

the geometry of liquids and the dream of the solid

When Ascânio came to ask me about the possibility of contributing to a book he wanted to publish, he suggested a piece on the angular ribbons, about which I had written already. What seemed obvious to him, and was indeed obvious, did not appear so to me. I told him I would not write the chapter he wanted, but was willing to do one on the curve series. He asked me some time in order to solve a number of practical problems, and finally accepted my offer. As I worked on the text, the reason why I had proposed this particular subject became increasingly clear to me. The immediate reason was sensuality. Doubtlessly what I have always found appealing in these works is their sensuous nature. Sensuousness here should be taken in its widest possible sense: calm and lightness as ways to find shelter in the world. I am reminded of Matisse's *Luxe, calme, et volupté* and Italo Calvino's proposal of lightness in one his *Six Proposals for the Next Millennium*, which is our present millennium.

Meanwhile, in one of the various time frames we live in simultaneously, I read the letters of Clarice Lispector, and I found it very difficult to begin writing this text. It was perhaps a sort of self-boycott, as if I were sparing myself the pleasure of writing about lightness and sensuousness. I have become sparing with my dreams, and I know that it is in my dreams that I find my ideas. But the whiteness and the luxuriousness of Ascânio's winding forms brought to my consciousness a childhood nightmare. And it was this nightmare, which I will proceed to describe, that gave me the provisional title of this text, which may turn out to be the definitive one: "The geometry of liquids and the dream of the solid." What seemed curious to me was the fact that I was overtaken by a psychoanalytic urge when facing such a rigorous — more precisely, such a calculatedly rational — oeuvre. For the origin of my reading of Ascânio's work is, after all, a nightmare, and this nightmare is the point of departure from which I intend to arrive at lightness and sensuality. Here is an apparent paradox. But what makes art interesting is the fact that the history of art is the history of paradoxes. Art exists where paradox persists.

Here is the nightmare.

It is one of those recurrent dreams; in fact, it took me a long time to make up my mind whether it was an actual memory or the memory of a dream. I decided to stop worrying about this and to classify it as a dream, though in my heart of hearts I still feel it must have been a real-life experience. It is a dream about a stone, a pebble found in a river, large and rounded. It was perfect in its shape, covered with moss, not so large that a six-year-old child could not lift it. It was irresistibly

attractive. I felt compelled to pick it up. Suddenly what had seemed to be the perfect image of rest, a silent stone in the splendor of its shape, turned into a vision of horror: under the pebble hundreds of white maggots squirmed and crawled. The contrast between the tranquility of the motionless stone and the teeming frenzy of countless maggots in a damp place, struggling for existence, was a terrible sight. This was my first image of time, birth and death. It was an image of a lifetime as a segment between two voids that extend beyond birth and death, an image of time in its frenetic, competitive activity, all struggling against the predatory action of time, eventually returning on a definitive basis to the mineral motionlessness of stone.

The white, curvilinear image of Ascânio's works had the effect of activating a memory of time as tranquility and receptiveness and at the same time tension and repulsion. This duality mirrors my ambivalent perception of Ascânio's work, oscillating between its rational dimension and its sensuous innuendoes. This led me to the perception that the hidden text of his work is time. And this temporal drive may be perceived on the surface of his works, in the image of they create of fluidity, sensuousness and lightness, as well as in their interior, in the structure of their construction, which is rational. Ascânio conserves in his work two faces of time: the divided time of chronological rationality and the harmonic time of the shelter of sensuousness. This is the point from which his work sets out on a unique tack, which indicates his historical placement: the point of contact between Neo-Concretism and modernist architecture in Brazil.

Ascânio started out in the late 1960s. He studied at Universidade do Brasil's National School of Fine Arts from 1963 to 1964; then, from 1965 to 1969, he was a student in the Faculty of Architecture and Urbanism at the Universidade Federal do Rio de Janeiro, where he graduated. During his formative years, Brazilian art was under the direct influence of the immediately previous period, marked by the construction of Brasília and the affirmation of the Constructivist idiom in Concretism and Neo-Concretism. The expressive need for order and balance that accompanied President Juscelino Kubitschek's developmental policies had a profound impact on the aesthetic choices made by Ascânio and the other artists in his generation. This self-confident moment of construction of a new reality for Brazil called for an emphasis on the forms of reason as a translation of a policy committed to hope and the future. Armed with a ruler and a compass, artists would implement change in a country that was, according to both Mário Pedrosa and Mário de Andrade, fated to modernity.

However, it should be stressed that both Niemeyer's architecture and the Neo-

Concretist movement were characterized by a “softening of the rigidity of classical geometric form.” This means that, on the one hand, the sense of restraint and order implied by geometry was the necessary counterweight, in a perverse socioeconomic structure, that preserved (as an imaginary projection) the equilibrium of the social chaos generated by the injustice of the situation; on the other hand, there was an insidious suggestion — a sort of inverted contamination — in which social forces imposed themselves, bringing about what I have identified as the “softening of the rigidity of form.” In other words, the harshness must be attenuated because this is the survival strategy adopted by the Brazilian people, who have always been able to live on adversity, as Hélio Oiticica liked to say. Too much rigidity paralyzes inventiveness, puts an end to the imbalance and immobilizes form in its strictly spatial dimension.

Oscar Niemeyer introduced a sensuous, organic architecture, in which the lines in a woman’s figure appear side by side with the angles and straight lines of Modernism; this has become the hallmark of his work. Neo-Concretism broke the constructive rigidity of geometric form by using the concept of the artist’s body as an agent of time and consequently of expression, destabilizing the self-contained discourse that a geometric grammar inevitably imposes.

Both procedures deal with the body and time. In Niemeyer’s architecture there is a direct transposition of the lines in a female body to the form of the buildings. The sensuousness of the line makes for a smoothness similar to the fluidity of a continuum allowed by the notion of harmonic time. To Neo-Concretism, in contrast, time is the constitutive element of the work. Seeing geometry as radically subjected to form, Neo-Concretism explicitly presents form as a locus where time is expressed. This is the major insight of the movement. It is as though one were working on the enemy’s camp. The geometric figure places the reality of form on a field of numerical abstractions, removing its measurable aspects, as if it were a synthesis of space. But the ultimate reality of form is that there is form only where there is time. There can be no form without time. It is time that generates the change of a given form into another. And what geometry does is to camouflage time in form, underscoring its measurable aspects, limiting it to its spatial dimension. Neo-Concretism achieves the apparent paradox of reinvesting the geometric figure with its temporal dimension. This can be done only on the basis of the view of the artist’s body and the spectator’s body as agents of time. This issue came to have important consequences in the work of Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Barrio, Antonio Manuel and others who carried the proposal to extremes, to the point of erasing the boundary between life and art. But this would require a lengthy discussion that would be out of place here.

