

depoimento de Amédée Ozenfant

De acôrdo; estou de acôrdo com os meus companheiros dos movimentos cubistas e post-cubistas. Eu, o pai do austero purismo, estou de acôrdo com eles no que toca ao vocabulário, à terminologia, aos elementos que compõem o quadro. Nós construímos o piano; agora é preciso executar música nele. Devemos aos impressionistas, cubistas, construtivistas, a bstractos, obras importantes que foram bem do seu tempo e que constituem admiráveis inventários dos meios da arte. Evidentemente devemos continuar a fazer laboratório; mas não apenas isso! Ao fim e ao cabo, a procura da pureza, procurada por ela mesma, torna-se trabalho estéril. Desde 1925, eu compreendi-o, quanto a mim, e orientei-me para investigações mais humanas. Nós temos produtos mais puros do que nunca: que vamos fazer deles? Basta de contemplar amorosamente os nossos frasquinhos: fora com a mania das formas!

Importa, certamente, como sempre aprender a exprimir melhor. Porque o alcance de uma obra de arte depende da

excelência da técnica. E em artes plásticas muito particularmente o pensamento quasi nada vale se a forma é mediocre.

Mais do que nunca, hoje é necessário pensar no que deve exprimir-se. A todos os outros factores da complexa equação que, nós artistas, devemos em todos os tempos resolver, juntam-se presentemente, imperiosas, as seguintes obrigações:

1.º—Pintar para todos;
2.º—Consequente obrigação de nos exprimirmos tão universalmente quanto possível (Universalmente: aqui se encontram as preocupações do purismo 1918 «Depois do cubismo»). Exprimir em termos universais, pelas propriedades directas e colectivas dos sentidos e não por alusões ou símbolos que são obscuros para os não iniciados. Donde, objectividade do pensamento e dos meios escolhidos.

Uma arte social, aquela de que nós temos extrema necessidade hoje, não deve ser um estupefaciente para pessoas que se aborrecem, um soporífico para dilettantes, mas um excitante viril criador de uma exaltação fortificante. Esta

arte foi sempre a mais difficil, porque o seu autor tem de possuir altas qualidades morais.

Vai passando a época em que a grande preocupação era ser revolucionário na forma, na maneira de exprimir: é provável que venha o tempo em que a grande preocupação consistirá em ser revolucionário no espirito e em que a maneira de exprimir será mais aberta. Isto é dizer que as obras terão assuntos, que são os terrenos de «entente» necessários entre os artistas e o público (escrevia isto no meu livro *Arte*, em 1928).

A obsessão do abismo cavado entre o povo e o artista acaba por dar uma vertigem paralizadora.

Muitos de nós esqueceram que toda «élite» se esgota rapidamente quando cortou as suas raízes, que a fortificavam colhendo a seiva na massa popular. Ai da «élite» quando ela se torna casta! Vejam o Egipto, conduzido à decadência pela casta sacerdotal, a velha China dos mandarins e a antiga Espanha real. E' para uma esterilidade semelhante,

senão pior, que se encaminha a França, porque a nossa casta dirigente não vale mesmo aquelas e é apenas uma casta de dinheiro.

E' preciso viver plenamente o nosso tempo para ser verdadeiramente do nosso tempo, que compreende em imanenência o seu futuro próximo. Viver para que da nossa vida nasça naturalmente alguma coisa para dizer. O artista foi, é e será humanista, quando soube, sabe ou souber submeter-se ao humano, isto é, aquilo que faz que um homem seja um homem,—um homem superior.

Todo o artista que se mantém voluntariamente fora da luta social e politica, julgando colocar-se numa posição favorável, priva-se ao contrário de toda a possibilidade de acôrdo com o seu tempo.

Os artistas chamarão de novo a atenção sobre si no dia em que, decidindo-se a viver como homens, entre os homens, produzirem naturalmente obras que, então, terão probabilidades de encontrar eco, de satisfazer necessidades e de as acordar.

depoimento de António Berni

Cada época e cada classe têm os seus meios técnicos de expressão artistica em harmonia com os seus sentimentos, os seus conceitos e a sua ideologia dominante.

