criativo em geral de A. M., e para a análise da linguagem visual desta obra especificamente.

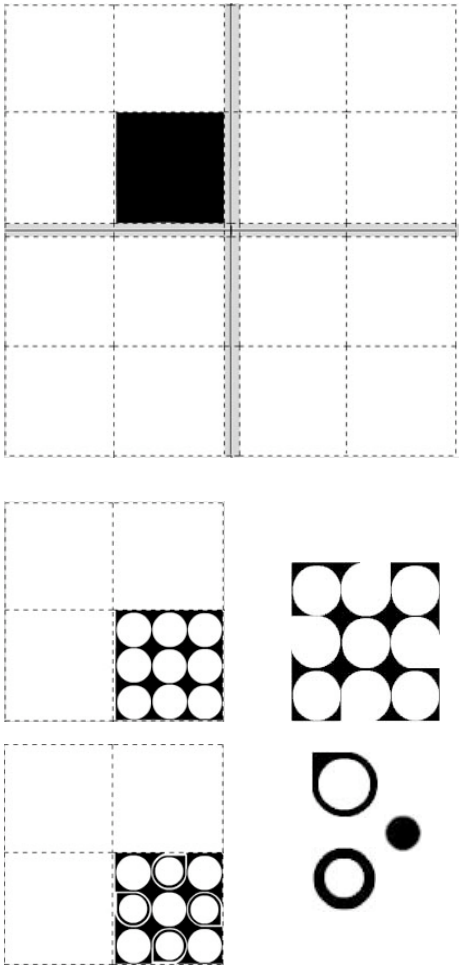


Creio ser pertinente também, registrar que Paul Klee considerava a imagem do ovo o fundamento dos princípios de sua teoria a respeito da *genesis* [19], conceito que aplicou em seus cursos na Bauhaus de 1921 em diante, havendo elaborado, em 1917, uma pequena pintura (14,5 x 26 cm) denominada *Ab Ovo* (desde o início) que considerava obra especial em seus registros pessoais. Antonio Maluf provavelmente recebera informações sobre esses princípios pois, apesar de ter-me dito que pouco sabia de Paul Klee, era muito influenciado pelas teorias de Kandinsky e ambos (Klee e Kandinsky) compartilhavam de um pensamento similar, quanto ao aspecto plástico, para as instruções direcionadas a uma linguagem elementar da forma.



[19] NAUBERT-RISER, C. **Klee**. Londres: Studio Editions, 1993. p. 56

Obra 11: Equação dos desenvolvimentos: roleta (45 x 45 cm cada módulo) –1957



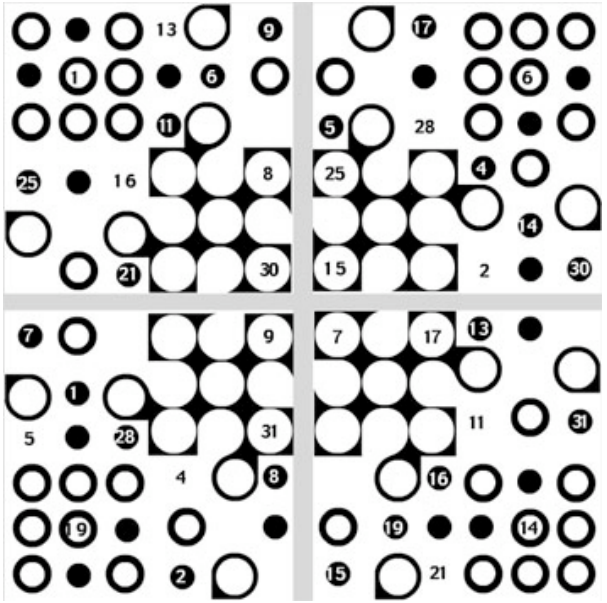
Estrutura: 4 módulos com subdivisões de 4 eixos ortogonais em cada um, para a distribuição das unidades de forma.

Lexia: signos circulares (cheios, vazios, anelares menores, e anelares maiores - com e sem ponta); signos modulares vazados pelo signo anelar maior, com e sem ponta; sinais numéricos com uma e duas casas decimais.

Sintaxe: organização padronizada da superfície, em 4 planos brancos iguais, composta por 4 conjuntos de formas que, rotacionadas (seja em sentido horário, quanto anti-horário), vão se dispondo nos planos em possibilidades combinatórias.

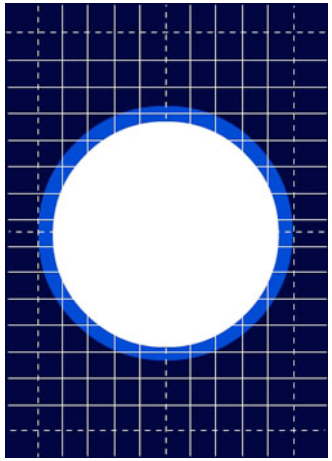
Trajetória de leitura: rotação no sentido horário (ou anti-horário) dos 4 conjuntos de formas em variações de 90º , 180º e 270º.

Conteúdo: *expressões racionais e aleatórias em planos modulares*. As expressões racionais referem-se às distribuições das unidades de forma nos módulos, ao grau de rotação dessas unidades de



forma sobre os módulos e às localizações dos numerais que, na seleção dos valores decimais, são aleatórios. O complemento do nome da obra “roleta”, é ambivalente: racional - quando relativo à rotação das unidades de formas e ao posicionamento dos números; aleatório – quanto aos valores numéricos, associados ao acaso, à sorte.

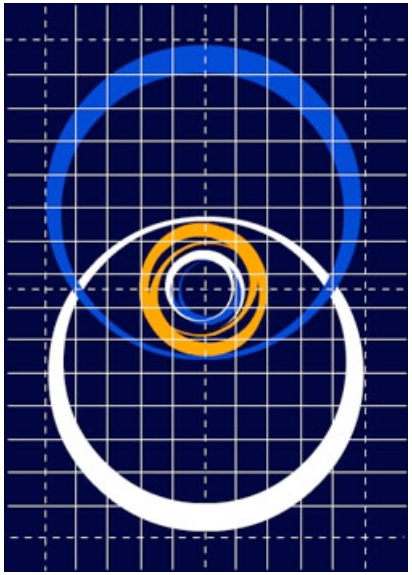
Técnica da animação: 100 quadros, em 17,8’’. As medidas originais, de cada módulo da obra, foram redimensionadas proporcionalmente em 242,25 x 242,25 px, equivalendo a 8,5 x 8,5 cm.



Obra 12: Equação dos desenvolvimentos com círculos (49 x 34,3 cm) –1951

Estrutura: ortogonal central para a construção das formas básicas circulares, sobre a superfície quadriculada.

Lexia: duas círcunferências “anelares” e quatro “volutas” em pares de medidas, correspondendo aos signos sobrepostos entre si,



destacados através da utilização e da variação de matizes complementares (amarelo / azul), matizes similares (azul da forma anelar superior e da voluta menor inferior; azul escuro da superfície) e contrastantes (branco / azul escuro).

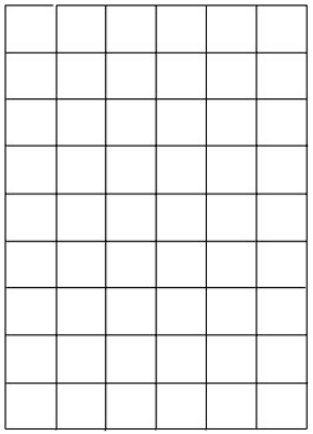
Sintaxe: composição organizada com seis unidades de formas circulares sobrepostas e refletidas verticalmente sobre o centro geométrico do suporte, em pares de medidas - duas a duas para as formas anelares maiores e formas volutivas menores, em cores de azul e branco, assim como em par de forma volutiva de dimensão igual, em cor amarela.

Trajetória de leitura: movimetação circular no sentido horário, indicado pelas volutas.

Conteúdo: *circunvoluções*. Movimentações e sobreposições de formas derivadas e análogas circulares.

Técnica da animação: 106 quadros, em 8,8". As medidas originais, foram redimensionadas proporcionalmente em 484,5 x 342 px, equivalendo a 17 x 12 cm.

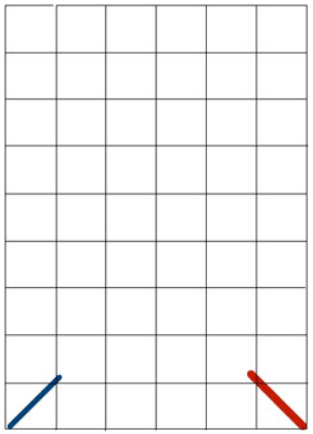
Obra 13: Equação dos desenvolvimentos
(52 x 34 cm) –1951



Estrutura: quadriculamento da superfície de trabalho.

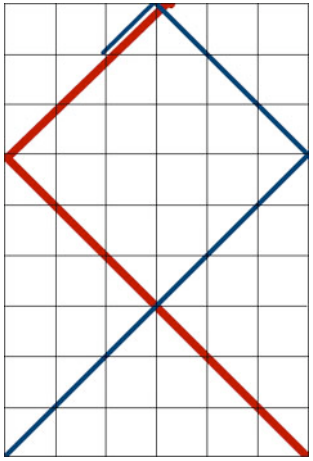
Lexia: linhas diagonalizadas em variações de espessuras e cores (vermelho e azul).

Sintaxe: composição de linhas através das diagonais do plano quadriculado, em disposições equivalentes de rebatimento entre os eixos vertical e horizontal.

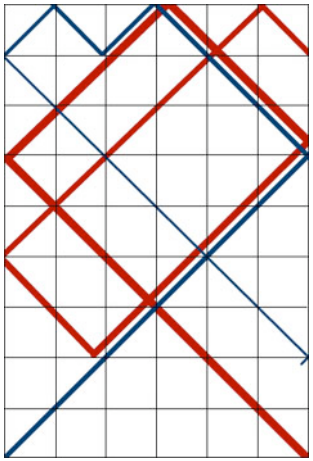


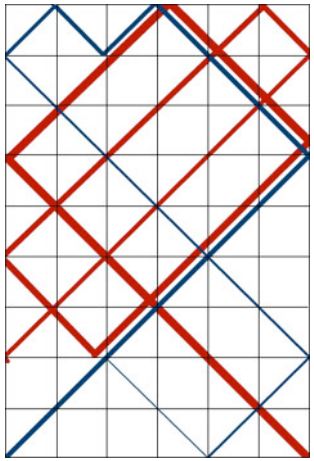
Trajetória de leitura: dos extremos inferiores do plano de trabalho, ao quadrado posicionado no eixo vertical central superior, a 2/3 da superfície.

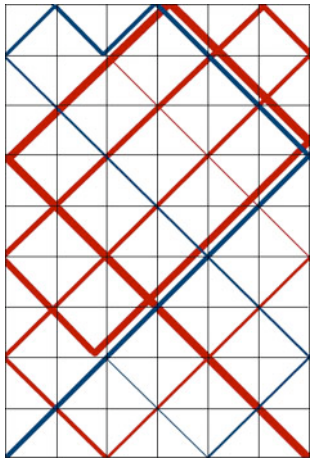
Conteúdo: *eqüalização de linhas sobre o plano*. Movimentações e sobreposições do percurso de linhas que se cruzam, sobre o quadriculamento da estrutura.

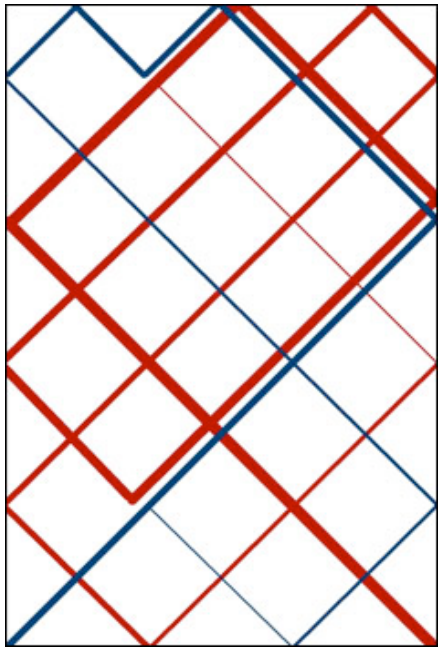


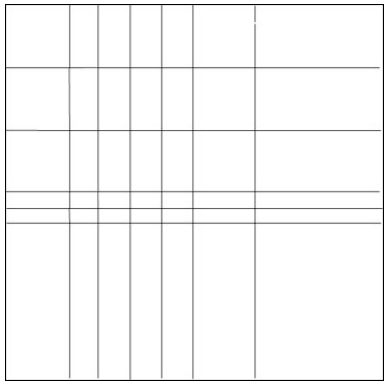
Técnica da animação: 65 quadros, em 7''. As medidas originais, foram redimensionadas proporcionalmente em 513 x 342 px, equivalendo a 18 x 12 cm.