The point is that what is historically unique about Brazilian art is its apprehension of time and the body. A bit of background will perhaps make this clearer. Time was of

fundamental importance to Kubitschek’s rhetoric and action; his slogan was “Fifty years in five.” The sense of urgency in Brazilians’ attempts to reflect on their own condition, even as their country has always lagged behind in history, as if it were necessary to make up for lost time, is a constant problem in our everyday lives, with consequences in Brazilian cultural life. Similarly, our culture’s relationship with the body oscillates between celebration and destruction: one thinks of the slaves’ submissive bodies, the tortured bodies of dissidents imprisoned by the military dictatorship, the suffering and abandoned bodies of the miserably poor, and of the body in celebration during Carnival, through an image of sensuality which is, together with soccer and its vitality, one of our national mystifications.

Time and the body make up the locus where Brazilian culture identifies with itself, and also we are perceived from the outside. That is why the 1950s and 1960s are of such cultural importance: it was then that a synthesis was reached of the issues that feed and reinforce aspects of our identity, no longer from a folkloric viewpoint but as inner expressions of our differences, which determine a discursive consistency. That is, the body and time began to be perceived from a positive angle, as the elements that could make the potency and the act of Brazilian culture converge.

Ascânio’s work gained visibility against the backdrop of the 1950s and 1960s. His training as an architect leaves no doubt as to the origin of his works. They arise out of the scale models of urban planning, which he saw not as plans but as abstract objects. The modular aspect and the idea of a repeating unit, unfolding itself in space, make up a constant in his career. Repetition in Ascânio’s work has a constitutive nature beyond formal play. It is not just space that is repeated, but also — and more importantly — the movement in time determined by the kinematic characteristic that interruption can create. Specifically this applies to the white series, in which the plane is broken up by means of the angle so as to create a shifting sensation, through the rich play of light and shadow that it produces.

Interruption is the device that creates difference and the modulations of form in Ascânio’s works. Form is differentiated by the introduction of an interruption. Interruption is a formal element in spatial questions, made possible only because it is warranted by time, which allows change, for change is the expression of difference. In other words, form provides access to time, not to space. Only geometric form sets up a direct, close connection with space to the extent that it is restricted to its measurable aspects. But form belongs to time, because it is time’s container. It is thanks to the plastic character of form — that is, its ability to change — that we perceive the existence of time. This is the subtle boundary where art operates. The self-inflicted impasse of international Constructivism is a consequence of the movement’s disregard for the fact that it imprisoned form in its

numerical dimension. This problem began to be solved only when Brazilian artists proposed the “softening of the rigidity of geometric form.”

Ascânio’s oeuvre is the direct result of the Neo-Concretist proposal, combined with the plastic values of the tradition of modernity that came from the movement’s involvement with architecture. What he did was to effect a change based on reduction of form to its minimal unit — the plane — and its activation by interrupting the plane with the use of angles. Its action might be summed up as: Surface / Break / Depth = Plane / Angle = Light / Shadow. This is the internal logic of the works in the curve series. But the rigidity of the process is at the service of an extremely sensuous and light form that unfolds in space like a fan. This passage from a structure of rigorous mathematical logic to a delicate, sensuous and light form can readily be adapted to Brazilian artists’ project of softening the rigidity of geometric form, mentioned above.

The passage is possible because the artist has an affective perception of form, which takes place when we realize that time is difference and difference is time. Only what is differentiated belongs to the order of time such as we experience it among the living. The time of the living is a time divided between before and after — before birth and after death, just as the present moment is poised between the immediately previous and the immediately following moment. Life takes place in this interval. The constructive principle of Ascânio’s work also takes place in this sequential space between before and after. When I mentioned the interruption of the plane by means of the angle, what I meant was that it is at this moment that Ascânio produces difference. The angle appears in order to constitute depth, to cause an interruption of the uniform mass of the undifferentiated plane, so as to create movements in space. This is the inner structure of his work, which in fact, though it responds to the immediate logic of the material, wooden laths and metal profiles — repetition of the same — has the objective and metaphorical function of reproducing the logic of what is differentiated. That is why these works are painted white. White is the uncontrollable flow of time (fully lighted field) constantly on the move, and the angles are there in order to break the whiteness by producing fields of light and shadow.

What makes the curve series potent is its tremendous allusive charge. It is open to countless possibilities in the history of Brazilian and world art. In it, one should not neglect the presence of the baroque or the delicacy of Brazilian colonial architecture. Mention should also be made of modern architecture, Constructivism, Minimalism and kinetic art. But what is strongest and most unique in it is its affective dimension. Its ability to affect us is concentrated in the fact that it is pure production of difference. By this I mean that when Ascânio breaks the plane with the edges of the angles of the wooden laths or metal profiles he produces interruptions in a uniform and undifferentiated sameness. It is only when there is

an interruption of the same, as in birth, for instance, that the Other is created; it is only when the chain of sameness is broken that affect is possible. Real affect exists only where the Other exists. The Self needs the Other so that the flow of affect may take place. The same is true of time, only it is the other way around: we perceive the passage of time solely when we connect the present moment to before and after and create the past, the future and the everyday. But to do this we must give up the continuous time of affect, which is able to disregard the fragmented order of the chronological time of production and allows us to experiment the wholeness of being, which is pure time, or rather the present moment in its purity, access to which is made possible by the pleasure of the senses.

The curve series is the plastic materialization or the search for the creation of the material presence of a perception of the world from the viewpoint of difference, which is the force that generates the time of affect, constituted in and by sensuality. The series brings out the richness of these fields of ambivalence: the Self and the Other, the One and the Many.

The series also creates a superimposition of procedures in which the implicit logic of the rationality of the construction of works is at the service of explicitly sensible perceptions, just as the hidden motivation — time — generates the constructive logic we perceive in the surface of the work.

The curve series may be read from the angle of Gestalt figure-and-ground shifting, in which at times the field of reason is the ground and the affective field is the figure, and at other times we perceive the affective field as ground and the field of reason as figure.

My dream reproduces the same structure of alternation and ambivalence found in Ascânio’s works. That is why it gave me access to his oeuvre. Before the stone, silent and whole, tranquility; before the seething maggots of diversity, horror. The stone lies beyond the disorder of multiplicity. It is the singularity that brings peace. The maggots are the present moment, the convulsive chaos of undifferentiated multiplicity, which is constantly moving us away from ourselves. Art is the possible ordering that aims at the absolutely unique, absolute difference (the eternal Other). This is the subject of the curve series; this silent, white search in which we can find difference repeating itself in order to reach the deeper unity, as the eternal time of sexual intercourse.

Therein lies its sensuousness, because it directs us to the unity that saves us from chaos and directs us toward difference. Geometry of the liquids: an underground excavation that directs the necessary flow of waters towards the Other. The dream of the solid: the desire to approach the silent language of stones, which is the same as the language of art — the art of presence, which will not let go of the time of the forever-present that lies before and beyond us.