Na Grécia e na Roma antiga, os pintores empregaram de preferência a encaustica e a aguada.

Na Idade Média, a feudalidade encontrou na pintura a fresco um meio formidável de propaganda religiosa entre as massas. A Renascença descobre com a pintura a óleo um novo veiculo perfeitamente condicionado às novas necessidades de expressão plástica, que vem a tornar-se a técnica por excelência da sociedade burguesa. Por volta do meado do século passado, em coincidência com as últimas etapas de desenvolvimento da técnica individualista da pintura de cavalete, operou-se uma grande revolução que transformou o panorama do mundo das formas gráficas. A fotografia, a fotogravura e o grande desenvolvimento das artes gráficas aumentam consideravelmente o campo de expressão plástica. Desde então, os elementos tradicionais para o trabalho estético e documental perdem terreno em

face de novas técnicas. A burguesia aproveita estas descobertas, mas só numa sociedade nova elas poderão ser utilizadas segundo um critério científico, artistico e ao alcance de grandes massas.

A ciência põe ao alcance do artista novos meios técnicos de que, pouco a pouco, elle descobre a utilidade. Podemos citar, para dar um exemplo, as novas matérias corantes: o Duco, as lacas, os silicatos de sodio, etc., que se empregam com brocha mecânica de ar (pistola) em virtude da propriedade que têm de secar instantaneamente. Até há tempos, só a indústria usava destes meios técnicos na pintura de «carrosseries», móveis, fachadas, etc. O artista não descobriu imediatamente o seu valor e a transcendência que podem ter na história das artes plásticas.

O resultado obtido com a brocha mecânica na realização da pintura monumental, sua eficácia e sua superioridade em comparação com a brocha de pêlo e madeira (pincel) foram provados já em várias ocasiões. O primeiro ensaio foi realizado pelo pintor mexicano Siqueiros com uma equipa de pintores sobre um

muro de 32 metros de largo por 9 de altura na Center Place de Los Angeles. Em Buenos-Aires, este mesmo artista formou uma equipa de 5 pintores, um do quais eu próprio, e realizou, sobre um muro interior, um fresco de 20 metros quadrados. O método empregado era o do fresco tradicional sobre um revestimento de cal e areia. Mas, em vez do pincel, empregámos a brocha mecânica. Uma vez o revestimento seco, e visto o verdadeiro efeito da pintura a fresco, nós demos os últimos retoques com silicato de sodio.

Eu creio que pode abandonar-se o método de pintar sobre revestimento fresco. A química moderna descobriu-nos novas matérias corantes e novos mordentes invulneráveis, capazes de resistir ao tempo. O silicato de sodio resiste com successo ao ar livre e à luz sobre os muros exteriores.

Nós fizemos um ensaio com laca, aplicada com brocha mecânica, sobre uma tela de 3 por 2 metros, convenientemente preparada antes. Os resultados técnicos foram extraordinários; a brocha mecânica permite modelar planos volumosos com uma facilidade e uma perfeição que não se ob-

teriam nunca com o auxilio do pincel.

Pode imaginar-se o interesse que haveria em pintar muros de centenas de metros em que trabalhariam equipas de pintores bem dirigidas e que permitiriam a realização de figuras de dimensões extraordinárias, visíveis a grande distância.

A esta técnica junta-se o uso do documento fotografico e do projector eléctrico que permite transportar mecânicamente sobre os grandes muros o esquisso a lápis.

Enfim, esta técnica é o golpe final no individualismo, no pintor de atelier, na arte purista para exposições, no idealismo burguês. O pintor deve sair para a rua, ser realista, monumental. A pintura deve colocar-se nos pontos estratégicos das grandes cidades (fachada principal, trazeiras e fachada lateral dos grandes edificios), acessíveis às grandes massas dinâmicas dos tempos modernos; a pintura é a arte por excelência da sociedade do futuro.

(1) Inquérito publicado em anexo no volume colectivo *La querelle du réalisme*, Paris, 1936.