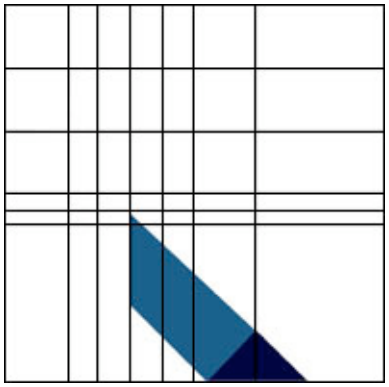


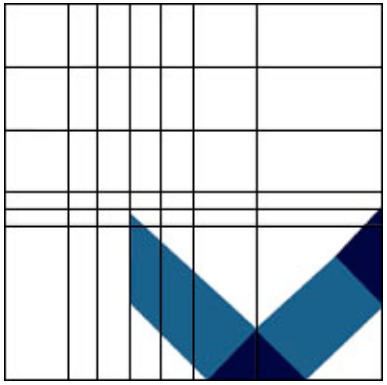












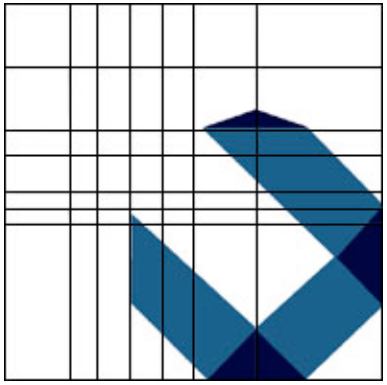
Obra 14: Caminho sem fim
(65,6 x 65,6 cm) –1959

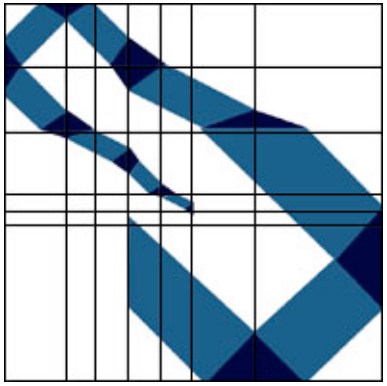
Estrutura: subdivisões da superfície em módulos proporcionais, quadrados e retangulares, dimensionados em segmentos áureos.

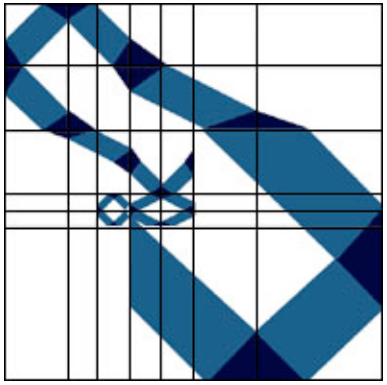
Lexia: paralelogramos em azul mais claro, triângulos em azul mais escuro, que, seguindo o percurso da estrutura, definem formas octogonais, onde os triângulos em azul escuro representam a interceção dos paralelogramas.

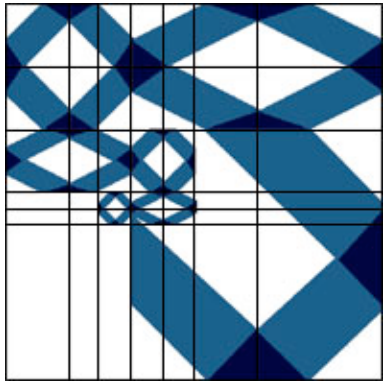
Sintaxe: composição de octógonos nos módulos retangulares e quadrados, em dimensões proporcionais, definida pela estrutura modular.

Trajetória de leitura: a partir do palalelogramo localizado no módulo maior inferior direito, seguindo em lineamentos dos palalelogramos, até irem fechando as formas octogonais inseridas em cada módulo, terminado no módulo retangular maior, situado no canto superior direito do plano de trabalho.





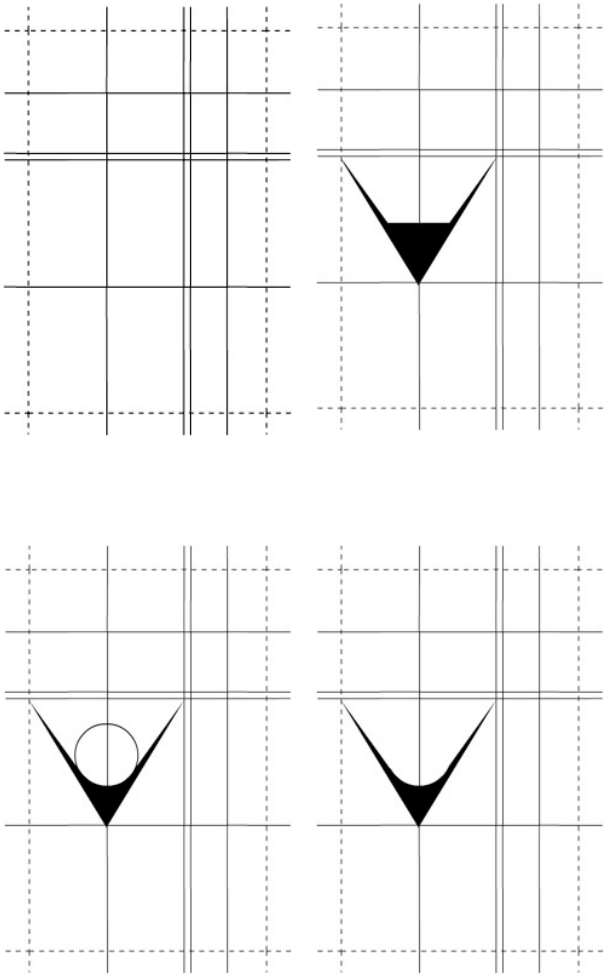




Conteúdo: *continuidade.* Integração entre formas similares e em medidas proporcionais que confundem o olhar quanto ao início e final do percurso das formas.

Técnica da animação: 145 quadros, em 12”. As medidas originais, foram redimensionadas proporcionalmente em 513 x 513 px, equivalendo a 18 x 18 cm.

Obra 15: Da Vince
(26 x 18 cm) –1952

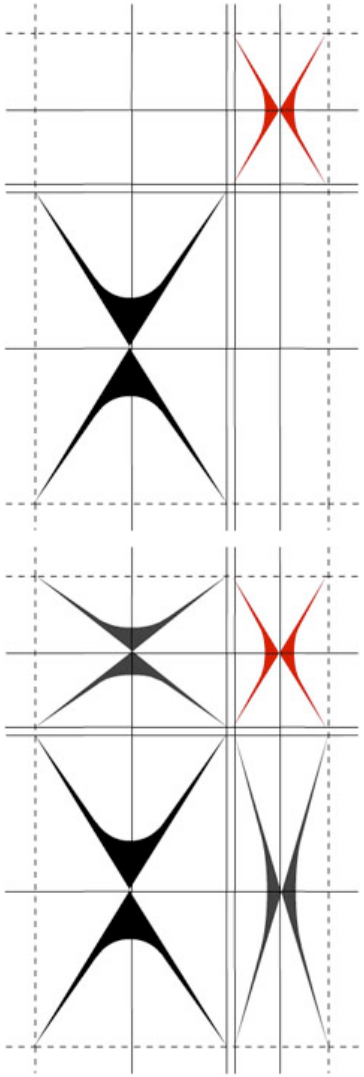


Estrutura: subdivisões da superfície em 4 módulos retangulares, a partir da seção áurea.

Lexia: forma em X, com variações de medidas em quatro diferentes combinações, destacadas por preto, duas tonalidades de cinza e um tom de vermelho. A forma é contruída por meio de um V com um triângulo interno ao seu vétice, localizado a 1/3 do módulo que orienta essa construção. Nos 2/3 restantes desse módulo, é traçada uma circunferência, cujo deslocamento no sentido para baixo, transforma a base do triângulo em curva tangente às laterais.

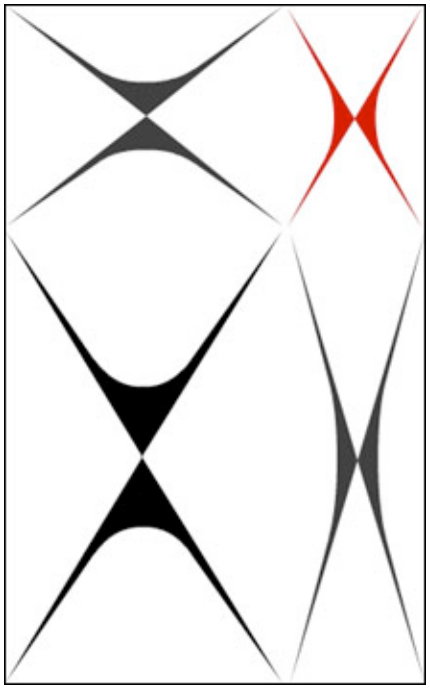
Sintaxe: composição de forma em variações de espaços, conforme os módulos definidos pela estrutura.

Trajetória de leitura: centralizada no plano, com pulsações de comprimento e altura.

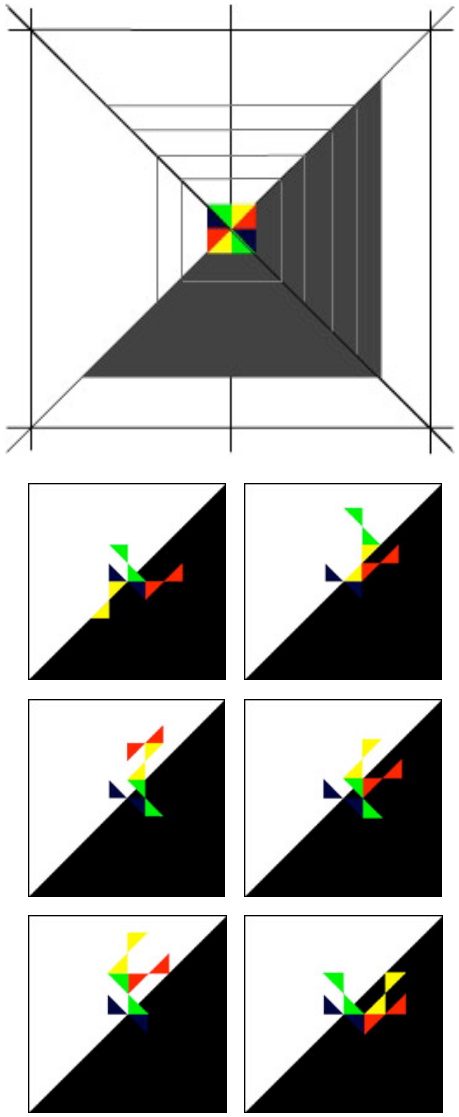


Conteúdo: *equilíbrio.* Aplicação da forma no plano de trabalho, a partir da seção áurea e também baseada em esquemas de Leonardo Da Vince sobre a incidência da luz. [20]

Técnica da animação: 61 quadros, em 50''. As medidas originais, foram redimensionadas proporcionalmente em 513 x 342 px, equivalendo a 18 x 12 cm.