Marcio Doctors

a geometria dos líquidos e o sonho do sólido

Quando Ascânio veio me consultar a respeito da possibilidade de escrever um texto para o livro que queria publicar, me propôs que escrevesse sobre os Fitangulares, sobre os quais já havia escrito. O que lhe parecia óbvio, e de fato o era, para mim não era. Recusei o capítulo que me destinara, mas sugeri escrever sobre a série Curva. Ele me pediu um tempo para resolver umas questões de ordem prática e finalmente aceitou. O impulso de meu pedido tinha um motivo que foi ficando cada vez mais claro na medida em que fui escrevendo o texto no meu pensamento. A razão imediata era a sensualidade. Não tenho dúvida de que o que me atraía e atrai nesses trabalhos de Ascânio é a sensualidade. A sensualidade em seu aspecto mais amplo: a calma e a leveza como formas de abrigar-se no mundo. Lembro aqui de Matisse em Luxo, calma e volúpia e Italo Calvino anunciando a leveza em uma de suas Seis propostas para o próximo milênio, que já é hoje.

Entrementes, entre os vários tempos pelos quais somos atravessados, li as correspondências de Clarice Lispector e tive muita dificuldade para iniciar este texto. Talvez em uma atitude de boicote comigo mesmo, poupando-me da delícia que é poder escrever sobre a leveza e a sensualidade. Economizei-me nos meus sonhos e sei que é dos sonhos que retiro minhas idéias. Mas o branco e o luxo das formas sinuosas de Ascânio trouxeram à tona um pesadelo infantil. E desse pesadelo, que vou revelar, quis extrair o título provisório do texto, que talvez seja definitivo,

A geometria dos líquidos e o sonho do sólido.

O que me pareceu curioso foi o fato de ter sido tomado por um impulso psicanalista diante de uma obra tão rigorosa, ou melhor, uma obra tão premeditadamente racional. Afinal, a origem da minha leitura de sua obra é um pesadelo, e é a partir dele que pretendo chegar à leveza e à sensualidade. Enfim, um aparente paradoxo. Mas o interesse da arte está no fato de que a história da arte é a história dos paradoxos. A arte existe onde o paradoxo persiste.

Vamos ao sonho.

Meu pesadelo é um desses sonhos recorrentes, e demorei muito para perceber se era uma lembrança real ou um sonho. Resolvi me poupar do desgaste do pensamento dessa diferença e passei a classificá-lo como sonho, apesar de intimamente conservar ainda a convicção de que foi uma realidade vivida. É um sonho de uma pedra. Um seixo de rio. Grande e redondo. Perfeito em sua forma e coberto de musgos. Mas não tão grande a ponto de uma criança de seis anos não poder levantá-lo. Ele se apresentava irresistivelmente atraente ao toque. Meu

impulso foi o de ir em sua direção e levantá-lo. E, de repente, aquilo que era a imagem perfeita de repouso (de uma pedra silenciada no esplendor de sua forma) tornou-se uma visão do horror: por debaixo da pedra centenas de larvas brancas se contorcendo. O contraste entre a placidez da forma repousada da pedra e a agitação frenética de milhares de larvas, em um ambiente úmido, se debatendo pela vida, era uma visão terrível. Essa foi a minha primeira imagem do tempo, do nascimento e da morte. Imagem do tempo da vida como um segmento entre dois vazios, que persistem para aquém do nascimento e para além da morte. Imagem do tempo em sua ebulição frenética e competitiva para ver quem resiste à ação predadora do tempo até a volta definitiva ao repouso mineral da pedra.

A imagem branca e curvilínea dos trabalhos de Ascânio fez emergir uma lembrança do tempo em que ele me é apresentado como calma e acolhimento e, ao mesmo tempo, como tensão e repulsa. Essa dualidade espelha a mesma ambivalência da minha percepção da obra de Ascânio, que oscila entre sua dimensão racional e suas insinuações sensoriais. Isso me levou a perceber que o texto subterrâneo de sua obra é o tempo. E essa pulsão temporal pode ser percebida, na superfície de seus trabalhos, a partir da imagem que eles criam de fluidez, sensualidade e leveza, e, na sua interioridade, a partir da estrutura de construção que é racional. Ascânio conserva em sua obra duas faces do tempo: o tempo cindido da racionalidade cronológica e o tempo harmônico de acolhimento da sensualidade. Esse é o ponto a partir do qual sua obra cria um desvio singular – que confirma e revela sua inserção histórica – que é a dobra entre o neoconcreto e a arquitetura modernista brasileira.

Ascânio surge no cenário da arte no final dos anos 60. Estuda na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil de 1963 a 1964 e, em seguida, de 1965 a 1969, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde se gradua. Durante esse período de sua formação, viviam-se, do ponto de vista estético, as influências da ebulição criativa do momento imediatamente anterior, que foi o da construção de Brasília e o da afirmação da linguagem construtiva através dos movimentos Concreto e Neoconcreto. A necessidade expressiva de ordem e de equilíbrio, que acompanhou a política desenvolvimentista de JK, marcou profundamente as opções plásticas de Ascânio e de sua geração. Esse momento de confiança e construção de uma nova realidade para o Brasil solicitava um investimento nas formas da razão como tradução de uma política compromissada com a esperança e o futuro. Como a régua e o compasso que atualizariam o passo com o compromisso do moderno: de um país condenado ao moderno, como diziam os dois Mários, Pedrosa e Andrade.

No entanto, é importante notar que tanto a arquitetura de Niemeyer quanto o

movimento neoconcreto caracterizam-se por um amolecimento da rigidez da forma geométrica clássica do projeto construtivo internacional. Isso significa dizer que, se por um lado, o sentido de contenção e ordem implícito na geometria seria o outro necessário de uma estrutura socioeconômica perversa, funcionando como um contrapeso capaz de manter (como projeção imaginária) o equilíbrio do caos social gerado pela injustiça dessa situação; por outro, há uma insinuação insidiosa – como uma contaminação às avessas – em que as pulsões sociais se impõem, solicitando que seja realizado aquilo que localizo como o amolecimento da rigidez da forma.

Em outras palavras, a dureza tem de ser quebrada porque esta é a estratégia de sobrevivência do povo brasileiro, que sempre foi capaz de viver da adversidade, como nos lembrava Hélio Oiticica. Não se pode ser rígido a ponto de paralisar a invenção. Não se pode ser rígido a ponto de cessar o desequilíbrio, congelando a forma na sua dimensão estritamente espacial.

Oscar Niemeyer, inaugurando uma arquitetura sensual, de origem orgânica, introduz as linhas curvas do corpo da mulher nas construções de ângulos e retas do modernismo, que são a marca de identificação de suas construções. O movimento neoconcreto racha a rigidez construtiva da forma geométrica ao utilizar o conceito do corpo do artista como agente do tempo, e conseqüentemente da expressão, desestabilizando o discurso fechado sobre si mesmo que a gramática geométrica inevitavelmente impõe.

