arte concreta além da europa

BRASIL ▪ ARGENTINA ▪ AAA

Elizabeth Catoia Varela

AAA

arte concreta além da europa

BRASIL ▪ ARGENTINA ▪ AAA

Elizabeth Catoia Varela

arte concreta além da europa

BRASIL ▪ ARGENTINA ▪ MAM

Elizabeth Catoia Varela

Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro 2017

para Celso e Miguel

Esta publicação é fruto da tese de doutorado de Elizabeth Catoia Varela, curadora da Pesquisa e Documentação MAM, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ao estudar artistas, publicações e eventos brasileiros e argentinos relativos à arte abstrato-geométrica, esse estudo permite-nos revisitar a história do Museu durante a década de 1950 e entender seu papel no cenário artístico do continente, ao divulgar e fazer dialogarem novas tendências da época.

O tema do estudo é inédito entre as pesquisas nacionais, e o resultado diferencia-se por um farto trabalho de pesquisa em fontes primárias. Por esses motivos e pela importante contribuição que dá à história do MAM, é uma satisfação vermos a tese publicada em livro, tornando-a acessível para um público mais amplo.

Carlos Alberto Gouvêa Chateaubriand
Presidente

O Grupo Bradesco Seguros orgulha-se de ser mantenedor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, um espaço dedicado à preservação, reflexão e difusão da arte moderna e contemporânea.

Mais do que um museu, o MAM é uma obra de arte, símbolo da arquitetura moderna, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan.

Sua trajetória é marcada pelos movimentos artísticos nacionais desde a década de 1950. Grandes nomes da arte contemporânea brasileira, que hoje integram o circuito internacional, revelaram seus talentos nesta instituição. O MAM tem, atualmente, em sua programação exposições, debates e atendimentos especiais a escolas e universidades. Diversificado é também seu acervo, que abrange artes plásticas, cinema, fotografia e documentos históricos.

Como mantenedor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Grupo Bradesco Seguros reforça o compromisso de promover e estimular o desenvolvimento de ações relevantes para a nossa sociedade nas áreas de educação, saúde, cultura, esporte e meio ambiente.

A iniciativa faz parte do Circuito Cultural Bradesco Seguros, que apresenta calendário variado de eventos artísticos nacionais e internacionais de grande sucesso, em diferentes áreas culturais – artes plásticas, literatura, dança, música erudita, teatro e grandes musicais –, contribuindo para difundir cultura e entretenimento ao público brasileiro.

Bradesco
Seguros

REDE D'OR
SÃO LUIZ

Somos hoje a maior rede independente de hospitais do Brasil com presença no Rio de Janeiro, São Paulo, Distrito Federal e Pernambuco, e nos orgulhamos de levar além da tecnologia, um atendimento cada vez mais acolhedor para nossos pacientes. Em todos os nossos hospitais incentivamos o trabalho artístico e cultural, patrocinando e estimulando que a atividade artística também seja parte da vida de nossos colaboradores, da recuperação de nossos pacientes e esteja mais próximo da população.

No Rio de Janeiro, a arteterapia é realizada com os pequenos pacientes do Hospital Estadual da Criança para fortalecer o tratamento médico, o que gerou uma exposição itinerante com as obras mais representativas.

É com muita honra que somos um dos mantenedores do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e ajudamos na preservação, reflexão, debate e difusão da produção artística moderna e contemporânea em âmbito nacional e internacional.

Maior empresa brasileira e maior patrocinadora das artes e da cultura em nosso país, a Petrobras tem, em seu programa cultural, espaço reservado – e consolidado – para ações de patrocínio a museus, sua manutenção e suas atividades.

Instituição cuja importância é essencial não apenas para as artes visuais, mas para a própria cultura brasileira contemporânea, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro é uma das que contam com a Petrobras entre seus mantenedores.

Um dos objetivos da nossa empresa em sua política de patrocínio a museus é democratizar o acesso a seus acervos e exposições. Contribuir, enfim, para que nossos museus se mantenham vivos, em constante diálogo com seu tempo, como espaços de encontro entre o público e as artes.

Desde a sua criação, a Petrobras tem como missão primordial contribuir para o crescimento do Brasil. Fazemos isso em nosso cotidiano, incentivando o desenvolvimento da indústria pesada no país, investindo em pesquisa, criando tecnologia de ponta, aprimorando cada vez mais nossos produtos, expandindo nossas ações para além das fronteiras brasileiras, assegurando a autossuficiência em petróleo. Somos uma empresa de energia, cuja trajetória tem como principal característica a superação de desafios. Apoiar as artes e a cultura é uma das formas de cumprirmos rigorosamente esse compromisso.

PETROBRAS

Organização Techint

Incentivar e contribuir para o acesso às mostras e exposições, reduzindo a distância entre a população e as artes, é uma das principais razões pelas quais a Organização Techint se converteu em uma das mantenedoras do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, instituição de suma importância e representatividade para a cultura brasileira.

A Organização Techint tem em seus valores o compromisso com a construção do conhecimento, o incentivo à educação e o respeito pela diversidade cultural. Com mais de seis décadas de história no Brasil por intermédio de suas empresas – Techint Engenharia e Construção, TenarisConfab, Confab Equipamentos, Exiros e Ternium, além de participação no grupo de controle da Usiminas –, a Organização Techint sempre buscou promover a multiplicidade e o apreço à arte e à cultura.

No Brasil desde 1947, a Organização Techint se orgulha de ajudar a desenvolver o país e perseguir entre seus principais objetivos a melhoria na qualidade de vida das comunidades brasileiras em que está presente, a elas levando educação, esporte, cultura e arte.

sumário

14 ■ introdução

22 ■ trajetória historiográfica e desdobramentos teóricos

42 ■ arte concreta e neoconcreta nos anos iniciais do MAM

86 ■ contatos entre Brasil e Argentina via periódicos

120 ■ ressonâncias e desdobramentos no Brasil e na Argentina

138 ■ considerações finais

144 ■ referências

introdução

O interesse que motivou essa pesquisa teve início durante a produção de minha dissertação de mestrado *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil: relações e manifestações*. Ao examinar cinco anos de publicação do suplemento, alguns pontos de interesse começaram a ser definidos.

O Suplemento Dominical Jornal do Brasil (SDJB), caderno cultural publicado semanalmente no *Jornal do Brasil*, de 1956 a 1961, notabilizou-se como veículo de difusão dos movimentos concreto e neoconcreto e por sua diagramação bastante refinada, que relacionava a programação visual com as próprias obras artísticas dessas tendências, diferenciando-se da diagramação dos jornais da época.

Em maio de 1957, o SDJB traduziu e veiculou, em três números consecutivos, o artigo "Max Bill", redigido por Tomás Maldonado e que fora publicado em 1955 em livro homônimo, divulgado na revista *Nueva Visión*, de 1954.[1] Maldonado é artista, teórico e professor argentino, com produção voltada para a abstração geométrica, que, em 1954, mudou-se para a Alemanha a fim de trabalhar na Escola Superior da Forma, em Ulm. A publicação do artigo "Max Bill" e, consequentemente, as informações sobre Bill chegaram, portanto, por meio da produção de um argentino.

Ao me deparar com exemplos como esse, pude também me questionar sobre a importância da presença de exposições, conferências e estudos de origem sul-americana e sua difusão no Brasil. Isso me levou a buscar outro olhar sobre esse ambiente sul-americano, tão próximo, porém tão pouco lembrado e estudado na história da arte no Brasil. O resultado desse estudo gerou minha tese de doutorado, orientada pela professora doutora Maria Luisa Távora, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, e que, agora, se desdobra neste livro. Nele procuro afastar-me de uma perspectiva eurocêntrica, destacando a importância dos diálogos artísticos na região, especialmente entre teóricos e críticos brasileiros e argentinos.

[1] *Nueva Visión*, Buenos Aires, n. 5, p. 25, 1954.

O objeto de estudo deste livro é o conjunto de manifestações artísticas e teóricas relacionadas à abstração geométrica, proveniente da Argentina e que se fez presente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM, durante o período de 1948 a 1961. Tal conjunto é composto por exposições, conferências e cursos realizados no Museu, e artigos publicados em revistas especializadas e jornais.

O recorte espaçotemporal aqui proposto relaciona-se à escolha de duas instituições emblemáticas do período: o Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM SP e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Criados em 1948, ambos se propunham ser *modernos* em sua constituição – ponto de forte interesse para essa pesquisa. O ano de fundação desses museus determinou a escolha da data que demarca o início da pesquisa, e o levantamento e a análise de fontes documentais estenderam-se até 1961, quando se realizou a terceira e última exposição neoconcreta.

O MAM SP realizou as seis primeiras bienais de São Paulo. Após dez anos de existência, essa mostra se tornou autônoma. Em 1963, decidiu-se pela extinção da sociedade que sustentava o Museu. O acervo museográfico, a biblioteca e os arquivos foram então doados para a Universidade de São Paulo, a fim de criar o Museu de Arte Contemporânea da USP – MAC USP. Devido a essa trajetória institucional, os arquivos relativos ao arco cronológico aqui abordado encontram-se, hoje, divididos entre MAM SP, Fundação Bienal de São Paulo – FBSP e MAC USP.

Durante a pesquisa, foi possível identificar que a presença sul-americana nos dois museus se restringia à Argentina e, em muito menor medida, ao Uruguai, com exceção somente das bienais de São Paulo que, dado seu intuito de ser mostras de abrangência mundial, solicitavam a outros países representações oficiais. Dessa forma, as bienais em si não constituíram o principal interesse deste estudo, mas apenas as exposições temporárias – individuais ou coletivas – que preenchiam a agenda dos dois museus.

próximas páginas
artigo sobre Max Bill, redigido por Tomás Maldonado e publicado no Suplemento Dominical Jornal do Brasil, 5, 12, 19 maio 1957. p. 9. Acervo CPDoc JB

MAX BILL — II

ARTES PLASTICAS — Ferreira Gullar

ARTE CONCRETA E ARTE ABSTRATA

Tomás Maldonado

DESENHO DE MAX BILL

FIGURAS

GABO CONTRA PEVSNER

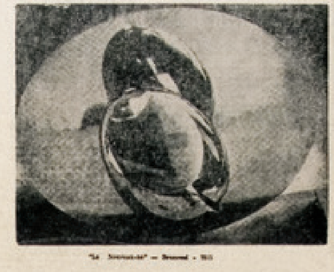
"CONSTRUÇÃO", DE NAUM GABO

MAX BILL (conclusão)

ARTES PLASTICAS — Ferreira Gullar

ARTE DE "N" DIMENSÕES

Tomás Maldonado



FIGURAS

BRANCUSI LEGOU SUAS OBRAS AO MAM DE PARIS

O LEGADO

DIFICULDADES

A proliferação de conteúdos oriundos da Argentina apontava para desproporção muito grande em relação ao material sobre os uruguaios, e, como a principal exposição de argentinos ocorreu apenas no MAM e a única exposição uruguaia itinerou nos dois museus modernos, acabei por delimitar ainda mais o recorte da pesquisa, centrando em uma única instituição – o MAM – e em um único país – a Argentina.

Realizei levantamento documental que possibilitasse revelar e sistematizar o que foi a presença argentina relacionada à vertente artística em questão na década de 1950, no Rio de Janeiro. Identifiquei relações e diálogos na produção artística e teórica do Brasil e da Argentina a partir de sólida base empírica, que permitiu refletir sobre esses diálogos e reexaminar a historiografia sobre o tema. O recorte escolhido foi institucional: um museu de arte moderna, um espaço que, na década de 1950, ainda se construía e se reafirmava de várias formas e que, em seu discurso, propunha apresentar o que havia de novo na arte, o mais recente.

A fim de atingir o objetivo geral da pesquisa de identificar e analisar a presença artística argentina no abstracionismo geométrico, mediante exposições, publicações e conferências realizadas no MAM, de 1948 a 1961, contribuindo para a abordagem historiográfica do período, foi necessário: levantar documentação relativa a exposições e conferências de autores sul-americanos da vertente abstrato-geométrica que estiveram presentes no recorte espaçotemporal escolhido; identificar por intermédio de que países, artistas e meios tais influências chegavam ao cenário artístico carioca; estabelecer nexos entre a produção artística, o discurso teórico e crítico de autores argentinos aqui divulgados e a produção local; e problematizar as relações estabelecidas pela historiografia existente, acrescentando elementos ao tratamento do período, desde o Projeto Construtivo Brasileiro até abordagens mais recentes.

A abstração geométrica começou a difundir-se na Argentina e no Uruguai antes de sua difusão no Brasil. O contato com a arte abstrato-geométrica desses países, efetivado pelo MAM, foi tão frequente quanto a presença europeia da mesma vertente nessa instituição. Essa observação foi o fio condutor para pensar a possibilidade de ressonâncias e desdobramentos na produção local. O contato com a Argentina, especificamente, também funcionou como mediação das referências europeias. Nesse contexto, trabalhei com a hipótese de que a vivência de tal vertente artística em ambiente tão distante da Europa possibilitou singularidades que aproximaram as produções brasileira e argentina entre si ou que, pelo menos, as diferenciaram das experiências anteriores, vivenciadas na Europa, ainda que defendendo o ideal utópico de trabalhar uma linguagem universal. ■

trajetória historiográfica e desdobramentos teóricos

Ao estudar o concretismo e o neoconcretismo em São Paulo e no Rio de Janeiro encontrei obrigatoriamente a denominação Projeto Construtivo Brasileiro, concebida e sistematizada por Ronaldo Brito e consolidada por Aracy Abreu Amaral. As principais referências bibliográficas sobre esse período da história da arte no Brasil nos definem como herdeiros diretos das ideias e manifestações europeias. Apenas nos textos introdutórios é que artistas e manifestações abstrato-geométricos sul-americanos são citados, mesmo assim rapidamente, apesar de nossos países vizinhos terem apresentado núcleos de manifestações dessa vertente muitos anos antes de os primeiros abstracionistas despontarem no Brasil. O argentino Tomás Maldonado, nascido em 1922, é o sul-americano que mais aparece nos estudos desse período histórico, porém isso talvez ocorra pelo fato de ele ter fixado residência na Alemanha, para trabalhar na Escola de Ulm, junto a Max Bill, ganhando assim projeção internacional.

Ronaldo Brito, ao redigir "Neoconcretismo",[2] em 1976, apresentou o primeiro grande ensaio que resgatava historicamente a produção abstrato-geométrica no Rio de Janeiro e em São Paulo, na década de 1950. Ele tratou os diversos movimentos europeus de tendência abstrato-geométrica sob a denominação "vanguardas construtivas" e situou tal período como momento de fecunda transformação da produção artística local. Nesse ensaio, transformado em livro e publicado pela Funarte em 1985, Brito ressaltou a falta de estudos teóricos a respeito do período e as necessidades que justificam estudar a formação da vanguarda geométrica.

O livro *Projeto construtivo na arte: 1950-1962* foi organizado por Aracy Amaral e publicado em 1977, por ocasião de uma exposição realizada no ΛΑΛ e na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Essa publicação apresenta uma extensa cronologia do período nos contextos brasileiro e mundial. Na introdução, a organizadora comenta a influência sul-americana a partir da segunda metade da década de 1940, porém citando apenas Romero Brest, Tomás Maldonado e a importância das bienais de São Paulo: "as Bienais de São Paulo, igualmente, propiciaram a vinda de artistas uruguaios e argentinos que militavam no

[2] BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 9-13, abr./jun. 1976.

geometrismo-abstrato, e em particular deve-se mencionar Tomás Maldonado nesse intercâmbio."[3] O restante do livro constitui uma grande antologia sobre o período abstrato-geométrico no Brasil, reunindo manifestos, artigos e críticas de época, redigidos por autores nacionais e estrangeiros.

O livro *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*, de Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, em seu texto de apresentação, reforça a ideia de que nossa vertente construtiva é fruto do concretismo de Max Bill e do neoplasticismo de Mondrian e Van Doesburg:

Apesar da morte de Van Doesburg, no ano seguinte à fundação do Concretismo, o movimento encontra continuidade a partir de 1936, quando Max Bill retoma suas ideias. A exposição Cercle et Carré e sua dissidência caracterizam claramente as diferenças posteriores entre o Abstracionismo e o Concretismo. Da primeira origina-se, entre 1932 e 1936, o grupo abstraction-création, que no pós-guerra irá se desdobrar no Salon des Realités Nouvelles, principal evento de difusão do informalismo na Europa. Já o Concretismo de Max Bill, sediado na Suíça, espalha-se pela América Latina, Argentina e depois Brasil – e na Alemanha, em Ulm. Seguidor fiel destes princípios, o Concretismo paulista, originado no grupo Ruptura, tinha sua prática regulada por uma teoria rigorosa que, assim como o Concretismo internacional, encontra seus antecedentes imediatos em algumas questões do neoplasticismo holandês de Mondrian, do qual participou também o Theo Van Doesburg pré-concretista.[4]

Essa publicação reúne texto de apresentação de caráter histórico, detalhada cronologia e a transcrição de entrevistas com artistas representantes da abstração geométrica e informal, críticos e teóricos da época.

Em junho de 1978 foi inaugurada no ΛΛΛ a exposição Arte Agora III / América Latina: geometria sensível. Na ocasião, foi lançado o livro A*mérica Latina: geometria sensível*, sob a coordenação de Roberto Pontual,[5] cuja primeira parte traz textos de diferentes autores, cada qual abordando um país latino-americano, sua produção e vivência pelo viés da linguagem geométrica. Todos os autores tendem a confluir seus pensamentos para o que denominam geometria sensível, título e núcleo aglutinador da exposição.

[3] AMARAL, Aracy Abreu (Coord.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. p. 10.
[4] COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo; geométrico e informal*: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987. p. 16.
[5] PONTUAL, Roberto (Coord.). *América Latina*: geometria sensível. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, GBM, 1978.

[6] Ibid., p. 8.
[7] MORAIS, Frederico. *Artes plásticas na América Latina*: do transe ao transitório. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. p. 78.

A apresentação, redigida por Pontual, tem como título "Do mundo, a América Latina; entre as geometrias, a sensível" e já esboça o que se pretende como questão teórica: "e o termo que encontrei para batizar essa ponte foi geometria sensível – nem sequer com pretensões de ineditismo, uma vez que os críticos argentinos Damián Bayón e Aldo Pellegrini já o haviam utilizado em diferentes circunstâncias prévias".[6]

Os demais artigos se voltam para a produção do Brasil, México, Venezuela, Colômbia, Argentina e Uruguai – neste último caso, especificamente a de Torres García. Os textos sobre o Brasil e a Argentina – "Brasil: as possíveis geometrias", de Roberto Pontual, e "A geometria sensível: uma vocação argentina", de Damián Bayón – se mostram muito mais cronológicos e sistematizantes, apresentando o que seria a produção geométrica de seus artistas, agrupando-os ou diferenciando-os de acordo com suas características. O historiador e crítico de arte Frederico Morais, no segundo texto do livro, "A vocação construtiva da arte latino-americana (mas o caos permanece)", apresenta discussão teórica mais ampla.

Um ano depois, 1979, portanto, Morais publicou *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*, em que seu interesse se volta para os países geograficamente próximos e revela muitas relações artísticas entre eles. O quarto capítulo do livro reproduz o texto publicado anteriormente em *América Latina: geometria sensível*, no qual o autor estuda o desenvolvimento dessa tendência na América Latina, sistematizando dados e datas, para que se possa identificar o modo como essa vertente nela se difundiu, traçando breves relações com a mesma tendência na Europa. Frederico Morais inicia o capítulo apresentando uma hipótese: "entretanto, creio ser possível caracterizar nossa vontade construtiva como algo mais profundo e anterior à própria existência do construtivismo em alguns países europeus".[7]

O livro *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*, de Maria de Fátima Morethy Couto, publicado em 2004, ajuda a pensar a construção historiográfica do período como a busca de alguns ideais específicos, entre eles a identidade de nação e o embate em relação à tensão entre os cenários nacional e internacional. Morethy Couto pensa o concretismo e o neoconcretismo como diferentes experimentações de uma mesma tendência, sem estabelecer dependências entre ambos. Paralelamente a essa abordagem, revela como a narrativa histórica que lemos não é imparcial, mas contruída a partir de objetivos e direcionamentos buscados por seus autores.

Recentemente, observo, configurou-se outro olhar histórico que valoriza a América Latina como contexto relevante para a produção local. A produção nacional passa então a ser apresentada e abordada junto à de seus vizinhos geográficos. Dentre essas publicações mais recentes, destaco inicialmente *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*,[8] organizada por Ana Maria de Moraes Belluzzo, e *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos*,[9] de Jorge Schwartz, lançado em 1995 e que aborda a vanguarda na América Latina mediante a reunião de textos de época – como manifestos – que indicavam direcionamentos teóricos, questões ideológicas e de identidade desses países.

Em 2006, Aracy Amaral publicou *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*.[10] O segundo volume da publicação tem como tema os "circuitos de arte na América Latina e no Brasil". Intitulado "Abstração geométrica na América do Sul: a Argentina como precursora", o capítulo 14 relata várias manifestações artísticas abstrato-geométricas na Argentina e mostra que elas ocorreram anteriormente às primeiras manifestações da tendência no Brasil. No início do texto, contudo, Amaral questiona importantes aspectos do motivo pelo qual a abstração geométrica difundiu-se em momentos diferentes nos países sul-americanos, bem como o fato de essa tendência artística ter sido pouco discutida até determinada época. Segundo a autora,

[8] BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Modernidade*: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, Unesp, 1990.
[9] SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*: polêmicas, manifestos e textos. São Paulo: Edusp, Illuminuras, 1995.
[10] AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio*: artigos e ensaios (1980-2005): Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: 34, 2006. v. 2.

O próprio Romero Brest, crítico argentino, teria estado ele tão atento ao movimento Madí ou aos concretos argentinos? Em fim dos anos 40 e início dos 50 o que se observa em sua revista *Ver y Estimar*, antológica na formação de toda uma geração de críticos e até de *marchands* argentinos, era um eurocentrismo bem à moda da época. Ou seja, Romero Brest discutia o abstracionismo e o concretismo à luz do que se passava na Europa. Só em outra etapa se valorizaria a criação ou a invenção doméstica.[11]

Mais adiante, especificamente no capítulo "Artes visuais: contatos com a Argentina", Amaral indica relações de extremo interesse para minha pesquisa. Inicia comentando período um pouco anterior ao aqui estudado, chegando a abordar a abstração geométrica:

Muito particular a relação estabelecida entre Romero Brest e o meio artístico brasileiro, embora seja ainda uma incógnita a real dimensão da empatia que poderia ter ocorrido. Creio que Romero Brest teve antes uma relação mais próxima com o crítico Mário Pedrosa, com quem certamente manteve diálogo, e menos com artistas brasileiros. Em 1952, por ocasião de uma memorável exposição de artistas concretos argentinos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Romero Brest voltou a realizar conferências no Rio. Na verdade, foi a arte moderna que aproximou, de forma particular, os artistas brasileiros de seus colegas argentinos. Essa relação se deu a partir de Waldemar Cordeiro, o líder do concretismo em São Paulo, que estabeleceu vínculos com Tomás Maldonado, e com Arden Quin, o concreto uruguaio há anos residente em Paris. (...)
Mas é indubitável que foram as Bienais de São Paulo que constituíram a vitrine de todas as tendências da arte argentina a partir dos anos 50.[12]

As publicações mais recentes que acabo de mencionar refletem o interesse crescente em abordar a arte brasileira no contexto artístico e cultural da América Latina, interesse, aliás, também percebido no ambiente internacional, por meio de várias mostras e de seus catálogos, que fornecem importante material para o estudo do período.

[11] Ibid., p. 104.
[12] Ibid., p. 171.

Em 1993, o MoMA promoveu a exposição Artistas latino-americanos do século XX.[13] A apresentação do catálogo, redigida por Waldo Rasmussen, relembrou que o MoMA foi a primeira instituição a colecionar e expor arte de origem latino-americana fora da América Latina. Em 1939, dez anos após sua fundação, a exposição Art in our time reuniu trabalhos de Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros e Candido Portinari. No ano seguinte, o Museu sediou a mostra individual Portinari of Brazil.

A coleção permanente de arte latino-americana havia sido iniciada com a obra *The Subway*, de Orozco, datada de 1928, doada por Abby Aldrich Rockefeller, mãe de Nelson Rockefeller. Para Rasmussen, é importante relembrar esses eventos, pois nos vinte anos anteriores a essa mostra de 1993 apenas 14 exposições no MoMA incluíram trabalhos latino-americanos, o que revela o quanto essa arte foi pouco visitada no período.

No mesmo catálogo, o artigo de Edward Sullivan,[14] professor na Universidade de New York – NYU apresenta os primeiros artistas que começaram a despontar voltados para as questões modernistas, atuando no México e Brasil. Comenta mais brevemente o panorama argentino (referindo-se a Buenos Aires), uruguaio (focalizando Montevidéu) e da Venezuela. O ensaio enumera fatos históricos, porém não adota uma profunda abordagem teórica que fundamente bem o recorte América Latina. Como frequentemente aparece na bibliografia – adiante voltarei a esse ponto – o rótulo "América Latina" é tido como algo natural, sem ser sequer questionado.

Sullivan aborda principalmente México e Brasil, tratando dos principais artistas relacionados ao período moderno e suas respectivas poéticas – temas, interesses, trajetória artística e influências. Considerando a data do ensaio, 1993, entendo seu aspecto panorâmico e didático, porém destaco sua preocupação em tentar dar a ver esses outros cenários periféricos.

[13] RASMUSSEN, Waldo (Ed.). *Latin American Artist of the Twentieth Century.* New York: The Museum of Modern Art, 1993. p. 12.
[14] SULLIVAN, Edward J. Notes on the Birth of Modernity in Latin American art. In: RASMUSSEN, Waldo (Ed.). *Latin American Artist of the Twentieth Century.* New York: The Museum of Modern Art, 1993.

[15] RAMÍREZ, Mari Carmen. Vital Structures: the Constructive Nexus in South America. In: OLEA, Héctor; RAMÍREZ, Mari Carmen. *Inverted Utopias*: Avant-Garde Art in Latin America. Houston: The Museum of Fine Arts, New Haven: Yale University Press, 2004. p. 192.
[16] RAMÍREZ, Mari Carmen, loc. cit.

Ao se ocupar do Brasil, Sullivan começa pela Semana de 22, retrocede até Anita Malfatti e Segall, indica, em breve panorama, os artistas mais destacados no nosso cenário histórico artístico e finaliza com Portinari, sem chegar a abordar nenhuma tendência abstrato-geométrica.

Em 2004, The Museum of Fine Artes, de Houston, exibiu, sob curadoria de Héctor Olea e Mari Carmen Ramírez, a exposição Inverted utopias: avant-garde art in Latin America, cujo catálogo incluiu o artigo "Vital Structures: the Constructive Nexus in South America", redigido por Ramírez. A autora afirma que, exceto pelos contatos entre Torres-García e alguns artistas Madí, é impossível estabelecer *links* históricos entre os grupos construtivos sul-americanos, já que eles eram separados temporal e geograficamente. Argumenta que, por isso, interpretações com base em presumidas origens desses *links* em uma identidade continental não são pertinentes. Ao pensar esse tipo de abordagem, Mari Carmen Ramírez critica propostas como as de Roberto Pontual (Geometria sensível) e Frederico Morais (com os núcleos construtivos na I Bienal de Artes Visuais do Mercosul) no sentido de existir uma vontade construtiva no continente, anterior à presença europeia, bem como a visão de que a abstração geométrica e construtiva seria útil, servindo para corrigir o caos e a instabilidade daquelas décadas. Segundo a autora, essa interpretação está muito mais relacionada à persistência do posicionamento ideológico dos anos 1960 por parte de um grupo de críticos do que dos próprios artistas em questão.