[20] DA VINCE, L. **Tratado de pintura**. Madrid: Editora Nacional, 1976. p. 179

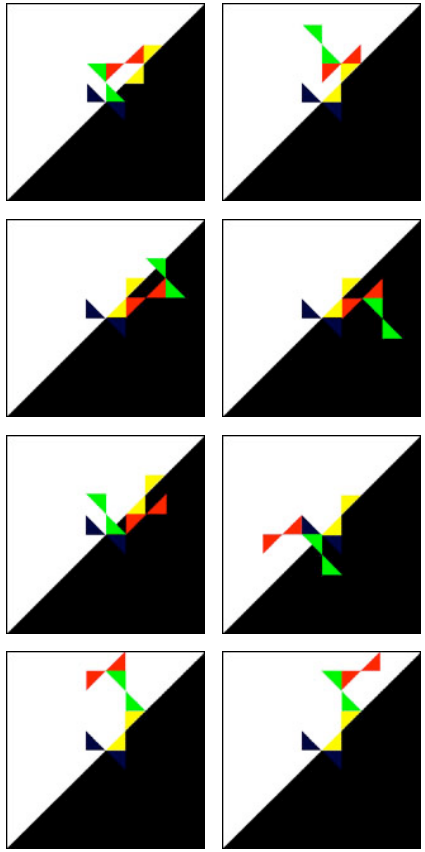


Obra 16: Crônica da formação de um quadrado iluminado
(48 módulos de 10 x 10 cm cada) – déc.50

Estrutura: quadriculamento do suporte para orientação dos deslocamentos; eixo diagonal para divisão do plano em contraste de banco/preto, e eixos ortogonais/diagonais para a subdivisão do quadrado central em pares cromáticos

Lexia: quadrados (luz e sobra da superfície / cromia central); pares triangulares geradores de 48 formas significativas da síntese narrativa. Cores básicas primárias e uma secundária (verde) como sinalização das diferentes localizações dos pares triangulares. A cor azul do par triangular estático sinaliza as vibrações cromáticas de similaridade (azul sobre o preto) e contraste (azul sobre o branco).

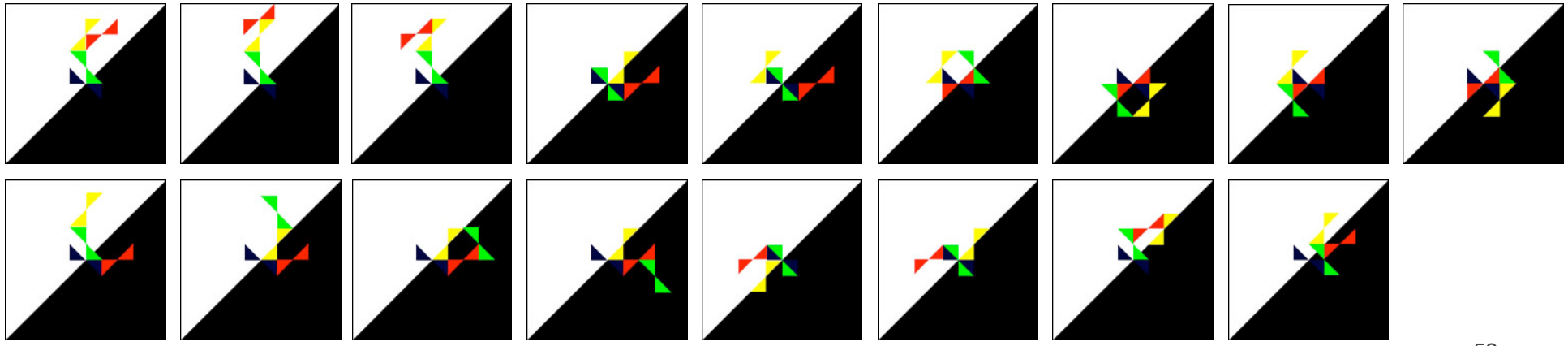
Sintaxe: combinações variáveis de três pares triangulares cromáticos (vermelho, amarelo e verde) em torno do par triangular azul (pivô das articulações dos demais pares) em um plano quadrado dividido em linha diagonal pelo contraste claro/escuro (esquerda/direita).

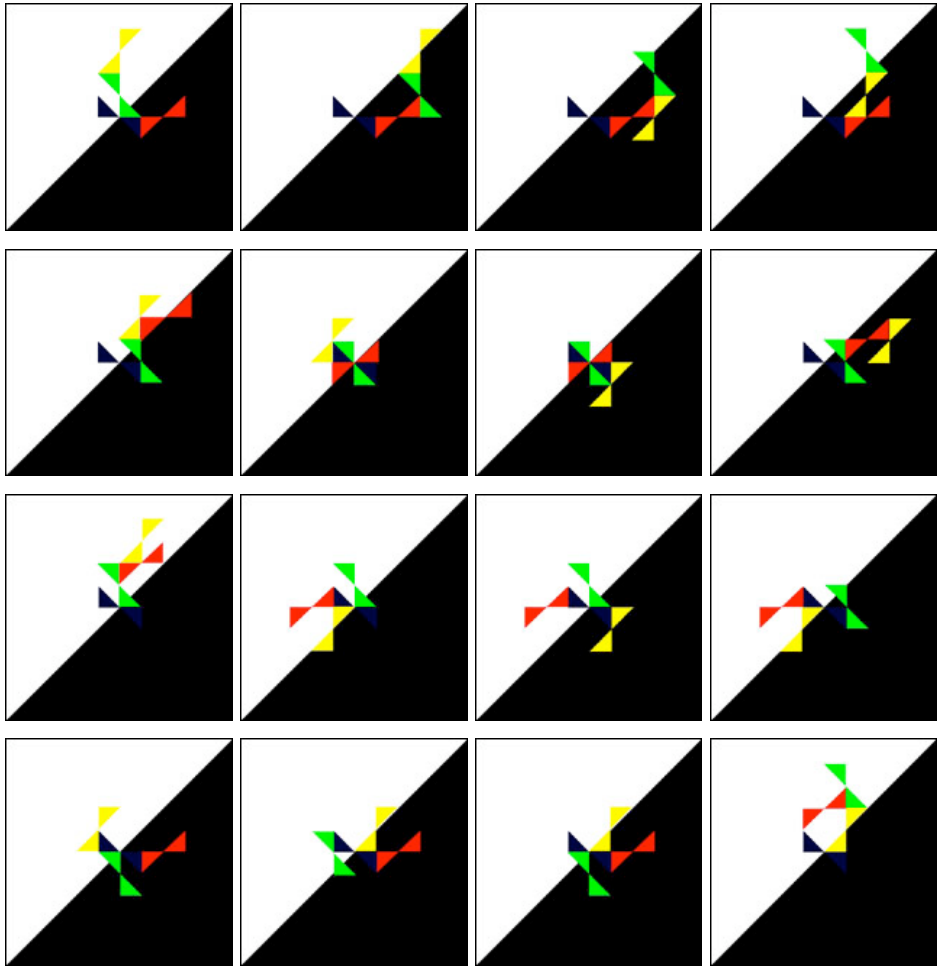


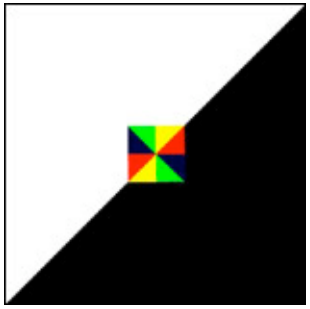
Trajetória de leitura: movimentação dos três pares de triângulos cromáticos (vermelho, amarelo e verde) sobre o par fixo azul, em deslocamentos quadrantes.

Conteúdo: *síntese narrativa.* Significados dos desdobramentos de um quadrado em 47 articulações de pares triangulares cromáticos, até o retorno à forma original quadrada, num percurso de espaço/tempo.

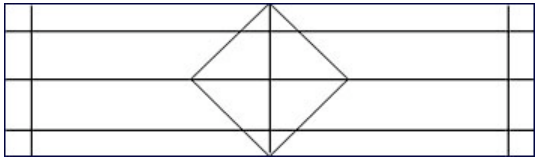
Técnica da animação: 290 quadros, em 24''. A animação foi desenvolvida sobre um plano único (branco e preto) para o deslocamento dos 48 módulos cromáticos em dimensões proporcionais aos módulos originais, 513 x 513 px equivalendo a 18 x 18 cm.

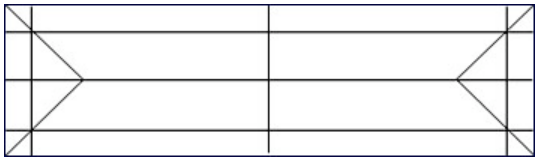


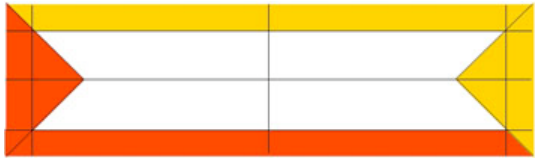


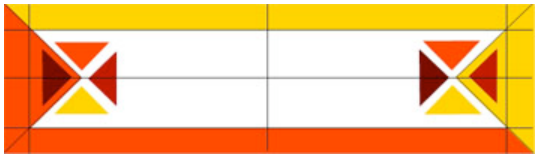


Obra 17: Ritmos triangulares horizontais
(18,6 10 x 52,8 cm) – 1958





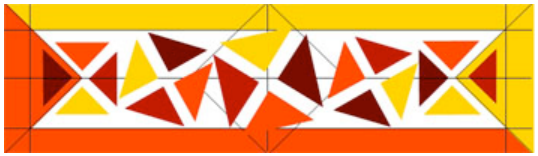




Estrutura: ortogonal que define um quadrado central ao plano e, nele disposto, com seus vértices coincidindo com o eixo vertical e horizontal, para configurar, após a divisão desse quadrado pelo eixo vertical, os extremos triangulares na altura do plano, integrados às margens de seu comprimento, formando assim, um campo central composto por dois trapézios rebatidos na horizontal.

Lexia: 5 conjuntos formados por quatro triângulos isósceles com vértices convergentes ao centro de um quadrado ilusório, e em 3 diferentes proporções, destacados por duplas de cores análogas (amarelo e laranja; vermelho e vinho) ; 2 triângulos maiores iguais combinados com duas formas trapezóides, diferenciados por cores análogas (amarelo e laranja) e que delineiam um espaço interno em branco, seguindo a estrutura.

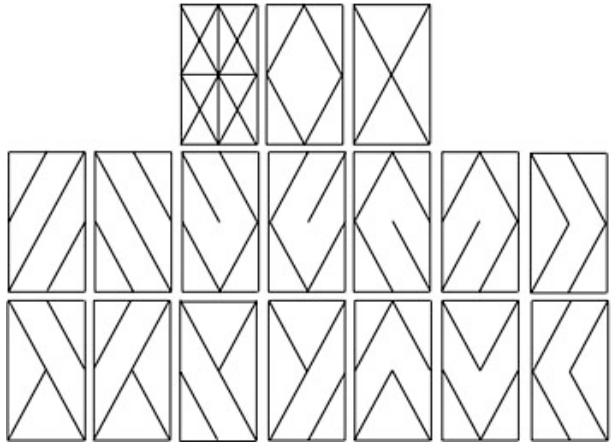
Sintaxe: composição que integra o conjunto de formas em diferentes dimensões e com movimentações de rotação, a partir do



campo centralizado ao eixo horizontal, com alternâncias de cores e dialogando com a superfície através dessa alternâncias.

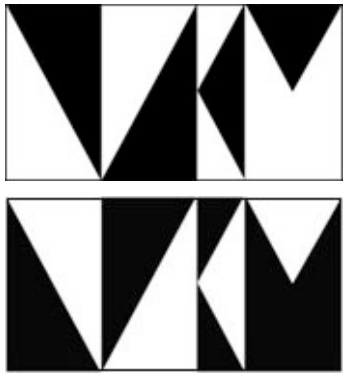
Conteúdo: *ritmo.* Variações periódicas de formas regulares com referência ao espaço/tempo.

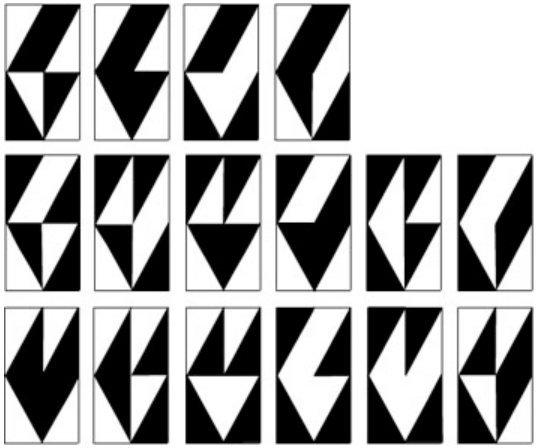
Técnica da animação: 83 quadros, em 6,8". As medidas originais, foram redimensionadas proporcionalmente em 196,65 x 684 px, equivalendo a 6,8 x 24 cm.