Ambos os procedimentos nos falam do corpo e do tempo. Na arquitetura de Niemeyer há uma transposição direta da linha do corpo da mulher para a forma dos prédios. A sensualidade da linha estabelece uma suavidade que se assemelha à fluidez de um contínuo que a noção de tempo harmônico permite. Já para o neoconcreto o tempo é o elemento constitutivo da obra. Ao apreender a geometria como estando radicalmente subjugada à forma, o neoconcreto explicita a forma como o lugar onde o tempo se expressa. Essa é a grande sacada do neoconcreto. É como se ele trabalhasse no campo do inimigo. A figura geométrica desloca a realidade da forma para um campo de abstrações numéricas, destacando da forma seus aspectos mensuráveis, como se ela fosse uma síntese do espaço. Mas a realidade profunda da forma é que só há forma onde há tempo. Sem tempo não há forma. É ele que engendra a mudança de uma forma em outra forma. E o que a geometria faz é camuflar o tempo na forma, destacando seus aspectos mensuráveis, limitando-a a sua dimensão espacial. O neoconcreto estabelece um aparente paradoxo que é o de recuperar para a figura geométrica a dimensão temporal. E essa proposta só é possível de ser realizada a partir da compreensão do corpo do artista e do corpo do espectador como sendo agentes do tempo. Essa questão vai ter um importante desdobramento com Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Barrio, Antonio Manuel e outros, que vão radicalizar a proposta a ponto

de romper com a fronteira entre arte e vida. Mas essa é uma longa discussão que não cabe aqui.

Importa ressaltar que, historicamente, é a apreensão do tempo e do corpo, tal como foi realizada pelas artes plásticas brasileiras, que determinará sua singularidade. Apenas para acrescentar algumas linhas de fundo para melhor percebermos essa questão, gostaria de lembrar que o tempo foi uma arma de retórica e de ação fundamental de Juscelino, utilizada para afirmar seu plano de governo: 50 anos em 5.

A urgência com que o Brasil sempre se pensou, ao mesmo tempo em que sempre se colocou a reboque da história, como se precisasse ir em busca do tempo perdido, é uma problemática que orbita em nossa vida cotidiana e que tem reflexos em nossa vida cultural. Da mesma forma que a relação que nossa cultura tem com o corpo oscila entre a consagração e a destruição. Basta lembrar aqui o corpo submisso do escravo, o corpo torturado pela ditadura, ou o corpo sofrido e abandonado como conseqüência da pobreza, e a consagração desse mesmo corpo no carnaval, através de uma imagem de sensualidade, que, ao lado do futebol, com sua vitalidade, é uma das mistificações nacionais.

O tempo e o corpo formam o lugar de identificação da cultura brasileira consigo mesma e de como somos percebidos de fora para dentro. Por isso as décadas de 1950 e 1960 são tão importantes do ponto de vista cultural. Cria-se nesse momento uma síntese das questões que vão alimentar e reforçar aspectos de nossa identidade. Não mais de um ponto de vista folclorizado, mas ao contrário, como expressões internas de nossa diferença, capazes de determinar uma consistência discursiva. Isto é, o corpo e o tempo passarão a ser percebidos na positividade; como os elementos capazes de fazer com que a potência e o ato da cultura brasileira se tornem iguais.

Foi nesse cenário de fundo dos anos 50/60 que a obra de Ascânio se tornou visível. A formação em arquitetura não deixa dúvida sobre a origem de seus trabalhos. Eles nascem dos exercícios das maquetes de planos urbanísticos, que não eram percebidos por ele como planos urbanísticos, mas como objetos abstratos. O aspecto modular e a idéia da unidade que se repete, desdobrando-se no espaço, são o que determina uma constante em sua trajetória. A repetição na sua obra tem um caráter constitutivo para além do jogo formal. Não é só o espaço que se repete, mas também, e principalmente, um deslocar no tempo determinado pela característica cinemática que a interrupção é capaz de criar. Refiro-me especificamente à série branca em que a quebra do plano através do ângulo cria uma sensação de deslocamento pelo rico jogo de luz e sombra que produz.

O artifício da interrupção cria a diferença e a modulação da forma nos trabalhos de Ascânio. A forma se diferencia porque é criada uma interrupção. A interrupção é um elemento formal das questões espaciais, possível apenas porque é garantida pelo tempo, que permite a mudança, já que esta é a expressão da diferença. Em outras palavras, a forma é a porta de acesso para o tempo e não para o espaço. Só a forma geométrica estabelece uma conexão direta e fechada com o espaço na medida em que se restringe aos seus aspectos mensuráveis. Mas a forma pertence ao tempo, porque ela é o seu invólucro. É a partir do caráter plástico da forma, isto é, da sua capacidade de mudança, que percebemos a existência do tempo. Essa é a sutil fronteira em que as artes plásticas trabalham. O impasse que o projeto construtivo internacional criou para si mesmo é resultado do fato de ter desconsiderado esse aspecto, ou seja, do fato de ter aprisionado a forma na sua dimensão numérica. Essa questão só começou a ser resolvida quando os artistas brasileiros propuseram o amolecimento da rigidez da forma geométrica.

A obra de Ascânio é resultado direto dessa proposta neoconcreta, articulada com os valores plásticos da tradição da modernidade que traz da sua inserção no universo da arquitetura. O que ele vai realizar é a mudança a partir da redução da forma à sua unidade mínima – o plano, e sua ativação a partir da interrupção desse plano, com a quebra provocada pelos ângulos. Poderíamos resumir assim a sua ação: Superfície / Quebra / Profundidade = Plano / Ângulo = Luz / Sombra. Essa é a lógica interna dos trabalhos da série Curva. Mas a rigidez do processo está a serviço de uma forma extremamente sensual e leve que se desdobra no espaço como um leque. E é essa passagem entre uma estrutura de lógica matemática rigorosa para uma forma delicada, sensual e leve, que tem interesse e que se adapta com propriedade ao projeto de amolecimento da rigidez da forma geométrica da arte brasileira, que me referi acima.

Essa passagem só é possível porque ele tem uma percepção afetiva da forma, que é desencadeada quando entendemos que tempo é diferença e diferença é tempo. Só o que se diferencia está inscrito na ordem do tempo, tal como o experimentamos entre os vivos. O tempo dos vivos é um tempo marcado entre o antes e o depois. Antes do nascimento e depois da morte. Assim como o agora se estrutura entre o momento imediatamente anterior e o momento imediatamente posterior. A vida se dá nesse interstício. O princípio construtivo da obra de Ascânio se dá também nesse espaço seqüencial entre o antes e o depois. Quando me referi à quebra do plano pelo ângulo, estava querendo dizer que é nesse momento que Ascânio está produzindo diferença. O ângulo surge para constituir uma profundidade, uma interrupção na massa uniforme do plano indiferenciado, de maneira a criar evoluções no espaço. Essa é a estrutura interna de seu trabalho, que, na realidade, apesar de responder à lógica imediata do material, que são as ripas de madeira e os perfis de metal – repetição do mesmo – tem uma função

objetiva e metafórica de reproduzir a lógica do diferenciado. Por isso é que essas obras são pintadas de branco. O branco é o fluxo incontrolável do tempo (campo todo iluminado) que escorre sem parar e os ângulos têm a função de quebrar o branco através da produção de campos de luz e sombra.