Ramírez assim esclarece os objetivos do artigo: "deixando as pretensões de continuidade, totalidade e identidade de lado (...) esse ensaio fornece um panorama inicial das similaridades e divergências das proposições teóricas e práticas de grupos artísticos tão heterogêneos".[15] Define o conceito de estrutura como "a configuração concreta do trabalho de arte ou da manifestação artística",[16] declarando ser esse um conceito importante, pelo qual pode-se começar a pensar outras

abordagens possíveis. Questiona ainda se existe alguma especificidade na noção de estrutura que se desenvolve na produção desses artistas. Sem perder de vista os parâmetros teóricos estabelecidos pelos pioneiros europeus, pergunta então: quão relevante são as versões sul-americanas desse conceito?

A autora defende a ideia de que, por meio das produções estéticas e dos escritos sul-americanos, pode-se perceber que o conceito do princípio organizador "passivo (puro e objetivo)" evoluiu para "ativo (contaminado e subjetivo)" e que o resultado dessa inversão é paradoxal e subversivo: a subjetividade desenvolvida a partir da objetividade construtiva, característica do trabalho. Isso confirmaria a profundidade da interrogação desses artistas em relação ao pragmatismo do modelo hegemônico.

Ramírez argumenta que a riqueza desse ponto tão contraditório está em desdobrar-se em pelo menos três férteis abordagens da estrutura da obra ou da manifestação artística: idealismo (Torres-García), materialidade (Madí) e organicidade (neoconcretismo). Madí enfatizou o aspecto material rompendo com a regularidade do quadro, transformando a moldura em elemento ativo da pintura e, consequentemente, em subjetividade. Rhod Rothfuss foi o primeiro a teorizar a abolição da moldura tradicional. Em sua opinião, a moldura deveria ser estruturada segundo a composição da pintura. Em contrapartida, o neoconcretismo concebeu as estruturas das obras em termos de "quase-corpus" e "organismos vivos", o que seria mais do que a soma de seus elementos constitutivos e só pode ser entendido fenomenologicamente. A categoria "não objeto" representou a mais extrema transformação subjetiva da estrutura autorreferencial.

Ao longo do texto, Mari Carmen Ramírez aborda os objetos ativos de Willys de Castro, além de Madí, Rothfuss e dos neoconcretos, mais especificamente Hélio Oiticica e Lygia Clark. Destes dois últimos, a autora também comenta obras

[17] Ibid., p. 198.
[18] Ibid., p. 199.
[19] OLEA, Héctor. The Rights of Inversion. In: OLEA, Héctor; RAMÍREZ, Mari Carmen (Ed.). *Versions and Inversions*: Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America. Houston: The Museum of Fine Arts, 2006. p. 14.

produzidas já na década de 1960. Mais além, afirma que "em sua forma mais extrema, o componente humanista desses propósitos pavimentaram o caminho para uma versão orgânica do Construtivismo que, por fim, dissolveu a arte em um ato social".[17] A partir de tais ideias, ela observa que, em finais da década de 1950, a arte concreta brasileira e a argentina mantiveram-se tolhidas em função de um construtivismo mais ortodoxo e que, por essa razão, a ideia do construtivismo com base no jogo, no ritual, na recepção do espectador ou na exploração fenomenológica só se pôde desenvolver no contexto da investigação artística formal e ideológica da década de 1960.

Segundo Ramírez, a "tomada de posição" neoconcreta foi a rejeição e subsequente inversão da supressão racionalista que esse movimento viera resumir, ou seja, "como poderia uma estrutura objetiva refletir subjetividade de alguma forma?".[18] Em sua opinião, na produção artística brasileira, a resposta se deu pela adoção da fenomenologia.

Versions and inversions: perspectives on avant-garde Art in Latin America, de 2006, é fruto de um simpósio realizado a fim de discutir as vanguardas na arte latino-americana. O primeiro artigo da publicação foi redigido por Héctor Olea, que opina:

> Nós – os críticos e teóricos, artistas e a arte que se produz no continente – temos sido confinados a ser os subalternos da História Oficial da Vanguarda. Sendo assim, a tarefa principal que tivemos em mente foi dar término a tão calamitoso estado de coisas mostrando essas utopias canônicas do Modernismo de cabeça para baixo. E tal penoso esforço que nós curadores realizamos há mais de uma década – vasculhando na caracterização da habilidade latino-americana para a inversão tanto prática como teórica daqueles postulados originais – não só implica o final de um gasto estereótipo que reduziu nossa arte ao mero folclore ilustrativo por muito tempo. Implica, inclusive, a iminente restauração de uma 'verdade', aquela capaz de traduzir esse tão preconceituoso confinamento pictórico em uma abertura ilimitada para a arte.[19]

Para Olea, a América Latina, justamente por estar à margem, pode interpretar a história por perspectiva ampla, e não mediante uma percepção periférica.

Na mesma obra, Mari Carmen Ramírez assina "The Displacement of Utopias", que se inicia esclarecendo a preocupação vanguardista de diluir as distinções entre as dimensões objetiva e subjetiva da experiência artística, ou seja, entre arte e vida. Segundo a autora, as utopias vanguardistas europeias ficaram "de cabeça para baixo" devido às condições e realidades encontradas em nosso continente. O que se exibiu na mostra Inverted utopias foi a riqueza e a complexidade de um fenômeno de inversões utópicas realizadas pelas vanguardas na América Latina, relembrando que o continente é vasto e heterogêneo, e que o desenvolvimento artístico não segue um padrão sequencial e homogêneo.

Ramírez esclarece que o modelo relacional de "constelação", utilizado por Olea na exposição, apoia-se na teoria estética de Theodor W. Adorno. Uma constelação é uma série de pontos luminosos conectados ao acaso. Esses pontos não possuem vínculo algum entre si e, se observados por meio de algum instrumento, se poderá descobrir que representam milhões de outras estrelas ou até mesmo galáxias. Os curadores escolheram alguns desses "pontos luminosos" – no caso, alguns artistas e obras –, mesmo sabendo que eles provinham de diferentes países e épocas e, que para além das conexões estabelecidas para a mostra, havia muitos outros artistas e obras que foram deixados para trás.

Ainda pesquisando sobre o contexto aqui abordado, o artigo de 2005 "Jorge Romero Brest and the Coordinates of Aesthetic Modernism in Latin America", de Andrea Giunta,[20] recorda os 60 anos de crítica artística de Romero Brest e o quanto ele foi fundamental para introduzir a ideia de moderno na América Latina, bem como para problematizar sua crise.

[20] GIUNTA, Andrea. Jorge Romero Brest and the Coordinates of Aesthetic Modernism in Latin America. *Art Journal*, New York, v. 64, n. 4, p. 89-91, inverno 2005.

A autora relembra que Brest foi diretor do Centro de Artes Visuais – CAV, em Buenos Aires, na década de 1960, e que esse centro de experimentação cultural e científico integrou diferentes áreas, como artes visuais, música, teatro, economia e medicina. Valoriza também o papel de Brest como educador e conferencista em diferentes países da América Latina e menciona a revista *Ver y Estimar* e o livro *La pintura europeia contemporánea*.

Segundo Giunta, Brest defendeu a abstração geométrica, porém não o informalismo, o que seria um retrocesso em relação ao paradigma geométrico de integração da arte com a arquitetura e o *design*. O artigo continua discutindo a atuação do crítico na década de 1960. A autora afirma que Brest jamais considerou que a arte pudesse relacionar-se com ideias políticas revolucionárias e que a política nunca fez parte de sua prática crítica. Por fim, esclarece que, ao longo de toda a trajetória de Brest a versão do modernismo defendida por ele buscava uma genealogia unificada que integrasse a arte latino-americana à narrativa central da arte europeia.

"Tres vanguardias: continuidad y desunión en el concretismo brasileño", de Adele Nelson, publicado no catálogo *Cruce de Miradas: visiones de América Latina; Colección Patricia Phelps de Cisneros* trata das denominações concreto e neoconcreto, relembrando fatos e posicionamentos dos grupos Frente e Ruptura e suas trajetórias.[21] O artigo apresenta o conceito de "não objeto" e a produção dos artistas neoconcretos, relacionando-os à teoria do próprio movimento e simultaneamente demarcando a poética individual de cada um. Por fim, Nelson defende uma revisão das terminologias utilizadas na bibliografia em questão, argumentando a necessidade de ampliação do entendimento da denominação concretismo para ser possível abarcar o momento artístico vivenciado no Brasil na década de 1950, e valoriza os termos Frente, Ruptura e neoconcretismo.

[21] HERRERA, Laura; KOCH, Kelsy; SANTANA, Rafael. *Cruce de Miradas*: visiones de América Latina; Colección Patricia Phelps de Cisneros. Ciudad del México: Fundación Cisneros, 2006.

Em 2011, por ocasião de uma exposição homônima, foi publicado o catálogo *Cold America: geometry abstraction in Latin America (1934-1973)*. Nele, o artigo de María Amalia García "Magazines, Exhibitions, and Biennials: Snapshots of Abstraction in Argentina and Brazil" utiliza duas fotografias da II Bienal de São Paulo, em 1953, como ponto de partida para estudar as relações entre Argentina, Brasil e arte abstrata.

[22] GARCÍA, María Amalia. Magazines, Exhibitions, and Biennials: Snapshots of Abstraction in Argentina and Brazil. In: FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Cold America*: Geometry Abstraction in Latin America (1934-1973). Madrid, 2011 p. 45.

García ressalta que foi possível observar, naquela edição da Bienal de São Paulo, como a arte abstrata se difundiu em meio aos artistas sul-americanos. Relembra o contato entre artistas argentinos e brasileiros mediado pela revista *Arturo* e comenta que, embora a política cultural peronista não aceitasse ideias modernas, enviou-se mesmo assim um grupo de artistas abstratos argentinos para representar o país em uma mostra internacional de grande porte. Observa também que a supremacia cultural argentina estava desmoronando, enquanto o Brasil apresentava forte programa cultural, por meio do qual criou novos museus e a Bienal. Resumindo, o evento definia a posição brasileira na região e estabelecia sua hegemonia cultural, política e econômica.

O constante intercâmbio de ideias entre a vanguarda invencionista e os artistas brasileiros datava da publicação de *Arturo*. O poeta Murilo Mendes e a artista Maria Helena Vieira da Silva contribuíram com a edição, seguindo a viagem de Carmelo Arden Quin e Edgar Bayley para o Rio, incitados em pesquisar novas abordagens da arte moderna. Também atuando à parte deste intercâmbio de ideias, o artigo "Invencionismo", de Carlos Drummond de Andrade, publicado inicialmente no *Correio da Manhã*, em 1° de dezembro de 1946, foi destaque no ano seguinte na revista *Joaquim*, publicada em Curitiba.[22]

Ao longo do artigo, Garcia discrimina os contatos entre artistas de ambos os países: Raúl Lozza juntou-se aos jovens artistas brasileiros em oposição à reação de Monteiro Lobato. Kosice aproximou-se do compositor Hans-Joachim Koellreutter e publicou suas peças. Como Maldonado, Kosice ministrou palestras sobre arte Madí, em um curso de arte moderna organizado pelo músico em Teresópolis. Em 1949, a exposição Do figurativismo ao abstracionismo inaugurou duas instituições: o MAM SP e o Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires. Dois anos depois, Maldonado viajou ao Brasil com Lidy Parti, a convite de Koellreutter. Visitou o Masp, onde teve contato com Pietro Maria Bardi; no Rio, esteve com a vanguarda concreta local: Mário Pedrosa, Geraldo de Barros, Abraham Palatnik, Almir Mavignier e Ivan Serpa. Na sequência, ocorreram a II Bienal de São Paulo e a exposição do Grupo de Artistas Modernos da Argentina, no MAM, com palestras de Maldonado e Brest. Anteriormente, por ocasião da exposição Veinte artistas brasileños, curada por Marques Rebêlo, Brest publicara *Pintura brasileña contemporánea*. E também foi jurado das I, II e VI bienais. Após a queda do governo Perón, Brest assumiu a direção do Museu Nacional de Belas Artes, em Buenos Aires, que, entre 1957 e 1963, abrigou cinco mostras brasileiras de arte e arquitetura: Arte moderno en Brasil, Arquitectura brasileña, Israel visto por Portinari, Roberto Burle Marx y arquitectos associados, e Wladyslaw. Na conclusão do artigo a autora comenta o momento cultural pelo qual passava o Brasil:

Arte moderno en Brasil foi uma estratégia do Itamaraty com o intuito de ganhar influência no continente. A mostra resumiu 35 anos de arte brasileira, dos propósitos da Semana de 22 até as últimas tendências da arte abstrata. (...) Em um nível regional, a administração cultural brasileira foi considerada como um modelo nos países vizinhos.[23]

Publicado na revista *Third Text*, em 2012, o ensaio "Exit and Impasse: Ferreira Gullar and the 'New History' of the Last Avant-Garde", de Irene Small,[24] discute a trajetória de atuação e de produção teórica de Ferreira Gullar ao longo das décadas de 1950 e 1960 e como, ao longo do período neoconcreto, ele situava tal movimento em relação a um legado de inovações formais associadas às práticas não representativas da arte europeia.

[23] Ibid., p. 46.
[24] SMALL, Irene. Exit and Impasse: Ferreira Gullar and the 'New History" of the Last Avant-Garde. *Third Text*, London, v. 26, n. 1, p. 91-101, jan. 2012.

Small ressalta o fato de que Gullar escreveu "Etapas da arte contemporânea", publicado no Suplemento Dominical Jornal do Brasil, a fim de explicar o neoconcretismo, e de que o movimento não possuiu textos históricos, pois seus textos paradigmáticos foram produzidos junto com sua própria "criação". Em seguida, a autora escreve sobre o Instituto Superior de Estudos Brasileiros – Iseb e a iniciativa pedagógica da "Nova História do Brasil". Com base em questões de ordem social e política, Small apresenta a mudança de ponto de vista de Gullar, ocorrida na década de 1960, em relação ao que foi o neoconcretismo. Segundo a autora, a partir de *Vanguarda e subdesenvolvimento*, publicado em 1969, Gullar começou a discutir arte não mais como um desenvolvimento linear voltado para aspectos artísticos e formais e, acima de tudo, autônomo, passando a relacionar a vanguarda com a ascensão da burguesia e com uma forma de clamar pela liberdade (política, artística etc.) além das regras da aristocracia. Concluindo o texto, Small comenta como os projetos revisionistas da história (nesse caso, Etapas e Nova História do Brasil) tentavam corrigir a teoria excessivamente racionalista e o viés colonial e neocolonial da história oficial.

Gabriel Pérez-Barreiro é, atualmente, diretor e curador chefe da Coleção Patricia Phelps de Cisneros, em Nova York e Caracas. Curador da mostra The geometry of hope: Latin American abstract art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection e autor da introdução do catálogo homônimo, ele enfatiza a necessidade de se escolher uma unidade de contexto para as abordagens: "contexto deveria ser visto não como um determinante essencialista da forma e do significado, mas como o cenário no qual se processam e debatem as ideias".[25] No caso dessa exposição, a unidade de contexto escolhida pela curadoria foi a cidade. O autor valoriza o reconhecimento da interdependência entre cidades e o fato de que, dessa forma, é possível não trabalhar apenas pelo binômio Europa e América Latina, mas relacionar ricamente produções realizadas em diferentes cidades. Afinando-se ao discurso pós-colonialista, Pérez-Barreiro conclui: "ao utilizar essas categorias ativas, propositivas e necessariamente contextuais, talvez possamos deixar finalmente para trás os debates sobre quem foi primeiro, ou qual arte é 'derivada' e qual é o 'original'".[26] Só quando atentarmos para a intenção dentro de um contexto específico, afirma o autor, poderemos ver diferenças entre obras que utilizam o mesmo vocabulário formal. Em sua opinião, a abstração geométrica latino-americana pode ser dividida em dois tipos de proposições:

[25] PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (Ed.). *The Geometry of Hope*: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection. Austin: Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, 2007. p. 221.

Uma se baseia na crença da razão, na linguagem internacional da abstração que representa o estado mais elevado da evolução da arte moderna. Para os artistas cuja obra exibe esta tendência – Maldonado, María Freire, Willys de Castro, Soto, Carlos Cruz-Diez –, as regras do jogo estão claras e a abstração representa para eles uma afiliação ideológica a uma noção de progresso baseada nas ideias da ilustração. Com respeito à outra tendência, os artistas usaram a mesma linguagem visual para expressar o contrário da razão: um desejo de minar o discurso racionalista da modernidade em favor de um profundo questionamento do papel da arte na experiência humana (Madí, Clark, Hélio Oiticica).[27]

Em outro artigo, "Invention and Reinvention: the Transatlantic Dialogue in Geometric Abstraction", publicado no catálogo *Cold America*, Pérez-Barreiro analisa como imagens e ideias viajam ao longo do tempo e do espaço e como tentamos atribuir significado de acordo com a interface entre intenção artística, contexto e história. Propõe, então, a seguinte equação: "*intenção + contexto = conteúdo*".[28]

[26] PÉREZ-BARREIRO, loc. cit.
[27] PÉREZ-BARREIRO, loc. cit.
[28] PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. Invention and Reinvention: the Transatlantic Dialogue in Geometric Abstraction. In: FUNDACIÓN JUAN MARCH (Org.), op. cit., p. 68.
[29] PÉREZ-BARREIRO, loc. cit.

Em *Geometry of Hope*, Pérez-Barreiro buscou definir "contexto" de acordo com o lugar e o tempo em que cada obra foi feita, independente de onde tenha nascido o artista. Quatro anos depois, contudo, em *Cold America*, ao refletir sobre o mesmo tema, pondera:

Mas esse modelo é também limitado, pois a verdadeira geografia cultural das obras de arte consiste de uma combinação de contato físico e coincidência, e também redes virtuais, influências que viajam via publicações, discussões, cartas, revistas e muitos outros mecanismos que criam uma rede de influências e debates que suplantam os limites de uma cidade.[29]

Em 2013, Gabriel Pérez-Barreiro foi um dos curadores da exposição organizada pelo Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia La invención concreta: Colección Patrícia Phelps de Cisneros, em cujo catálogo foi publicado seu artigo "La invención concreta". O texto começa por relembrar o manifesto invencionista, ao declarar que "a batalha travada pela arte chamada abstrata é, no fundo, a batalha pela invenção concreta".[30] A partir de tal afirmação, Pérez-Barreiro enfatiza o fato de que, para os artistas desse movimento, a ideia de invenção seria o resultado de uma ação ativa, ou seja, algo além da própria arte. Questiona adiante a autonomia e a universalidade da obra de arte abstrata: se na modernidade ela começa a se tornar independente da narrativa, por que esse período é caracterizado por manifestos, declarações e revistas? A declaração de um artista sobre sua arte iria, então, de encontro à ideia de uma abstração universal. Sobre a mostra, o autor esclarece: "esta tensão entre a proposta de uma obra de arte autônoma, não literária e universalmente inteligível, e a complexidade das declarações dos artistas que a criaram é o ponto crucial da questão que aborda esta exposição".[31]

Criticando a história e as exposições estereotipadas sobre a abstração geométrica na América Latina, Pérez-Barreiro argumenta que, apesar de as obras de arte abstrato-geométricas compartilharem o mesmo estilo formal, elas são diferentes em relação a sua intenção e seu significado, mesmo que produzidas no mesmo contexto e por artistas de um mesmo grupo. À guisa de exemplo, o autor comenta as produções de Ruthfuss e Kosice. Enquanto o primeiro construía suas obras a partir da proporção do retângulo áureo, o segundo rejeitava qualquer forma geométrica prescritiva. Ainda assim, os dois pertenceram ao movimento Madí, em Buenos Aires. Para Pérez-Barrreiro, "o exercício de valorar a obra abstrata de um artista que expressa os princípios na qual se baseia é um exercício duplo que envolve a avaliação tanto do

[30] Manifesto invencionista apud PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. La invención concreta. In: *LA INVENCIÓN concreta*: Colección Patrícia Phelps de Cisneros: reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Turner, 2013. p. 17.
[31] PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. La invención concreta. In: Ibid., p. 18.

texto escrito como da própria obra. A intenção, portanto, é algo que se diz e se faz, se declara e se faz matéria".[32] A fim de desenvolver tal ideia, pontua o fato de que as obras de Mondrian foram difundidas em Buenos Aires desacompanhadas de seus textos, o que possibilitou o surgimento de diferentes reinterpretações. Comentando a produção de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Jesús Soto, Pérez-Barreiro demonstra que esses artistas consideravam estar dando continuidade às experiências e intenções propostas por Mondrian, embora com base na reinterpretação de cada um sobre essa produção específica. A questão da circulação de imagens de obras europeias em reproduções sem qualidade e sem cor também foi comentada por Andrea Giunta, em artigo do mesmo catálogo:

> A diferença na apropriação de Mondrian que se pode ver entre os artistas concretos argentinos e os neoconcretos brasileiros poderia ser argumentada a partir das condições materiais de sua leitura. Em 1945, enquanto os argentinos não haviam visto nenhum original do artista, os brasileiros tinham uma sala especial na II Bienal de São Paulo dedicada a ele. Contudo, a exploração do neoconcretismo brasileiro extraiu consequências que Mondrian não chegou a levantar e que os argentinos não consideraram.[33]

A autora aponta que após a Segunda Guerra Mundial estabeleceu-se uma relação produtiva e crítica com as vanguardas históricas e discute a ideia de Nova York como um novo centro hegemônico, pois defende a articulação de um cenário global que revisou e radicalizou as propostas vanguardistas.

O único estudo que trata especificamente das relações abordadas no presente livro é *El arte abstracto: intercámbios culturales entre Argentina y Brasil*, de María Amalia García.[34] O arco cronológico proposto pela autora vai de 1944, ano de publicação da revista *Arturo*, a 1960, quando ocorreu, em Zurique, a exposição Konkrete Kunst, organizada por Max Bill. O livro reconstrói as redes culturais de contato vinculadas à abstração na Argentina e no Brasil não como uma

[32] Ibid., p. 21.
[33] GIUNTA, Andrea. Adiós a la periferia: vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina. In: *LA INVENCIÓN concreta*: Colección Patrícia Phelps de Cisneros: reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Turner, 2013. p. 116.
[34] GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto*: intercâmbios culturales entre Argentina y Brasil. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

repetição do que se passou na Europa, mas como se tais vanguardas só tivessem atingido seus objetivos a partir do desenvolvimento e da reproposição dessas experiências em ambiente latino-americano. O livro se apoia na hipótese de que os artistas dessa vertente articularam seus projetos como agentes ativos da transformação cultural de seus países. Com os museus de arte moderna e as bienais de São Paulo, o Brasil muito se adiantou no campo da gestão cultural, conseguindo projeção internacional. Isso, segundo a autora, teria ameaçado a hegemonia cultural argentina na região, que então se redefiniu, também em busca de projeção. Garcia reafirma ainda a presença de Max Bill nos dois países e de que forma as revistas produzidas por artistas contribuíram para o intercâmbio cultural.

Com base nessa bibliografia aqui resumida, é possível perceber que os estudos sobre a arte concreta e neoconcreta no Brasil são recentes e que, no atual momento, vivemos uma valorização da tendência abstrato-geométrica produzida na América do Sul, em particular no Uruguai, Argentina, Brasil e Venezuela. Os textos curatoriais internacionais, que aumentaram nesse período, buscam dar a ver a farta e heterogênea produção artística da região.

As abordagens historiográficas brasileiras, porém, fazem referência sobretudo à produção europeia e, mais, abordam isoladamente a produção artística do Rio de Janeiro e de São Paulo, impossibilitando uma percepção mais real do cenário cultural em que essa vivência se deu. Mais para o final do livro retomarei a análise dessa produção historiográfica. ■

arte concreta e neoconcreta nos anos iniciais do MAM

O uruguaio Joaquín Torres García, pintor e professor de arte, esteve em Barcelona – onde trabalhou com o arquiteto Gaudí na reforma da Catedral de Palma de Mallorca –, em Bruxelas, Paris, Nova York (em 1920) e, de novo, Paris (em 1926). Nesta última cidade entrou em contato com Theo Van Doesburg, um dos criadores da arte concreta, e com as ideias de Mondrian. Fundou com Michel Seuphor a importante revista *Cercle et Carré*, divulgadora do neoplasticismo e que reuniu artistas como Arp, Anton, Pevsner, Kandinsky e Kurt Schwitters. O primeiro número de *Cercle et Carré* contém um artigo seu, "Vouloir Construire", e durante algum tempo foi ele quem editou a revista. Torres García trabalhou a arte construtiva utilizando-se também de figuras que, entretanto, submete a uma construção estruturada. Sua obra está situada na crise da representação: não mais subordinada à fiel representação da natureza ou seguindo suas relações.

Retornando ao Uruguai em 1934, em Montevidéu escreveu uma série de livros – *A tradição do homem abstrato* (1939), *História da minha vida* (1939), *Metafísica da pré-história indo-americana* (1940) e *A cidade sem nome* (1941) –, publicou a revista *Círculo y Quadrado* (continuação de *Cercle et Carré*) e ministrou aulas. Mesmo sendo pioneiro em relação ao ambiente artístico estudado, Torres García só esteve presente no MAM SP no contexto das bienais de 1951, 1953 e 1955, tendo nesta última edição uma sala especial, na qual ficaram expostas 37 obras suas.

Outra concentração dessa vanguarda na América do Sul ocorreu em Buenos Aires em 1944, com a publicação do único número da revista *Arturo* – voltada para a literatura e as artes visuais, permitiu agrupar poetas e artistas que, em 1945, formaram dois grupos: Madí e Agrupación Arte Concreto-Invención.

Fundado por Arden Quin em 1945, o Agrupación Arte Concreto-Invención realizou duas exposições. Em novembro, Tomás Maldonado criou a Asociación Arte Concreto-Invención, da qual faziam parte Lidy Prati, Alfredo Hlito, Manuel Espinosa, Raul Lozza, Enio Iommi, Oscar Núñez, Primaldo Mônaco, Jorge Souza e Alberto Molemberg, entre outros. Na primeira exposição do grupo, realizada no Salón Peuser, em Buenos Aires, foi lançado o Manifesto Invencionista.

O Arte Concreto-Invención, mais ortodoxo na exploração do concretismo, tinha como líderes Tomás Maldonado e Alfredo Hlito, e como principal influência, Max Bill. As pinturas de Maldonado e Hlito, em formatos mais convencionais do que as dos artistas Madí, concentravam-se em progressões seriadas de formas e cores. Maldonado conheceu Max Bill em uma viagem pela Europa em 1948:

Maldonado regressa da Europa em junho de 1948, onde estabelece contato com os representantes europeus da arte concreta, da arquitetura moderna e do desenho: Georges Vantongerloo, Van de Velde, Max Bill, Vordemberge-Gildewart, Max Huber, Richard Paul Lhose. A Bauhaus com seus fundadores e egressos, Carlo Vivarelli e dezenas de outras personalidades do movimento moderno começaram a emergir ante nós e ser tema de discussão. O grupo de interessados é ampliado e discute não com um sentido e conhecimento livresco, mas direto e vital. É o momento em que Maldonado começa a afirmar-se como pintor concreto, como educador e como projetista.[35]

Após a viagem de Maldonado à Europa, a Asociación Arte Concreto-Invención foi dissolvida, e ele formou um grupo de artistas concretos diretamente ligados aos princípios de Bill: Lidy Prati, Enio Iommi, Claudio Girola e Alfredo Hlito.