Obra 18: Subdivisões de um retângulo em torno dos eixos ortogonais e diagonais (dimensões variadas) – 1958

Estrutura: ortogonal e diagonal para a subdivisão do retângulo base que, subdividido em 4 novos retângulos menores, faz seus eixos diagonais levarem à configuração de um losango que, por sua vez, junto com as diagonais do retângulo base em





permutações de traçados, identificam 16 variáveis de linhas estruturais de força.

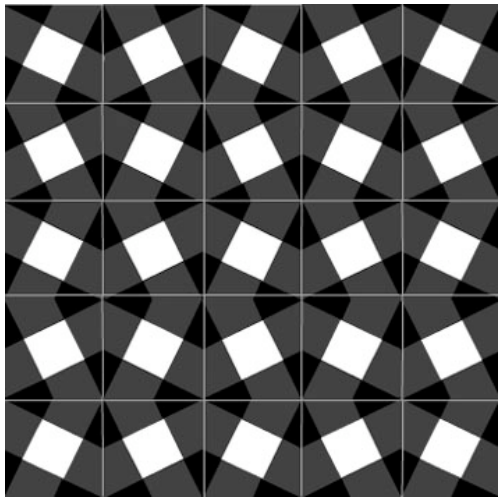
Lexia: triângulos cheios e vazios como significado da forma, espaços cheios e vazios formadores de polígonos derivados das formas geradoras construídas a partir do retângulo base.

Sintaxe: organização de 4 formas de 1º grau, dispostas em 16 linhas estruturais de força, cujas variações combinatórias (formas e linhas de força), resultam em 256 possibilidades.

Trajetória de leitura: deslocamento das linhas de um losango pelas diagonais dos retângulos menores.
Conteúdo: *subdivisões em estruturas lineares*. Estudo para estruturas geradoras de 1º grau com linhas de força estabelecidas por diagonais do retângulo base e por diagonais das subdivisões desse retângulo a partir dos eixos ortogonais e diagonais.

Técnica da animação: 122 quadros, em 10'' para a cena 1 que corresponde ao conjunto das estruturas geradoras; 33 quadros em 2,7'' para a cena 2 exemplificando 16 combinações a partir de uma estrutura gerador. As animações foram elaboradas em 684 x 684 px, equivalendo a 18 x 24 cm.

Obra 19: Matrizes de azulejos (11 x 11 cm cada módulo) - 1962



Estrutura: ortogonal que, dividindo o módulo em 4 partes iguais, orienta a inclinação das diagonais para construção de linhas paralelas que formam uma cruz vazada sobre a base modular, também quadrada e rotacionada em relação ao centro.

Lexia: forma em cruz inclinada; quadrado central definido pelo cruzamento das linhas espessas que formam a cruz; visualizações triangulares resultantes da forma em cruz sobre o módulo quadrado. Utilização de preto, branco e cinza sinalizando a direrenciação entre plano e figuras.

Sintaxe: sobreposição de 2 formas geométricas, uma composta (cruz) outra simples (quadrado) sobre base modular quadrada, gerando uma terceira forma composta (conjunto de quatro triângulos).

Trajetória de leitura: movimentos verticais e horizontais que hora conduzem a aspectos em zig-zag, hora definem losangos resultantes da composição dos módulos com as tonalidades acromáticas.

Conteúdo: *tramas e tranparências* compostas a partir de traçados lineares. Estudo para painel em azulejos.

Técnica da animação: 100 quadros, em 8,2''. As animações foram elaboradas em uma área de 513 x 684 px, equivalente a 18 x 24 cm.

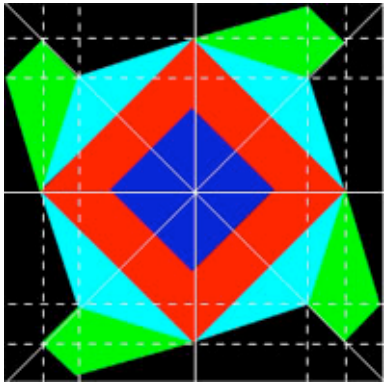
Obra 20: O quadrado de quadro bicos / Pintura informática (módulos de 30 x 30 cm que resultam na medida final de 2,70 x 2,70 m) – 1969

O resultado da interatividade de expressão de sígnos e sinais geradores de um composto geométrico denominado "o quadrado de 4 bicos" dá origem à obra "Pintura informática". Nela os signos ativos e interativos são as formas puras, e, os sinais, são caracterizados pelas cores. Antonio Maluf apresentou, nas ocasiões em que expôs essa obra, a fundamentação para a sua construção, através do seguinte texto:

"A sua principal característica é que os elementos que se integram para a configuração final, têm em si a qualidade da individualidade de dados que resultam da exaustão dos argumentos de uma forma geométrica. As formas obtidas dão uma nova posição e um sentido para a pintura que é a de situá-la como ponto de referência ou modelo analógico. Portanto a forma final que denominamos pintura informática é a configuração de dados plásticos concretos (nunca redundantes) obtidos da pesquisa das possibilidades da ocorrência de uma forma geométrica e dispostos, à escolha do observador, em função da utilidade que este deseja. O trabalho descrito foi apresentado na X Bienal de São Paulo e é uma informação plástica de 5º nível, obtida de 81 elementos.

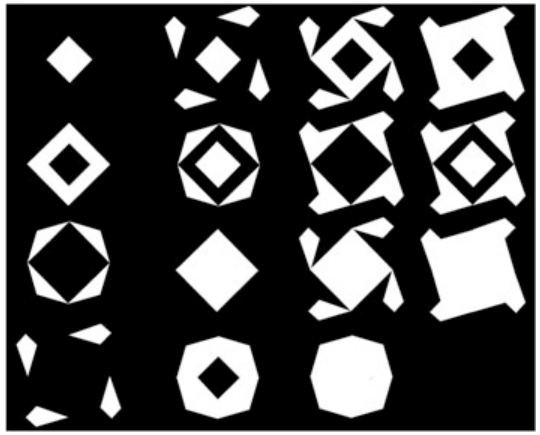
Os níveis são determinados pelo número de argumentos ou cores. Para maior facilidade da visualização, a disposição ou paginação apresentada, obedece a agrupamentos de 1,2,3 e 4 argumentos. 80 desses elementos são a exaustão de ocorrências em uma só direção. O 81º elemento de 4º nível, é designado em direção oposta." [21]

[21] Anexo 3: Imagem da carta original sobre a defesa da obra



Estrutura: linhas ortogonais e diagonais para a construção do elemento de 4 níveis combinatórios (O quadrado de quatro bicos) e estrutura modular para a composição (Pintura informática) organizada em 81 módulos distribuídos em 9 linhas e 9 colunas.

Lexia: quadrado cheio azul, quadrado vazado vermelho, octógono ciano, losangos verdes.

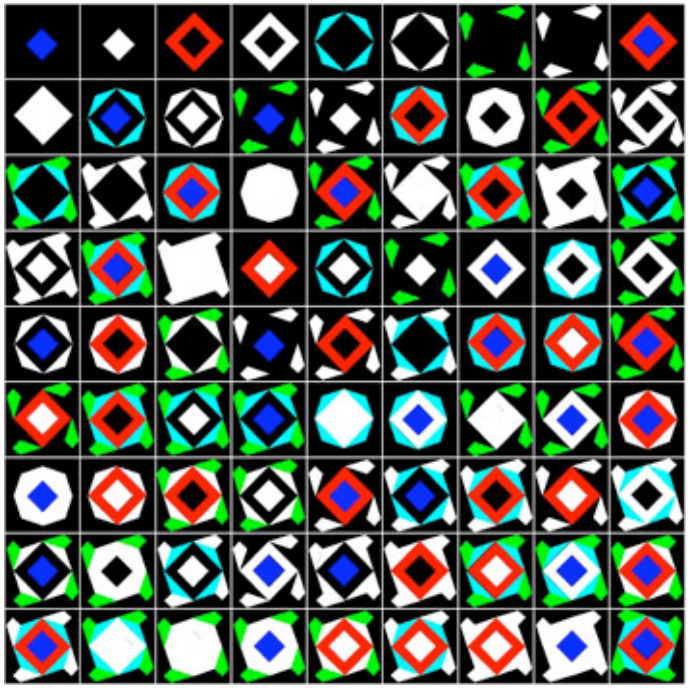


Sintaxe: organização de 8 argumentos de nível 1; 24 argumentos de nível 2; 35 argumentos de nível 3; 4 argumentos de nível 4. Essas organizações de argumentos resultam na forma composta por 81 módulos, correspondente ao 5º nível de informação.

Trajetória de leitura: da esquerda superior para a direita inferior seguindo o percurso dos módulos distribuídos linearmente, até a exaustão de argumentos que orientam para uma rotação do composto geométrico gerador da obra .

Conteúdo: *níveis de informação*. Estudo de signos e sinais geradores de 4 níveis de combinações cujo total de possibilidades combinatórias, definem o 5º nível de informação.

Técnica da animação: 36 quadros, em 2,9'' para a cena 1 que corresponde ao composto denominado O quadrado de 4 bicos; 170 quadros em 14'' relativos à cena 2 onde são exemplificados os signos geradores em níveis de combinações; para a cena 3, exemplificando os signos com os sinais, a animação contempla 54 quadros em 4,4''; na cena 4, sobre a obra Pintura Informática, são 430 quadros em 62,6' em área de 513 x 513 px, equivalendo a 18 x 18 cm.



Capítulo IV
O processo das animações

Inicialmente creio ser necessário reforçar a razão da escolha das 20 obras apresentadas no capítulo sobre a Linguagem Visual, antes de discorrer sobre o processo das animações.

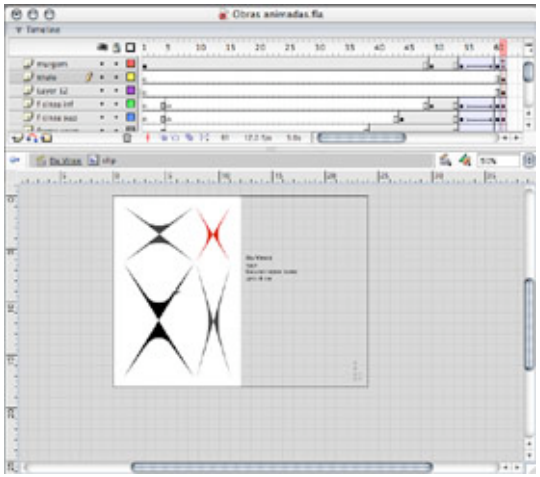
O fato das obras serem da coleção do artista, possibilitaram a vivência direta com todas elas, para as devidas sensibilizações e conseqüentes análises, tornando-as, assim, familiares, ao me permitir incorporar todo o processo criativo, uma vez que Antonio Maluf as disponibilizou para consultas. Durante as várias ocasiões em que estivemos juntos, pôde exemplificar, além de fundamentar seus conceitos e orientar-me sobre seu estilo de trabalhar. A única obra que não pertencia à sua coleção - Subdivisões de um quadrado em torno de eixos ortogonais e diagonais - doada para o Centro Universitário Mariantonia - pude ver e fotografar seu conjunto estrutural: as 256 combinações com as formas geradoras; o estudo de composições (após solicitar autorização a João Bandeira - organizador dos documentos relativos ao livro Arte Concreta Paulista, e assessor cultural do Centro Universitário).

O fato da expressão técnica ser comum a todas as obras, propiciou-me a compreensão da linguagem do artista, uma vez que são estudos desenvolvidos manualmente e correspondem a pesquisas de linguagem concreta que resultaram em novas obras ou projetos aplicados, derivados da linguagem em discussão, voltados à comunicação, arquitetura e confecção.