A série Curva é potente porque possui uma grande carga alusiva. Ela se abre para inúmeras possibilidades da história da arte brasileira e universal. Não se pode desconsiderar nela a impregnação do barroco ou da delicadeza da arquitetura colonial brasileira. Não se pode desconsiderar a arquitetura moderna, o construtivismo, o minimalismo e a arte cinética. Mas o que nela é mais forte e singular é a dimensão afetiva. Sua potencialidade de nos afetar concentra-se no fato de que ela é pura produção de diferença. Com isso quero dizer que, quando Ascânio quebra o plano com as arestas dos ângulos das ripas de madeira ou dos perfis de metal, ele está produzindo interrupções na massa uniforme e uma do mesmo. Só quando há a interrupção do mesmo, como no nascimento, por exemplo, que é a criação do outro, com a quebra da cadeia do mesmo, é que é possível o afeto. Só há afeto real, onde existe o outro. O Eu precisa do Outro para que se forme o fluxo do afeto. Da mesma forma com o tempo, só que de maneira inversa: só percebemos a sua passagem quando submetemos o momento atual a uma conexão com o antes e o depois e criamos o passado, o futuro e o cotidiano. Mas com isso abrimos mão do tempo contínuo do afeto, aquele que é capaz de desconsiderar a ordem fragmentada do tempo cronológico da produção e nos permite experimentar a totalidade da existência, que é puro tempo, ou melhor, pura atualidade, cujo acesso se dá a partir do prazer que os sentidos permitem.

A série Curva é a materialização plástica ou a busca da criação da presença material de uma percepção do mundo a partir da ótica da diferença, que é a força capaz de engendrar o tempo do afeto, constituído na e pela sensualidade. Essa série explicita a riqueza desses campos de ambivalência: o Eu e o Outro e o Um e o Plural.

A série também cria uma superposição de procedimentos, em que a lógica implícita da racionalidade da construção dos trabalhos está a serviço de percepções explicitamente sensíveis, assim como a motivação subterrânea – o tempo – engendra a lógica construtiva, que percebemos na superfície do trabalho.

A série Curva pode ser lida a partir de uma ótica de alternância gestáltica, em que ora surpreendemos o campo da razão como profundidade e o campo afetivo como superfície, ora percebemos inversamente o campo afetivo como profundidade e o campo da razão como superfície.

O meu sonho reproduz a mesma estrutura de alternância e ambivalência dos trabalhos de Ascânio. Por isso ele me deu acesso a sua obra. Diante da pedra silenciosa e una, a tranqüilidade. Diante das larvas pululando na diversidade, o horror. A pedra é para além da multiplicidade desordenada. Ela é o encontro com a singularidade que acalma. As larvas são o aqui, a convulsão do caos da multiplicidade indiferenciada, que nos desvia o tempo todo de nós mesmos. A arte é a ordenação possível porque visa ao absolutamente singular, a diferença absoluta (o sempre Outro). A série Curva trata disso; dessa busca silenciosa e branca, em que podemos encontrar a diferença se repetindo para atingir a unidade profunda, como o tempo sempre eterno da cópula. Aí reside sua sensualidade porque nos indica a unidade que nos resgata do caos e nos direciona para a diferença. Por isso geometria dos líquidos, porque é como uma escavação subterrânea que direciona o fluxo necessário das águas em direção ao outro. Por isso o sonho do sólido, porque é o desejo de se aproximar da linguagem silenciosa das pedras, que é a mesma das artes plásticas a arte da presença, que não quer deixar escapar o tempo do sempre presente que está além e aquém de nós.

Marcio Doctors

between space and matter

The meaning of Ascânio MMM's aluminum reliefs and sculptures cannot be dissociated from the overall meaning of his oeuvre, with its beginnings in the latter half of the 1960s. In the presentation text of the artist's first one-man show, at the Galeria Celina, Rio de Janeiro, in 1969, Frederico Morais wrote: Constructive art = element + principle. If we take Mondrian as an example, we see that the elements in his paintings are the three pure colors and vertical and horizontal lines, and the principle is the asymmetrical and dynamic balance of these very elements, that is, their neoplastics.

In Ascânio MMM's work the (single) element is the lath, and the principle is the accomplishment of certain virtovisual rhythms that change according to the play of light and shadow.

This text is illuminating. By correctly associating Ascânio's early work with Constructivist art, Morais related it to issues that were still quite familiar to the fledgling artist, although most young Brazilian artists of the period were already concerned with the issues of the New Figuration, which implied moving away from the tenets of Constructivism.

To a certain extent, then, Ascânio's work followed a path of its own. This becomes particularly evident when we consider his uniqueness in relation to other Brazilian artists of his generation. However, as Morais was keen enough to observe, he preserved — and still does — a genealogical commitment to Constructivism and some of its developments.

Ever since the 1920s, traditional sculpture, which cannot be dissociated from a solid block of matter hewn, chiseled, molded or cast, had seemed out of sync with the new methods and techniques of engineering and the new concepts of architecture. By introducing iron as a structural element in civil construction, for the first time in history engineering was able to dissociate volume from mass, since it was now possible to design buildings, bridges and other structures on the basis of prefabricated units in iron and steel (an example of which is the Eiffel Tower). A product of the industrial revolution, this technological innovation came to have fundamental importance for some sectors of the historical avant-garde movements concerned with the modernization of sculpture that led to Russian Constructivism, formulated by Vladimir Tatlin circa 1914. Influenced by Picasso's assemblages, which he had seen on a visit to Paris, Tatlin made his own Painterly reliefs, Relief constructions and Corner reliefs, pioneering examples of Constructivist art.

Around the 1920s, the brothers Naum Gabo and Antoine Pevsner provided precise definitions for the method, technique and materials (including such unconventional items as tinplate, glass and wood) of Constructivism, associating them with those of engineering. The new artists no longer made sculptures; instead, they raised their works in space by putting together (gluing, soldering or fitting) pre-existing parts, a process of construction.

From this angle, all of Ascânio MMM's may be seen as deriving from Constructivist methods and techniques. But his work would be backward-looking if it were limited to the repertoire and the strict expectations of historical Constructivism.

It began in the 1960s as a junction between different moments in the Constructivist tradition and Brazilian architecture and other traditions that had less to do with industry than with craftsmanship, such as Brazilian baroque art, alluded to in the shape of the ascending helicoids in his sculptures in white aluminum and wood. This hybrid nature, presented with the economy and rigor of Constructivism and U.S. Minimalism, is responsible for the uniqueness of Ascânio's oeuvre.

However, although his work may be seen as the product of the combination of these two strands, it should be distinguished from its immediate historical predecessors in Brazilian art — Concretism and Neo-Concretism.

Ascânio MMM's use of the modular element — that is, a single element the repetition of which makes up the work — is a significant departure from the Russian Constructivist tradition (though there is an evident similarity of methods and techniques) and, conspicuously, from that of Brazilian Constructivism. Unlike Ascânio, the artists associated with these traditions never investigated the poetic possibilities of serial modulation in a systematic way.

Tatlin, Gabo and Pevsner built their spatial works by putting together (gluing, soldering, fitting, etc.) elements that, although geometric (laths, shapes of different sizes and materials), strictly speaking were not modular, for they belonged to different formal sources and had different functions in the structure of the work.