O manifesto Madí, publicado em 1946, foi escrito por Gyula Kosice – artista húngaro nascido em 1924 que emigrou ainda criança para a Argentina. Em 1946, Kosice fez aquela que foi, provavelmente, a primeira obra incorporando tubos de neon. Os pintores Juan Bay e Diyi Laañ também pertenciam ao grupo.

[35] MOSQUERA, Carlos A. Méndez; PERAZZO, Nelly (Org.). *Tomás Maldonado*: escritos preulmianos. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1997. p. 11.

A Fundação de Arte Moderna, que deu origem ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, foi instituída em 12 de janeiro de 1948. Em maio do mesmo ano fundou-se na então capital do Brasil o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, cuja primeira exposição seria inaugurada em janeiro do ano seguinte. A criação dos museus modernos, junto com a constituição, em 1951, do segundo salão oficial – além do Salão Nacional de Belas Artes, a partir de 1952 seria realizado também o Salão Nacional de Arte Moderna –, permite contextualizar o período artístico por que passava o país.[36]

Os dois museus modernos apresentavam a arte que lhes era contemporânea e defendiam publicamente sua difusão, reforçando a consciência do recorte aqui proposto para a pesquisa. Vejamos, por exemplo, o comentário de Francisco "Ciccillo" Matarazzo Sobrinho, em entrevista sobre a exposição inaugural do MAM SP, intitulada Do figurativismo ao abstracionismo, ocorrida em 1949:

Antes de mais nada quero esclarecer, de uma vez por todas, que o Museu de Arte Moderna de São Paulo não tem nenhuma preferência pelo "abstracionismo". O intuito do Museu é colecionar e dar a conhecer ao público o que há de mais interessante nas manifestações da arte moderna de nosso século. E se vamos inaugurar o nosso Museu com uma exposição dos "Não Figurativos", o intuito dos organizadores foi o de mostrar ao nosso público uma manifestação importante da arte contemporânea pouco conhecida em nosso meio, e isto, especialmente por termos ficado separados dos centros artísticos mundiais durante os anos de guerra.
Desejo responder aqui também às afirmações feitas ultimamente, condenando a influência da arte abstrata como prejudicial aos nossos artistas. Creio que como todas as influências, às quais é continuamente submetido, o artista, se de fato é artista, seguirá sempre em última análise a sua vocação, conforme ao seu meio. Quanto às discussões que está causando o abstracionismo como "última novidade" entre nós, acho que a abstração, como forma de expressão nas artes plásticas, é tão velha como a humanidade.[37]

[36] A lei n. 1512, de 19 de dezembro de 1951, criou a Comissão Nacional de Belas Artes e constituiu os dois salões em questão. Vale ressaltar, porém, que, desde 1940, o Salão Nacional de Belas Artes possuía a Divisão de Arte Moderna.
[37] MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Entrevista do Sr. Matarazzo para as Folhas*. São Paulo, 23 dez. 1948. Arquivo MAC USP.

No mesmo sentido, no texto "Razões de ser e importância do Museu de Arte Moderna", publicado em catálogo de 1952 do MAM, Mario Barata revela o interesse da época em relação à abordagem da produção artística mais recente:

Para compreender a função que um instituto desse tipo tem no mundo atual e, em particular, dar-lhe o devido valor e perceber o alcance do que se inaugura hoje no Rio de Janeiro, torna-se necessário um retrospecto do que é arte moderna e do que é museu numa **changing society**.
(...)
A partir de 1930 as palavras **moderno** e modernista venceram em toda a linha, passando a designar o conjunto de movimentos heterogêneos, às vezes contraditórios, que se sucederam desde o impressionismo. Essa arte, que é a do nosso tempo, a das nossas inquietações e alegrias, será vista dentro de cem anos como uma unidade e julgada sem as paixões que hoje a acompanham.[38]

O MAM foi inaugurado com a proposta de "disseminar o conhecimento da arte moderna no Brasil",[39] e, nesse espaço idealizado para abarcar propostas artísticas vanguardistas, algumas mostras de vertente abstrato-geométrica de origem nacional e estrangeira tiveram espaço para vir a público.

Relembrando a vida artística no período, mais especificamente focando a tendência em questão, o artista e professor suíço Max Bill havia realizado uma exposição retrospectiva de pinturas, esculturas e projetos de arquitetura no Museu de Arte de São Paulo – Masp, em 1950, marcando sua influência na América do Sul.

[38] BARATA, Mario. Razões de ser e importância do museu de arte moderna. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1952. p. 4. Catálogo. Negrito do original.
[39] MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Ata de Constituição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 3 maio 1948. 5 p. Manuscrito. Acervo MAM.

[40] MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, 1951. p. 159-160. Catálogo.

Max Bill começou a aparecer no cenário argentino, mais especificamente em Buenos Aires, na década de 1940. Em 1952, o grupo concreto argentino – formado por Maldonado, Hlito, Prati, Iommi e Girola – uniu-se a outros artistas com práticas próximas ao abstracionismo – Fernadez-Muro, Sarah Grilo, Ocampo e Hans Aebi – constituindo o grupo Artistas Modernos da Argentina, que em 1953 viria a expor no MAM. Maldonado deixou a Argentina para trabalhar como professor da Escola Superior da Forma, em Ulm, em 1954, e publicou um livro sobre Max Bill em 1955. Hlito permaneceu em Buenos Aires até 1963, passou uma década no México e depois voltou à Argentina.

Enquanto isso, no Brasil, as primeiras obras abstratas foram expostas no III Salão de Maio, em 1939, tendo a participação de nomes relevantes da arte moderna brasileira e, principalmente, estrangeira, como Alexander Calder, Joseph Albers e Alberto Magnelli. Na I Bienal de São Paulo, em 1951, o Prêmio Jovem Artista foi concedido a Ivan Serpa, e o Prêmio Internacional de Escultura, a Max Bill, por *Unidade Tripartida*. No catálogo dessa mostra, parte do texto de apresentação da delegação da qual fazia parte dedicava-se a apresentá-lo: "(...) ele já se integra na vanguarda internacional, por cuja causa luta infatigavelmente como escultor, pintor, gravador, arquiteto, desenhista industrial e publicista".[40]

Esse prêmio reverberou os anseios abstrato-geométricos dos artistas locais que simpatizavam com tal tendência. Max Bill tornou-se figura admirada no cenário artístico carioca e paulista, e, em 1952, Almir Mavignier, Mário Pedrosa, Romero Brest e Mary Vieira o visitaram, em Zurique. Nesse mesmo ano, constituiu-se um grupo de artistas paulistas denominado Grupo Ruptura, liderado por Waldemar Cordeiro e composto por Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Kazmer Fejer, Leopold Haar, Luis Sacilotto e Anatol Wladislaw.

No ano seguinte, foi inaugurada a I Exposição de Arte Abstrata, no Hotel Quitandinha, em Petrópolis, tendo como participantes Aluísio Carvão, Antônio Maluf, Décio Vieira, Ivan Serpa, Lygia Clark e Lygia Pape, entre outros.[41] Mais tarde, Ivan Serpa fundou e liderou o Grupo Frente, no Rio de Janeiro, que tinha como participantes Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vicent Ibberson. A primeira mostra do grupo foi montada em junho de 1954, na Galeria Ibeu. A maioria dos integrantes trabalhava a linguagem abstrato-geométrica, embora não se limitasse às questões propostas pelo concretismo. O elo mais forte entre eles era a rejeição à então hegemônica pintura modernista brasileira – representada, naquele momento, por Di Cavalcanti e Portinari – e a liderança artística desempenhada por Ivan Serpa.

Em 1956, artistas de tendência abstrato-geométrica de ambas as cidades reuniram-se agregando os artistas dos coletivos Frente e Ruptura na I Exposição Nacional de Arte Concreta. Em 1959, o grupo carioca rompeu com o grupo paulista, oficializando suas diferenças artísticas na I Exposição Neoconcreta, ocorrida no ΛΛΛ. No ano seguinte, o grupo neoconcreto expôs no Palácio da Cultura (atual Palácio Gustavo Capanema), e sua última mostra foi realizada no MAM SP, em 1961.

Apesar da grande evidência obtida por Max Bill na I Bienal de São Paulo, de 1951, o artista só veio ao Brasil dois anos depois, chegando em 23 de maio de 1953. Durante sua estada, concedeu à revista *Manchete* uma entrevista publicada em junho de 1953, com texto de Flávio de Aquino e o título "Max Bill critica a nossa moderna arquitetura", de grande repercussão, devido ao forte teor da crítica dirigida à arquitetura moderna no Brasil:

[41] Essa mostra, inaugurada em 20 de fevereiro de 1953, incluiu os seguintes participantes: Abraham Palatnik, Aluísio Carvão, Anna Bella Geiger, Antônio Bandeira, Antônio Luiz, Antônio Maluf, Décio Vieira, Edmundo Jorge, Ellmer Gollmer, Evelyn Stupakof, France Dupaty, Fayga Ostrower, Ivan Serpa, J. Jardim de Araújo, J. Mattos, Lygia Clark, Lygia Pape, Liu, Margareth Spence, R. Almeida, Ramiro Martins, Rossini Perez, Santa Rosa e Zélia Salgado.

Max Bill, que se acha no Rio a convite do Ministério das Relações Exteriores, não é pessoa difícil de se entrevistar. Externa sem rodeios seu pensamento, não elogia gratuitamente, não deseja agradar hipocritamente. Suas opiniões têm, por isso, enorme interesse; talvez sejam as primeiras opiniões sinceras sobre a nossa arquitetura moderna.

rio, cidade bombardeada

Do Rio, como cidade, Max Bill não gostou. 'Parece uma cidade bombardeada.' – disse-nos ele. 'Buracos e construções por todos os lados; agitação, ruídos excessivos, nervosismo geral. A paisagem é deslumbrante, entretanto não foi bem aproveitada.'

falta sentido e proporção humana ao ministério da educação

E a nossa arquitetura moderna?

Já visitei alguns edifícios, embora conheça quase tudo o que até agora se publicou no estrangeiro sobre a arquitetura brasileira. Quanto ao edifício do Ministério da Educação, não me agradou de todo. Falta-lhe sentido e proporção humana; ante aquela massa imensa o pedestre sente-se esmagado. Não concordo, tampouco, com o partido adotado no projeto, que preferiu condenar o pátio interno construindo o prédio sobre pilotis. O pátio interno seria mais adaptável ao clima, criaria correntes de ar ascendente que produziriam melhor ventilação refrescando o ambiente. Sob o aspecto funcional prefiro o Ministério da Fazenda, embora sob os demais aspectos ele não exista para mim.

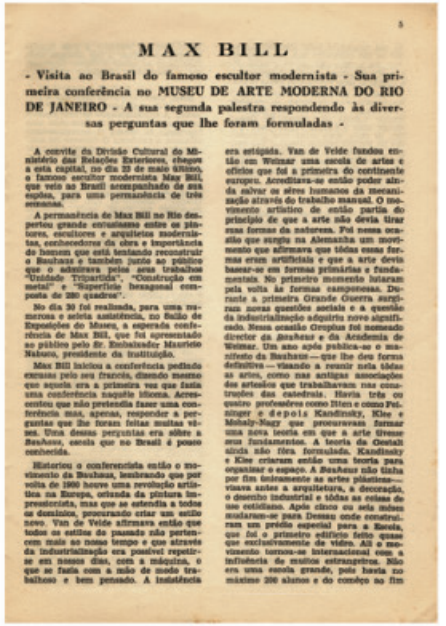
E a sua decoração?

Conheço apenas a decoração externa: os azulejos de Portinari, a estátua da juventude e os jardins. Prefiro os jardins. A beleza das plantas que aí existem é, como decoração, mais do que suficiente. Os azulejos quebram a harmonia do conjunto, são inúteis e, como tal, não deveriam ter sido colocados.[42]

[42] BANDEIRA, João (Org.). *Arte concreta paulista*: documentos. São Paulo: Cosac&Naify, 2002. p. 32.

No ΛΛΛ, Bill realizou duas conferências. Na primeira, em 30 de maio de 1953, no Salão de Exposições do Museu – que, na época, se situava no térreo do prédio do Ministério da Educação e Saúde –, discursou sobre a Bauhaus e suas origens, sobre uma espécie de "Escola Superior de Criação" (em Ulm), sobre a função do artista na sociedade e projetou seus trabalhos, explicando o processo de criação da arte concreta. No dia 3 de junho, ocorreu a segunda conferência, na qual respondeu a algumas perguntas e, mais uma vez, se posicionou em relação às críticas que havia proferido sobre a arquitetura moderna no Brasil. No mês seguinte, o boletim do Museu relembrava a visita e algumas declarações do artista.

páginas do boletim do ΛΛΛ sobre a conferência de Max Bill no Museu, 1953. Acervo ΛΛΛ



5

MAX BILL

- Visita ao Brasil do famoso escultor modernista - Sua primeira conferência no MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO - A sua segunda palestra respondendo às diversas perguntas que lhe foram formuladas -

A convite da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores, chegou a esta capital, no dia 23 de maio último, o famoso escritor modernista Max Bill, que veio ao Brasil acompanhado de sua esposa, para uma permanência de três semanas.

A permanência de Max Bill no Rio despertou grande entusiasmo entre os pintores, escultores e arquitetos modernistas, conhecedores da obra e importância do homem que está tentando reconstruir a Bauhaus e também junto ao público que o admirava pelos seus trabalhos "Unidade Tripartida", "Construção em metal" e "Superfície hexagonal composta de 280 quadros".

No dia 30 foi realizada, para uma numerosa e seletiva assistência, no Salão de Exposições do Museu, a esperada conferência de Max Bill, que foi apresentado ao público pelo Dr. Embaixador Mauricio Nabuco, presidente da instituição.

Max Bill iniciou a conferência pedindo escusas pelo seu francês, dizendo mesmo que aquela era a primeira vez que fazia uma conferência naquele idioma. Acrescentou que não pretendia fazer uma conferência mas, apenas, responder a perguntas que lhe foram feitas muitas vêzes. Uma dessas perguntas era sôbre a Bauhaus, escola que no Brasil é pouco conhecida.

Historiou a conferencista então o movimento da Bauhaus, lembrando que por volta de 1900 houve uma revolução artística na Europa, oriunda da pintura impressionista, mas que se estendia a todos os domínios, procurando criar um estilo novo. Van de Velde afirmava então que todos os estilos do passado não pertencem mais ao nosso tempo e que através da industrialização era possível repetir-se em nossos dias, com a máquina, o que se fazia com a mão de modo trabalhoso e bem pensado. A indústria era estigiada. Van de Velde fundou então em Weimar uma escola de artes e ofícios que foi a primeira do continente europeu. Acreditava-se então poder ainda salvar os seres humanos da mecanização através do trabalho manual. O movimento artístico de então partia do princípio de que a arte não devia tirar suas formas da natureza. Foi nessa ocasião que surgiu na Alemanha um movimento que afirmava que tôdas essas formas eram artificiais e que a arte devia basear-se em formas primárias e fundamentais. No primeiro momento lutaram pela volta às formas campesinas. Durante a primeira Grande Guerra surgiram novas questões sociais e a questão da industrialização adquiriu novo significado. Nessa ocasião Gropius foi nomeado diretor da Bauhaus e da Academia de Weimar. Um ano após publica-se o manifesto da Bauhaus — que lhe dêu forma definitiva — visando a reunir nela tôdas as artes, como nas antigas associações dos artesãos que trabalhavam nas construções das catedrais. Havia três ou quatro professôres como Itten e como Feininger e depois Kandinsky, Klee e Moholy-Nagy que procuravam formar uma nova teoria em que a arte tivesse seus fundamentos. A teoria da Gestalt ainda não fôra formulada. Kandinsky e Klee criaram então uma teoria para organizar o espaço. A Bauhaus não tinha por fim imediato as artes plásticas — visava antes a arquitetura, a decoração, o desenho industrial e tôdas as coisas de uso cotidiano. Após cinco ou seis anos mudaram-se para Dessau onde construiram um prédio especial para a Escola, que foi o primeiro edifício feito quase que exclusivamente de vidro. Ali o movimento tornou-se internacional com a influência de muitos estrangeiros. Não era uma escola grande, pois havia no máximo 200 alunos e do começo ao fim

10

MAX BILL: "ARTE FIGURATIVA É ARTE DE PARASITAS"

A arquitetura brasileira tem grande desenvolvimento em estilo moderno, mas há uma preocupação maior em relação à função do que à forma - Independência da escultura, pintura e arquitetura, num edifício - O artista, na sociedade, deve-se preocupar com os problemas do cotidiano.

BERNARDO LUDEMIR

"A arte está ligada à vida, que tem como fundo a própria razão de ser da arte" — disse-nos Max Bill, no coquetel que lhe ofereceu o sr. Paulo Bittencourt, para apresentá-lo à sociedade carioca.

— "O artista, na sociedade" — prosseguiu o vencedor da I Bienal de S. Paulo e um dos maiores lutadores pela arte concreta no mundo — "deve-se ocupar dos problemas do cotidiano e ter uma grande cultura geral. Para fazer quadros ou esculturas, precisa ter um conhecimento profundo do mundo e do que pretende fazer. Em suma, uma cultura bem formada. A arte é, por si mesma, uma manifestação de cultura".

FUNÇÃO DO ARTISTA

— "E a função do artista é mostrar como se utiliza cada coisa e se transforma em fato o pensamento do homem".

Max Bill não acredita em coisa definitiva. Acha que, em nenhuma época, há nada que seja definitivo. Isso, em relação ao futuro.

Mas, para êle, na fase de criação, é que faz é o que há de mais importante. Cada um cria na direção que impõe a si mesmo.

FIGURATIVO E ABSTRATO

Discorre o problema do figurativo ou não figurativo.

— "Arte figurativa, para mim, é arte de parasitas. Não está mais nas minhas cogitações".

ARQUITETURA BRASILEIRA

A conversa passou para arte e a arquitetura brasileiras. Máx Bill não falou de nossos pintores ou escultores. Disse que não conhecia — ou não queria fazer nenhum juízo sôbre Portinari ou qualquer outro.

A propósito da arquitetura brasileira, afirmou:

— "Vejo nela grande desenvolvimento num estilo moderno, mas, de maneira geral, note que o problema é colocado mais em relação da função do que da forma.

INDEPENDÊNCIA DAS ARTES

Sôbre a pintura e a escultura como complementação da arquitetura, disse:

— "A arquitetura pode viver sem a pintura ou a escultura, desde que, não, o desenho e equilíbrio de massas e formas seja bem proporcionado, em suas linhas verdadeiras".

— "Do mesmo modo" — prosseguiu — "a pintura e a escultura podem ter seus valores independentes, dentro de uma massa arquitetônica. Apesar de integrarem um bloco, têm função específica de si mesmo. Não acredito na escultura sem pintura aplicada".

— "É a arte concreta" — concluiu — "a melhor expressão do nosso tempo. Essa côr de pesquisa e erudição que tem o homem atual".

O COQUETEL

Ao coquetel de Max Bill compareceram, além de elementos do mundo artístico, críticos de arte, jornalistas, a alta sociedade carioca e paulista, elementos do mundo oficial, notando-se, entre outros, o vice-presidente da República, sr. Café Filho, o senador Mercondes Filho, vice-presidente do Senado, ministros João Neves da Fontoura, Horácio Lafer e Simões Filho.

(Transcrito do "Tribuna da Imprensa", de 28-5-953)

[43] "A reunião destas opiniões nos revela a diferença de ânimo daqueles que redigiam os artigos e as críticas sobre o cenário artístico e arquitetônico da época e de que forma as mais diferentes opiniões eram recebidas e tratadas; com isso, podemos pensar o que estes textos datados (e redigidos no "calor do momento") nos trazem de conteúdo a ser absorvido e difundido nas nossas narrativas produzidas com o amparo do distanciamento histórico. Um outro aspecto merece ser aqui destacado: entre as formas de tratamento de fatos como este, também devemos pensar como a narrativa oficial omite e/ou auxilia o esquecimento de acontecimentos como o aqui descrito, mantendo-os conscientemente num vácuo, junto a tudo o que passou, sem nunca resgatá-los historicamente." (VARELA, Elizabeth C. Crítica e narrativa: a visita de Max Bill em 1953. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 21., 2012, Rio de Janeiro. *Anais*... Rio de Janeiro: Anpap, 2012. 1 CD-ROM.)

[44] Exposição do "grupo de artistas modernos argentinos". *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: boletim de setembro*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 1, 1953.

[45] ENTREVISTA do pintor argentino Tomás Maldonado. *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: boletim de setembro*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 4, 1953.

A entrevista de Max Bill publicada na revista *Manchete* gerou polêmica entre os críticos da época. Enquanto alguns se posicionaram a favor das opiniões do artista, outros o rechaçaram. É interessante observar como a discussão crítica na época alterou bruscamente a postura em relação a esse artista, até então bastante valorizado.[43] A principal resposta às declarações de Max Bill veio no artigo-réplica "A nossa arquitetura moderna: oportunidade perdida", redigido por Lúcio Costa e também publicado na revista *Manchete*, em julho de 1953.

No mesmo ano da visita de Max Bill ao ΛΛΛ, 1953, foi inaugurada a exposição Grupo de Artistas Modernos Argentinos, em 6 de agosto, apresentada no boletim do Museu como "substanciosa e equilibrada demonstração de arte concreta e abstrata".[44] Os pintores e escultores Alfredo Hlito, Cláudio Girola, Clorinto Testa, Enio Iommi, José Antonio Fernandez Muro, Lidy Prati, Miguel Ocampo, Rafael Onetto, Sarah Grilo e Tomás Maldonado expuseram 65 obras. Jorge Romero Brest redigiu o texto do catálogo, em que apresenta os artistas, mas antes questiona os nomes da tendência não serem esclarecedores: não figurativos, não objetivos, abstratos, concretos – o que aponta o fato de, no próprio período, já existir a discussão sobre qual denominação melhor representaria o que era aquela arte.

Tomás Maldonado, em entrevista ao jornal *Correio da Manhã*, reproduzida no boletim do Museu, abordou também a questão dos nomes adotados para tal tendência artística; em sua opinião, a arte concreta não poderia ser definida como não figurativa, visto que esse elemento que não é capaz de determinar, sozinho e por oposição, o que seria a arte concreta. Segundo Maldonado, "a figuração deixou radicalmente de ser meu problema. É um abecedário que já não me serve para expressar o mundo a que me proponho".[45] Comentando essa vertente artística no Brasil, Maldonado fez menção a quatro jovens artistas cuja pintura conhecia melhor: Abraham Palatnik, Ivan Serpa, Geraldo de Barros e Lygia Clark.

No catálogo da exposição, Brest discorreu sobre a questão do uso da geometria:

A geometria é um instrumento de ordenação de emoções, assim como foi a anatomia para um Ingres, por exemplo. Eu diria até mais: que são artistas que criam com um espírito que se assemelha ao da geometria, sem deixar de ser artístico, um espírito dominado pelo afã da precisão.
Que ninguém estranhe, pois, se, nos quadros aqui expostos, as linhas são precisas, e se, nos tons fracos e íntegros, até a cor adquire precisão, e os espaços ganham um sentido preciso na sua infinidade. Que ninguém estranhe, se o volume tende a desaparecer nas esculturas, até o material se transformar em sinal de estrutura espacial. Porque também há uma sensibilidade precisa, uma emotividade precisa, e uma fantasia precisa. E nada autoriza supor que a sensibilidade só se manifesta através das imprecisões, às quais os românticos nos tinham acostumado.[46]

Romero Brest já identificava em 1953 questões da ordem do sensível na produção e fruição daquelas obras. É interessante ressaltar o elo entre sua análise e a proposição feita por Roberto Pontual para a exposição Arte Agora III / América Latina: geometria sensível.

Ao abordar a produção dos artistas, Brest os classificou em grupos diferentes; no grupo concreto incluiu Lidy Prati, Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Enio Iommi e Cláudio Girola, esclarecendo que eles "criam símbolos artísticos de sentido tempoespacial, na necessária correlação com o mundo da geometria".[47] Já Clorindo Testa e Rafael Onetto seriam os mais presos aos objetos do mundo visível, mantendo-se, de certa maneira, como os mais afastados da tendência abstrato-geométrica.

catálogo *Grupo de Artistas Modernos Argentinos*, 1953. Acervo MAM

[46] BREST, Jorge Romero. [Texto de apresentação]. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Grupo de artistas modernos argentinos*. Rio de Janeiro, 1953. p. 8. Catálogo.
[47] BREST, loc. cit.

exposição do Grupo de Artistas Modernos Argentinos, no MAM, em 1953. Fotógrafo não identificado. Acervo MAM

Antônio Bento, crítico de arte do *Diário Carioca*, publicou artigo no qual destaca a relevância de Brest e Maldonado para a arte concreta:

Talvez seja Buenos Aires a cidade em que esse movimento criou raízes mais extensas. De fato, na Europa, são raros os núcleos ponderáveis de concretistas. Certamente, essa fluorescência nas águas do Prata é devida ao crítico Jorge Romero Brest, o guia teórico do grupo. Contudo, não se deve obscurecer também, no movimento, a influência de Tomás Maldonado, não só pelo valor de sua obra pictórica como pela sua atuação à frente da revista "Nueva Visión". Numa visita rápida à exposição, tivemos oportunidade de constatar que esse artista é quem efetivamente, nesta parte do Continente, melhor assimila os princípios e produz arte concreta. Alguns dos expositores não podem ainda ser classificados como pertencentes à mesma escola.[48]

Além de todas as críticas e artigos difundidos nos periódicos locais, no ano seguinte essa exposição ainda era comentada na revista argentina especializada *Nueva Visión*. Esse foi um momento de fortes influência e diálogo entre a arte concreta argentina e os artistas da mesma vertente no Rio de Janeiro, que eram, naquela época, os integrantes do Grupo Frente. Frederico Morais, em texto de 1997, reafirma a relevância desse tempo:

Em dois momentos, pelo menos, jovens artistas brasileiros se deixaram impactar pela obra de seus colegas argentinos. A primeira vez, em 1953, por ocasião da mostra de artistas concretos, que passou pelo Brasil a caminho da Holanda, e entusiasmou os integrantes do Grupo Frente, liderados por Ivan Serpa. Dez anos depois, foi a vez do grupo Otra Figuración, que com sua mostra realizada na filial da Galeria Bonino, no Rio de Janeiro, deslumbrou a geração de Antônio Dias e Rubens Gerchman.[49]

Décio Vieira, Tomás Maldonado e Miguel Ocampo, no MAM, em 1953. Fotógrafo não identificado. Acervo MAM

Niomar Moniz Sodré, Tomás Maldonado e Miguel Ocampo, no MAM, em 1953. Fotógrafo não identificado. Acervo MAM

[48] A IMPRENSA e o Museu. *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: boletim de setembro*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 12, 1953.
[49] MORAIS, Frederico (Coord.). *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997. p. 19.