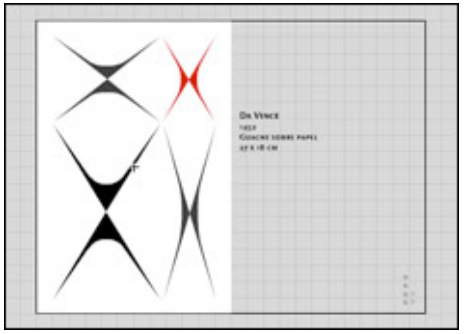
Essas obras / estudos iniciaram em uma superfície de papel já quadriculada, prosseguiram com o desenvolvimento dos traçados básicos que orientaram e definiram as estruturas, para o desencadeamento do estímulo intrínseco do artista, relativo às construções das formas (signos), às percepções dos sinais (valorizações em pintura a guache) e ao témino da obra (acabamentos com delineamento dos limites externos do plano e das formas, em tira-linhas; recorte final do suporte para definir as medidas de altura e comprimento) legitimando a idéia de que *"Todo fato cultural está apoiado em uma técnica(...)precisa de suportes e linguagens que permitam socializar pensamento e sensibilidade, para estabelecer uma ação no ambiente humano"*.[22]

Tais fatores foram fundamentais para o processo das animações, em razão da linguagem concreta e da técnica de expressão dessa

[22] PLAZA, J & TAVARES, M. **Processos criativos com os meio eletrônicos: poéticas digitais**.São Paulo: Hucitec, 1998. p.13



Exemplificações: cenário com a obra Da Vince, camadas, linha do tempo, área e cor da cena, com grade quadriculada.



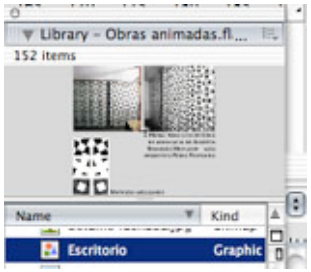
linguagem serem compátiveis com a expressão digital, possibilitando *"... processos ativos de pensamentos que permitem o processamento de imagens"*[23], para formular o dimensionamento das cenas, adequado ao monitor do computador (684 x 513 px : 24 x 18 cm), com quadriculamentos de 5mm. A cor de fundo dessas cenas - na tonilidade padrão do aplicativo (referência: #DODODO) que corresponde a um cinza azulado com intensidade de brilho- diferencia o plano da obra e a área da cena para, desta forma, proceder como o artista ao dar início aos seus trabalhos.

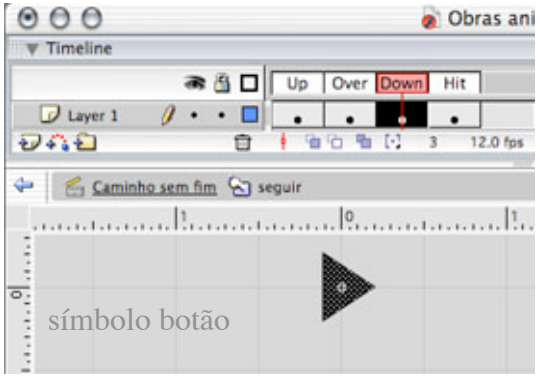
Através das medidas originais de cada obra analisada, foram calculadas, por regra de três, as dimensões ajustadas à área da cena, apresentando, assim, uma distinção entre o plano de trabalho e da área da cena onde essse plano se insere. Feito isso, foram executados os redesenhos dos signos com uso de ferramentas do aplicativo, seguindo as obras/estudos originais. O registro das dimensões seguem a maneira habitual de medidas de obras de arte, ou seja, a altura x o comprimento.

O aplicativo Flash, permite três diferenciações de comportamento para a animação: Símbolo gráfico; Botão; Clip de filme.

[23] PLAZA, J & TAVARES, M. **Processos criativos com os meio eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998 p. 127

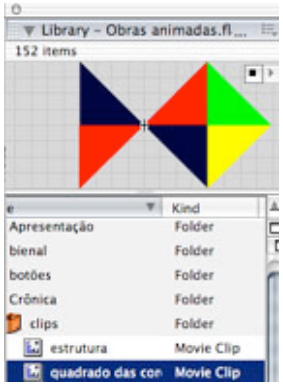
símbolo gráfico





símbolo botão

símbolo clip de filme



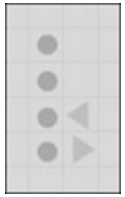
Cada um desses símbolos apresenta um procedimento ativo – sendo, o gráfico, um símbolo "fechado" numa imagem simples ou composta; o botão, um símbolo com padrão de quatro variáveis (visualização inicial, visualização com atuação do "mouse" sobre a imagem inicial; ação de apertar e soltar o símbolo através do "mouse"; e área ativa - quando se determina a área igual maior ou menor ao desenho do símbolo inicial, para o procedimento ativo do "mouse").

O símbolo padrão, utilizado para as animações de cada obra, foi o clip de filme por possibilitar a visualização da construção das estruturas, a integração dinâmica das formas sobre as estruturas e as demais etapas construtivas, dentro de uma das possibilidades de trajetória de leitura da obra, de maneira mais ágil, através de camadas e quadros relativos ao percurso das imagens inseridas em cada camada, num tempo determinado e numa instância de comportamento.

O filme "Obras animadas", sobre o qual é fundamentada esta dissertação, é constituído de 25 cenas totais, sendo a primeira relativa aos dados da pós graduação e, as demais, às obras, contemplando uma cena para cada obra, com exceção das obras 18 e 20, respectivamente "Subdivisões de um retângulo sobre os

eixos ortogonais e diagonais” (que apresenta duas cenas) e “Pintura informática” (que apresenta quatro cenas).

botões interativos



O visualizador/leitor pode interagir com o filme seguindo em frente (>) após cada cena; voltando para a cena anterior (<), ou repetindo a mesma cena (4 pontos alinhados na vertical), através da ação do mouse sobre os botões localizados no canto inferior direito de cada uma das cenas, com exceção da primeira cena da obra 20 cujo botão para repetição é a própria imagem do componente “O quadrado de 4 bicos”.

O botão de repetição (4 pontos alinhados na vertical) só é visualizado ao término da cena, quando é apresentado o título da obra e as dimensões reais de altura e comprimento em unidade de centímetro.

Observação

Os exemplos ilustrados, do processo das animações, foram captados por fotografia digital do próprio sistema de computação gráfica e redimensionados por meio de aplicativo de tratamento de imagens.

Capítulo V
Relação entre a arte e o design de Antonio Maluf

Fig. 3 - Cartaz para a I Bienal, desenvolvido a paratir da obra Equação dos desenvolvimentos em progressões crescentes e decrescentes

"Arte é renovação. É pesquisa da forma num processo não redundante, não repetitivo.
O design busca estruturas redundantes." Antonio Maluf

As questões apresentadas nas aulas que freqüentou no IAC por alguns meses, foram fundamentais para sua produção como artista e também como designer, e instigadoras do seu distanciamento aos demais grupos que se formavam em torno da arte concreta. Com excessão da I Exposição Nacional de Arte Abstrata (1953), manteve uma identidade própria, distinta da abstração geométrica, por acreditar que os princípios adotados nessa linguagem não correspondiam aos seus. Seu conceito sobre a arte concreta é *"a representação do próprio suporte, e ao infinito representado em um espaço/tempo limitado através de uma estrutura não redundante".*[24] Desta forma apresentou o seu trabalho para primeira Bienal de São Paulo, adaptando-o para o cartaz daquele evento.

[24] Anexo 1: o conceito de arte concreta por A. M.

Fig.4 – Fachada para a Vila Normanda desenvolvida a partir da obra Subdivisões de um retângulo pelos eixos ortogonais e diagonais

Seus projetos como designer são resultados de suas pesquisas sobre a linguagem concreta, embora distingua a arte e o design, uma vez que considera esta como renovação através de pesquisa da forma num processo não repetitivo, enquanto aquele objetiva os meios de reprodução serial.

Segue esse raciocínio para considerar a possibilidade de utilização da arte concreta em diversos projetos[25], como por exemplo, o mural do Banco Noroeste em Guarulhos que, por sua vez derivou para outro mural produzido em pré-moldados da Vila Normanda – conjunto de três edifícios projetados por Lauro Costa Lima, com aplicação em duas das unidades (A e B) - fazendo com que um mesmo elemento industrial venha a constituir diferentes identidades em espaços diversos, ou mesmo materiais, a partir de estruturas de configuração concreta. Assim, diz ele, *"quando uma estrutura é obtida, passa a ser desdobrada em tudo aquilo que com ela se possa utilizar no campo do produto industrial"*. [26]

[25] Para outros exemplos de projetos derivados da linguagem concreta, ver Anexo 5

[26] BANDEIRA, J. **Arte concreta paulista: documentos.** São Paulo: Cosac & Naif, 2002. p. 44

Considerações finais

Embora Antonio Maluf sintonizasse com a terminologia dada por Theo Van Doesburg para enfatizar a diferenciação entre concreto e abstrato, seu conceito[27] fundamentou-se nas idéias discorridas por Kandinky sobre o ponto, a linha, o plano, e, muito mais, sobre as questões levantadas por Zoltan Hegedus , na disciplina sobre materiais, relacionadas às estruturas de formas da natureza – como é o caso da folha ressecada – para a expressão e defesa daquilo que é concreto. Compreende-se melhor a necessidade de uma fundamentação sobre a linguagem em discussão, quando se estuda as questões polêmicas sobre o assunto, à época em que foi implantada aqui no Brasil.

Esse sistema vivo, repleto de significados que é a linguagem, não pára nunca, está em constante processo a fim de externar o que já se conhece e traduzir novos conhecimentos. Creio que a arte com sua linguagem é um refletor das dores, angústias, prazeres, necessidades, curiosidades, certezas e incertezas inexoráveis à existência humana, e parece um "milagre" tentar compreender, através de linguagens (verbais, visuais, gestuais, sonoras e táteis, nas suas variadas expressões), os fenômenos da vida e as

[27] Anexo 1: o conceito de arte concreta por Antonio Maluf

múltiplas fases dessa busca de compreensão espiralizada. Uma hora valorizando a emoção, uma outra a razão; uma hora observando a realidade, outra sentindo os efeitos dessa realidade; uma hora querendo definir, identificar verdades, noutra negando as supostas verdades; num momento mesclando, noutro relativizando, comparando, e assim por diante, seguindo e retornando caminhos já percorridos, mas com outras direções.

As discussões em torno da abstração, figuração e arte concreta, não estão distantes dessa dinâmica de tentativas, erros e acertos, de confusões, evoluções e mesclagens para o entendimento dos próprios protagonistas, e do que queriam dizer com suas idéias à época. As palavras "abstração", "concreto e "figuração" têm em si (cada uma, individualmente) significados semelhantes mas não exatamente os mesmos, conforme enfoque filosófico, psicológico, de aplicação técnica, ou mesmo de entendimento prosaico.

Abstração, com embasamento filosófico, significa uma operação intelectual para tirar conclusões particulares de dados ou situações gerais, ato esse que não está estritamente vinculado a condições físicas ou materiais. É a escolha ou isolamento de um determinado aspecto, de um conjunto de coisas ou situações

relativamente complexas, para avaliar, classificar ou permitir a sua comunicação. Com teor psicológico, caracteriza uma situação temporária na qual o indivíduo afasta sua atenção daquilo que o cerca, para um isolamento reflexivo. Popularmente traduz uma distração ou um alheamento.

Concreto que, por sua vez, deriva do latim *concrescere* – formar-se por agregação, significa, num sentido filosófico, a natureza apresentada por qualquer objeto de conhecimento singular, individual, que pode ser captado pelos sentidos. Psicologicamente, refere-se ao que é passível de ser transmitido, externado conscientemente para o próprio entendimento ou de outrém. Na linguagem comum, concreto é tudo que é fisicamente tangível, sólido, duro, resistente.

Figuração, em técnicas de desenho, significa a ação de representar os lineamentos, contornos de um corpo/objeto ou situações desse corpo/objeto através de linhas ou planos cheios e vazios percebidos pela visão. No entendimento comum, é a ação de tornar algo real ou alguém visível pela utilização gráfica, pictórica ou plástica, sejam em esquemas, sejam em representações, em reproduções fotográficas.

Tendo em vista a significação dessas palavras, arrisco dizer que nas artes, desde nossos pré-históricos antepassados, fomos abstraindo para tirar as figuras da natureza, para interpretar pontos, linhas, texturas, superfícies, volumes, sombras e luminosidades, retendo-as em códigos definidos que, ao serem identificados tornaram-se conhecidos e habituais mas nunca estanques, sempre precisando de novas codificações para esclarecê-los.