On the other hand, Concretism and Neo-Concretism, the most important tendencies in Brazilian Constructivism, apparently had no direct influence — technical, formal or spatial — on Ascânio's work. If one compares the serial logic of many Concretist painters (Sacilotto, for instance) with Ascânio's, one readily comes to the conclusion that what is involved is a coincidence rather than actual influence. The same goes for Lygia Clark's planes with a modulated surface, the spatial and poetic nature

of which makes them quite different from Ascânio's modules, because they are planar and differentiated one from the other.

Modulation in Ascânio's work possibly derives from his training as an architect; he has used it ever since his earliest works in 1968. Back then, it was a resource exploited by such artists as Carl Andre, Donald Judd and Sol LeWitt (modular structures), all associated with the Minimalist movement, then in its infancy. But the meaning of seriation for these U.S. artists was almost the opposite of what it came to mean for MMM. Combined with the use of raw materials produced for industrial use, Minimalistic seriation aimed to downplay the frenzied subjectivity of the Abstract Expressionism of the previous decade. Thus it expressed, although in precisely the opposite way, the same indifference to the subjective that characterized Pop Art.

Although MMM also used — and still uses — modules and industrial materials, he never intended to minimize the role of subjectivity; indeed, his aim is quite different.

Elements of the objective world of industrial seriation, the constructive method and modulation were imported into art by the more rationalistic tendencies of modern art not only with the intention of making it more objective, presenting the work of art as a product, but also to criticize the emphasis on the role of subjectivity in aesthetic production: instead of expression, which comes from the artist's inner life, what counted was the intellectually conceived project.

However, the extreme simplification of the elements in Ascânio's sculptures do not directly meet the aesthetic and ideological expectations of historical Constructivism and Minimalism; the idea was rather to facilitate the free play of craftsmanship. Here, as in the putting together of parts in a model kit, the direct intervention of the artist in every phase of the work is indispensable and fundamental. This is a rationality regulated by actual practice, and therefore opposed to pure thought.

MMM's constructive work, rife with doubts, impasses and solutions, contains both concept and execution. Nevertheless, there is no intention of replacing reason with empiricism. The intellectual origin of geometric forms remains and reverberates in his works, even if overdetermined by the artist's creative process. Only a systematically physical, sensible and intellectual involvement could produce such a unique Constructivist poetics, which appropriates methods and techniques from the impersonal world of industry in order to subjectivize them in a specific visual poetics.

Few Brazilian sculptors have as many works displayed in public spaces as Ascânio. Ever since the 1970s, when he conceived a project especially for Praça da Sé, the central square of São Paulo, a number of his works have been placed in urban sites in Brazil and abroad. This aspect of his work could not have been developed

if Ascânio had continued to restrict himself to the use of such materials as wood, which has little resistance to weathering. So that his sculptures could be placed outdoors, he began to resort to materials that were more resistant than wood but that would not rust, a serious problem in Rio de Janeiro, where the climate is very humid.

Anodized aluminum solved this technical problem. Used by Ascânio since 1972, the new material began to replace wood in his sculptures made for public spaces in 1979. Narrow strips of anodized aluminum painted white were hard to distinguish visually from wooden laths. But in works such as Ascânio's, materials cannot play simply a structural function that can be disguised by some sort of finish, like paint. The logic behind his sculptures and reliefs, as we have seen, is quite similar to what David Batchelor says about minimalism: "What do these works have in common?... In most of them, a unit, or regular basic module, is repeated — from two to 120 times — in order to make up a regular total form... Simple forms are not complicated by dynamic or unstable arrangements, nor is any ornament added. They are resolutely abstract. And quite literal: the materials are not disguised or manipulated so that they seem to be other than they are."

Like the other materials used by Ascânio — painted wooden laths and raw wood — anodized aluminum has come to play a fundamental role in the diversification of the different strands in his output of reliefs and sculptures. To MMM, materials play a fundamental poetic role on the strength of their plastic and chromatic properties, their lightness or density.

The exploration of the aesthetic potency of the specific qualities of materials began when Ascânio stopped painting his works white, in function of the inner logic of his process of creation and invention. Until then, his use of paint was essential in order to achieve the visual neutralization of the parts that made up his sculptures (modules) and thus ensure the unity of the whole. Without the paint, the knots and different coloring of the wood would certainly have disturbed the undulating rhythm of the helicoid forms that predominated in his works of the period. But when curves were replaced by straight lines, the neutralization of modulation with paint no longer made sense, and it now became possible to face the tension between matter and form.

In Ascânio's angular ribbons and in his first few wooden pyramidal, modular organization rises to the surface of the sculptures by means of the different shades and the grain of the wood. In contrast, the lightness of the works in aluminum allows the construction of large structures that are screwed together, where the modules make up solid and empty parts that create, as the viewer moves around them,

opaque or transparent planes (pyramidals), as well as the pyramidal structures and the wall structures.

His sculptures in aluminum profiles cut from rectangular tubes are primarily meant to be seen. Only the eye can perceive the alternation of solidity and lightness as one moves around the work. Before these pieces one can see retrospectively that Ascânio's work as a sculptor began with the exploration of the surface of forms, in the painted helicoid structures; then he went beyond the skin in his works of raw wood; and he finally penetrated their entrails in the aluminum pyramidals.

His most recent pyramidals, produced since 1998, differ from earlier ones in that the decision to paint one of the sides of the work a solid color (blue, red, white, black, and so on) causes a certain semantic reverberation generated by the contrast between colored areas and those in which the rectangular profiles of anodized aluminum appear in their metallic and modular purity, inseparable from the pyramidals. At the same time, the use of paint introduces in the very core of MMM's three-dimensional work a planar sense that is fully actualized in the wall pyramidals.

The modules are formed when the rectangular aluminum tubes are sectioned at a certain angle. They have four solid and two hollowed sides. These characteristics of the module — the angle and the existence of positive and negative sides — make for fundamentally diversified sculptures, some of their sides being impenetrable to the eye, others partly hollowed and yet others almost transparent. Shadow, light, opacity and transparency, essential elements of painting, are singularizing features of Ascânio's three-dimensional pyramidals.^a

The exploration of the potency of positive and negative spaces in three-dimensional works is clearly a Constructivist concern. This is made evident in Brazil by the sculptures of Amílcar de Castro and Franz Weissmann, Lygia Clark's bichos and many of Luís Sacilotto's concretions. However, differently from the works of these artists, who exploit the simultaneous perception of negative and positive spaces, Ascânio's modular system creates a relationship of alternating perception of these spaces. As the viewer moves around them, they are seen sometimes as hollowed surfaces, sometimes as continuous, monochromatic stretches, in this way further emphasizing their opacity in opposition to the more translucent views of the pyramidals. In this way, color allows not only the consistent unfolding of real space onto the wall but also the surprising possibility of seeing through a volume without mass (just as Naum Gabo had observed in connection with Constructivism), depending, of course, on where the viewer is.

A similar process of perceptual alternation occurs with the wall pyramidals. The thickness of the modules, which has the effect of giving the solid side of

the sculptures the look of steps on a staircase, makes it impossible to call them paintings. They are in fact reliefs that deal with the same visual elements of sculptures, transparency and opacity, the difference being that here only a frontal view is possible.