Brest proferiu conferência no MAM, no dia 8 de agosto de 1953, sobre as correntes contemporâneas de arte e, no dia 11, voltou para responder a perguntas, argumentando "estarmos num movimento intenso de pesquisa que talvez não permaneça na arte concreta e abstrata, embora essas sejam, no momento, as que melhor marcam um rompimento total com a arte do passado".[50]

conferência de Jorge Romero Brest no MAM, 1953. Fotógrafo não identificado. Acervo MAM

[50] CONFERÊNCIAS de Romero Brest. *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: boletim de setembro*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 11, 1953.

[51] Niomar Moniz Sodré foi diretora executiva do MAM de 1951 a 1961, quando renunciou ao cargo por motivos de saúde, sendo então nomeada presidente de honra do Museu.
[52] Apesar de existirem muitos documentos sobre a elaboração da Escola Técnica de Criação, ela nunca foi inaugurada. Seu projeto, contudo, serviu como embrião para o Instituto de Desenho Industrial, inaugurado no Museu na década de 1960.

É interessante observar como Brest reforça a pesquisa e a experimentação praticadas pelos artistas, prevendo desdobramentos ainda não alcançados, o que faz lembrar abordagens posteriores, como a de Ronaldo Brito, que defende dois momentos distintos e sequenciais, nos quais a experimentação transformou a produção inicial dos artistas, acarretando abordagem diferenciada e nova denominação do grupo, o neoconcreto – vértice de tal experimentação. Cabe lembrar também a abordagem de Maria de Fátima Morethy Couto, ao analisar o concretismo e o neoconcretismo como dois movimentos distintos, não dependentes e não sequenciais, porém frutos de uma mesma origem, que seriam as experiências anteriores ocorridas na Europa.

Em dezembro de 1954 iniciou-se a construção do que seria a futura sede do MAM, um projeto moderno concebido pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy. O conjunto arquitetônico previa três grandes núcleos, bloco escola, bloco de exposições e teatro, a ser construídos na então recém-aterrada área junto da baía de Guanabara. A construção foi iniciada pelo bloco escola, e parte do Museu foi inaugurada em janeiro de 1958.

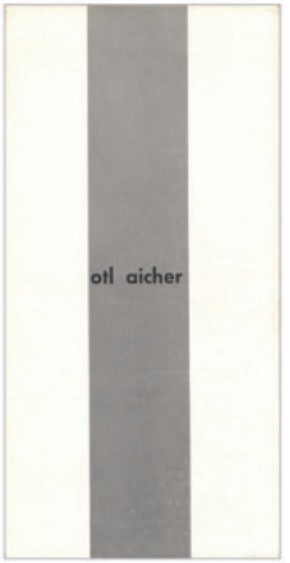
Durante 1956, Niomar Moniz Sodré, então diretora executiva do Museu, e Tomás Maldonado, que, nessa época, já residia na Alemanha e atuava na Escola de Ulm, dialogavam por meio de cartas.[51] Niomar solicitara a colaboração de Maldonado para o projeto da área que abrigaria os cursos, a fim de encaminhar suas sugestões a Reidy e a Carmen Portinho, engenheira e diretora executiva adjunta do Museu. As cartas entre Niomar e Maldonado datam de 1956 a 1958, e, durante esse período, eles também se encontraram pessoalmente no Rio e em Paris. Além da colaboração a respeito do espaço que abrigaria os cursos, Maldonado dedicou-se igualmente a conceber o projeto de uma Escola Técnica de Criação para o Museu que, contudo, nunca chegou a ser concretizado.[52]

O segundo contato direto do ΛΛΛ com o que era produzido na Europa, nessa vertente artística, ocorreu três anos depois da vinda de Max Bill, com a mostra Escola Superior de Desenho de Ulm, em 1956, quando foram expostos painéis contendo fotos e alguns textos sobre a fundação e o funcionamento dessa escola, livros e 12 obras dos seguintes artistas: Joseph Albers, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Tomás Maldonado, Max Bill e Vordemberge-Gildewart.[53] Por ocasião dessa exposição, de 4 a 6 de julho, Tomás Maldonado ministrou o curso Teoria da iniciação visual, e, em 31 de julho, proferiu a conferência A educação em face da segunda revolução industrial.[54] Na correspondência trocada com Niomar, tal visita foi discutida e acertada, prevendo-se a mostra, a conferência e o curso. Após o regresso à Europa, Maldonado informou por carta que estava reconsiderando o convite de publicar a conferência pelo Museu, pois, ao revisar o texto, o havia ampliado muito mais do que o inicialmente previsto.

Em 1957, a fim de impulsionar o recebimento de doações que auxiliassem na construção da nova sede, o Museu iniciou uma Campanha Internacional de Sócios, junto a empresas norte-americanas que possuíssem filiais no Rio de Janeiro e, para tal, enviou material a Nova York, a fim de se editar publicação em inglês, "uma pequena obra-prima gráfica, contendo programa cultural, detalhes da obra, custo total, despesas realizadas, pormenores sobre os cursos e muitas outras informações referentes ao alcance e à significação do empreendimento".[55] Essa brochura foi diagramada e impressa nos EUA. Em sua última página, o esquema que apresenta o que seriam os cursos do Museu foi revisado e alterado por Maldonado.

[53] Escola Superior de Desenho de Ulm ficou exposta de 25 de julho a 26 de agosto de 1956.
[54] O arquivo do Museu não possui transcrições ou documentos que registrem o conteúdo da conferência e do curso, restando apenas informações como título, data e horário.
[55] *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 16, 1958. p. [39]. Boletim.

publicação para divulgação do ΛΛΛ pela Campanha Internacional de Sócios, p [14], 1957. Acervo ΛΛΛ



catálogo Ocampo, 1959. Acervo MAM

capa e contracapa do *folder* Otl Aicher, 1959. Acervo MAM

[56] A II Bienal de São Paulo, em 1953, expôs duas pinturas de cada um desses dois artistas. Na III Bienal, Costigliolo expôs três pinturas, e Freire, três pinturas e duas esculturas. Da IV Bienal, cada um deles participou com dois quadros. Na VI Bienal, em 1961, Costigliolo apresentou oito pinturas.

Cabe aqui relembrar duas outras exposições individuais de artistas estrangeiros, ambas inauguradas em 20 de agosto de 1959: as de Miguel Ocampo e Otl Aicher, este último, nascido na Alemanha e um dos fundadores da Escola Superior da Forma, expôs cartazes e fotografias. Miguel Ocampo, artista argentino que já havia exposto no MAM em 1953, estaria, segundo o texto de Romero Brest para o catálogo, mais interessado na cor do que no gesto e, apesar de inquieto, Ocampo ainda era controlado e construtivo.

Por ocasião da exposição de Aicher, foi realizado o curso Elementos de comunicação visual, de agosto a setembro de 1959. Tomás Maldonado, pela terceira vez no Museu, ministrou as aulas teóricas às terças e sextas-feiras, e Aicher, as aulas práticas, às segundas, terças, quintas e sextas-feiras. Maldonado também realizou uma palestra sobre a Escola de Ulm, em setembro.

Em 1957, quatro anos depois da mostra de artistas argentinos, outro país sul-americano trouxe ao MAM exemplos de sua produção abstrato-geométrica. A mostra Dois artistas uruguaios foi inaugurada em 11 de julho, após ter sido exibida em 1956 no MAM SP. Nela, Maria Freire, que havia exposto na II e na III bienais de São Paulo e já estava selecionada para integrar a representação uruguaia na IV Bienal, apresentou 21 obras, e José Pedro Costigliolo, que já havia exposto em Montevidéu, na Argentina, na II e III bienais de São Paulo e ainda viria a expor em suas IV e VI edições, apresentou também 21 obras produzidas nos quatro anos anteriores.[56]

catálogo *Maria Freire, José Costigliolo*, 1957. Acervo MAM

[57] LÓPEZ, Celina Rolleri. Introdução à obra de Maria Freire e J. P. Costigliolo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 14, 11 jul. 1957. Coluna Itinerário das Artes Plásticas.
[58] JAYME MAURÍCIO. "Vernissage" de Maria Freire e Castigliolo no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 14, 12 jul. 1957. Coluna Itinerário das Artes Plásticas.

O *Correio da Manhã* publicou na ocasião "Introdução à obra de Maria Freire e J. P. Costigliolo", artigo em que são apresentadas questões específicas da produção de ambos, destacando sua opção pelo "ideal durável e construtivo".[57] Antônio Bento também os criticou no *Diário Carioca*, e o crítico Jayme Maurício registrou a importância do contato entre a produção artística dos diferentes países da América do Sul, enfatizando nosso desconhecimento a ela relativo:

Em todas as bocas existia o mesmo comentário: 'a necessidade de um maior intercâmbio artístico sul-americano e a excelente iniciativa do Museu ao programar esta exposição'. A verdade é que praticamente nos desconhecemos no terreno das artes plásticas, aqui na América do Sul, e precisamos urgentemente estreitar os nossos contatos.[58]

visita de José P. Costigliolo e Maria Freire ao bloco escola do MAM, 1956. Fotógrafo não identificado. Acervo MAM

A ideia do desconhecimento mútuo entre o Brasil e a produção artística dos outros países da América do Sul, fora do contexto da Bienal de São Paulo, é recorrente e de alguma forma reverbera no tratamento historiográfico posterior a respeito do período. Sem negar essa sensação, o presente livro busca desconstruir esse sentimento por meio do resgate dos vários intercâmbios artísticos efetivos que então ocorriam.

Difundindo a produção nacional, em 1955, o MAM sediou a segunda exposição do grupo Frente – inaugurada em 14 de julho, a coletiva reuniu Aluísio Carvão, Lygia Clark, João José da Silva Costa, Abraham Palatnik, Ivan Serpa, Eric Baruch, Vincent Ibberson, Rubem Mauro Ludolf, César Oiticica, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Elisa Martins da Silveira, Carlos Val, Décio Vieira e Franz Weissmann.

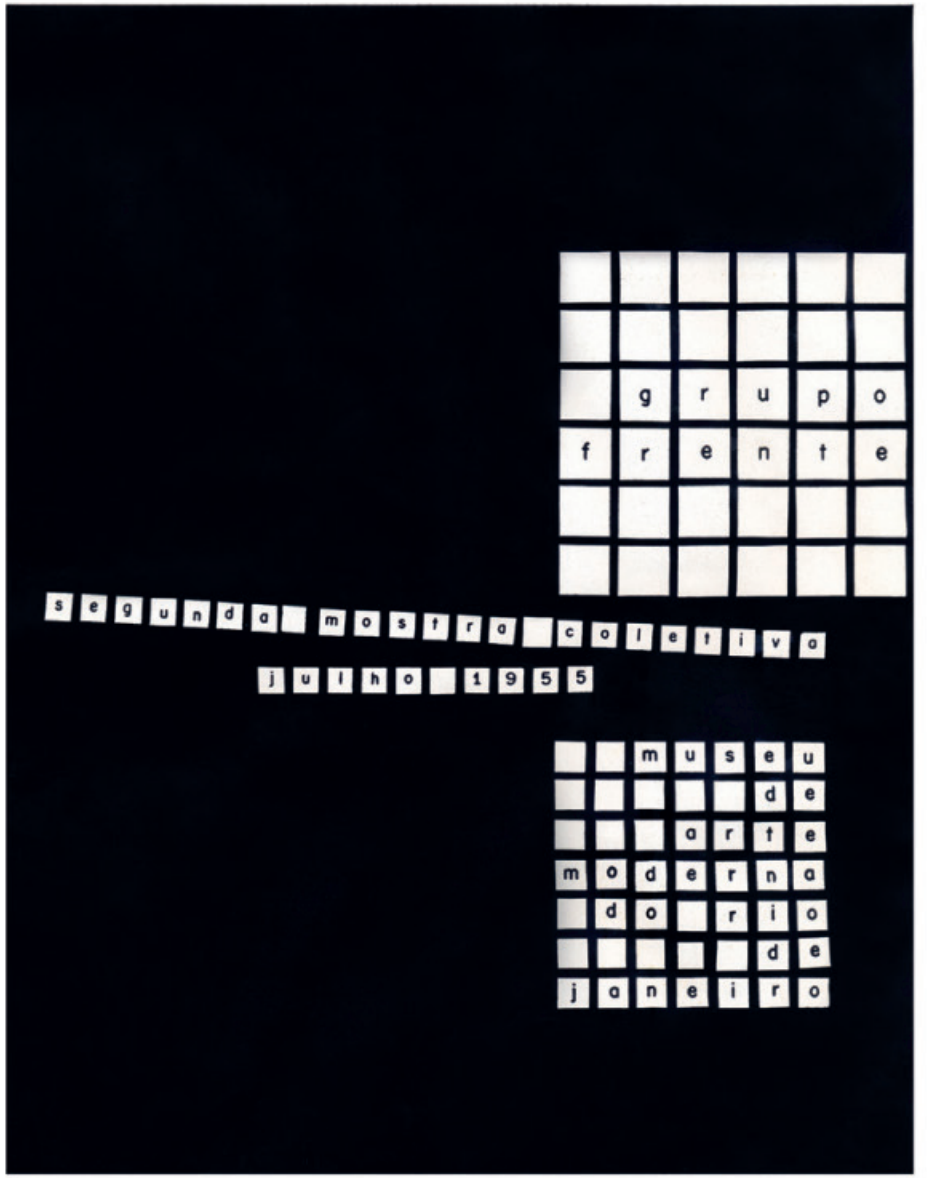
O texto de apresentação do catálogo foi redigido por Mário Pedrosa, que enfatizava ser o motivo que unia o grupo a liberdade de criação – sua principal característica –, a autonomia da arte em relação a questões econômicas ou políticas, e sua missão social: difundir-se na vida, estetizando sua época:

a arte para eles não é atividade de parasitas nem está a serviço de ociosos ricos, ou de causas políticas ou do Estado paternalista. Atividade autônoma e vital, ela visa a uma altíssima missão social, qual a de dar estilo à época e transformar os homens, educando-os a exercer os sentidos com plenitude e a modelar as próprias emoções.[59]

Assim como Brest, apresentando o Grupo de Artistas Modernos Argentinos, Pedrosa abordou afinidades e distâncias entre os membros do grupo Frente:

O caminho à disciplina ética lhes é aberto por essa busca fanática da qualidade que caracteriza o esforço de um Ivan Serpa ou por essa ambição, alta e nobre, de integração arquitetônica que caracteriza o esforço de Lygia Clark. (...)
Diferentemente da maioria dos outros do grupo, com Franz Weissmann a experiência não aparece nunca livremente, como um jogo. Ou melhor, ela só aparece em profundidade, com a obra, fruto de madura reflexão.[60]

[59] PEDROSA, Mário. Apresentação. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Grupo Frente*: segunda mostra coletiva. Rio de Janeiro, 1955. p. [1]. Catálogo.
[60] Ibid., p. [2].



catálogo da exposição Grupo Frente: segunda mostra coletiva, 1955. Acervo MAM

inauguração da exposição do Grupo Frente no ΛΑΛ, 1955. Fotógrafo não identificado. Acervo ΛΑΛ

Maria Leontina e Franz Weissmann, 1955. Fotógrafo não identificado. Acervo ΛΑΛ

Após caracterizar a produção artística dos membros do grupo, Pedrosa elogiou o fato de o ΛΑΛ sediar a mostra e comentou a dificuldade de aceitação do público em relação à arte concreta:

Está feita a apresentação do grupo Frente que agora, graças à boa iniciativa da direção do Museu de Arte Moderna, atinge o grande público, através da mostra que ora se inaugura. A honra que o museu lhes faz é merecida. Com isso o Museu de Arte Moderna cumpre a sua missão de estimular o público pelo contato que estabelece entre este e aqueles. A experiência deste contato só pode ser fecunda, mesmo que a reação do público não seja de pronto favorável. Mesmo que seja hostil. Nem sempre as grandes amizades duradouras se fazem à primeira vista. (...)
Sustentar as próprias convicções é a suprema cortesia que se pode prestar aos que discordam de nós. É o penhor de nosso respeito por eles. E é nessa linha que com o apoio do público, ou sem ele, nos deixamos comprometer irremediavelmente para externar, aqui, a nossa convicção de que a presente manifestação coletiva desse punhado de artistas fervorosos pode sofrer o cotejo com o que, no gênero, se exibe, atualmente, de mais vivo pelas capitais artisticamente válidas do mundo contemporâneo.[61]

Ivan Serpa com *Pintura N. 95*, 1955. Fotógrafo não identificado. Acervo ΛΑΛ

[61] Ibid., p. [3].

Ivan Serpa, em entrevista por ocasião da primeira mostra do grupo Frente, já havia esclarecido que "não há preocupação de ser abstrato ou concreto", afirmando as diferenças entre os participantes.[62] Entre produções tão extremamente variadas – Elisa Martins da Silveira, por exemplo, produzia uma pintura de caráter primitivista, afastando-se do restante do grupo – a pesquisa e a intenção de produção de obras destoantes das temáticas e formas vivenciadas há três décadas pelos ícones do modernismo brasileiro estavam entre os fatores que os aproximavam. Serpa, além de professor dos cursos do ΛΛΛ, também atuava como membro aglutinador do grupo. Conforme publicado por Frederico Morais,

A liderança de Ivan Serpa é indiscutível. "Nós gostávamos do trabalho dele", conta Décio Vieira, "ademais ele era professor, e isto contava muito. Ele tinha um ponto de vista sobre o nosso trabalho. Era um lutador, dava entrevistas, estava sempre aparecendo, participando dos movimentos. Nós queríamos conquistar um espaço numa época em que não havia galerias de arte e os jornais e discussões eram dominados por Portinari e Di Cavalcanti, não dando chances a ninguém mais de aparecer. Éramos muito hostis a esses dois artistas. Por tudo isso, a liderança de Ivan era importante para nós".[63]

Jayme Maurício, crítico de arte do *Correio da Manhã*, em texto no dia seguinte à inauguração no ΛΛΛ, afirmava serem "renovação e liberdade de criação, as únicas normas desse núcleo de jovens voltados unicamente para a 'boa arte'". Logo no início da matéria, ele avaliava: "de um certo ponto de vista, ontem à tarde o Museu de Arte Moderna obteve uma das suas mais substanciais vitórias: deu ao público um punhado de artistas jovens surgidos e projetados à sua sombra, estimulados pelo seu espírito de vanguarda e saídos de seus cursos".[64]

Em 11 de agosto do mesmo ano, Mário Pedrosa proferiu palestra no local da exposição sobre o grupo Frente e suas finalidades.

[62] QUEREMOS uma arte de vanguarda. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 5, 30 jun. 1954. Coluna Artes Plásticas.
[63] MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p. 231.
[64] JAYME MAURÍCIO. Gente moça renovando a paisagem artística. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. [14], 15 jul. 1955.

Ivan Serpa, 1955. Fotógrafo não identificado. Acervo ΛΛΛ

catálogo da I Exposição Neoconcreta, 1959. Acervo MAM

Quatro anos depois, em 19 de março de 1959, inaugurou-se a I Exposição neoconcreta, reunindo esculturas de Amilcar de Castro e Franz Weissmann, gravuras de Lygia Pape, pinturas de Lygia Clark, poemas de Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis e um *ballet*, autoria de Jardim e Pape. Essa mostra marcava o rompimento com o concretismo e a oficialização pública do grupo neoconcreto, que divulgava em seu catálogo o Manifesto Neoconcreto, esclarecendo as bases e finalidades do grupo.

O Manifesto Neoconcreto cita os seguintes artistas europeus: Mondrian, Pevsner, Vantongerloo, Malevitch, Gabo e Sofia Taueber-Arp; e propõe uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e demais movimentos afins. Observamos, aqui, como o próprio manifesto diz, "uma tomada de posição" que, ao procurar explicitar as relações que objetivava construir, dialogava apenas com seus referenciais europeus.[65]

[65] O Manifesto Neoconcreto começa com a seguinte afirmação: "A expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não figurativa "geométrica" (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista." (MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *I Exposição neoconcreta*. Rio de Janeiro, 1959. p. [1]. Catálogo.)

Jayme Maurício comentou a exposição e o Museu no *Correio da Manhã*:

> é chegada a hora do MAM dar acolhida aos mais jovens com suas possibilidades, sua vivacidade e inconformidade. É parte do seu programa abrigar todo o esforço especulativo em torno da arte de hoje e, talvez, de amanhã, como uma usina, um laboratório, onde todos tenham possibilidades de pesquisar.
> As pessoas que integram esta mostra fazem parte, com maior ou menor intensidade, com maior ou menor êxito, da efervescência artística que vai atualmente em quase todo o país, e trazem à sua frente a arte de Franz Weissmann, o esplêndido escultor que todos conhecem, prêmio de escultura da última Bienal e do último Salão Moderno (viagem ao estrangeiro). Junto a ele vamos encontrar a pintura de Lygia Clark, um temperamento investigador, experimental, já com diversas performances bem-sucedidas em torno da pintura mural, da pintura abstrata, concreta e de certas pesquisas espaciais. E Lygia Pape, cuja gravura, ao lado do rigor estrutural, nos oferece algo precioso nesse confuso e atordoante vocabulário plástico internacional: uma linguagem própria, uma expressão que é sua.[66]

[66] JAYME MAURÍCIO. O grupo acrescentou um "neo" ao concretismo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 16, 10 mar. 1959.
[67] GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*: do cubismo à arte neoconcreta. Rio de Janeiro: Revan, 1999. p. 289.

O grupo neoconcreto expôs conjuntamente até 1961, e a produção desses artistas mostrou-se extremamente diversificada, não se fixando dentro dos limites das categorias artísticas até então vigentes, visto que algumas obras agregavam aspectos relativos a mais de uma delas, não permitindo abordagem crítica que se limitasse às questões específicas da pintura, da gravura e da escultura, separadamente. Podemos relembrar Jorge Romero Brest que, seis anos antes, observara que vivenciavam um momento de pesquisa que talvez os levasse além da própria arte concreta e abstrata. Os artistas neoconcretos criaram livros-objetos, penetráveis, *ballet* e, diante de tais criações, Gullar concebeu uma produção teórica específica para que fosse possível abordar tal prática e, dessa forma, elaborou para a produção desses artistas, um novo conceito, que assim definiu: "o não objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência".[67]

Inaugurada em 30 de junho de 1960, a Exposição de arte concreta: retrospectiva 1951-1959 trouxe ao cenário cultural carioca obras de Waldemar Cordeiro, Kázmer Fejér, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima e Luiz Sacilotto. Seu catálogo reproduz um texto de Max Bill e outro de Waldemar Cordeiro. O de Max Bill é o primeiro do catálogo. Com o objetivo de divulgar as diretrizes da arte concreta, Bill define:

a arte concreta distingue-se por uma característica:
a estrutura:
a estrutura da construção na ideia
a estrutura do visual na realidade
a realidade como estrutura da ideia
a ideia como estrutura da realidade.
e as leis da estrutura são:
o alinhamento
o ritmo
a progressão
a polaridade
a regularidade
a lógica interna do desenvolvimento e construção
cada novo adepto
reforça o grupo dos mais velhos.
cada qual em sua maneira diversa
enquanto acolhe experiências antigas e acrescenta-lhes suas próprias.
enquanto extrai das leis estruturais novas possibilidades de jogo
enquanto desenvolve novos processos de individuação.[68]

Waldemar Cordeiro, por sua vez, comenta a arte concreta e sua situação no Brasil:

produto direto de uma atitude crítica contra o abstracionismo incoerente (daqui e de fora) a arte concreta no Brasil, apesar de limitada na sua ação pela superficialidade dos interlocutores, desempenha papel decisivo na transformação e atualização de uma semântica visual, já inapta a assimilar as informações oriundas de uma nova situação histórica que vem colocando a nossa cultura em contato sempre mais estreito com o exterior.[69]

[68] BILL, Max. Afirmações sobre a arte concreta. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Exposição de arte concreta*: retrospectiva 1951-1959. Rio de Janeiro, 1960. p. [1]. Catálogo.
[69] CORDEIRO, Waldemar. [Texto de apresentação]. In: Ibid., p. [8].

catálogo da Exposição de Arte Concreta: retrospectiva 1951-1959, 1960. Acervo MAM

Em sua visão, a arte concreta não seria um estilo, mas um conteúdo: o da objetividade da arte. Segundo Cordeiro, "a precisão da arte não é uma precisão artesanal, mas de significados. Pode-se construir com rigor sem contornos rigorosos. Forma não é contorno nem invólucro, mas relação".[70]

[70] CORDEIRO, Waldemar, loc cit.
[71] GULLAR, Ferreira. Concretos de São Paulo no MAM do Rio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1960. Suplemento Dominical Jornal do Brasil, p. 3.

No Suplemento Dominical Jornal do Brasil, Ferreira Gullar divulgou crítica da exposição e do texto que Cordeiro assina no catálogo. De acordo com Gullar, a questão da objetividade – levantada por Cordeiro – dava-se de outra maneira:

Minha opinião sobre arte concreta, no Brasil, já expressa mais de uma vez nesta página, é que ela assinala o encontro da arte brasileira com os problemas fundamentais da linguagem visual moderna. Evidentemente, quando me refiro a *arte concreta*, não me restrinjo aos artistas paulistas nem apenas aos artistas brasileiros, mas igualmente aos postulados mais gerais dessa arte, enfim, à tomada de posição estética nela implicada. A experiência concreta veio limpar nossa pintura das aderências literárias, do folclore cenarístico, e nesse sentido preparou-nos para um trabalho mais profundo, mais responsável, mais universal. Preparou-nos também para uma crítica de seus próprios postulados e uma recolocação dos problemas. De uma objetividade crítica, devia-se passar a uma objetividade criadora. Esse foi o passo dado, por exemplo, por Lygia Clark, por Weissmann, por Amilcar de Castro – e já agora por Carvão, Hélio Oiticica e Décio Vieira. Esse passo os paulistas não deram, e a limitação de suas obras está talvez menos no seu pouco mérito inventivo do que na submissão ao dogma concretista.[71]

Ao referir "o encontro da arte brasileira com os problemas fundamentais da linguagem visual moderna", Gullar traz à tona a consciência das questões do modernismo internacional, como a relação do quadro com sua realidade planar, e o fato de que, até então, o modernismo brasileiro detinha-se em questões bastante diferenciadas desse outro entendimento. A partir da década de 1950, contudo, pela aproximação da produção artística local com o concretismo, o Brasil se iniciava nos conteúdos também pertinentes ao modernismo internacional, afastando-se das questões nacionalistas e identitárias, até então em voga.

Gullar também questionou o uso da cor pelos artistas paulistas, pois eles, no início, consideravam a cor elemento secundário: "algo mudou, mas a mudança é ainda aparente, porque a cor não é usada por si mesma, como elemento autônomo, e sim como figura, como cor de forma: a cor enche a forma e a define visualmente mas não a transforma, não a cria".[72] Sobre a arte concreta no Brasil, a partir da trajetória da arte concreta no mundo, Gullar afirmou:

Hoje, como ontem, os paulistas continuam a partir de conceitos e não de experiências. Por isso mesmo, dentro do campo da arte concreta, não ultrapassam os limites já demarcados pelas obras de Bill, Albers e Wordemberg-Gildewart. (...)
Quero reafirmar, concluindo, que a arte concreta iniciou no Brasil uma corrente estética de importância fundamental. O acúmulo de experiência e de ideias que ela gerou entre nós durante esses dez anos serviu para que alguns artistas dessem início a uma obra pessoal, nova, e de total atualidade. (...). Quanto ao concretismo ortodoxo, preso a generalizações apriorísticas, esse está morto e enterrado. Que os paulistas se convençam disso.[73]

Em meio a esse contexto, revisitamos as várias exposições individuais que aprofundavam o conhecimento sobre a pesquisa de alguns artistas pertencentes à vertente aqui analisada. Samson Flexor, pintor europeu radicado em São Paulo, expôs 34 telas e alguns guaches de 18 de agosto a 16 de setembro de 1955, no ΛΛΛ. Seu catálogo defende a pintura abstrata, a relaciona à arte de seu tempo, reproduz um pequeno texto do próprio artista e outro de Sérgio Milliet sobre sua produção. Em 1º de setembro, Flexor ministrou a conferência A arte abstrata é a afirmação do novo homem.