Qualquer intenção consciente (não instintiva) ou revelações mentais espontâneas – as chamadas intuições – para externar um sentimento, uma percepção pessoal, uma idéia ou uma representação de fatos substantivos, envolve ou é consequência de um processo de abstração, demanda uma seleção do geral para o particular, requer uma reflexão para a escolha ou criação de elementos repertoriais que venham a dar forma, configurar o que se deseja emitir ou agir, por algum motivo. Por outro lado, fatores externos materiais, e mesmo os intangíveis que sensibilizem e despertem a percepção, podem ser os responsáveis por esse processo de abstração, por esse afastamento para pensar nas interferências circunstanciais exteriores. Uma vez que, as ações dos homens e seus juízos sobre aquilo que produzem,

fundamentam-se em conhecimentos não dissociados do lugar, da cultura, da época em que vivem, ficando relativizados pela própria finitude existencial, pelas experiências passíveis de serem percebidas e pela aceitação de uma evidência restrita ao limite da própria vida, mas não aos registros deixados – a partir do momento em que foi possível ao cérebro humano receber, organizar, articular, transformar, enfim, processar e transmitir informações, abstraindo da figuração e configurando a abstração para compreender-se, e à natureza concreta que o criou.

Nesse sentido, através das análises visuais, pude perceber que Antonio Maluf manifestou sua linguagem, dentro do que se estabeleceu denominar arte concreta, por meio dos grides no plano de trabalho, que ainda não tinha suas dimensões finais estabelecidas, fazendo uso da própria sensibilidade para a construção de estruturas que levassem à manifestação das formas significativas, destacadas por cores, símbolos gráficos do alfabeto, ou numerais, até estabelecer a integração de todos os elementos que, partindo do plano quadriculado, acabassem por definir as medidas de altura e comprimento para o suporte final da obra.

Já o design, para ele, correspondia a um subproduto (aquilo que se extrai de algo) pois era resultado de pesquisas sobre a linguagem concreta, uma vez que, definida a forma resultante de uma estrutura, passava a aplicá-la em possibilidades modulares para um projeto industrial.

Apesar de ter iniciado seu percurso na arte instigado pela profissão junto à indústria textil de sua família, sua identificação com a pesquisa da linguagem concreta foi além da necessidade prática de aplicação em projetos de estamparia, comunicação e murais para arquitetura. Objetivou o caminho da arte concreta e permaneceu fiel a seus princípios, à investigação sobre a forma como resultado da estrutura do suporte, e das possibilidades combinatórias “infinitas em um espaço limitado”.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy. *Arte Construtiva no Brasil*. São Paulo: Melhoramento,1998.

BANDEIRA, João (org.) *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

CAVALCANTI, Carlos. *Como entender a pintura moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1966.

DA VINCE, Leonardo. *Tratado de Pintura*. Madrid: Editora Nacional, 1976.

DEL NERO, Henrique Schützer. *O Sítio da Mente.* São Paulo: Collegium Cognitivo, 1997.

DOCZI, György. *O Poder dos Limites*. São Paulo: Mercuryo, 2003.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KANDINSKY, Vasili V. *Punto y linea sobre el plano*. Barcelona: Barral Editores, 1975.

NAUBERT-RISER, Constance. *Klee*. Londres: Studio Editions, 1993.

PLAZA, Julio e TAVARES, Monica. *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de ser feliz*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TEIXEIRA DE BARROS, Regina. *Antonio Maluf*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Obras Consultadas

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo,1951-1987*. São Paulo: Projeto,1989.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora.* São Paulo: Pioneira, 2004.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Antigos e Modernos*. São Paulo: FAU, 2003.

BUENO, Francisco da Silveira. *Grande Dicionário Etimológico Prosódico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Saraiva, 1963.

CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blüncher, 2004.

CIACON, Cláudio Ari. *O design de Geraldo de Barros*. Bauru: Unesp, 2003. Dissertação de mestrado para a Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação.

CINTRÃO, Rejane e NASCIMENTO, Ana Paula. *Grupo Ruptura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ECO, Umberto. *La definicion del arte*. Barcelona: Ediciones Martinez Roca , 1970.

GOMBRICH, Ernest. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do Objeto: sistemas de leitura visual da forma.* São Paulo: Escrituras, 2000.

GREGORY, Marcia Sandoval. *Bienais tempo e imagem*. São Paulo: FAU, 2000. Dissertação para obtenção de grau de mestre sob a orientação da Professora Maria Cecília França Lourenço.

GREY, Camila. *O grande experimento. Arte russa 1863 1922*. São Paulo: Worldwhitewalll, 2004.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MAZZILLI, Clice de Toledo Sanjar. *Arquitetura lúdica: criança projeto e linguagem*. São Paulo: FAU, 2003.

MOLES, Abraham. *As ciências do Impreciso*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1995.

MORAES, Frederico. *Arte brasileira: manifestos e polêmicas – 2*. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2005.

MUNARI, Bruno. *Arte come mestiere*. Roma: Laterza,1999.

_____. *Da cosa nasce cosa*. Roma: Laterza, 1988.

_____. *Design e comunicação visual*. Lisboa: Edições 70,1979.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2003.

SOURIAU, Etienne. *Chaves da Estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1973.

TOYNBEE, Arnold. *A Humanidade e a Mãe-Terra: uma história narrativa do mundo.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência.* Campinas: Autores Associados, 2001.

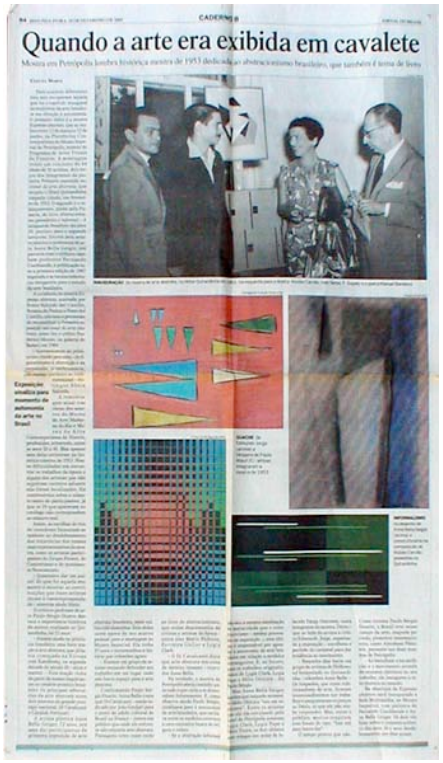

Quando a arte era exibida em cavalete

Imagem da pg B4, de 28/02/2005, do Jornal do Brasil, referente à mostra comemorativa da exposição de 1953

Anexo 1: Justificativa do conceito de arte concreta por Antonio Maluf

No período entre 12 de março a 12 de junho de 2005, o Museu Imperial de Petrópolis através do programa de artes visuais da Funarte, apresentou a exposição Expresso Abstrato na sua Plataforma Contemporânea, relembrando a histórica mostra do Hotel Quitandinha em fevereiro de 1953 - I Exposição Nacional de Arte Abstrata - que contou com a participação de Antonio Maluf. Em razão disso ele integrou um debate sobre arte concreta em Petrópolis, a 21 de maio de 2005. Nesse debate, expôs seus conceitos e, posteriormente, para um texto que elaborei sobre arte contemporânea tendo em vista a seleção para a apresentação no simpósio Padrões ao Pedaços, encaminhou-me via corrêio eletrônico, o registro do que havia discorrido no Museu Imperial.

Arte Concreta por Antonio Maluf

1 – O QUE É

Arte concreta é uma só; não existem alternativas para o que com ela se denomina.

Diametralmente oposta à chamada arte abstrata, ou a depuração das formas, a arte concreta é representativa. Ela representa o próprio suporte, é por tanto a verdadeira forma. Até então as únicas formas verdadeiras, indiscutíveis e inquestionáveis, eram as formas oriundas da natureza mineral, vegetal e animal. Estas formas contêm uma estrutura infinita não redundante, que se adapta a todas as transformações do tempo e se faz representar em um espaço/tempo limitado.

ll – OS CAMINHOS DA ARTE CONCRETA

Para se chegar a esse objeto, três caminhos foram percorridos: o do eixo Bauhaus – Max Bill, o eixo Teo Von Doesburg "Still" – Grupo Ruptura, e a do eixo Kandinsky – IAC.MASP e o autor destas linhas.

Este último caminho, teve origem no curso de desenho industrial, do Instituto de Arte Contemporânea do MASP, no inicio de 1951.

A questão colocada pelo arquiteto Jacob Ruchti em "Composição e Elementos de Linguagem" foi o conceito de Kandinsk, sobre o ponto a linha e o plano. Destacou o "ponto" como referencia significativa da "origem" e do "fim"

Que esse ponto pode ter as mais variadas formas – circular, retangular, quadrangular, irregular, etc – mas tem que se configurar como sendo a mais concisa das mesmas; e ainda que esse ponto represente essa estrutura infinita, torna-se irrelevante por ser a mesma repetitiva.

Na cadeira de "materiais" ministrada por Zoltan Hegedus foi a apresentação de uma folha de árvore frutífera, ressecada dentro das páginas de um livro, revelando a estrutura que tivera a forma irregular. Essa estrutura por sua vez, era uma das inúmeras outras que se ramificaram dessa árvore, todas com uma aparência semelhante, mas nunca iguais.

Por sua vez essas inúmeras estruturas, no seu plano bidimensional, tinham uma analogia com a tridimensionalidade do tronco, tronco esse que se originara das sementes dos frutos gerados por essas folhas que, por sua vez, eram tão concisos que para nós eram irrelevantes. Esses conjuntos de "formas não repetidas" constituem-se em uma "informação" que nós chamamos de "árvore frutífera".

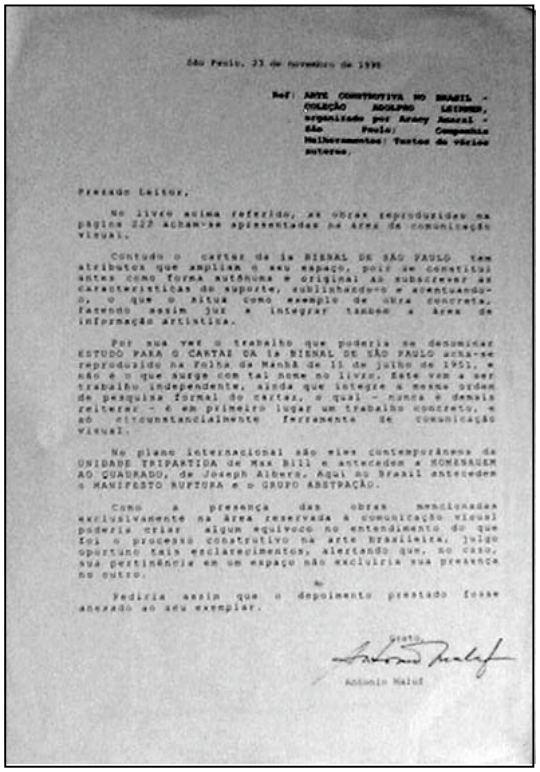
Estamos diante de uma forma verdadeira e concreta da natureza, da qual temos que apreender as leis que a configuram, para que o homem possa fazer o mesmo.

Paralelamente uma exposição de mais de quarenta obras do artista Max Bill, estava ocorrendo dentro do próprio MASP. Uma delas distinguia-se das demais,

e é tida como a primeira obra concreta feita pelo homem, e cujo título todos conhecem; "Unidade Tripartida".
Nessa obra não se distingui a "linha" do "suporte", e a "origem" e o "fim".
Entendemos que a arte concreta sendo a representação do próprio suporte, equivale ao infinito representado em um espaço/tempo limitado através de uma estrutura não redundante.
Foi dentro desse conceito que o subscritor deste artigo, apresentou o seus trabalhos na primeira Bienal de São Paulo, com destaque para aquele que se integrou no cartaz daquele evento. Esses trabalhos foram denominados de "equação dos desenvolvimentos" – não por ser uma equação matemática – mas por ser a equivalência entre a forma do suporte e sua subscrição, tornando-a infinita no seu espaço/tempo limitado.
Essa denominação foi alternada com "progressões crescentes e decrescentes" e com "informações sem redundância", e posteriormente com subtítulos.
O caminho estabelecido por Max Bill se apóia continuamente no poder da matemática, e a melhor resposta são os seus trabalhos tridimensionais. O caminho do Ruptura deu destaque à "linha" como fato concreto, da mesma maneira como já o fizera Von Doesburg e a dificuldade em fazê-la se representar como seu próprio suporte, permanece.