Produced on the basis of a single element, Ascânio MMM's pyramidals demonstrate that inventiveness can be enriched and flourish under the strictest limitations, relative not only to the objective configuration of the works but also to the play of light, shadow and color, which are at the root of any visual experience.

Fernando Cocchiarale

entre o espaço e a matéria

É impossível dissociar o sentido dos relevos e esculturas em alumínio de Ascânio MMM do sentido conjunto de sua obra, iniciada na segunda metade da década de 1960. Já no texto de apresentação da primeira individual do artista, realizada no Rio de Janeiro, em 1969, na galeria Celina, Frederico Morais escrevia:

“Arte construtiva = elemento + princípio. Se tomarmos Mondrian como exemplo veremos que os elementos em seus quadros são as três cores puras e as linhas verticais e horizontais, princípio e equilíbrio assimétrico e dinâmico desses mesmos elementos, vale dizer, sua neoplástica. Nos trabalhos de Ascânio MMM, o elemento (único) é a ripa, e o princípio, a obtenção de certos ritmos virtuais, que se modificam segundo um jogo de luz e sombra.”

O texto é elucidativo. Ao vincular, com muita propriedade, aliás, o trabalho nascente de Ascânio à arte construtiva, ele o remetia a questões ainda bastante familiares para o artista brasileiro iniciante do período, embora nossa jovem arte já então se caracterizasse pela adesão às questões da nova figuração, que representavam um distanciamento dos postulados do construtivismo.

A produção de Ascânio, portanto, numa certa medida, sempre trilhou um caminho próprio. Sobretudo se considerarmos sua singularidade em relação aos artistas brasileiros de sua geração. No entanto, como bem observou Frederico Morais, ela manteve e ainda mantém um compromisso genealógico com o construtivismo e alguns de seus desdobramentos.

Desde a segunda década do século passado a escultura tradicional, indissociável do bloco desbastado, talhado, moldado ou fundido, não mais correspondia aos novos métodos e técnicas da engenharia e aos novos conceitos da arquitetura. Ao introduzir o ferro como elemento estrutural da construção civil, a engenharia pôde, pela primeira vez em sua história, dissociar o volume da massa pois passou a projetar edifícios, pontes e demais construções a partir de partes pré-fabricadas em ferro e aço (Eiffel, entre outros). Fruto da revolução industrial, essa renovação tecnológica tornou-se uma referência vital para alguns setores das vanguardas históricas, interessados na modernização da escultura, que desaguarão no construtivismo russo, proposto por Vladimir Tatlin por volta de 1914. Influenciado pelas assemblages de Picasso, vistas por ocasião de sua visita a Paris, Tatlin produziu seus Relevos pintados, suas Construções em relevo e os Relevos de canto, tidos como exemplos pioneiros da arte construtiva.

Ao redor dos anos 20, os irmãos Naum Gabo e Anton Pevsner definiram com precisão em que consistiam o método, a técnica e os materiais construtivistas (materiais não convencionais como lata, vidro, madeira etc.), associando-os aos do engenheiro. Os novos artistas não mais esculpiam, mas levantavam suas obras no próprio espaço, por meio da articulação (colagem, soldagem, encaixe) de partes preexistentes, construindo-as.

Desse ponto de vista toda a produção de Ascânio MMM pode ser remetida ao método e à técnica construtivistas. Mas sua obra seria extemporânea se se restringisse ao repertório e às expectativas estritas da gênese histórica do construtivismo.

Ela começa, nos anos 60, como um entroncamento atualizado de diferentes momentos dessa tradição com a da nossa arquitetura e com outras tradições, menos industriais e mais artesanais como o barroco brasileiro aludido na configuração em curvas helicoidais ascendentes das esculturas em madeira e em alumínio brancos. Essa confluência híbrida, apresentada com a economia e o rigor do construtivismo e do minimalismo americano é responsável pelo caráter singular da produção de Ascânio.

Entretanto se podemos considerar sua obra a partir da hibridização dessas genealogias, devemos distanciá-la de seus predecessores históricos brasileiros imediatos, o concretismo e o neoconcretismo.

A utilização do elemento modular por MMM, isto é, de um elemento único cuja repetição constrói a obra, distancia-o, consideravelmente, das tradições construtivistas russa (apesar da evidente proximidade de métodos e técnicas entre ambos) e, sobretudo, da brasileira. Ao contrário de Ascânio, os artistas ligados a essas tradições jamais investigaram sistematicamente as possibilidades poéticas da modulação serial.

Tatlin, ou mesmo Gabo e Pevsner produziram suas obras espaciais combinando, por encaixe, colagem, soldagem, etc., elementos que, embora geométricos (ripas, formas de dimensões e materiais diversos), não eram propriamente modulares, pois pertenciam a fontes formais diferentes e desempenhavam, na estrutura da obra, funções diversas.

Por outro lado, o concretismo e o neoconcretismo, principais vertentes do projeto construtivo brasileiro, parecem não ter exercido qualquer influência direta – técnica, formal e espacial – sobre a produção do artista. Se confrontarmos a lógica serial de muitas das poéticas pictóricas do concretismo (Sacilotto, por exemplo) com a lógica serial de Ascânio, fica-nos evidente que se trata antes de uma coincidência

do que de um traço legado por essas vertentes ao seu trabalho. O mesmo podemos dizer dos planos em superfície modulada de Lygia Clark, de natureza espacial e poética bastante diversa daquela dos módulos de MMM, uma vez que são planares e diferenciados entre si.

A modulação na obra de Ascânio talvez tenha origem na sua formação de arquiteto. Recurso poético por ele utilizado desde a gênese do trabalho em 1968, a pertinência da modulação era então referendada por artistas tais como Carl Andre, Donald Judd e Sol Lewitt (estruturas modulares), ligados ao chamado minimalismo, então nascente. O sentido emprestado à seriação por essa tendência norte-americana, no entanto, é quase oposto ao criado por MMM. Combinada ao uso de matérias-primas produzidas para a produção industrial, a seriação minimalista configurou um esvaziamento da subjetividade exacerbada pelo expressionismo abstrato da década anterior. Manifestava, pois, embora de uma maneira diametralmente oposta, a mesma indiferença nutrida pela arte pop em relação ao sujeito.

Embora MMM também produzisse (e ainda venha produzindo) seu trabalho com o elemento modular e com materiais industriais, ele jamais pretendeu algo como a minimização do papel do sujeito, muito pelo contrário.

Elementos do mundo objetivo da seriação típica da indústria, o método construtivo e a modulação foram importados para o campo da arte pelas tendências mais racionalistas da arte moderna não só com a intenção de objetivá-la na qualidade de produto, como para criticar a ênfase no papel da subjetividade na produção estética: no lugar da expressão, que flui da interioridade do artista, o projeto, intelectualmente concebido.

A extrema simplificação dos elementos da escultura de Ascânio não corresponde, porém, integralmente, a essas expectativas estético-ideológicas do construtivismo histórico e do minimalismo, pois foi pensada para facilitar o pleno exercício artesanal. Como em um jogo de armar, a intervenção direta do artista, em todas as fases do trabalho, é aqui indispensável e fundamental. Trata-se de uma racionalidade regulada pelo fazer e, por isso mesmo, contrária ao pensamento puro.