[72] GULLAR, loc. cit.
[73] GULLAR, loc. cit.

Retrospectiva de Alfredo Volpi, mostra organizada por Mário Pedrosa e inaugurada em 6 de junho de 1957, expôs cerca de 66 trabalhos datados desde 1924. A mostra foi amplamente abordada pela crítica e divulgada nos periódicos da época, tendo Mário Pedrosa, Antônio Bento, Jayme Maurício, José Roberto Teixeira Leite, Manuel Bandeira e Ferreira Gullar escrito a respeito. Jayme Maurício publicou o artigo "Volpi: do impressionismo ao concretismo", no *Correio da Manhã* de 7 de julho, comentando a longa e variada produção pictórica do artista. Mário Pedrosa também aborda a trajetória do artista no artigo "A exposição de Volpi", publicado no *Jornal do Brasil*, em que comenta a redução geométrica da produção que no início dialogava com o impressionismo:

> Mas pouco a pouco o artista bane qualquer sugestão de terceira dimensão ao verificar que "o volume destrói a cor". O artesão da têmpera toma-se num colorista cada vez mais apurado. Seus planos libertam-se das convenções ilusionísticas e concretizam-se realmente em planos na superfície. E nesse rumo, o pintor prossegue como que conduzido por uma espécie de fatalidade, até ao abandono por completo da sugestão figurativa.
> (...) Um puro jogo plástico de uma geometria extremamente sensível, e através da qual a marca impessoal inconfundível de Volpi aparece em todo o seu lirismo, permite, enfim, que as cores, libertas de qualquer sujeição a objetos ou coisas como encostos vibrem por si mesmas e deem toda a medida de seu poder de afirmação óptico espacial e... expressivo.[74]

Antônio Bento, discordando da crítica de Mário Pedrosa, registra no *Diário Carioca* que Volpi se havia enfraquecido como artista ao enveredar pelo concretismo e destoado de toda a sua pesquisa pictórica até então. O crítico acreditava que existiam apenas alguns interesses específicos por parte do artista em relação à arte concreta, e não na tendência como um todo. Outro crítico da época, José Roberto Teixeira Leite, publicou no *Diário de Notícias* um artigo no qual relembra as várias tendências experimentadas por Volpi, mas, assim como Antonio Bento, afirma temer o concretismo, com o qual a obra de Volpi começava a se relacionar.

[74] PEDROSA, Mário. A exposição de Volpi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 8, 12 jun. 1957.

A exposição foi amplamente discutida, em especial pelo fato de o artista ter passado a produzir pinturas sob a vertente abstrato-geométrica, que, na época, diziam ser moda internacional, em contraposição ao modernismo até então praticado, voltado para as questões da identidade brasileira. Volpi havia participado da I Exposição nacional de arte concreta.[75] O escritor Manuel Bandeira também abordou o assunto, opinando sobre a exposição de Volpi e sobre os elogios, críticas e réplicas que preencheram os jornais daquele período. Comentando a arte concreta, ressaltou: "ressalvo que os seus quadros concretistas me deixam frio. Não sem admiração, mas frio. Aliás, é assim que me deixa toda arte concreta: intelectualmente interessado, mas frio".[76]

Observo que parte da crítica da época acreditava que a tendência concretista era incompatível com questões relacionadas à expressividade e sensibilidade, enquanto Pedrosa valorizava o artista ao conseguir manter tais idiossincrasias também por meio da linguagem geométrica. É interessante registrar que, alguns anos depois, os textos produzidos como base teórica do neoconcretismo investem na valorização do indivíduo e sua experiência única e, após duas décadas, a vertente geométrica foi abordada pelo viés da sensibilidade (via o conceito de geometria sensível). Contudo, naquele momento inicial, a frieza é trazida como um dado crítico de valor negativo, como se a obra tivesse que ser julgada, exclusivamente, por seu valor expressivo.

De outra maneira, Ferreira Gullar também defendia a obra de Volpi, dando ênfase à produção artística nacional e destacando como, naquele momento, era possível fazê-lo de modo livre, não mais necessariamente de acordo com os ideais nacionalistas buscados pelos modernistas nas décadas anteriores.[77] Ainda no contexto dessa exposição, o Museu promoveu duas conferências, uma ministrada por Mário Pedrosa e outra por Mario Schenberg.

[75] Na I Exposição nacional de arte concreta, junto com Alfredo Volpi, estavam: Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Alexandre Wollner, Hermelindo Fiaminghi, Maurício Nogueira Lima, Judith Lauand, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Hélio Oiticica, César Oiticica, Amilcar de Castro, Lygia Pape, Rubem Ludolf, Franz Weissmann, Décio Vieira, João Costa, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar e Wlademir Dias-Pino. Essa mostra esteve no MAM SP, em dezembro de 1956, e no Salão de Exposições do Ministério da Educação e Saúde, no Centro do Rio, em fevereiro de 1957.

[76] BANDEIRA, Manuel. Volpi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 5, 26 jun. 1957.

[77] "Volpi nos ensina, entre outras coisas, que se pode ser um pintor brasileiro, sem se preocupar com isso, sem pintar papagaios e índios; que se pode ser figurativo sem ser obrigatoriamente discípulo de Picasso; que se pode ser não figurativo sem nada dever a Mondrian; que se pode fazer arte sem prêmio de viagem ao estrangeiro, sem ajuda de custo, sem casa própria. Sem briga." (GULLAR, Ferreira. Volpi. Mestre Brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16-17 jun. 1957. Suplemento Dominical Jornal do Brasil, p. 9.)

Milton Dacosta inaugurou sua individual em 2 de julho de 1959. No catálogo, Mário Pedrosa se referiu à trajetória do artista, suas influências – como Picasso e Modigliani – e sua produção pictórica.

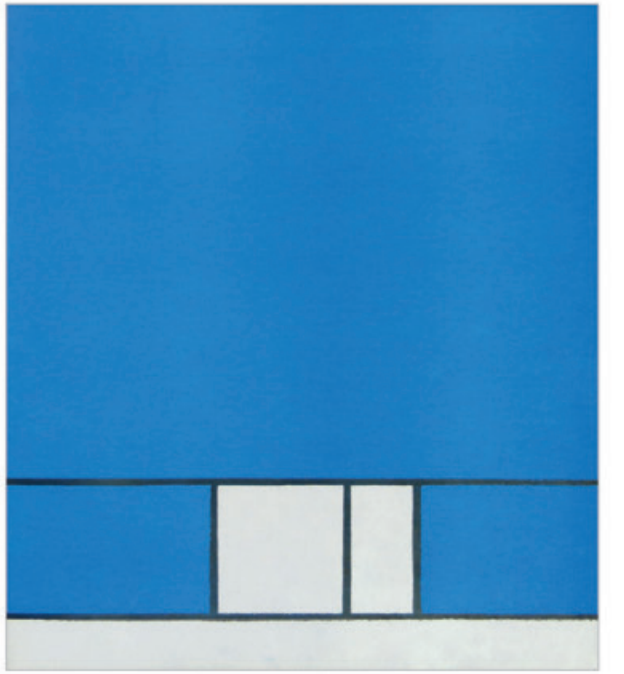
Em crítica publicada no *Diário Carioca*, Antônio Bento abordou a aproximação de Dacosta ao abstracionismo geométrico, porém, diferentemente da forma como abordou a aproximação de Volpi aos concretos, reforçou a pluralidade dos caminhos dessa vertente artística:

Mas, a verdade é que a influência cubista tornou-se dominante na obra do pintor, que é o artista mais representativo da geração que se seguiu a dos pintores 'brasileiros' do começo do nosso modernismo. (...) Assinala um verdadeiro divisor de águas. Começa com a sua pintura uma outra época, que é da arte abstrata, linguagem de tendência universal, em oposição às correntes nacionalistas e regionais, tidas em geral como pertencentes ao passado.
(...)
O desenho sensível e o ritmo linear, sabiamente manipulado, salvam da secura, peculiar à abstração geométrica, a arte de Dacosta. (...).
Graças a essas qualidades, Dacosta não se perdeu em sua fase dos quadros geométricos, que o conduziram a um caminho paralelo ao dos pintores abstrato-geométricos (ou concretos).[78]

Em 17 de março de 1960, Abraham Palatnik inaugurou a exposição Cinecromático no. 8. Com a intenção de trabalhar com novos elementos, a obra foi elaborada com motor e lâmpadas, entre outros itens, e se constituía de luz colorida, mediante movimentos e alteração das formas. O *Jornal do Brasil* publicou o seguinte comentário do autor:

– Quando apresentei meu primeiro cronocromático, na bienal de 1951 – conta Palatnik – surgiu um problema para os juízes da exposição. Os prêmios existentes eram para pintura, escultura, gravura e desenho; mas em qual destas artes estaria incluído meu trabalho?
– Hoje já são decorridos nove anos desde o primeiro cronocromático – continua Palatnik, e, embora a celeuma em torno dele já tenha arrefecido, ninguém sabe ainda como classificá-lo.[79]

[78] ANTÔNIO BENTO. Milton Dacosta em retrospecto. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 3, 2 ago. 1959.
[79] CASA experimental e o cronocromático são as atrações atuais do MAM. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 7, 18 mar. 1960.



catálogo *Milton Dacosta: pintura e desenho 1939-1959*, 1959. Acervo MAM

[80] PEDROSA, Mário. Aluísio Carvão. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Aluísio Carvão*: pinturas de 1958 a 1960. Rio de Janeiro, 1961. Catálogo. Caixa alta do original.

A pesquisa artística de Palatnik foi bastante singular no cenário artístico da época. Mesmo não pertencendo à vertente artística aqui estudada, afirma mais uma vez a diversificação das propostas desenvolvidas naquele período e apresentadas no MAM.

Aluísio Carvão – membro do grupo neoconcreto e também professor do curso de pintura do MAM, fora contemplado com o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, do Salão Nacional de Arte Moderna de 1960 – realizou uma exposição individual de 12 de janeiro a 12 de fevereiro de 1961 composta por 42 quadros, todos realizados entre 1958 e 1960. O texto de apresentação do catálogo, redigido por Mário Pedrosa, afirmava o interesse do artista pela cor e suas relações, destacando: "CARVÃO está hoje diante de um mundo tão despegado de qualquer alusão material objetiva, que sua pintura se reduz a puras relações cromáticas".[80]

Artigo publicado no *Correio da Manhã* reproduz algumas declarações do artista:

"acho que na minha fase concretista – com o rigor e a disciplina que lhe são implícitos – tive a experiência necessária à pintura a que cheguei hoje, de aspecto puramente neo-concretista. Nela, o que se poderá notar é que se trata de uma fase de não limitação dos espaços, onde a cor tem uma predominância absoluta, sem qualquer preocupação espacial ou geométrica." E o artista continua problematizando a própria experiência com a cor: "nesta fase, minha pintura tem uma certa tessitura que chega quase a matéria. Mas não faço isso com o intuito de conseguir reações subjetivas, e sim procurando uma quase pigmentação viva".[81]

Publicado no *Diário de Notícias*, o artigo "Cores de Carvão ganham prêmio" se constitui de declarações do artista, como:

"permaneço", declarou-nos Aluísio Carvão, "filiado ao movimento neoconcreto. Assim como participei da recente exposição no MEC, também tomarei parte na próxima mostra de neoconcretos que se realizará em São Paulo. Dentro deste movimento pretendo continuar e se abandonei o concretismo foi porque senti-me demasiadamente tolhido pelas rígidas delimitações impostas pelo espaço e a forma, mas afirmo ser um neoconcreto".
(...)
"Quanto ao que afirmei", disse-nos, "de estar fazendo uma tentativa de salvar a pintura, faço-o utilizando o elemento que, creio eu, é fundamental para pintura – a cor. Digamos que nessa minha fase atual, meus trabalhos não são mais dirigidos pela problemática, mas pela invenção estritamente ligada à cor. O que me empolga agora são as cores, criá-las, explorá-las e, assim sendo, continuo um neoconcreto e não um tachista como os menos avisados querem ver em mim. O tachismo renega a cor, por manchas e coisas mais subjetivas. (...) esses quadros, nos quais dou toda atenção à cor, chamei de cromáticos".[82]

Com essas declarações, Carvão reiterou sua relação com o uso da cor, afirmando que, em seu entender, ela não se subordinava a formas ou questões espaciais. Sobre tais comentários, podemos relembrar a crítica já feita por Gullar à produção concretista exposta na retrospectiva paulista de 1960, sobre criar e transformar pela cor.

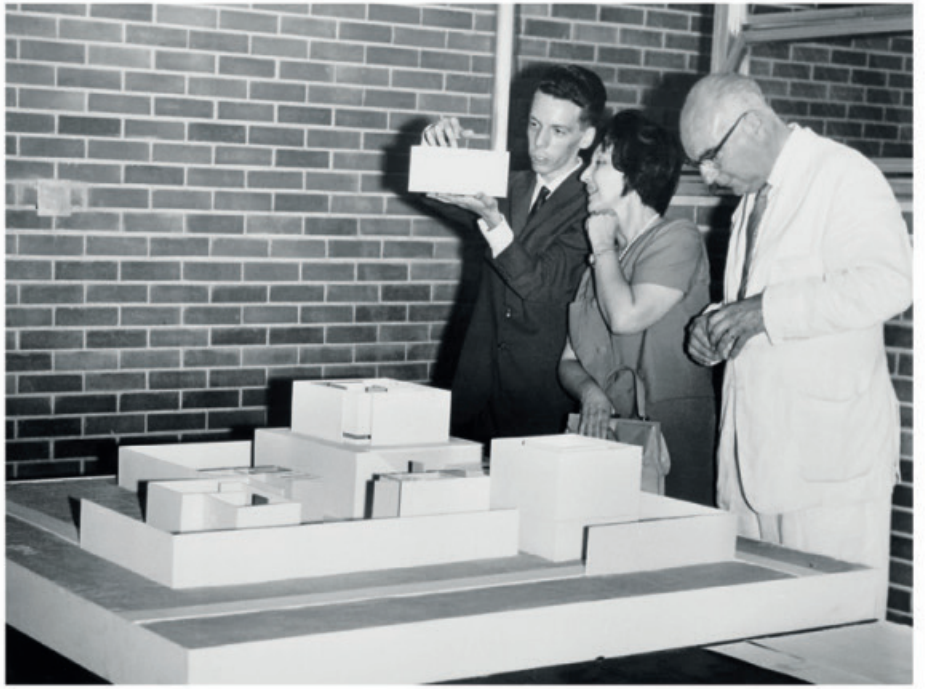
[81] CARVÃO, Aluísio apud NOVA fase de Carvão. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 12 jan. 1961. Coluna Itinerário das Artes Plásticas. Autor interino.
[82] MOSCOVITCH, Ana Maria. Cores de Carvão ganham prêmio. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 jan. 1961. O Metropolitano, p. [2].

Em 22 de novembrode 1961, Hélio Oiticica inaugurou a exposição Projeto cães de caça, constituída por uma maquete que representava a obra em escala menor. Essa reunia em si seus *Penetráveis*, o *Teatro Integral*, de Reynaldo Jardim, e o *Poema Enterrado*, de Ferreira Gullar. Ao trazer para sua criação produções de outros artistas do grupo, Oiticica contemplava em sua obra a questão da apropriação e a ideia de que essa nova apresentação dentro de outro contexto possuía caráter autoral, aspecto evidenciado por Pedrosa como "caráter coletivista", no texto redigido para o *folder* da exposição.

Nesse mesmo texto, Pedrosa destacou a importância dos museus de arte moderna e contemporânea, afirmando que "são eles intrinsecamente casas, laboratórios de experiências culturais", e comentou a maquete apresentada por Oiticica, em relação a sua própria pesquisa artística e ao neoconcretismo:

Hélio, que foi aluno de Ivan Serpa, desde o grupo 'Frente', fez seu caminho próprio dentro das concepções estéticas neoconcretas. Rompeu com a moldura do quadro, à procura do espaço real, libertou-se do retângulo tradicional, tentou suprimir os últimos vestígios de qualquer suporte para a obra de arte e criou as placas coloridas suspensas, numa tentativa de chegar ao ideal absoluto, descrito por Ferreira Gullar como 'não objeto'. A maquete, que hoje é exposta no MAM (Rio), agrega uma nova ideia às precedentes experiências: a do tempo vivenciado, sob a forma de participação do espectador na experiência do criador. Esta ideia foi um desdobramento natural da descoberta poética da noção de tempo que os poetas e artistas 'neoconcretistas' fizeram, ao distanciar-se da ortodoxia espacial serial do concretismo. Dessa descoberta saíram o livro-poema de Reinaldo Jardim, o poema-ação de Gullar, o bicho de Ligia Clark, o livro da criação de Ligia Pape e de Hélio, afinal, o lugar privilegiado para onde quer convidar o transeunte, que passa, a sair do cotidiano. (...). Nele o pintor reúne o Poema Enterrado de Ferreira Gullar e o Teatro Integral, de Reinaldo Jardim entremeados de seus 'Penetráveis', 'obras' suas onde se entra empurrando ou fazendo girar paredes, subindo escadas ou contornando placas e painéis, caminhando, como num labirinto, para... encarar cores, sentir o reflexo de cores, pisar cores, viver cores. (...) Traço curioso e simpático na concepção de Oiticica – e muito moderno – é certo caráter coletivista que sua própria criação comporta, deixando de ser algo puramente individualista e egocentrista.[83]

[83] PEDROSA, Mário. Os projetos de Hélio Oiticica. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Projeto cães de caça de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, 1961. Folder.



Hélio Oiticica e o Projeto *Cães de Caça no* MAM. Fotógrafo não identificado. Acervo MAM

Oiticica havia participado de toda a trajetória da vertente abstrato-geométrica local, tendo feito parte do grupo Frente, integrado a I Exposição nacional de arte concreta e aderido ao grupo neoconcreto. Gullar, ao publicar o artigo "Os 'Penetráveis' de Oiticica" no *Jornal do Brasil*, abordou e contextualizou a produção dessa obra. Acompanhando-se o trabalho de Oiticica é possível observar como sua produção iniciou-se pela pintura e, aos poucos, foi ganhando o espaço real. Para Gullar, a estrutura e a cor, passariam a ser confrontadas pelo indivíduo diretamente no espaço em que este estava inserido, o mundo:

> Os Penetráveis são consequência lógica do trabalho de Hélio Oiticica, como pintor. Integrado no movimento neoconcreto, desenvolveu ele um caminho pessoal que levou, naturalmente, a também romper com a convenção do quadro. Já na II Exposição Neoconcreta (novembro 1960), expunha obras de característica revolucionária – não objetos – suspensos no espaço, onde se colocava em novos termos o problema da cor, da estrutura e do espaço.
> Rompendo com o quadro, Oiticica compreendeu que a cor ficava assim livre da relação figurativa e ao mesmo tempo exigia uma estrutura nova para se espacializar. Deveria, então, a cor determinar a própria estrutura espacial em que se apoiaria; mas: cor e estrutura se manifestariam simultaneamente, uma fundando a outra, formulando-se organicamente. Estava colocado o problema da cor no espaço real. (...). Nasceram os penetráveis, que são estruturas de cor, em feitio de labirinto, onde o espectador penetra através de vãos e corredores, onde as cores se sucedem segundo um ritmo cromático previsto.
> Os Penetráveis que integram a maquete exposta no MAM são soluções diversas para esse problema da cor no espaço. Essas se situam a meio caminho da arquitetura, da escultura e da pintura, abrindo perspectivas para uma nova linguagem, fora dos gêneros conhecidos.[84]

Percebe-se nesses dois críticos a valorização da cor – a cor diretamente no espaço e não subordinada a formas figurativas ou que remetam a imagens reconhecíveis do mundo – e da noção de tempo. A percepção do tempo que se dá de maneira individual, o tempo de cada um ao ter contato com a obra – ambos aspectos já discutidos em textos teóricos do neoconcretismo, como "Cor e estrutura-cor".[85]

[84] GULLAR, Ferreira. Os "Penetráveis" de Oiticica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1961. Caderno B, p. 4.
[85] GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*: do cubismo à arte neoconcreta. Rio de Janeiro: Revan, 1999. p. 257.

Ao observar o período aqui analisado, foi importante agrupar algumas exposições e ressaltar alguns pontos. No ΛΛΛ estiveram presentes mostras representativas dos principais grupos de artistas brasileiros relativos à tendência abstrato-geométrica: o grupo Frente, mais tarde o neoconcreto e os concretos paulistas. Contribuíram com esse panorama, algumas mostras individuais de artistas pertencentes aos grupos: Carvão e Oiticica. É importante também destacar as exposições de Milton Dacosta que, embora sem ter aderido ao grupo concreto ou neoconcreto, realizou experimentações concebendo obras pela linguagem geométrica, e a de Volpi que, apesar de ter exposto com o grupo concreto, já tinha produção vasta e reconhecida no cenário artístico nacional, além de trajetória muito mais extensa do que aquela aqui relembrada. Na difusão de tal produção junto aos veículos de informação da época, essas manifestações foram valorizadas por parte da crítica – especificamente Mário Pedrosa e Ferreira Gullar –, porém também receberam comentários negativos de outros críticos. Assim, compreende-se melhor o contexto no qual o discurso sobre a arte concreta e neoconcreta era construído na época.

Dois anos antes dessas mostras, é importante relembrar, o mesmo ΛΛΛ havia sediado o Grupo de Artistas Modernos Argentinos, abrindo espaço também para conferências de Jorge Romero Brest (no mesmo ano em que já havia recebido Max Bill como palestrante). Esse foi, portanto, um momento relevante no cenário artístico local – tal tendência já era vivenciada na Argentina há alguns anos (e a mostra seguiu do ΛΛΛ para a Europa), enquanto, no Brasil, o interesse pela vertente abstrato-geométrica era ainda extremamente recente.

Cabe ressaltar as exposições Dois artistas uruguaios e Escola Superior de Desenho de Ulm, já com Maldonado atuando na referida escola. Em 1956, estreitou-se o contato entre Maldonado e Niomar Moniz Sodré. Ambos se interessavam pelo cenário artístico europeu, e a relação entre eles tinha por objetivo conceber e fundar a Escola Técnica de Criação, no ΛΛΛ. Em meio a essa efervescência, voltamo-nos para Brest, em 1953, ao abordar a produção argentina e dizer que a pesquisa era tão intensa, que talvez os conduzisse mais além do que a própria arte concreta e abstrata, e para Gullar, em 1960, ao criticar a ortodoxia dos concretos de São Paulo, quando escreveu que "de uma objetividade crítica, devia-se passar a uma objetividade criadora".

Essa passagem sugerida por Gullar foi realizada: um conjunto de artistas se permitiu proposições diferenciadas do que era visto no cenário artístico brasileiro desde a tradição dominante que remontava à Semana de 22. Para nós, essa é a base do iminente transbordamento. As questões sociais e de identidade nacional já estavam trabalhadas havia tempo suficiente para que alguns artistas se interessassem pelo movimento de abertura a questões artísticas em voga internacionalmente. Além da produção específica desse grupo, nessa época, constata-se também o posicionamento da crítica, parte relevante da construção de uma narrativa, colocando-se ativamente em prol quer da manutenção de um discurso nacionalista, quer da equiparação da produção nacional às questões artísticas problematizadas pelos movimentos internacionais. Anos depois, o resgate histórico também trabalhou o direcionamento e a valorização de questões específicas, na tentativa de colocar o neoconcretismo como um movimento especificamente nacional e inédito em suas questões, isolando-o de contextos culturais que seriam enriquecedores para sua abordagem. ■

contatos entre Brasil e Argentina via periódicos

Os manifestos foram documentos muito importantes para os movimentos artísticos do século XX. Esses textos engajados traziam propostas e objetivos a atingir, e simultaneamente desencorajavam e até negavam práticas anteriores. Eles revelam a importância de registrar em texto os direcionamentos teóricos e práticos de um determinado grupo de artistas. Na sequência, cabe pensar nas revistas concebidas e produzidas por grupos artísticos. Desse modo, a palavra escrita se difunde ao longo de um circuito de disseminação de informações, parte integrante do cotidiano.

O livro *Vanguardas latino-amerianas: polêmicas, manifestos e textos*, de Jorge Schwartz, reúne o que ele denomina textos programáticos (manifestos, editoriais de revistas etc.) e que define como: "(...) todos os textos cujas propostas se subordinam à agressiva retórica da vanguarda histórica, voltada à promoção de uma nova estética".[86]

A primeira revista que apareceu em cenário portenho, voltada para a tendência aqui analisada, foi *Arturo*. Apesar de na capa, realizada por Tomás Maldonado, constar apenas *Arturo*, sua ficha editorial registra "ARTURO. Revista de Artes Abstractas", bem como os nomes de seus redatores – Ardén Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice e Edgar Bayley – e a informação de que a revista seria publicada quatro vezes por ano, o que não ocorreu: seu único número foi publicado no verão de 1944.

María Amalia Garcia justifica, no livro *El arte abstracto: intercámbios culturales entre Argentina y Brasil*, a vinda de Arden Quin e Edgar Bayley ao Rio de Janeiro em 1942. Era costume os artistas irem à Europa. Durante a Segunda Guerra Mundial, porém, em função das restrições às viagens transatlânticas, esse hábito se concentrou no próprio continente, levando os argentinos a visitar com mais frequência países como Uruguai e Brasil.

[86] SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*: polêmicas, manifestos e textos. São Paulo: Edusp, Illuminuras, 1995. p. 29.

Arturo publicou poemas de Murilo Mendes – "Novisimo Orfeo", "Homenaje a Mozart", "La libertad", "Momentos puros", "La operación plástica" e "La vida cotidiana"– e imagens de obras de Maria Helena Vieira da Silva, que, nessa ocasião, residia no Rio de Janeiro com seu marido, Arpad Szenes. As obras aparecem logo após um texto de Edgar Bayley, datado de março de 1944, no qual discute o que seriam, na contemporaneidade, imagem "re-presentativa" e imagem invenção. Segundo o autor:

capa da revista *Arturo*, 1944.
Fac-símile. Acervo MoMA

Porém, chegou um momento em que toda imagem re-presentativa é ferozmente uma repetição e, por consequência, é inútil. Assim, o que ontem resultou fecundo e foi em determinadas circunstâncias fator de renovação estética, hoje é somente reação.
O dadaísmo, o surrealismo, o criacionismo, ao dar imagens puras em preocupação com seu acordo com realidades externas, estabelecem as bases para a concepção da nova imagem, esta é a ideia estética mais importante do momento que vivemos.
Toda preocupação re-presentativa, toda vontade de converter a obra de arte em um intérprete de não importa que realidade interior, de que sutil, complexa e nova atitude, toda simbologia por muito difusa que seja, falseia a imagem e a despoja de todo valor estético. A novidade não pode estar hoje mais que na imagem-invenção. Todo realismo é falso, todo expressionismo é falso, todo romantismo é falso.[87]

[87] BAYLEY, Edgar. [Durante mucho tiempo]. In: *Arturo*. Buenos Aires, n. 1, p. [13], verão 1944.