Anexo 2: Texto de Antonio Maluf sobre a obra original e o cartaz elaborado para a I Bienal

O cartaz, vencedor do concurso da 1ª Bienal, foi uma adaptação da obra original, com aplicação de tipologia condensada e sem serifa, para os textos relativos ao evento, e veiculado em três diferentes combinações cromáticas. As medidas foram redimensionadas: 96 x 65 cm, de maneira a resultar numa peça de comunicação visual que veio, na opinião de alguns, a representar uma modernização no design gráfico brasileiro.



São Paulo, 23 de novembro de 1990

Ref: ARTE CONSTRUTIVA NO BRASIL - COLEÇÃO ADOLPHO LEIRNER, organizado por Aracy Amaral - São Paulo: Companhia Melhoramentos/ Textos de vários autores.

Prezado Leitor,

No livro acima referido, as obras reproduzidas na página 222 acham-se apresentadas na área da comunicação visual.

Contudo o cartaz da 1a BIENAL DE SÃO PAULO tem atributos que ampliam o seu espaço, pois se constitui antes como forma autônoma e original ao subscrever as características do suporte, sublinhando-o e acentuando-o, o que o situa como exemplo de obra concreta, fazendo assim jus a integrar também a área de informação artística.

Por sua vez o trabalho que poderia se denominar ESTUDO PARA O CARTAZ DA 1a BIENAL DE SÃO PAULO acha-se reproduzido na Folha da Manhã de 11 de julho de 1951, e não é o que surge com tal nome no livro. Este vem a ser trabalho independente, ainda que integre a mesma ordem de pesquisa formal do cartaz, o qual - nunca é demais reiterar - é em primeiro lugar um trabalho concreto, e só circunstancialmente ferramenta de comunicação visual.

No plano internacional são eles contemporâneos da UNIDADE TRIPARTIDA de Max Bill e antecedem a HOMENAGEM AO QUADRADO, de Joseph Albers. Aqui no Brasil antecedem o MANIFESTO RUPTURA e o GRUPO ABSTRAÇÃO.

Como a presença das obras mencionadas exclusivamente na área reservada à comunicação visual poderia criar algum equívoco no entendimento do que foi o processo construtivo na arte brasileira, julgo oportuno tais esclarecimentos, alertando que, no caso, sua pertinência em um espaço não excluiria sua presença no outro.

Pediria assim que o depoimento prestado fosse anexado ao seu exemplar.

Atenciosamente,

Antonio Maluf

Imagem da carta original assinada por Antonio Maluf

No livro Arte Construtiva no Brasil, Coleção Adolpho Leirner, organizado por Aracy Amaral, com textos de vários autores. No capítulo 6 – A Emergência do *Design* Visual, Wollner faz considerações a respeito das diferenças entre design gráfico e design visual, expressa antecedentes histórico-econômicos, a criação do IAC-MASP, a importância das Bienais, abordando também aspectos da arte concreta e de seus pioneiros. Diz ele na página 234: *considero o cartaz vencedor da 1ª Bienal, criado por Antonio Maluf, o marco inicial, no Brasil, da criação do artista moderno atuante nos meios de comunicação de massa.* Comenta, ainda na mesma página, que *Maluf manifesta aí o pensamento orientador das obras concretas.* O capítulo inicia com duas imagem relativas ao estudo de A. M. para o cartaz, apresenta mais à frente uma imagem da obra Progressões Crescentes e Decrescentes, e outra da Introdução à linguagem alfabética – estudo para estamparia; registra a participação de Antonio Maluf no IAC-MASP e sua impotância como designer visual, dentre outros assuntos.

Antonio Maluf não considerou suficientemente completa a organização do livro, por suas obras estarem somente no âmbito da comunicação em detrimento de sua significação concreta.

Para esclarecer isto, registro o texto de sua carta, datada em 23 de novembro de 1998, referente ao livro Arte Construtiva no Brasil – Coleção Adolpho Leirner:

"*Prezado Leitor,*

No livro acima referido, as obras reproduzidas na página 222 acham-se apresentadas na área de comunicação visual.

Contudo, o cartaz da 1ª Bienal de São Paulo tem atributos que ampliam o seu espaço, pois se constitui antes como forma autônoma e original ao subscrever as características do suporte, sublinhando-o e acentuando-o, o que o situa como exemplo de obra concreta, fazendo assim juz a integrar também a área de informação artística.

Por sua vez o trabalho que poderia se denominar ESTUDO PARA CARTAZ DA 1ª BIENAL DE SÃO PAULO acha-se reproduzido na Folha da Manhã de 11 de julho de 1951, e não é o que surge com tal nome no livro. Este vem a ser trabalho independente, ainda que integre a mesma ordem de pesquisa formal do cartaz, o qual – nunca é demais reiterar – é em primeiro lugar um trabalho concreto, e só circunstancialmente ferramenta de comunicação visual.

No plano internacional são eles contemporâneos da UNIDADE TRIPARTIDA de Max Bill e antecedem a HOMENAGEM AO QUADRADO, de Joseph Albers. Aqui no Brasil antecendem o MANIFESTO RUPTURA e o GRUPO ABSTRAÇÃO.

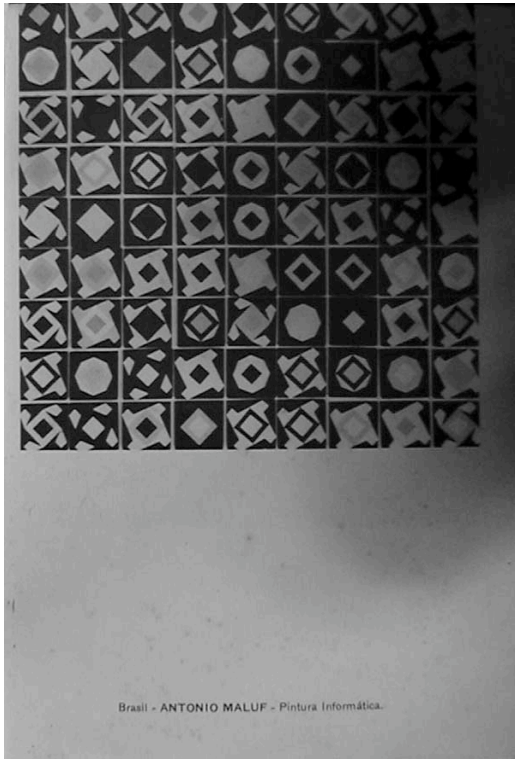
Como a presença das obras mencionadas exclusivamente na área reservada à comunicação visual poderia criar algum equívoco no entendimento do que foi o processo construtivo na arte brasileira, julgo oportuno tais esclarecimentos, alertando que, no caso, sua pertinência em um espaço não excluiria a sua presença no outro.

Pediria assim que o depoimento prestado fosse anexado ao seu exemplar.

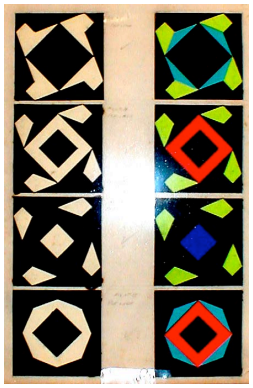
Grato,
Antonio Maluf "

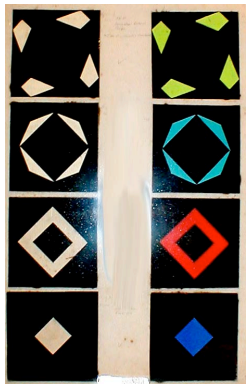
Anexo 3: Defesa da obra Pintura informática por Antonio Maluf

Imagem da carta original com a fundamentação da obra 20 “Pintura informática”, transcrita no cap. III – Análises da linguagem visual

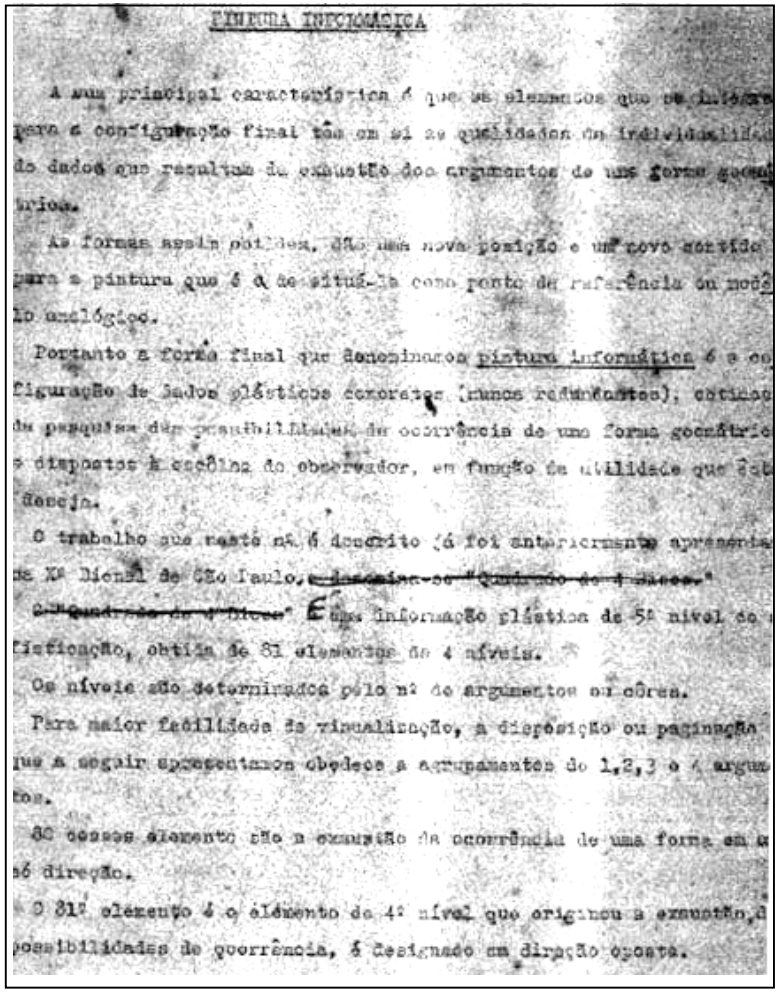


página com a obra Pintura Informática, no catálogo da X Bienal





Imagens reduzidas captadas de estudos originais



PINTURA INFORMÁTICA

A sua principal característica é que os elementos que se integra para a configuração final têm em si as qualidades da individualidad de dados que resultam da exaustão dos argumentos de uma forma geomé trica.

As formas assim obtidas, dão uma nova posição e um novo sentido para a pintura que é a de situá-la como ponto de referência ou modê lo analógico.

Portanto a forma final que denominamos pintura informática é a co figuração de dados plásticos concretos (nunca redundantes), obtidos da pesquisa das possibilidades de ocorrência de uma forma geométric e dispostos à escôlha do observador, em função da utilidade que êst deseja.

O trabalho que neste nº é descrito já foi anteriormente apresenta da Xª Bienal de São Paulo, ~~e denomina-se "Quadrado de 4 Bicos."~~

~~O "Quadrado de 4 Bicos"~~ É uma informação plástica de 5º nível de fisticação, obtida de 81 elementos de 4 níveis.

Os níveis são determinados pelo nº de argumentos ou côres.

Para maior facilidade de visualização, a disposição ou paginação que a seguir apresentamos obedece a agrupamentos de 1,2,3 e 4 argum tos.

80 dessos elemento são a exaustão da ocorrência de uma forma em u só direção.

O 81º elemento é o elemento de 4º nível que originou a exaustão, d possibilidades de ocorrência, é designado em direção oposta.

Meu primeiro encontro com Antonio Maluf deu-se em 15 de março de 2004, quando me encontrava como aluna especial na disciplina Sistemática de pesquisa na linguagem do desenho. Nessa ocasião preparei uma listagem de perguntas e fui até a galeria Seta para encontrá-lo. Depois desse dia nos vimos em várias outras ocasiões para esclarecer alguns aspectos relativos às obras específicas que estavam sendo estudadas.