Lugar de dúvidas, impasses e soluções, a construção de MMM integra conceito e execução. Mesmo assim, não há, aqui, a intenção de substituir a razão pela empiria. A origem intelectual da forma geométrica permanece e reverbera nos trabalhos, embora sobredeterminada pelo processo criativo do artista. Somente um envolvimento sistematicamente físico, sensível e intelectual poderia produzir uma poética construtivista tão peculiar quanto a de Ascânio, que se apropria dos métodos e técnicas do mundo impessoal da indústria para subjetivá-los numa poética visual específica.

Ascânio é um dos escultores brasileiros que mais possuem obras realizadas em espaços públicos. Desde a década de 1970 quando produziu um projeto concebido especialmente para a praça da Sé, em São Paulo, até hoje, diversas obras do artista integram áreas urbanas de cidades brasileiras e estrangeiras. Essa vocação de seu trabalho não podia ser consumada se ele se mantivesse restrito ao uso de materiais como a madeira, pouco resistentes às intempéries. Expostas à inclemência do tempo, algumas de suas esculturas exigiam materiais mais resistentes do que a madeira, mas que fossem também refratários à oxidação, problema considerável numa cidade úmida como o Rio de Janeiro.

O alumínio anodizado veio responder a essa demanda técnica. Utilizado pelo artista desde 1972, o novo material passou, a partir de 1979, a substituir a madeira nas esculturas criadas para espaços públicos. Nesses casos elas dificilmente se distinguem daquelas feitas com ripas, já que ambas possuíam módulos de proporções semelhantes e pintados de branco. Mas no caso de uma obra como a de Ascânio os materiais não podem desempenhar somente uma função estrutural a ser oculta sob um dado revestimento como a pintura, por exemplo. A lógica que preside a fatura de suas esculturas e relevos, como já havíamos observado, é muito próxima daquela enunciada por David Batchelor em seu livro sobre a minimal: “O que esses trabalhos têm em comum? (...) Na maioria deles, uma unidade, ou módulo básico regular, é repetida – entre duas e 120 vezes – para constituir uma forma total regular (...). As formas simples não são complicadas por arranjos dinâmicos ou instáveis, tampouco se adiciona qualquer ornamentação. São resolutamente abstratas. E bastante literais: os materiais não são disfarçados ou manipulados para parecer algo que não são”.

Tal como os outros materiais usados por Ascânio – as ripas de madeira pintadas e a madeira crua –, o alumínio anodizado terminou por desempenhar um papel fundamental na diversificação das vertentes em que se divide a produção dos relevos e esculturas deste artista. Para MMM os materiais, a partir de suas propriedades plásticas, cromáticas, de sua leveza ou densidade, possuem um papel poético fundamental.

A exploração da potência estética das qualidades específicas dos materiais teve início quando ele deixou de pintar seus trabalhos de branco, em função da lógica interna ao seu processo de criação e invenção. Até então a pintura era essencial como elemento de neutralização visual das partes que compunham as esculturas (módulos) em nome da unidade do conjunto. Sem a pintura, os nós e os diversos tons da madeira perturbariam certamente o ritmo ondeante das formas helicoidais predominantes nos trabalhos da época. Quando a curva deu lugar à linha reta, a neutralização da modulação pela pintura perdeu o sentido e possibilitou o

enfrentamento da tensão entre matéria e forma.

Nas fitangulares e nas primeiras piramidais de madeira, a organização modular aflora na superfície das esculturas por meio das diferentes tonalidades e veios da madeira crua. Já a leveza das obras em alumínio possibilita desde a construção de grandes estruturas aparafusadas, nas quais os módulos formam cheios e vazios que criam, ao deslocamento do espectador, planos opacos ou transparentes (piramidais), até as estruturas piramidais e as estruturas de parede.

Suas esculturas em perfil de alumínio recortado de tubos retangulares destinam-se, antes de tudo, ao olhar. Somente a visão pode perceber a alternância entre a solidez e a leveza experimentada ao deslocarmos a sua volta. Diante delas é possível vermos, retrospectivamente, que o processo escultórico de Ascânio começou com a exploração da superfície das formas, nas esculturas helicoidais pintadas; ultrapassou sua pele, nas obras em madeira crua; para, finalmente, penetrar suas entranhas, nas piramidais em alumínio.

As obras piramidais mais recentes, produzidas a partir de 1998, apresentam novidades em relação às piramidais anteriores: a decisão de pintar de uma só cor (azul, vermelho, branco, preto etc.) uma das faces das obras permite uma espécie de reverberação semântica, gerada pelo contraste entre as áreas coloridas, e aquelas nas quais os perfis retangulares de alumínio anodizado aparecem em sua pureza metálica e modular indissociável das piramidais. Simultaneamente, a pintura introduz, no âmago da obra tridimensional de MMM uma pulsão planar que se realiza nas piramidais de parede.

Os módulos resultam do seccionamento, num certo ângulo, dos tubos retangulares de alumínio. Possuem quatro faces cheias e duas vazadas. Dessas características do módulo (angulação e faces positivas e negativas) resultam esculturas formalmente diversas, mas que apresentam algumas faces impenetráveis ao olhar, outras parcialmente vazadas e lados quase transparentes. Sombra, luz, opacidade e transparência, elementos essenciais da pintura, tornam-se, nas piramidais, elementos de singularização dessas obras tridimensionais de Ascânio.

A exploração da potência dos espaços positivos e negativos nas obras tridimensionais é, sem dúvida alguma, uma questão construtivista. No Brasil, assim o demonstram as esculturas de Amílcar de Castro e Franz Weissmann, os bichos, de Lygia Clark, e muitas concreções de Luís Sacilotto. No entanto, diferentemente das obras dos artistas mencionados (que exploram a percepção simultânea dos espaços negativos e positivos), o sistema modular de Ascânio cria uma relação de alternância da percepção desses espaços. Conforme a movimentação do espectador, apresentam-se ora vazados, ora como superfícies contínuas, monocromáticas, que enfatizam, ainda mais, sua opacidade em relação

aos pontos de vista mais translúcidos das piramidais. A cor, portanto, não só possibilita o coerente desdobramento do espaço real para a parede, como prepara a surpreendente possibilidade de vermos através de um volume sem massa (tal como havia observado Naum Gabo a respeito do construtivismo), dependendo, é claro, do ponto em que estejamos situados.

Processo semelhante de alteração perceptiva ocorre com as piramidais de parede. A espessura dos módulos, que faz com que a face fechada das esculturas se assemelhe aos degraus de uma escada, nos impede de defini-los como pinturas. São, em realidade, relevos que tratam dos mesmos elementos visuais das esculturas – transparência e opacidade – só que limitados pela visão frontal das peças. Produzidos a partir de um único elemento, as piramidais de Ascânio MMM demonstram que a invenção pode se enriquecer e se desdobrar sob limites mínimos: limites que, no caso, se abrem para além da configuração objetiva dos trabalhos, apontando para os jogos de luz, sombra e cor, origem de qualquer experiência visual.

Fernando Cocchiarale