Apesar de trabalhar ainda imagens reconhecíveis, os dois guaches de Vieira da Silva mostram uma composição interessada na realidade planar característica da pintura moderna.

Maria Amália Garcia também destaca o fato de que em ambas as obras de Vieira da Silva reproduzidas em *Arturo* não há identificação. A artista, porém, havia realizado uma mostra individual no Museu Nacional de Belas Artes em julho de 1942 e, apoiada em documentação que registra o evento, Garcia acredita que as duas obras tenham sido ali expostas – a imagem superior não possui título atribuído, e a inferior intitula-se *Le métro*. Garcia levanta a hipótese de que Arden Quin e Bayley tenham visitado a exposição, devido à época em que esta se realizou e o fato de ambas terem sido reproduzidas em *Arturo*. O contato dos argentinos com Vieira da Silva foi possibilitado por Murilo Mendes, visto que ele funcionava como principal articulador da conexão com o Brasil.

A revista *Arte Concreto: invención* teve seu primeiro número publicado em agosto de 1946 em Buenos Aires, e seu comitê editorial era formado por Edgar Bayley, Simon Contreras, Alfredo Hlito e Raul Lozza. Fartamente ilustrada com imagens de obras, seu primeiro texto intitula-se "Nuestra militancia" e esclarece a finalidade da produção artística do grupo: "(...). Nossas obras têm uma tarefa revolucionária; sua finalidade é ajudar a transformar a realidade cotidiana, pela intervenção efetiva de cada leitor ou espectador, na experiência estética".[88] A continuação do texto revela o posicionamento político do grupo, ao estabelecer a União Soviética como grande aliada na tarefa de deter os planos imperialistas. Mais à frente, no texto "Los artistas concretos, el 'realismo' y la realidad", Maldonado registra:

A arte representativa não é realista; não o pode ser nunca: somente cria fantasmas de coisas. Para nós, marxistas, real é o que a ação, a prática, pode verificar.
(...)
A arte concreta será a arte socialista do futuro.
A arte concreta é uma arte de INVENÇÃO.
A arte concreta é prática. A consciência provém do mundo, mas também opera sobre ele, INVENTA. Inventar, não no sentido de Bergson, mas no sentido de Marx, nomeadamente, PRÁTICA, TRABALHO.[89]

É explícita a militância política do grupo. Defensores do marxismo e vinculados ao Partido Comunista Argentino, suas opções políticas e ideológicas eram presença ativa em suas construções teóricas.

Essa revista reproduziu o "Manifiesto Invencionista", que havia sido divulgado em março do mesmo ano por ocasião da I Exposición de la Asociación Arte Concreto-Invención e se encerrava com a proposta vanguardista "nem procurar, nem encontrar: inventar".[90]

[88] Nuestra Militancia. *Arte Concreto: invención*. Buenos Aires, n. 1, p. 2, ago. 1946.
[89] MALDONADO, Tomás. Los artistas concretos, el "realismo" y la realidad. In: *Arte Concreto: invención*. Buenos Aires, n. 1, p. 10, ago. 1946. Caixa alta do original.
[90] *I Exposición de la Asociación Arte Concreto-Invención*. Buenos Aires, mar. 1946. Folder.

[91] MALDONADO, Tomás. Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno. In: *Arte Concreto: invención*. Buenos Aires, n. 1, p. 5, ago. 1946. Caixa alta do original.
[92] Ibid., p. 6.
[93] MOSQUERA, Carlos A. Méndez; PERAZZO, Nelly (Org.). *Tomás Maldonado*: escritos preulmianos. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1997.

Em outro texto publicado em *Arte Concreto: invención*, "Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno", Maldonado comenta e discute como "concretar" o espaço e as formas, a fim de promover uma nova prática estética. O autor começa a fundamentar sua análise no cubismo e suas propostas diferenciadas em relação ao que se produzia até aquela época. Discutindo as proposições dos movimentos que trabalharam a tendência abstrato-geométrica, Maldonado discorre sobre a produção do futurismo, de Malevitch e Rodchenko, até atingir, através dessa reflexão, o seguinte questionamento: "ENQUANTO HOUVER UMA FIGURA SOBRE UM FUNDO, ILUSIORAMENTE EXIBIDA, HAVERÁ REPRESENTAÇÃO".[91] A partir desse ponto, o autor discute propostas artísticas que enfrentaram tais questões, como o "Branco sobre branco", de Malevitch, e alguns exemplos de artistas holandeses e russos, para concluir que

Antes de pensar-se em estruturas espaciais, devia-se primeiro tentar a composição não representativa em duas dimensões, ou seja, antes de aprofundá-la urgia redefini-la em seus princípios. Porém houve algo que não se soube ver: que o problema da exaltação objetiva do plano e o da estrutura plástica são inseparáveis.[92]

A partir dessa reflexão, o autor continua abordando as produções de interesse desde Malevitch até sua época, quando então propõe a quebra da forma tradicional do quadro, denominando tal proposição "quadro recortado", o que permite dar mais atenção ao espaço do quadro do que ao próprio quadro. Observamos aqui uma tentativa de equacionar a questão de figura e fundo, pois o quadro se apresentaria enquanto presença, já que o suporte estaria investido de espacialidade, mostrando-se muito mais como invenção e concretude de questões plásticas do que suporte.

Os três textos de Maldonado divulgados por esse periódico também estão reproduzidos no livro *Tomás Maldonado: escritos preulmianos*, valorizando a produção teórica anterior à mudança de residência do autor para a Europa.[93]

Também relevante para nossa pesquisa é a revista *Ver y Estimar*, que pretendia ser um caderno de crítica artística, segundo sua ficha editorial. A revista foi lançada em 1948 sob a direção de Jorge Romero Brest, "com a colaboração de seus discípulos".[94] Andrea Giunta esclarece, em artigo contemporâneo, por que Brest indicou que tinha a colaboração de "discípulos" e o real papel da revista:

> e a conhecida revista *Ver y Estimar* (1948-55), que ele publicou com a colaboração de estudantes como Marta Traba e Damián Carlos Bayón, e uma rede de correspondentes internacionais como Mário Pedrosa, Fernando García Esteban, Mathias Goeritz, Lionello Venturi e Max Bill, todos eles, por si próprios, extremamente influentes. Essa revista, caracterizada por seu suporte à modernização nas artes visuais, teve um papel central na formação da crítica de arte do pós-guerra e na disseminação da ideia de modernismo na América Latina.[95]

Ver y Estimar trazia em anexo uma reprodução em cores de alguma obra de arte; no primeiro número, *Retrato da pequena menina*, de Renoir. No verso, aparecem alguns dados da obra (autor, título e coleção) e a frase "*folha de VER E ESTIMAR*". O texto de apresentação "Punto de partida", assinado pela direção, apresenta os objetivos e direcionamentos da revista: "consideramos a teoria, a história e a estética das artes formas de crítica, cuja função é estimar valores".[96]

O segundo número de *Ver y Estimar*, de maio de 1948, foi dedicado ao artista Pablo Picasso; parte da terceira revista, de junho do mesmo ano, a Auguste Rodin. Na quarta edição, de julho, um pequeno texto de Romero Brest destina-se a louvar Portinari. A primeira abordagem da tendência aqui estudada apareceu no número seis, de setembro de 1948, no artigo "Arte abstracto, concreto, no figurativo", de Damián Carlos Bayón, que focaliza o heterogêneo grupo que estava expondo na Galeria Van Riel e, para apresentar e criticar tal produção, relembra *De Stijl*, o neoplasticismo e a Bauhaus, comentando, principalmente, Mondrian e citando alguns outros artistas como Hans Arp, Vantongerloo e Max Bill. Bayón dedica-se brevemente a obras dos representantes do grupo *concreto-invención* – Maldonado, Hlito, Espinosa, Iommi e Girola –, do grupo Madí, de outros artistas independentes e dos arquitetos que também participaram da exposição.

[94] *Ver y estimar*, Buenos Aires, v. 1, n. 1, abr. 1948. Primeira orelha.
[95] GIUNTA, Andrea. Jorge Romero Brest and the coordinates of aesthetic modernism in Latin America. *Art Journal*, New York, v. 64, n. 4, p. 89-90, inverno 2005.
[96] [ROMERO BREST, Jorge]. Punto de partida. *Ver y estimar*, Buenos Aires, v. 1, n. 1, p. 3, abr. 1948.

capa da revista *Ver y Estimar*, v. 3, n. 11-12, junho de 1949. Acervo MoMA

[97] JOAQUÍN Torres-García. *Ver y Estimar*, Buenos Aires, v. 3, n. 11-12, p. [4], jun. 1949.

A edição seguinte, de outubro-novembro de 1948, teve como foco principal Paul Gauguin. A de abril de 1949 reproduziu uma crítica sobre Portinari, escrita por José Pedro Argul, por ocasião de uma exposição do artista no Salão da Comissão Nacional de Belas Artes de Montevidéu. No número 10, de maio de 1949, na seção Miscelánea, uma nota traz duas críticas negativas de Portinari e Di Cavalcanti sobre o abstracionismo e divulga a exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo, intitulada Da arte figurativa à arte abstrata, com curadoria de Léon Dégand. Mais adiante, outra nota diz respeito a uma exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York sobre o florescimento da produção de Le Corbusier no Brasil. O recorte temporal da mostra tem início em 1929, com a construção da Casa Savoya, por Le Corbusier, e termina em 1949, com a Casa de Tremaine, construída por Niemeyer.

A edição de junho de 1949 homenageou Joaquim Torres-García, por ocasião de sua morte. O artigo relembra o retorno ao Uruguai após sua longa estada na Europa, comenta sua produção e conclui: "a emoção de um homem que jamais se deteve na tentativa de criar através de seu mundo individual o mundo universal".[97] Essa mesma edição anunciava a inauguração do Instituto de Arte Moderna, em Buenos Aires, no qual foram expostas obras abstratas, selecionadas por Léon Dégand, que havia atuado no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

O número seguinte, 13, de outubro de 1949, traz o artigo "Esbozo de una historia del arte abstracto", de Blanca Stabile. Segundo a autora, a partir da exposição Os primeiros mestres da arte abstrata, na Galeria Maeght, de Paris, Michel Seuphor publicou o livro *A arte abstrata: suas origens, seus primeiros mestres*, que seria um estudo histórico do movimento e revelaria os conceitos fundamentais que constituem a estética do abstracionismo. As considerações de Seuphor dizem respeito à terminologia, aos antecedentes – impressionismo, fovismo, cubismo e neoplasticismo – e ao mundo da arte abstrata. Blanca Stabile esclarece que, assim como Mondrian, Kandinsky e Delaunay, Seuphor substitui a denominação "concreto" por "abstrato" e define:

[98] STABILE, Blanca. Esbozo de una historia del arte abstracto. *Ver y Estimar*, Buenos Aires, v. 3, n. 13, p. 10-11, out. 1949.
[99] STABILE, Blanca. Artistas no figurativos. *Ver y Estimar*, Buenos Aires, v. 3, n. 14-15, p. [76], nov. 1949.
[100] Ibid., p. [77].

Arte abstrata é "toda arte que não contém nenhuma relação, nenhuma evocação da realidade observada, seja ou não o ponto de partida do artista. Toda arte que se deva julgar legitimamente só do ponto de vista da harmonia, da composição e da ordem – ou da desarmonia, contraposição ou desordem deliberada – é abstrata".[98]

O artigo continua lembrando alguns artistas que produziram obras abstratas e que foram estudados no livro de Seuphor. Observe-se que esse é o segundo texto que trata da arte abstrata, tendo o primeiro aparecido na sexta edição. Ainda nesse décimo terceiro número, na seção Hojas de estudio, Raquel Edelman comenta, sob o título "Arte abstracto en Buenos Aires", alguns jovens artistas franceses e suas obras que participaram de exposições no Museu Nacional de Belas Artes (de Buenos Aires) e do Instituto de Arte Moderna.

Na edição de novembro de 1949 (números 14-15), Blanca Stabile, em "Artistas no figurativos", aborda duas exposições na Galeria Van Riel. Afirmando a influência de Mondrian, a autora observa "salvo o grupo Madí e Vainstein, todos parecem marchar seguros nas buscas fortemente racionalistas"[99] e segue comentando as obras de Del Prete, Villalba, Maldonado, Iommi e Lozza. Sobre a corrente artística, Stabile explica:

Orientaremos o leitor recordando-lhe que o chamado por uns de arte abstrata e por outros concreta, quis ser, desde seus primeiros teóricos, puras relações de cores e formas sobre uma superfície, renunciando a toda relação espacial da realidade. Esse postulado deve ser guia para o observador que queira compreender a linguagem nova de uma sala de arte concreta.[100]

O número 16, de março de 1950, na seção Bibliografía, reproduz crítica de Sérgio Milliet, que começa seu texto afirmando que, sendo pobre a literatura brasileira sobre estética, se sente feliz em poder escrever sobre a publicação de dois livros: *Arte, necessidade vital*, de Mário Pedrosa, e *Sociologia e psicanálise*, de Roger Bastide. Na edição seguinte, número 17, de maio de 1950, a revista publicou o texto "El pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo", de Max Bill. Foi essa a primeira colaboração do artista. No livro *Max Bill*, editado em Buenos Aires em 1955, esse texto é o primeiro que aparece, logo após o artigo de Maldonado sobre o artista suíço. Desde então, inúmeras publicações o reproduziram, como a antologia de Aracy Abreu Amaral, *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*.[101] Já na apresentação do texto, informa-se que três colaboradores de *Ver y Estimar* escreveram sobre o pensamento de outros três artistas afins, na seção intitulada Sobre o mesmo tema, em seguida ao artigo de Max Bill: o primeiro texto, de Rodolfo G. Bruhi, sobre Wassily Kandinsky, o segundo, de Damián Carlos Bayón, sobre Piet Mondrian e o último, de Beatriz Huberman, sobre Georges Vantongerloo.

No número 18, de julho de 1950, a seção Crítica publicou "Exposiciones en el Brasil", texto de Sérgio Milliet, que começa apresentando e elogiando a produção pictórica de Maria Leontina, depois comenta os desenhos de Darcy Penteado e, por fim, os estrangeiros Flexor e Ginés Parra. Na edição seguinte, de setembro de 1950, Alicia Pasini critica a primeira exposição de Miguel Ocampo em Buenos Aires, após passar um ano em Paris. A autora afirma sobre o artista

[101] AMARAL, Aracy Abreu (Coord.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. p. 50-54.

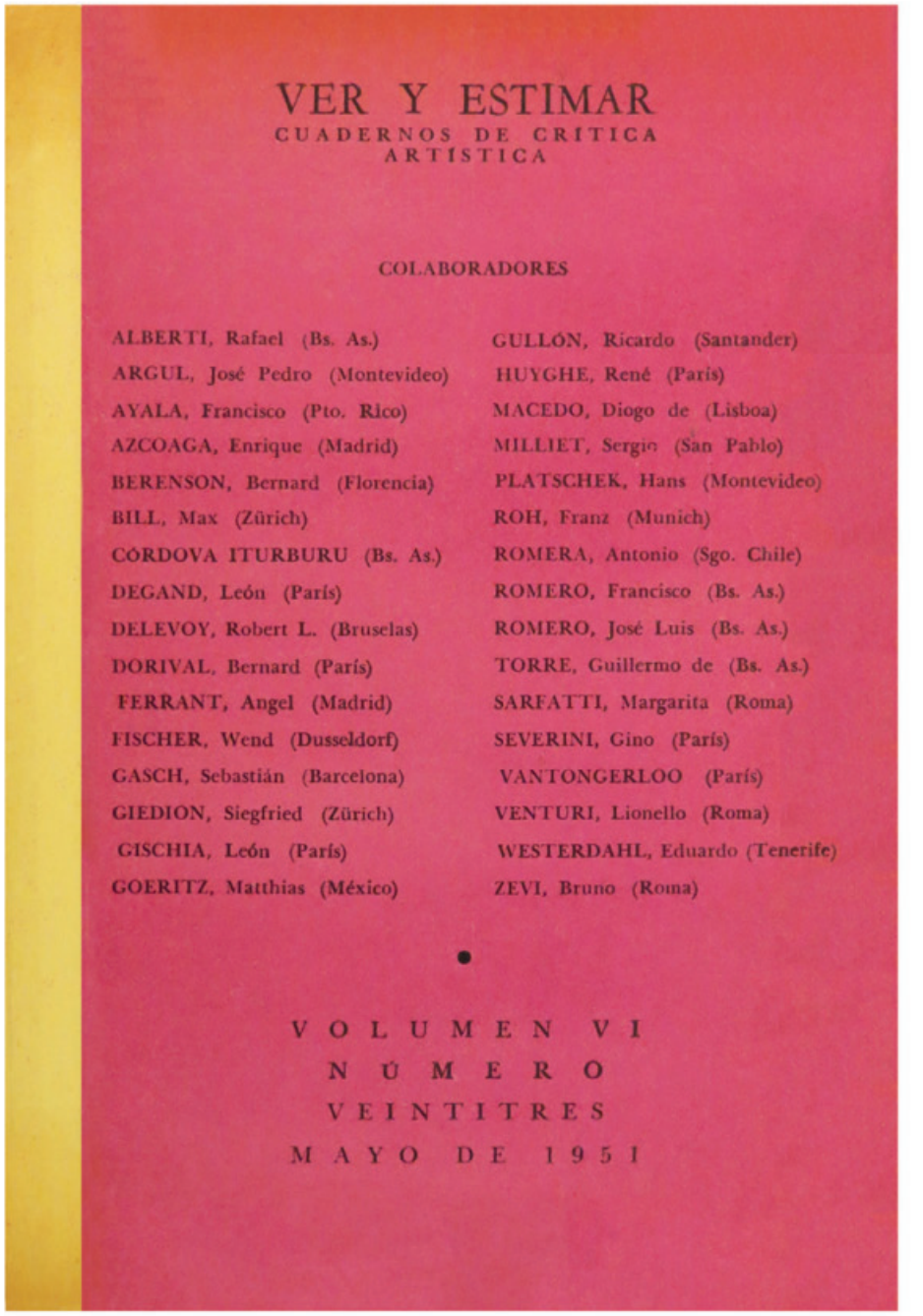
que, apesar das diferentes maneiras pelas quais se expressa, está "sempre de acordo com seu temperamento de romântico sensível e tendendo às concepções abstratas".[102] Nessa mesma edição, o primeiro texto da seção Miscelánea divulga a produção editorial do Masp, por ocasião do recebimento do catálogo da exposição dedicada a Portinari:

A cada certo tempo, chegam-nos notícias das atividades que se desenvolvem no Museu de Arte de São Paulo. Adverte-se que é um museu vivo. Não sabemos que obras possuem, nem conhecemos sua organização, porém os magníficos catálogos que nos enviaram falam bem claramente de um espírito moderno, de uma preocupação sã por incitar a compreensão da arte, de uma excelente diretiva pedagógica.[103]

Em outubro de 1950, o número 20 foi dedicado ao cubismo, e a edição seguinte, incluindo os números 21-22, de março de 1951, publica o artigo "Arte concreto argentino", de Blanca Stabile, relativo à exposição de arte concreta ocorrida no Instituto de Arte Moderna, em Buenos Aires, em outubro de 1950, reunindo dois pintores e um escultor: Maldonado, Hlito e Iommi. A autora relembra, por intermédio de Kandinsky, Mondrian e Vantongerloo, que as relações, na arte concreta, eram estabelecidas pelos meios mais abstratos e universais, ou seja, as leis matemáticas, e esclarece que essa arte pretende expressar-se via espaço, movimento, sucessão e tempo. Na continuidade, o artigo analisa algumas obras e conclui que só se pode abordar a realidade plástico-temporal pela relação entre cores e formas. A partir dessa edição, *Ver y Estimar* reproduz, em sua segunda orelha, a lista de colaboradores e suas cidades de atuação.

lista de colaboradores de *Ver y Estimar*, n. 23, maio 1951. Acervo MoMA

[102] PASINI, Alicia. Miguel Ocampo. *Ver y Estimar*, Buenos Aires, v. 5, n. 19, p. 58, set. 1950.
[103] BREST, Jorge Romero. [Sobre catálogos do Museu de Arte de São Paulo]. *Ver y Estimar*, Buenos Aires, v. 5, n. 19, p. 66, set. 1950.



VER Y ESTIMAR
CUADERNOS DE CRITICA ARTÍSTICA

COLABORADORES

ALBERTI, Rafael (Bs. As.)
ARGUL, José Pedro (Montevideo)
AYALA, Francisco (Pto. Rico)
AZCOAGA, Enrique (Madrid)
BERENSON, Bernard (Florencia)
BILL, Max (Zürich)
CÓRDOVA ITURBURU (Bs. As.)
DEGAND, León (París)
DELEVOY, Robert L. (Bruselas)
DORIVAL, Bernard (París)
FERRANT, Angel (Madrid)
FISCHER, Wend (Dusseldorf)
GASCH, Sebastián (Barcelona)
GIEDION, Siegfried (Zürich)
GISCHIA, León (París)
GOERITZ, Matthias (México)
GULLÓN, Ricardo (Santander)
HUYGHE, René (París)
MACEDO, Diogo de (Lisboa)
MILLIET, Sergio (San Pablo)
PLATSCHEK, Hans (Montevideo)
ROH, Franz (Munich)
ROMERA, Antonio (Sgo. Chile)
ROMERO, Francisco (Bs. As.)
ROMERO, José Luis (Bs. As.)
TORRE, Guillermo de (Bs. As.)
SARFATTI, Margarita (Roma)
SEVERINI, Gino (París)
VANTONGERLOO (París)
VENTURI, Lionello (Roma)
WESTERDAHL, Eduardo (Tenerife)
ZEVI, Bruno (Roma)

•

VOLUMEN VI
NÚMERO
VEINTITRES
MAYO DE 1951

O número 25, editado em setembro de 1951, traz artigo sobre a I Bienal de São Paulo, então prestes a ser inaugurada. O texto cita a intenção da Bienal em revelar, por meio das obras expostas (nacionais e estrangeiras) as tendências da arte moderna. Na sequência, comenta as representações de alguns países e sinaliza outros que, embora tendo confirmado presença, não haviam divulgado a lista de participantes. Por fim, questiona:

Nada se sabe, no entanto, sobre uma possível representação argentina. Será possível que se desperdice esta magnífica ocasião de fazer conhecer nossos artistas? Porque nem sequer podemos imaginar que a Argentina não tenha sido convidada. Seria também oportuna nossa concorrência para que se pudesse estabelecer as tão inevitáveis como necessárias comparações, das quais não podem resultar mais que proveitosos ensinamentos. Esperamos poder oferecer a nossos leitores uma crônica detalhada e completa deste primeiro grande torneio da arte contemporânea em terra sul-americana. E fazemos chegar a FRANCISCO MATARAZZO SOBRINHO, presidente do Museu de Arte Moderna, e a LOURIVAL GOMEZ MACHADO, seu diretor, nossos votos pelo maior êxito.[104]

Na edição seguinte, em artigo ilustrado de 40 páginas sobre a I Bienal de São Paulo, Romero Brest – que foi um dos jurados da Bienal, motivo pelo qual, ele esclarece, não poderia dar opinião sobre os prêmios – analisa as representações francesa, italiana, holandesa, belga, alemã, inglesa, suíça, portuguesa, austríaca, japonesa, americana, canadense, cubana, uruguaia, boliviana, chilena e brasileira.

Valoriza a representação suíça –"o pavilhão suíço aloja poucas obras, porém de grande valor. É a única nota plenamente moderna, atrevidamente moderna, na exposição"[105]– comenta obras de Sophie Tauber-Arp e analisa a tendência geométrica:

[104] BREST, Jorge Romero. La exposicion Bienal de San Pablo. *Ver y Estimar*, Buenos Aires, v. 8, n. 25, p. 60, set. 1951. Dentro do arco cronológico da pesquisa, a Argentina participou da II, IV, V e VI Bienal de São Paulo, nos anos 1953, 1957, 1959 e 1961, respectivamente.

[105] BREST, Jorge Romero. Primera Bienal de San Pablo. *Ver y Estimar*, Buenos Aires, v. 7, n. 26, p. 13, nov. 1951.

A palavra proporção, a palavra matemática, a palavra precisão, palavras que por certo procedem de outros planos culturais, conduzem ao erro, pois não se trata de formas artísticas nas quais se aplicam princípios matemáticos, mas da obtenção, via fantasia e intuição, de formas que possuam no plano estético caracteres similares aos que tenham as formas matemáticas no plano científico. O que se ganha com a troca? Pois que a emoção, ao superar fronteiras pessoais ou raciais ou nacionais, adquire uma dilatada dimensão universal. E que a alma do espectador sinta então, com a plenitude da forma, que não se cria o pequeno cosmo do homem de carne e osso, o pequeno cosmo de um país ou de uma raça, mas o grande cosmo do Universo.[106]

Observa que *Unidade Tripartida*, de Max Bill, para ele, foi a obra mais importante da Bienal.

Sobre a representação brasileira, inicia criticando os oito artistas convidados: os pintores Candido Portinari, Lasar Segall e Di Cavalcanti, os escultores Maria Martins, Victor Brecheret e Bruno Giorgi, e os gravadores Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo. Ao longo do texto, contudo, Brest chama atenção para a qualidade da produção de Maria Leontina, uma escultura de Mario Cravo Jr., e os artistas Waldemar Cordeiro, Almir da Silva Mavignier e Ivan Serpa, membros do grupo jovem que tentava produzir de acordo com a tendência abstrata. Por fim, o crítico aborda a obra produzida por Abraham Palatnik, intitulada *Azul e roxo em primeiro movimento*, que seria como uma espécie de caleidoscóspio, no qual a luz se movimenta impulsionada por um motor. Brest cita Pedrosa nesse trecho. Também se refere à crise da arte e como a pintura e a escultura eram expressões não condizentes com a vida da época, e de como a arte deveria ser também atual, estando de acordo com o espírito do homem moderno, suas aspirações e criações. Após o texto de Brest, publicou-se a lista de artistas premiados na Bienal.

[106] Ibid., p. 14.

No número 27, de abril de 1952, o artigo "La participación argentina en las exposiciones internacionais" questiona por que a Argentina não participou da I Bienal de São Paulo, embora também não tivesse participado da Bienal de Veneza e de outras exposições de relevância internacional. A direção da revista registra que essa questão deveria ser trabalhada pelas instituições artísticas argentinas e que, não participando de tais exposições e também não recebendo mostras internacionais importantes, a arte argentina estaria encerrando-se em si mesma – algo bastante perigoso, segundo o texto –, em momento no qual poderiam estar contribuindo junto a essa arte cada vez mais universal. Em seguida, o artigo "Revistas argentinas de arte" celebra a criação de duas revistas especializadas: *Nueva Visión* e *Arte Madí Universal*. Ainda nessa edição, "Polémica sobre el arte abstracto" é carta pública da escritora italiana Margarita G. de Sarfatti a Romero Brest, criticando a arte abstrata, seguida da réplica de Brest.