Transcrevo aqui uma síntese das conversas que tivemos durante o período de março de 2004 a agosto de 2005:

1. Qual o conceito de seu trabalho?

R.: Houve uma transformação em todo meu processo de trabalho mas, a partir da "fagulha" revelada pela obra Unidade Tripartida, de Max Bill – num momento em que eu me encontrava numa dispersão de interesses e na busca de um caminho que desse orientações mais consistentes às minhas necessidades pessoais, e para o que vinha desenvolvendo como ofício na tecelagem de minha família – me preocupei com a abordagem do infinito do espaço/tempo, num campo bidimensional, coisa que permanece até hoje. O conceito objetivo, mais amplo de meu trabalho e do que considero arte concreta, está registrado num depoimento que dei para Mayra Laudanna e se encontra no 5º livro sobre a Arte Concreta Paulista da Cosac e Naify. Já, subjetivamente, eu tenho a idéia conceitual de unidade, de um amálgama na estratificação social, um conceito de infinito usado em algumas culturas orientais. O ocidente cria o fato: racionaliza, repete até resultar numa escência deformada, fazendo uso da mídia. O oriente observa o fato, usa o conhecimento como uma escada.

2. **Você considera concretismo, abstracionismo geométrico, arte concreta, neoplasticismo, denominações de uma mesma linguagem de expressão plástica?**

R.: Para mim existe a arte concreta. Existe uma estrutura que se transforma sem a perda de sua base original e é dela que eu extraio a forma em possibilidades combinatórias não repetidas, não redundantes. A forma é revelada pelo suporte. As questões figurativas são besteira. Seja de figura geométrica, seja de representações de imagens. Só com a arte concreta é que se rompe com a representação. Arte óptica ou cinética são denominações incorretas para o que faço; pode até ser resultado, mas não é essa a verdade essencial no meu trabalho. Acho que existe uma série de confusões, mesmo em alguns críticos que incluem tudo na mesma linguagem. Não para mim.

3. **No que você vem trabalhando atualmente e como é seu processo básico para a criação?**

R.: Só tenho organizado e restaurado algumas trabalhos que estão aqui na galeria. Mais para a conservação. Sou fiel à minha estética. Já produzi muitos trabalhos. Esta galeria é conseqüência de alguns deles.
Quando eu criava, cumpria o dever do ofício: a estrutura.
Sempre nessa compulsão dos quadradinhos.

4. **Que recurso técnico você utiliza?**

R.: Guache e acrílico para coberturas mais superficiais; aquarela e óleo quando o objetivo era a penetração da tinta. Vou mostrar alguns estudo para dar uma idéia. Eu também usava muita colagem. Pintava a forma numa superfície depois de estudá-la em papel quadriculado, recortava e colava no suporte definitivo. Era coisa que vinha dos meus estudo para estamparia.

5. **Seu trabalho como designer é derivado de suas pesquisas sobre a linguagem concreta?**

R.: O design é um subproduto. É algo que extraio de uma estrutura não finita. Nesse sentido ele é derivado da arte concreta. A arte é única, o design em si privilegia a repetição, embora tenha sempre procurado possibilidades que não fossem redundantes, também em meus projetos aplicados.

6. Cite algumas formas inspiradoras, estimuladoras de seu trabalho?

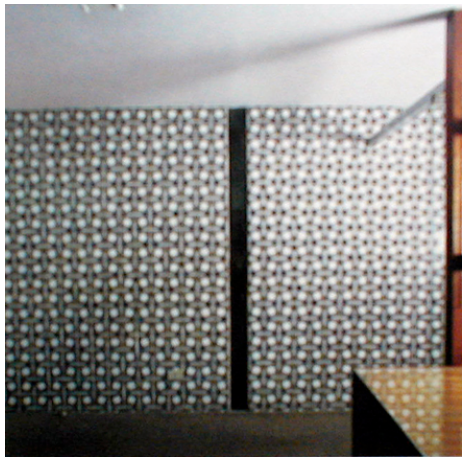
R.: O ponto e a linha para a investigação da forma, sempre partindo da estrutura.
Não a forma gratuita no suporte mas, sim, resultante das possibilidades infinitas dessa estrutura, numa superfície finita.
É o que chamo de subscrever e sublinhar: a forma subscreve – endossa, e sublinha - dá ênfase ao suporte e, simultaneamente, resulta dele.

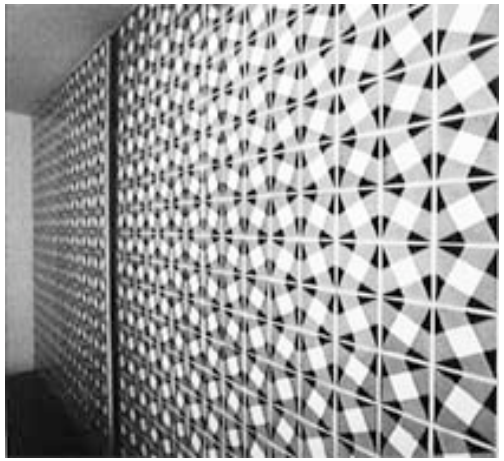
7. E as cores, qual a importância delas no seu trabalho?

R.: Há vários aspectos a serem considerados quanto ao uso das cores.
Sua aplicação pode resultar numa integração com a forma, o que indica o nível de informação da obra; pode significar uma distinção, um recurso para deixar o trabalho mais compreensível – uma coisa que eu qualifico como demagogia comunicativa; pode sinalizar um isolamento, uma relação diferencial de partes do total da forma, e até pode ser geradora de permutações dentro de uma estrutura.

Anexo 5: mais alguns projetos decorrentes de pesquisas de linguagem, baseados nas obras analisadas

Cartaz para o Baile dos Estados (1952)
baseado do estudo de linguagem da obra
15: Da Vince

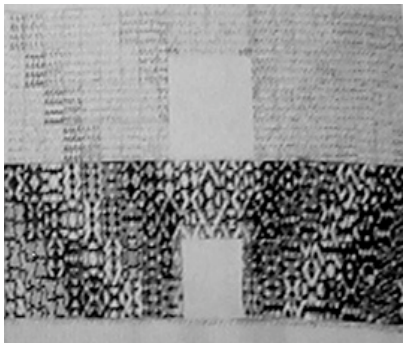




Mural do escritório de
Alberto Brandão Muylaert
(1962)
feito a partir do estudo
sobre a obra 19: Matrizes
para azulejos
Arquiteto Fábio Penteado

Anexo 5

Mural para o Banco Noroeste/Guarulhos (1962)
baseado na linguagem da obra 18: Subdivisões de
um retângulo sobre os eixos ortogonais e diagonais
Arquiteto Fábio Penteado



Estudos para assentamentos das fachadas da Vila Normanda – blocos A e B (1964)
Arquiteto Fábio Penteado; Ceramista Conrado Sorgenite

Anexo 5

Estampas para vestidos da coleção Rodhia (1968)
A estampa da esquerda foi baseada na obra 11: Equação dos desenvolvimento – roleta, com aplicação de sinais alfabéticos no lugar dos numéricos
A estampa da direita, na obra 18: Subdivisões de um retângulo em torno dos eixos ortogonais e diagonais, mas utilizando a forma quadrada

Anexo 6: Medidas dos quadros finais de cada obra analisada no cap. III (altura x comprimento)

Obra 1: Equação dos desenvolvimentos em progressões crescentes e decrescentes – 8,3 x 5,6 cm

Obra 2: Progressões em verde e vermelho – 8,0 x 8,0 cm

Obra 3: Progressões crescentes e decrescentes com triângulos coloridos – 8,1 x 5,7 cm

Obra 4: Dízima – 10,1 x 4,5 cm

Obra 5: Progressões crescentes e decrescentes em espiral – 7,4 x 7,4 cm

Obra 6: Progressões crescentes e decrescentes no quadrado – 8,7 x 8,7 cm

Obra 7: Progressões crescentes e decrescentes com curvas – 7,6 x 7,6 cm

Obra 8: Vinte possibilidades de dois meio pontos se articularem por um ponto, antes de formar um ponto - 7,8 x 7,8 cm

Obra 9: Início do amarelo: 6,0 x 8,1 cm

Obra 10: Evolução do ovo – 9,0 x 6,9 cm

Obra 11: Equação dos desenvolvimentos: roleta 7,9 x 7,9 cm (os quatro módulos juntos)

Obra 12: Equação dos desenvolvimentos com círculos – 9 x 6,4 cm

Obra 13: Equação dos desenvolvimentos – 8,5 x 5,8 cm

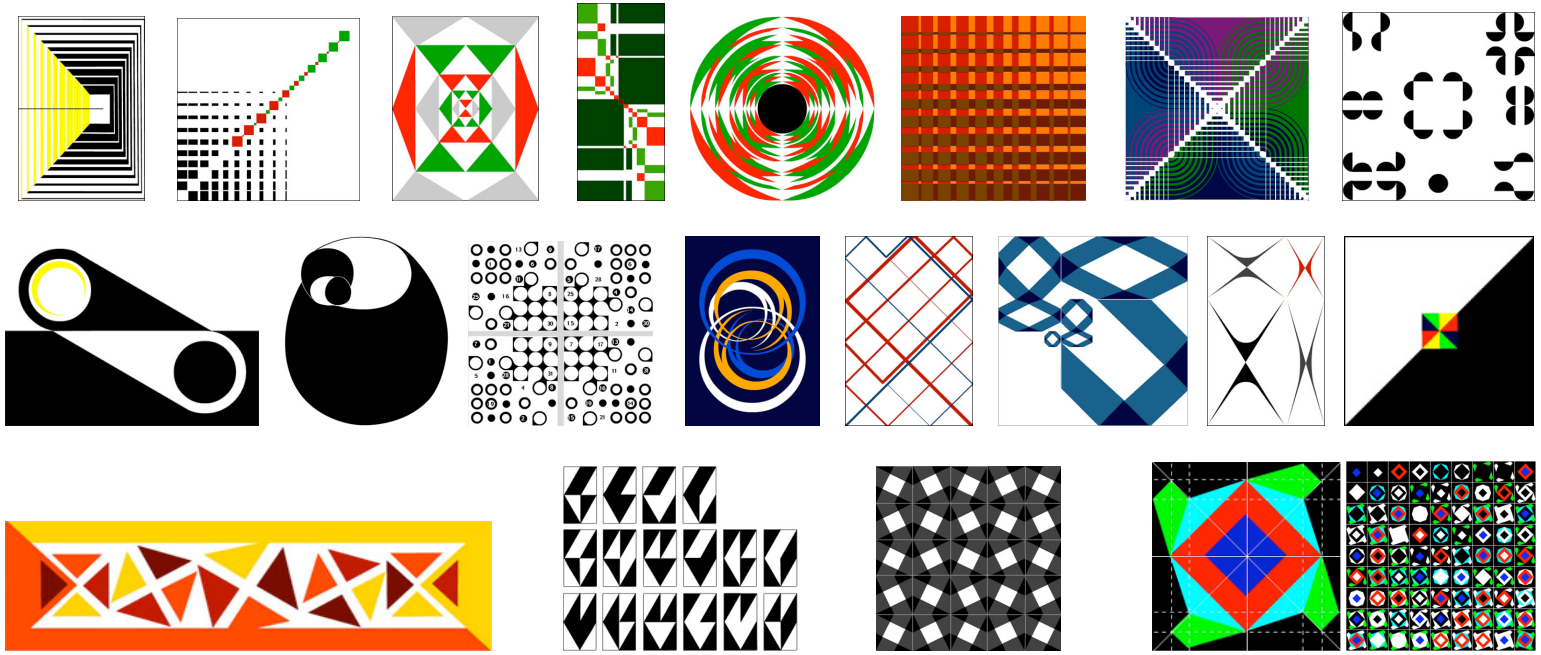
Obra 14: Caminho sem fim – 8,0 x 8,0 cm

Obra 15: Da Vince – 9,0 x 5,6 cm

Obra 16: Crônica da formação de um quadrado iluminado – 4,0 x 4,0 cm (módulo 48, com todas as cores formando um quadrado)

Obra 17: Ritmos triangulares horizontais – 3,0 x 10,5 cm

Obra 18: Subdivisão de um retângulo em torno dos eixos ortogonais e diagonais – 6,7 x 8,0 cm

Obra 19: Matrizes de azulejos – 8,0 x 8,0 (a composição)

Obra 20: O quadrado de 4 bicos – 5,1 x 5,1 / Pintura informática – 9,0 x 9,0 cm