Conforme divulgado pela revista *Ver y Estimar, Nueva Visión* teve seu primeiro número publicado em dezembro de 1951, em Buenos Aires. Autoapresentada como "Revista de cultura visual" e dirigida por Tomás Maldonado, já na primeira edição traz o artigo "Diseño industrial en São Paulo", de Pietro Maria Bardi, crítico, historiador e diretor do Masp. Ainda na mesma edição de *Ver y Estimar*, uma pequena nota anuncia que havia sido inaugurado o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, instalado provisoriamente no térreo do Ministério da Educação, expondo obras premiadas na Bienal de São Paulo.[107]

[107] Como essa edição era de abril de 1952, a informação não procede. O MAM foi inaugurado em 1948. No ano em questão, por não ter sede própria, ele apenas foi transferido para o Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Gustavo Capanema, no Centro da cidade do Rio de Janeiro.

Blanca Stabile publica na edição 29-30 de *Ver y Estimar*, na coluna Crítica, um artigo sobre o Grupo de Artistas Modernos da Argentina, então em exposição na Galeria Viau. O texto trata as obras de Sarah Grilo e Ocampo e, ao se referir às maneiras de dinamizar o espaço virtual, comenta obras de Maldonado e Hlito. A autora cita Maldonado, Hlito e Prati, que denomina "concretos", bem como os pintores Aebi e Fernández Muro. Ao tratar da escultura, comenta: "como devem ser vistas as construções de Girola e de Yommi? Primeiramente, do ponto de vista de sua concreção material".[108] O artigo pontua ainda que, em tais construções, o olho não se detém nas pequenas partes, mas observa o todo, acompanhando o movimento contínuo e uniforme da obra, e que, além da concreção das formas, devemos pensar na relação criada com o espaço ambiente. A partir desse ponto, a autora afirma que a escultura concreta, ao contrário da arte do passado, que esculpia ou moldava um volume sólido, atua agora no próprio espaço, movendo-o, configurando-o e revelando uma potência de possíveis formas por meio do espaço que não só circunda mas também participa, "um espaço que se sabe é conceitual e não empiricamente dinâmico".[109]

Blanca Stabile também se refere ao espaço pela obra dos pintores, comentando a produção deles em dois grupos: um composto por Hlito e Maldonado, outro por Sarah Grilo, Fernández Muro e Ocampo. Em sua opinião, o caráter dinâmico, conseguido via a relação entre as formas geométricas, faz alusão a um espaço novo, que envolveria uma quarta dimensão, que seria o tempo, realizado a partir do movimento. Por fim, ela faz duas citações sobre espaço e tempo por intermédio de Gabo, no Manifesto Realista, de 1920, e Vantongerloo.

Ainda nessa edição, a exposição de pinturas e desenhos de Clorindo Testa, na Galeria Van Riel, é criticada por Rodolfo G. Bruhl, que observa que as obras não eram meramente representativas, nem abstratas.

[108] STABILE, Blanca. Grupo moderno de la Argentina. *Ver y Estimar*, Buenos Aires, v. 8, n. 29-30, p. 114, nov. 1952.
[109] Ibid., p. 115.

A *Nueva Visión* de janeiro de 1953, que consta como edição 2 e 3, inclui pequena matéria sobre a primeira mostra do Grupo de Artistas Modernos da Argentina, exposta na Galería Viau e informa que o grupo era composto por quatro artistas independentes – Aebi, Fernández-Muro, Sarah Grilo e Ocampo – e cinco artistas concretos – Girola, Hlito, Iommi, Maldonado e Lidy Prati. Publica também um artigo de Brest sobre Wassily Kandinsky e "Significado e arte concreta", de Alfredo Hlito. Sobre essa edição da revista, um artigo de 2007 comenta:

[110] MOSQUERA, Carlos A. M.; GARCÍA, María Amalia. Notas sobre la revista *nueva visión* y sus recorridos. In: MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Tomás Maldonado*: um itinerario, an itinerary. Milano: Skira, 2007. p. 184.

Um ano passa antes de que se siga a esse primeiro número o duplo 2/3, em 1953, no qual a revista muda de fisionomia. Depois dos comentários críticos de Max Bill, Maldonado refez o desenho gráfico da capa fixando o *pattern* definitivo dos futuros números. A capa é agora suporte e legível comunicação de conteúdo, que se detalha sobre uma cor plena, neste caso um potente vermelho-laranja, onde um jogo ordenado de linhas verticais ajuda a organização do texto, na qual a marca *nv* em branco e a menção de *nueva visión*, editorial cumprem com eficiência seu papel. Entendamos bem: muda a fisionomia, o aspecto gráfico, a diagramação, porém não muda o sentido de abertura, modernidade e vanguardismo. Tudo isso em uma Argentina que, como já comentamos, segue sendo difícil e politicamente conflitiva.[110]

Na quarta edição, ainda em 1953, *Nueva Visión* contou com colaborações internacionais que merecem ser aqui destacadas: "Educación y creación", de Max Bill; "La plástica cinemática de Abraham Palatnik", de Mário Pedrosa; "Homenaje a Gropius" e "Teatro Nacional de Mannheim", ambos de Miës van der Rohe. Dentre os argentinos, vale destacar que a revista publicou textos de Maldonado, "Problemas actuales de la comunicación"; Jorge Romero Brest, "Exposición del cubismo"; e Alfredo Hlito, "Espacio artístico y sociedad". O artigo de Pedrosa sobre Palatnik inclui uma pequena biografia sobre o artista, na qual relembra-se que Palatnik abandonou a pintura para realizar experiências com luz, tendo, em 1950, criado seu primeiro aparelho cinecromático, exposto na I Bienal de São Paulo, e que, posteriormente, criou mais dois aparelhos que também trabalhavam com movimento, formas e luzes coloridas. Pedrosa ressalta no texto a questão da temporalidade presente na obra:

Por outro lado, introduz no campo estético das artes plásticas um elemento novo, até hoje domínio exclusivo da música, o tempo. É por ele que ficam integrados na mecânica do aparelho a ordem plástica e a concepção artística. Pela sucessão calculada das formas e da trama dos acordes cromáticos, o criador impõe à máquina a sua própria vontade, fazendo-a apta a produzir uma obra de arte.[111]

Pedrosa valoriza o fato de que, nessas obras, a cor é sustentada apenas pela luz e que isso se dá de uma maneira que a pintura tradicional jamais conseguiria.

O artigo "Punto de vista crítico", publicado na edição 33-34 da revista *Ver y Estimar*, de dezembro de 1953, também dedicou seu interesse ao Grupo de Artistas Modernos da Argentina, que acabava de expor na Galeria Krayd e pouco antes havia exposto no ΛΛΛ e no Stedelijk Museum, em Amsterdã, tendo Romero Brest assinado o texto do catálogo. No início do artigo de *Ver y Estimar*, Brest já explicita o porquê de defender a arte concreta:

A defesa que venho fazendo há alguns anos da arte dos concretos, tanto a que se desenvolve na Europa como na América do Sul – Brasil e Argentina – é evidente, sem embargo.
(...)
Defendo-os, especialmente, porque são jovens. E ser jovem, para mim, significa ter o ardor necessário para não se conformar com o repertório de formas feitas, herdadas, e para lançar-se à invenção de outro repertório de formas, de acordo com a maneira de sentir do nosso tempo. E porque alcançaram um alto nível de qualidade – se compreende no plano em que voluntariamente se colocam – não só pelo exercício em certo modo incontrolado da intuição sensível, mas pelo afã inteligente de ordenar as emoções e de transpô-las em símbolos viventes.[112]

[111] PEDROSA, Mário. La plástica cinemática de Abraham Palatnik. *Nueva Visión*, Buenos Aires, n. 4, p. 26, 1953. Acervo ΛΛΛ.
[112] BREST, Jorge Romero. Punto de vista crítico. *Ver y Estimar*, Buenos Aires, v. 9, n. 33-34, p. 52-53, dez. 1953.

Feita essa introdução, o artigo analisa a arte representativa e a arte não representativa, tratando da subjetividade e da busca de outra forma objetiva de se expressar, para depois abordar a arte concreta. Brest escreve sobre "o descobrimento da geometria como nova objetividade em substituição da natureza e de tudo o que é visível".[113] Contudo, segundo o autor, não seria a geometria que conhecemos, proveniente da matemática euclidiana, mas sim, uma geometria dinâmica, na qual as relações potencializariam os espaços, uma geometria que ele denomina "de posição".[114] Tendo inicialmente se referido à crise da representação, o autor comenta também a crise do quadro de cavalete e da pintura e escultura como linguagens específicas, para então começar a discorrer sobre *design*.

Observa, então, que o *design* é marcado pela comunicação e que a individualidade criadora está subordinada à vontade de estilo. Também defende a ideia de que a linguagem concreta é bastante acessível, de fácil compreensão. Comenta em seguida ideias de Max Bill sobre a arte concreta ser de compreensão universal e suas construções espaciais serem até de mais simples entendimento pelo público do que os quadros e, então, critica as obras de Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Miguel Ocampo, José Fernandez Muro, Sarah Grilo, Enio Iommi e Claudio Girola. Declara não perceber nenhuma evolução na produção desses artistas entre as exposições ocorridas no ano anterior e a mostra em questão, excetuando, porém o amadurecimento da produção de Ocampo.

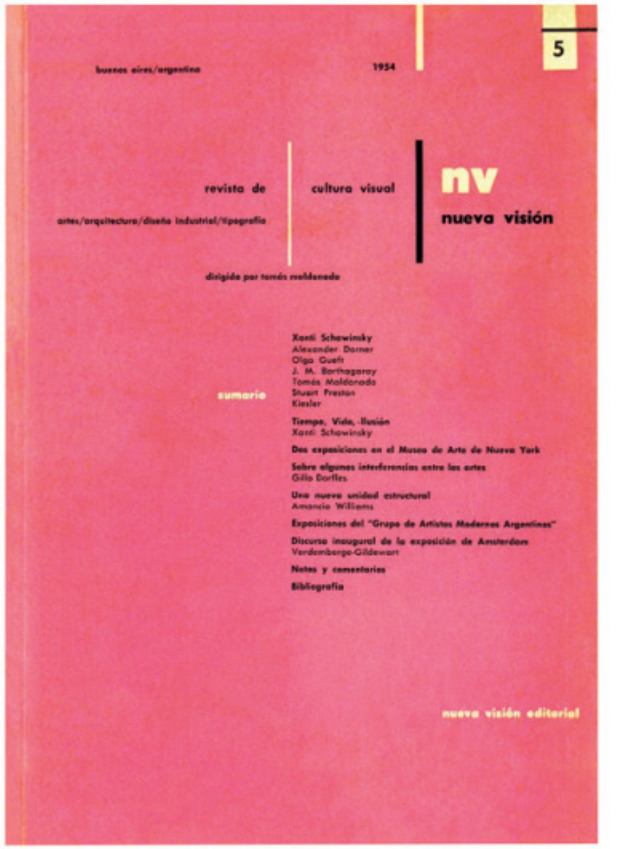
Em 1954, na quinta edição da *Nueva Visión*, um pequeno artigo destaca o prêmio de aquisição recebido por Alfredo Hlito, secretário de direção da revista, na II Bienal de São Paulo. A matéria caracteriza o artista por sua precisão formal e pelo apurado senso cromático, reforçando sua produção também no campo das artes gráficas. Outra reportagem divulga duas exposições do Grupo de Artistas Modernos Argentinos, a do ΛΛΛ e do Stedelijk Museum, de Amsterdã, e reproduz o discurso proferido por Vordemberge-Gildewart na inauguração da mostra do grupo no museu holandês.

[113] Ibid., p. 57.
[114] BREST, loc cit.

Nueva Visión, n. 5, 1954. Acervo ΛΛΛ

próximas páginas
matéria Exposições do Grupo de Artistas Modernos da Argentina, na revista *Nueva Visión*, n. 5, p. 36-37, 1954. Acervo ΛΛΛ

[115] Participaram dessa exposição Fernandez Muro, Sarah Grilo, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Tomás Maldonado e Miguel Ocampo.



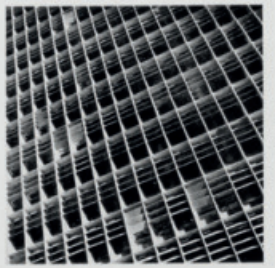
No ano seguinte, em sua sétima edição, *Nueva Visión* publica artigo sobre nova exposição do grupo, dessa vez na galeria Viau, em Buenos Aires, apresentando pinturas, esculturas e desenhos.[115] O texto frisa que as obras expostas eram recentes e, por isso, estavam mais além dos já conhecidos problemas abordados pela pintura e pela escultura concretas, como questões relacionadas a plano, simetria, elementos formais e cromáticos, continuidade de séries e, no caso da escultura, direções espaciais.

Exposiciones del grupo de Artistas Modernos de la Argentina

El "Grupo de Artistas Modernos", que reúne a los pintores y escultores argentinos de orientación estética más avanzada, acaba de exponer en el "Museu de Arte Moderna" de Río de Janeiro y en el "Stedelijk Museum" de Amsterdam. En ambos lugares, los sectores más calificados del público, de los artistas y de la crítica han estado de acuerdo en reconocer la jerarquía de los trabajos expuestos. Puede aventurarse, sin ánimo de restar valor a las que se hayan realizado con anterioridad, que nunca una muestra argentina en el exterior ha sido objeto, como en estos dos casos, de acogida más favorable. Este reconocimiento internacional, cuya significación, por cierto, no pretendemos exagerar, prueba la madurez alcanzada en nuestro país por las tendencias más renovadoras del arte actual, en particular, por las abstractas y concretas, que son las dominantes en el grupo. La revista "nv" ha considerado oportuno documentar estas dos exposiciones y una tercera realizada no hace mucho en Buenos Aires.

J. A. Fernández Muro, Claudio Girola, Sarah Grilo, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Tomás Maldonado, Miguel Ocampo y Lidy Prati son los miembros del "Grupo de Artistas Modernos". Con motivo de la exposición de Río de Janeiro y Amsterdam, fueron invitados los pintores Rafael Oneto y Clorindo Testa.

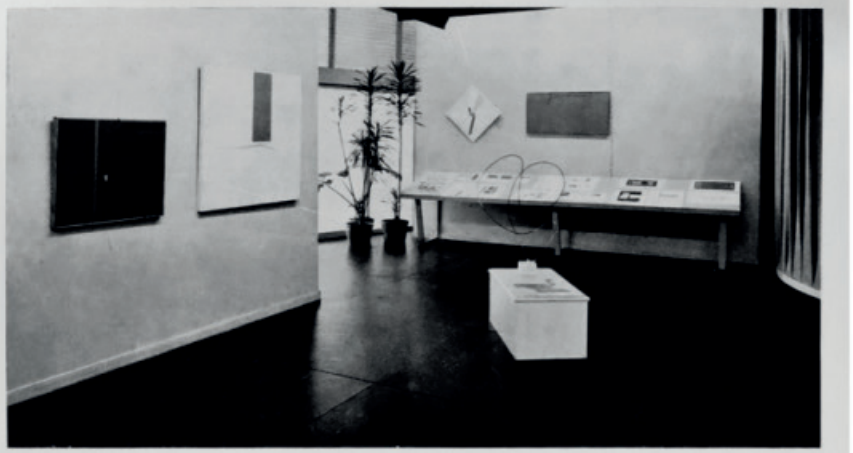
Río de Janeiro



El "Museu de Arte Moderna" está habilitado, provisoriamente, al pie del edificio del Ministerio de Educación. Su directora, la Sra. Niomar Sodré, fué la organizadora de la exposición.

foto Makarius

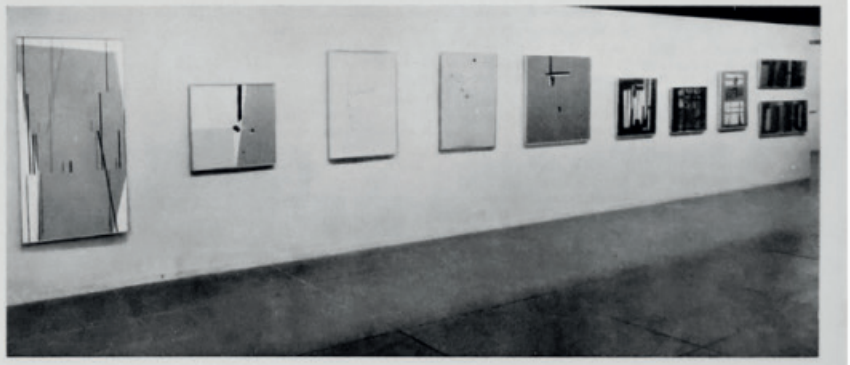
A. Fernández Muro y Alfredo Hlito



Alfredo Hlito

Enio Iommi, Lidy Prati, Claudio Girola y M. Ocampo

Maldonado y Fernández Muro



Ainda na edição de dezembro de 1953 de *Ver y Estimar*, o artigo "La nueva geración de pintores argentinos", de Beatriz Huberman, trata de vários artistas que expuseram, em outubro de 1953, em dois locais: os salões de Jacques Helft e a Galeria Krayd. Entre os artistas comentados estão Miguel Ocampo, Clorindo Testa, Sarah Grilo, Fernandez Muro e Rafael Onetto. O artigo "Kosice" trata da exposição desse artista na Galeria Bonino, em Buenos Aires, em setembro do mesmo ano. A autora, Blanca Stabile, relembra a relevância de Kosice, autor do manifesto Madí, e focaliza esse grupo, que pregava a realização da pintura como um objeto, ou seja, a pintura não deveria estar sobre um suporte, mas sim sobre algo inventado, algo pensado para ser uma criação autônoma. O texto, após comentar como a pintura ganha o espaço, volta-se para a produção escultórica de Kosice. A seção Miscelánea divulga o lançamento da quarta edição da revista *Nueva Visíon*, comentando brevemente alguns dos artigos publicados e alguns dos artistas premiados na II Bienal de São Paulo.

Na *Nueva Visión* de 1954, aparece propaganda de três livros. Um deles era *Max Bill*, publicado em Buenos Aires por Tomás Maldonado, em 1955, e composto por texto inicial do autor sobre o artista suíço, quatro textos do próprio Bill e, por fim, "Publicaciones de Max Bill", "Publicaciones sobre Max Bill" e cronologia contendo as exposições de que o artista participou. No início do livro, Maldonado agradece aos colecionadores a cessão das pinturas e esculturas reproduzidas, entre eles Paulo Bittencourt, Niomar Moniz Sodré e o Masp. Reafirmando uma vez mais o contato de tais produções teóricas com o cenário artístico nacional, o Suplemento Dominical Jornal do Brasil, em maio de 1957, divulgou, em três edições consecutivas, na página de artes plásticas, assinada por Ferreira Gullar, a tradução do ensaio de Tomás Maldonado presente no livro e assim apresentada:

Este estudo de Tomás Maldonado sobre Max Bill ("Max Bill", editorial nueva visión, 1955), cuja publicação iniciamos hoje, contém dados importantes para uma compreensão da arte concreta, tal como ela é encarada em seu principal reduto, que é a Escola Superior de Desenho, em Ulm, dirigida por Max Bill, e da qual Maldonado é professor. Nesta primeira parte, já os leitores poderão perceber o que separa a arte concreta do Neoplasticismo e da Bauhaus, dos quais ela é, no melhor sentido, a continuação. Mais adiante, quando o autor examinar o pensamento de Bill e os postulados da arte concreta, os leitores poderão ver não só que se trata de uma experiência profundamente revolucionária, como também que ela se apoia numa visão atualíssima dos problemas da expressão.[116]

Com esse exemplo, é possível observar o alcance de tais publicações e sua relevância para a difusão de conhecimento na época.

Mário Pedrosa colaborou novamente na sexta edição da *Nueva Visión*, de 1955, com o artigo "As relações entre a ciência e arte", em que registra como a ciência e a arte vinham, ao longo dos anos, ganhando cada vez mais autonomia e como a arte se liberta das questões empíricas, chegando até mesmo a não mais precisar do objeto físico ou real. Na edição seguinte, Max Bill também reaparece, com o texto "A Escola Superior de Desenho de Ulm", que foi redigido em colaboração com Tomás Maldonado e Eugenio Gomringer. Uma pequena matéria, com a fotografia de uma maquete, apresenta a futura sede do ΛΑΛ, cuja construção havia começado. O texto afirma a abrangência cultural do Museu ao não se limitar apenas às questões expositivas e ainda distingue o museu de arte do museu de arte moderna:

O primeiro reúne obras consagradas, testemunhos de várias épocas pelas quais o público se interessa com o propósito de conhecer, classificar e penetrar em outras dimensões do espírito humano presentes ou passadas. O museu de arte moderna reúne elementos de uma experiência em curso, de um processo criador em atividade e abre um caminho até o futuro, examinando e criticando seus próprios resultados.[117]

[116] GULLAR, Ferreira. [Nota sobre artigo de Maldonado]. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 maio 1957. Suplemento Dominical Jornal do Brasil, p. 9.
[117] El Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. *Nueva Visión*, Buenos Aires, n. 6, p. 34, 1955.

A oitava edição divulga o estudo "Filosofía de la técnica: balance de una disciplina", de Max Bense. A nona edição, publicada dois anos depois, em 1957, reproduz texto de Max Bill sobre Piet Mondrian e, na sequência, o texto "Arte sin objetos", do próprio Mondrian. De Ignacio Pirovano, a matéria "El Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro" apresenta fotomontagem com vista aérea do Aterro do Flamengo, simulando como seria o local após as obras, além de duas fotos da maquete do Museu, duas fotomontagens com a maquete e a planta do primeiro e segundo pavimentos do complexo arquitetônico do Museu, comentando a organização do prédio e até detalhes como iluminação natural e artificial.

Ainda no início do texto, o autor aborda o contexto cultural relativo a esse empreendimento:

Há muitos anos que o Brasil se preocupa em colocar-se em dia com relação às modernas concepções culturais que distinguem a civilização do nosso tempo. Mentes alertas, governantes, homens de negócios, pensadores, arquitetos e artistas conscientes do valor econômico, político e social da cultura não pouparam esforços para capitalizar esses ativos.
A famosa Exposição Internacional do Quarto Centenário de São Paulo, a Bienal de Arte, os chamados Museu de Arte e Museu de Arte Moderna, verdadeiros centros culturais de grande repercussão, permitiram a essa florescente província situar-se internacionalmente em primeiro plano, beneficiando-se em todo sentido com essa gravitação.
Rio de Janeiro não podia permanecer defasado nessa liderança que naturalmente lhe correspondia como capital do Brasil.[118]

Relembrando a atuação de Niomar Moniz Sodré, o artigo afirma que se conseguiu dar ao Brasil um "centro de irradiação cultural".[119] Por fim, descreve o conjunto arquitetônico a ser construído, indicando a divisão dos espaços (galerias de arte, auditório, cantina, restaurante e teatro), suas metragens, detalhes de iluminação etc.

próximas páginas
matéria sobre o MAM na revista *Nueva Visión*, n. 9, p. 34-36, 1957.
Acervo MAM

[118] PIROVANO, Ignacio. El Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. *Nueva Visión*, Buenos Aires, n. 9, p. 34, 1957.
[119] Ibid., p. 35.

Vista panorámica de la bahía de Río de Janeiro con el terreno ganado al mar, parte del cual será destinado al museo.

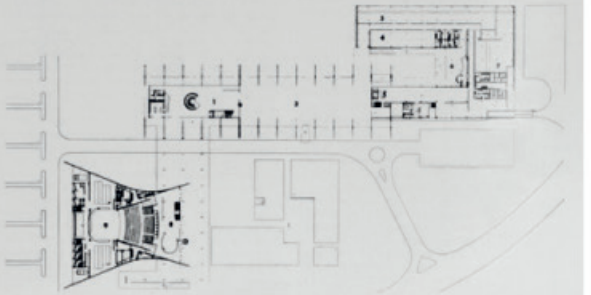
El Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro

Ignacio Pirovano

"Nueva Visión", en su número 6 de 1955, presentaba la maqueta del proyecto realizado por el Arq. Alfonso Eduardo Reidy para el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y anunciaba el comienzo de la construcción. La obra se encuentra actualmente muy adelantada y se prepara a inaugurar su primera etapa en 1957. Dará comienzo entonces, a no dudarlo, una de las experiencias culturales más importantes planeadas en Sud América.
Hace muchos años que el Brasil se preocupa en ponerse al día con relación a las modernas concepciones culturales que distinguen a la civilización de nuestro tiempo. Mentes alertas, gobernantes, hombres de negocios, pensadores, arquitectos y artistas conscientes del valor económico, político y social de la cultura, no han escatimado esfuerzas para capitalizar esos activos.
La famosa Exposición Internacional del Cuarto Centenario de San Pablo, la Bienal de Arte, los llamados Museo de Arte y Museo de Arte Moderno, verdaderos centros culturales de gran repercusión, han permitido a esa floreciente provincia situarse internacionalmente en primer plano, beneficiándose en todo sentido con esa gravitación.
Río de Janeiro no podía permanecer rezagada en ese "liderazgo" que naturalmente le correspondía como capital del Brasil. Es así como un grupo eminente de personalidades de todo el país han propiciado la empresa. Bajo la inspiración de esa gran animadora que es Niomar Moniz Sodré, han

Planta baja:

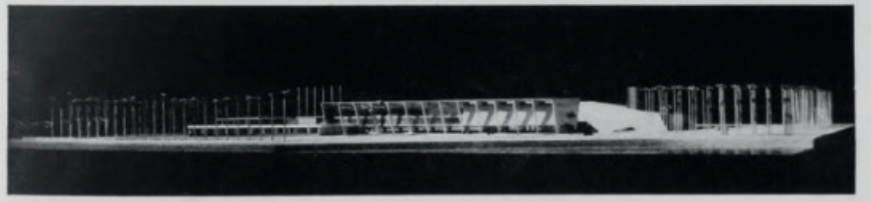
1 Hall de entrada
2 Pilotes
3 Aulas
4 Tipografía y encuadernación
5 Preparación de exposiciones
6 Bar
7 Cerámica
8 Entrada al teatro
9 Escena



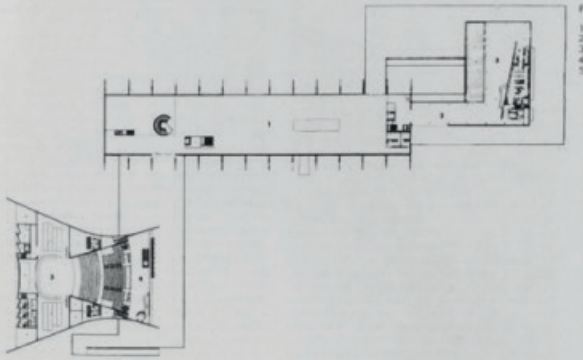
34

conseguido dotar al Brasil de un verdadero centro de irradiación cultural.
Así lo asegura el planteo de su esquema:
Preocuparse en revalorizar los conceptos culturales a los efectos de hacerlos participar activamente en la evolución económica, política y social del país.
Propiciar, provocar y facilitar la capacidad creadora del hombre en todas sus manifestaciones.
Reintegrar al creador de cultura a la sociedad, en "función social", vinculándolo a las fuentes mismas de experimentación y de trabajo.
No se engañe, pues, quien quiera ver en el llamado Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, un museo más, custodio de obras consagradas, con planes de conferencias o clases de divulgación dedicadas especialmente a las élites; nada de eso. El Museo estará respaldado por millares de socios que se incorporarán al mismo en razón de sus diversas actividades: cursos especializados, planeados de acuerdo con las últimas exigencias contemporáneas, conferencias, exposiciones, conciertos, ballets, teatro, cine, radio, televisión, fotografía, tipografía, propaganda. Por su excepcional ubicación quedará definitivamente incorporado a la vida de la capital carioca y, por la trascendencia de sus fines, a la evolución misma del Brasil, con su consiguiente repercusión internacional.

Vista aérea del conjunto



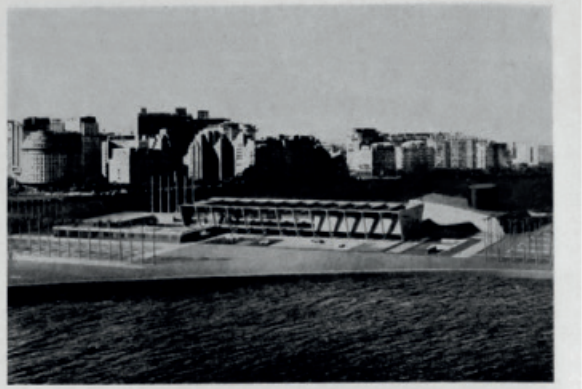
Vista de la maqueta



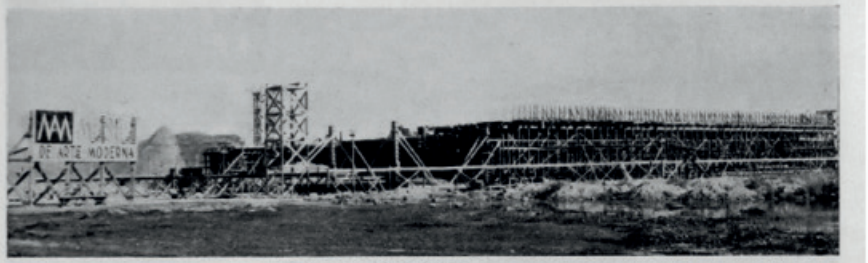
Primer piso:

1 Sala de exposiciones
2 Sala de estar
3 Restaurante
4 Foyer del teatro
5 Escena

Vista desde el Noreste



Vista del Museo desde el Sur



Estado actual de la construcción

Organización del edificio

El Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro se está construyendo en un terreno conquistado al mar, junto al aeropuerto Santos Dumont, en la parte central de la ciudad. El edificio se levantará dentro de un gran parque, frente al mar, enmarcado por un bellísimo paisaje.
Las galerías de exposición estarán situadas en el cuerpo central del edificio, que se elevará sobre el suelo, permitiendo así una amplia vista sobre el océano. Las galerías fueron proyectadas para ofrecer un máximo de flexibilidad en la organización de las exposiciones. Ocuparán todo el segundo piso del cuerpo central y parte del tercero. En el segundo piso el área disponible será de 130m. de largo por 26m. de ancho. El techo medirá 3,60m. de altura y, en algunos lugares, 6,50m. y 8m. La iluminación será cenital en las paredes de mayor altura y lateral en las restantes, a través de grandes superficies vidriadas que mantendrán el contacto con el paisaje circundante. Esas aberturas serán protegidas con persianas venecianas de aluminio, que permitirán graduar la luminosidad, suprimirla cuando fuera necesario, y limitar la entrada de luz a la parte superior de las ventanas. La ausencia de columnas en el interior del salón, la variedad de las alturas y de las fuentes luminosas, permitirá una gran libertad en el montaje de las exposiciones, y hará posible la creación de grandes espacios o de pequeñas salas, según convenga a la presentación de las obras.
Siguiendo el mismo criterio fué estudiada la iluminación artificial. El sistema adoptado consiste en el establecimiento de una iluminación general de los ambientes mediante lámparas fluorescentes, difundida a través de placas difusoras de vinilo. Esta se combina con una iluminación directa sobre las obras, obtenida por medio de proyectores de luz incandescente, equipados con lentes difusores, que serán fijados en los puntos necesarios, dentro de cavidades situadas cada dos metros en el techo. Ello posibilitará la iluminación de los paneles en ángulos convenientes y evitará el encegueci-miento del visitante. En las zonas de mayor altura, las superficies horizontales de iluminación serán guarnecidas con placas difusoras de vidrio "Thermolux".
En el cuerpo central estarán situados: un auditorio con capacidad para doscientas personas, donde se dictarán clases, conferencias, etc., biblioteca, depósito de cuadros, dibujos y grabados, dirección y administración. En el cuerpo más bajo, al oeste, estarán ubicados todos los servicios auxiliares del museo, como entrada de servicio, carga y descarga, desembalaje, identificación y registro, expedición, depósitos, oficinas, etc., etc. Aquí funcionarán además los cursos de arte, la cantina y el restaurant.
En la extremidad este estará el Teatro con capacidad para 1.000 personas. El palco escénico tendrá un ancho disponible de 50m. La boca de escena tendrá 12m. de ancho, pudiendo llegar en casos de abertura total para la realización de conciertos sinfónicos, a 16m.

Em 3 de junho de 1956 foi publicado, pela primeira vez, o caderno cultural Suplemento Dominical Jornal do Brasil, de abrangência nacional devido ao fato de ser vendido encartado na edição dominical do *Jornal do Brasil*. Diferentemente das revistas especializadas analisadas neste capítulo, o SDJB tratava de maior variedade de assuntos (todos de interesse cultural) e tinha alcance de público muito mais diversificado. Ao longo de seus cinco anos de circulação, publicou matérias sobre cinema, televisão, arquitetura e urbanismo, artes gráficas, educação, folclore, ciência, tecnologia, história, filosofia, estética, dança, música, literatura, artes plásticas e teatro. A seção de literatura era assinada por Mario Faustino, a de artes plásticas por Ferreira Gullar, e Bárbara Heliodora redigia a sessão de teatro.

No dia 5 de maio de 1957, a página de artes plásticas reproduziu o já citado texto de Tomás Maldonado sobre Max Bill. Na semana seguinte, o artigo continuou sob o título de "Arte concreta e arte abstrata". E, no dia 19, "Arte de 'N' dimensões" o encerrou. No ano seguinte, publicou-se a tradução de outro artigo de Maldonado, dessa vez um estudo sobre o artista abstrato e professor da Escola Superior da Forma: Vordemberg-Gildewart.[120]

Com texto sobre cubismo, Ferreira Gullar inaugurou, no dia 28 de março de 1959, uma seção intitulada Etapas da arte contemporânea. Nas semanas seguintes, continuou produzindo estudos sobre movimentos e artistas vanguardistas do início do século XX, apresentando sínteses de suas vida e obra. A reunião dos artigos publicados nessa página foi, anos mais tarde, organizada e lançada como livro: *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*.[121] Nessa fase do SDJB está contida a grande produção teórica de Gullar. Vale aqui ressaltar seu interesse e cuidado em difundir primeiramente o conhecimento sobre as vanguardas e artistas que seriam importantes para, posteriormente, se entender a trajetória artística até a arte concreta e as proposições e reinvindicações neoconcretas. O Suplemento divulgou textos como o "Manisfesto neoconcreto" e "Diálogo sobre o não-objeto", e, especificamente, na seção Etapas, publicou "Do quadro ao não-objeto" e "Arte neoconcreta".

O SDJB deu ampla cobertura às bienais de São Paulo (a primeira Bienal abordada foi a de 1957) e ao Congresso Internacional Extraordinário, organizado pela seção brasileira da Associação Internacional de Críticos de Arte – Aica, que teve como tema geral "A cidade nova, síntese das artes". O suplemento promoveu amplo debate em torno da gravura brasileira e da gravura moderna em geral (em dezembro de 1957) e propôs o "Inquérito nacional de arquitetura", que consistiu em uma série de perguntas feitas aos mais renomados arquitetos do país (em janeiro de 1961). Contudo, seu maior interesse era difundir a arte concreta e neoconcreta, dando visibilidade a todas as manifestações artísticas relacionadas a essa vertente. Em janeiro de 1957, anunciou-se a I Exposição nacional de arte concreta. Em setembro de 1958, Ferreira Gullar assinou o artigo "Lygia Clark e a pintura brasileira", sobre a exposição de Lygia Clark, Franz Weissmann e Lothar Charoux, inaugurada na Galeria de Arte das Folhas, em São Paulo. Em 14 de março de 1959 anunciou a futura abertura da I Exposição neoconcreta, tratando especificamente de Lygia Clark, Franz Weissmann, Lygia Pape e Amilcar de Castro, e publicando o texto "Os neoconcretos e a Gestalt". A edição seguinte foi totalmente dedicada à I Exposição neoconcreta, inaugurada no ΛΛΛ.

Posteriormente, o SDJB divulgou a Exposição neoconcreta na Bahia, em outubro de 1959, a II Exposição neoconcreta, no Palácio da Cultura,[122] em 1960, e a última Exposição neoconcreta, no MAM SP, em 1961. O Suplemento também se voltou para a inauguração parcial da sede do ΛΛΛ, em janeiro de 1958, com reportagem de Teresa Trota sobre o projeto e a construção do Museu, seu histórico, suas áreas de atuação no presente e como ele seria no futuro.

[120] Edição de 2 de março de 1958.
[121] "Nesta edição, Ferreira Gullar iniciou uma coluna chamada Etapas da arte contemporânea, redigindo um artigo sobre cubismo. Nas semanas seguintes tal coluna continuou com textos sobre "Picasso", "Braque", "Juan Gris", "Fernand Léger" e "Delaunay". Estes artigos também traziam uma pequena síntese sobre vida e obra do artista em questão. A partir de 16 de maio de 1959, a coluna passou a ser intitulada Etapas da pintura contemporânea, reproduzindo artigos sobre "Kupka", "Jacques Villon", "Gleizes e Metzinger", "Lhote, Marcoussis, La Fresnaye", "Apollinaire", "O futurismo", "Boccioni", "Severini", "Carrà", "Balla e Russolo", "Movimentos russos", "Suprematismo", "Não objetivismo e construtivismo", "Neoplasticismo", "Mondrian", "Van Doesburg", "Van der Lecke Vantongerloo", "Bauhaus", "Escola de Ulm", "Max Bill" e "Albers e outros", para, então, fornecer ao público as teorias concebidas pelo próprio Gullar: "Arte concreta no Brasil", "Do quadro ao não-objeto" e "Arte neoconcreta"." (VARELA, Elizabeth Catoia. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil e neoconcretismo*: relações e manifestações. 2009. [15], 187 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. p. 24-25.)

[122] Palácio da Cultura foi uma das denominações do antigo edifício do Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Capanema, no Centro da cidade do Rio de Janeiro.

próximas páginas
matéria sobre nova sede do ΛΛΛ no Suplemento Dominical Jornal do Brasil, 26 jan. 1958. p. 4-5. Acervo CPDoc JB

Jornal do Brasil, 19/8/58 Suplemento Dominical p. 4

EM CASA PRÓPRIA

Reportagem de TERESA IROTA

A partir de amanhã, dia 27 de janeiro de 1958, tem o Rio de Janeiro um Museu de Arte Moderna, oficialmente instalado em sede própria. A partir de amanhã — com a exposição comemorativa do patrimônio do Museu, da sala de Ben Nicholson na IV Bienal de São Paulo e de novos escultores brilhantes contemporâneos — encontrar-se-ão para a imponente construção no aterro contíguo à Avenida Beira-Mar aqueles que até aqui, encontravam no Hall da Imprensa, M.A., entre as salas do Ministério da Educação, e não e o Salão da Prefeitura dessa cidade. O Museu já existe há bastante tempo e há sede anos trabalha intensamente para realizar-se e para manter nosso padrão de criação e de aparelhagem visuais. Mas funcionava, até há pouco, em precárias instalações na sede provisória e os barracões do aterro que foi distribuíram os movimentos, eram assim surpreendentemente carentes e exíguos. Agora, com a nova sede — por mais que ainda em construção, a qual não cabem inteiramente pretta ainda em 1960 — o Museu poderá dobrar ou triplicar suas atividades, o que significa, de certo modo, dobrar ou triplicar a atividade cultural do Rio.

Inaugurado, amanhã, o "Museu da Escola", sede funcionando, até a construção das outras unidades, todas as atividades do M. A. M. do Rio de Janeiro — O Suplemento Dominical faz breve levantamento da obra do Museu e delineia os planos da instituição — Histórico — Realizações — A sede — projeto e construção — A Escola de Criação.

O MUSEU: ONTEM

Fundado em 1948 por um grupo de entusiastas tendo à frente Raimundo de Castro Maia, o Museu viveu praticamente na clandestinidade durante muito anos. Sem finanças, com arte-física de objetos de arte e quase nenhuma repercussão em nossa vida cultural até que, em 1952, foi entregado a nomeação e a direção executiva a dra. Nomar Moniz Sodré, que imprimiu desde logo um ritmo acelerado a todos os aspectos da atividade do Museu. Quando de lado e sua participação, Nomar pôde ainda-se em movimento. Acrescentou do Ministério Gustavo Filho e dos renomados arquitetos que criaram o edifício do Ministério da Educação uma área entre o Museu Imperial, onde montou, em madeira, uma sala provisória para o Museu. Deu a esta área, historicamente e nome consagrado, de personalidades a um tempo brilhantes e dinâmicas. Promoveu uma ativa participação de inicíativas que tiveram de ainda o Museu do Rio pôde ainda, em quanto o Museu de Arte Moderna de São Paulo, já lançou pelas bienais, de que foi o principal: de expor para o Museu uma arte o maior e o melhor possível, sendo a instituição pioneira, expondo, aos poucos e cuidado, a plenitude de seu mundo artístico e cultural. Ao mesmo tempo, fez o que pôde de campanhas financeiras. E conseguiu, apesar de ser a tela, o mais difícil: a área de quarenta mil metros quadrados, no aterro do Flamengo, onde ficaria o Museu e o Congresso Humanístico Internacional. A Prefeitura queria cedê-lo à Universidade e de autoridade. O clero queria o Jardim-Botânico, para nele erguer uma nova catedral. Mas a influência artística não foi esmagada, e, em 1954 o Governo Federal que deve ao M. A. M. o mesmo prestígio de terra onde, até 1948, teremos pouco a mais do que nada, e melhor, situado o anteprojeto planejado mesmo de arte moderna do todo o Ocidente.

A principal preocupação da diretoria e do conselho do Museu foi, então, ainda como ainda o será até 1960, quando de todo não surgirá de ativo, — a construção da sede, que abrirá definitivamente para Espetáculo, no quinto, as possibilidades ilimitadas e potenciais do museu. Normal receberá receber as estrangeiro, em participar de exposições, convocatórias e europeias, que sofrem no Brasil. Para isso ele nos Estados Unidos uma viagem que foi de Nova Iorque, um Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, composta de gente rica e influente, as quais pertencem à esfera chegando, sólida não só da América como da Europa. Talvez com isso consiga levantar as quatro e meio milhões de cruzeiros de que ainda necessita para terminar o Museu. Essa tem sido, como temos dizendo, a idéia fixa do M. A. M., do Nomar, do diretores e de todo o corpo social, que participa ativamente da vida e das preocupações do Museu. Mas não não tem, pois, por isso, diminuído de suas atividades, sentindo-se mesma mudanças: indistinguir que não se limita a conservar, a conservar, a incluir obras de arte expostas à espera do público. O Museu moderno — sobre o do Rio — procura fazer isso tudo, porque que sai, antes do mais, um centro de estudos e de pesquisas e de interessados entre artistas, críticos, colecionadores, professores, amadores e grande público. Atua e pérdido a exposições fixas, permanentes ou temporárias. Vai em busca do público através de cursos, palestras, conferências. Mantém cursos de bolsas ou técnicas artísticas. Promove leitura, por todo os meios, na criação de formas originais ou na pesquisa evolução da sociedade. E sente por dinamo. A o que o Museu tem procurado fazer, com bolsas ou mas trabalhos do ação ainda em fase de administração, de sobrevivência. A luta a série de realizações do Museu, então correspondentemente longa a fim de inumeros e de crítica a Instituição, do erro do Museu não, entretanto, em sua grande maioria, publicamente. Leia-se de um lugar cultural que ofícia. Responsável, todas as deficiências do ambiente de que las parte, todas as de nossa população que ainda não se conscientes, não se realizam, não existe em nenhum período sentido e profundo. E um que tem de bem que o Museu é quase que o único ambiente onde isto não: na verdade, poucas mesmo vai, no Brasil, podem organizar-se, em tão pouco tempo de atividades, na própria fase de construção, de tamanho escala de realizações: os cursos, as conferências, a revista de especial publicação, as exposições itinerantes, a construção de sede, a série monumental de exposições nacionais e estrangeiras, as relações de trocas mútuas, produções e intercâmbio com o Exterior, o trabalho de divulgação através da imprensa... Em menos de seis anos, o Museu investiu otra de quatrocentos milhões de cruzeiros em contribuições públicas e particulares, agrupou mais de seis mil sócios, conseguiu, com um orçado sem pouco dentro cifra não, um lugar na sede própria e um modelo de arquitetura aplicada aos problemas da acústica e da pedagogia moderna: trouxe ao Brasil exposições de Dunoia, Quarp, Léger, Goya, Bonnard, Leynal, Kokoschka, arte contemporânea alemã, canadense, japonesa, italiana, inglês, argentina, japonesa, etc.; realizou medidas sólido quase todas as técnicas artísticas, desde a pintura, para isto, uma série de campanhas financeiras. E conseguiu, apesar de ser a tela, o mais difícil: a área de quarenta mil metros quadrados, no aterro do Flamengo, onde ficaria o Museu e o Congresso Humanístico Internacional. A Prefeitura queria cedê-lo à Universidade e de autoridade. O clero queria o Jardim-Botânico, para nele erguer uma nova catedral. Mas a influência artística não foi esmagada, e, em 1954 o Governo Federal que deve ao M. A. M. o mesmo prestígio de terra onde, até 1948, teremos pouco a mais do nada: hoje é melhor situado o melhor planejado museu de arte moderna do todo o Ocidente.

A principal preocupação da diretoria e do conselho do Museu foi, então, ainda como ainda o será até 1960, quando de todo não surgirá de ativo, — a construção da sede, que abrirá definitivamente para Espetáculo, no quinto, as possibilidades ilimitadas e potenciais do museu. Normal receberá receber as estrangeiro, em participar de exposições, convocatórias e europeias, que sofrem no Brasil. Para isso ele nos Estados Unidos uma viagem que foi de Nova Iorque, um Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, composta de gente rica e influente, as quais pertencem à esfera chegando, sólida não só da América como da Europa. Talvez com isso consiga levantar as quatro e meio milhões de cruzeiros de que ainda necessita para terminar o Museu. Essa tem sido, como temos dizendo, a idéia fixa do M. A. M., do Nomar, do diretores e de todo o corpo social, que participa ativamente da vida e das preocupações do Museu. Mas não não tem, pois por isso, diminuído de suas atividades, sentindo-se mesma mudanças: indistinguir que não se limita a conservar, a conservar, a incluir obras de arte expostas à espera do público. O Museu moderno — sobre o do Rio — procura fazer isso tudo, porque que sai, antes do mais, um centro de estudos e de pesquisas e de interessados entre artistas, críticos, colecionadores, professores, amadores e grande público. Atua e pérdido a exposições fixas, permanentes ou temporárias. Vai em busca do público através de cursos, palestras, conferências. Mantém cursos de bolsas ou técnicas artísticas. Promove leitura, por todo os meios, na criação de formas originais ou na pesquisa evolução da sociedade. E sente por dinamo. A o que o Museu tem procurado fazer, com bolsas ou mas trabalhos do ação ainda em fase de administração, de sobrevivência. A luta a série de realizações do Museu, então correspondentemente longa a fim de inumeros e de crítica a Instituição, do erro do Museu não, entretanto, em sua grande maioria, publicamente. Leia-se de um lugar cultural que ofícia. Responsável, todas as deficiências do ambiente de que las parte, todas as de nossa população que ainda não se conscientes, não se realizam, não existe em nenhum período sentido e profundo. E um que tem de bem que o Museu é quase que o único ambiente onde isto não: na verdade, poucas mesmo vai, no Brasil, podem organizar-se, em tão pouco tempo de atividades, na própria fase de construção, de tamanho escala de realizações: os cursos, as conferências, a revista de especial publicação, as exposições itinerantes, a construção de sede, a série monumental de exposições nacionais e estrangeiras, as relações de trocas mútuas, produções e intercâmbio com o Exterior, o trabalho de divulgação através da imprensa...

O MUSEU: HOJE

Desde o princípio dirde não tidas as atividades do Museu, não lugar na sede própria, entre os anônimos e ao máximo que prosegueiro na construção, embrioldada apenas em um ideal. Foi alcançando, assim, a sede provisória que, cumprindo a contrato com a Secretaria de Educação, o Museu dedicou ao aterro, ocasião livre a área entre as colunas e o estírico de volta a suas projeções originais. Na sede própria, o Museu — diretoria, administração, cursos, exposições permanentes e temporárias, etc. — está ocupando o espaço que, em futuro próximo, abriará a Escola de Criação, cujo projeto está sendo, atualmente, estudado e desenvolvido com todo o cuidado por especialistas brasileiros e estrangeiros. Dos atividades normais do Museu, ocorrem o centro centrícula, não ano, a funcionar livre da sede própria, realizaram-se 20 sendo ainda no auditório do A. B. I., até que ocupa pouca a próxima unidade, com seu próprio auditório para 200 pessoas. (No centro do centro, o Museu tem, ainda, grandes jornais para dois anos, instalou a tradição de festivais do cinema americano, inglês, francês, italiano, etc.) Em suas instalações provisórias, mais amplas, nos aterro apoiadíssimo centenas problemáticas e atividades para outros fim), o Museu pôdera, não ano, expandir grandemente seus trabalhos. Os cursos, por exemplo, ocuparão melhor instalados e poderão receber um número maior de alunos. A sede não está chegando ao máximo capacidade, sem-mais a funcionar, o mais lacido em princípio do ano que vem, os primeiros cursos — Tipografia, Fotografia, encadernação, artes gráficas, etc. — da futura Escola de Criação, bem como alguns outros, que se conservarão independentes do currículo desta, como, por exemplo, o de gravura. Fritzlisen chegará dentro em breve, cuidde mesmo, com cinco de quatro de aparelho sem aceso, assistido por Edith Behring e por outros grandíssimo nomes. Edith Behring assistirá, com a volta de Fritzlisen à Europa, a direção do "atelier" de gravura do Museu. Ai também, modernamente, já estão compradas, não conquanto ha pouco de tempo, as linhas de impressão — o principal elaborado como com a Alfaciga, que o Museu ocupa-se positivar suas instalações. Também não a metade das instalações, o Museu poderá ocupar-se com maior liberdade de movimento a sua decisão atividade: recrudescerão as campanhas, um pouco maior será atraída a participar dos trabalhos do Museu, as exposições poderão ser montadas da maneira mais ótima, e um número maior delas poderá ser preparado para envio ao estrangeiro. E o que é mais importante ainda, prosseguirá onde vai com maior intensidade da escola, naturalmente, que o diretor lhe ordenado...) a construção dos blocos restantes do projeto de Affonso Eduardo Reidy.

O patrimônio de obras de arte do Museu ainda é pequeno. Tem conseguido, ultimamente, com ajuda de particulares, as exposições anuais e como está conservado, a partir de amanhã, através da exposição de uma seleção de obras do acervo do Museu. As principais preocupações deste o início atenuam-se da ação e cuidado, sobretudo, até agora, no sentido da construção da sede. Por outro lado, no futuro, o Museu será muito mais uma escola, uma oficina, um laboratório, do que um museu tradicional, sentido de palavra — repositório e exposição. Contudo, o Museu não deixa de colecionar no sentido de incrementar sua coleção que já possui um quantidade de trabalhos de qualidade e importância, adquirindo quanto se apresenta uma boa oportunidade, para o que o Museu tem correspondentes nos principais mercados artísticos do mundo — não falar no que adquire em Nova-Iorque. O patrimônio do Museu conta, atualmente, com obras de quatro de aparelho sem aceso, assistido por Edith Behring e por outros grandíssimo nomes. Edith Behring assistirá, com a volta de Fritzlisen à Europa, a direção do "atelier" de gravura do Museu. Ai também, modernamente, já estão compradas, não conquanto ha pouco de tempo, as linhas de impressão — o principal elaborado como com a Alfaciga, que o Museu ocupa-se positivar suas instalações. Também não a metade das instalações, o Museu poderá ocupar-se com maior liberdade de movimento a sua decisão atividade: recrudescerão as campanhas, um pouco maior será atraída a participar dos trabalhos do Museu, as exposições poderão ser montadas da maneira mais ótima, e um número maior delas poderá ser preparado para envio ao estrangeiro. E o que é mais importante ainda, prosseguirá onde vai com maior intensidade da escola, naturalmente, que o diretor lhe ordenado...) a construção dos blocos restantes do projeto de Affonso Eduardo Reidy.

O patrimônio de obras de arte do Museu ainda é pequeno. Tem conseguido, ultimamente, com ajuda de particulares, as exposições anuais e como está conservado, a partir de amanhã, através da exposição de uma seleção de obras do acervo do Museu. As principais preocupações deste o início atenuam-se da ação e cuidado, sobretudo, até agora, no sentido da construção da sede. Por outro lado, no futuro, o Museu será muito mais uma escola, uma oficina, um laboratório, do que um museu tradicional, sentido de palavra — repositório e exposição. Contudo, o Museu não deixa de colecionar no sentido de incrementar sua coleção que já possui um quantidade de trabalhos de qualidade e importância, adquirindo quanto se apresenta uma boa oportunidade, para o que o Museu tem correspondentes nos principais mercados artísticos do mundo — não falar no que adquire em Nova-Iorque.

O MUSEU: PROJETO E CONSTRUÇÃO

O projeto do edifício do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi de autoria de Affonso Eduardo Reidy, com paisagismo de Roberto Burle Marx. Reidy — cujo projeto está sendo, atualmente, estudado e desenvolvido com todo o cuidado por especialistas brasileiros e estrangeiros. Dos atividades normais do Museu, ocorrem o centro centrícula, não ano, a funcionar livre da sede própria, realizaram-se 20 sendo ainda no auditório do A. B. I., até que ocupa pouca a próxima unidade, com seu próprio auditório para 200 pessoas. (No centro do centro, o Museu tem, ainda, grandes jornais para dois anos, instalou a tradição de festivais do cinema americano, inglês, francês, italiano, etc.) Em suas instalações provisórias, mais amplas, nos aterro apoiadíssimo centenas problemáticas e atividades para outros fim), o Museu pôdera, não ano, expandir grandemente seus trabalhos. Os cursos, por exemplo, ocuparão melhor instalados e poderão receber um número maior de alunos. A sede não está chegando ao máximo capacidade, sem-mais a funcionar, o mais lacido em princípio do ano que vem, os primeiros cursos — Tipografia, Fotografia, encadernação, artes gráficas, etc. — da futura Escola de Criação, bem como alguns outros, que se conservarão independentes do currículo desta, como, por exemplo, o de gravura. Fritzlisen chegará dentro em breve, cuidde mesmo, com cinco de quatro de aparelho sem aceso, assistido por Edith Behring e por outros grandíssimo nomes. Edith Behring assistirá, com a volta de Fritzlisen à Europa, a direção do "atelier" de gravura do Museu. Ai também, modernamente, já estão compradas, não conquanto ha pouco de tempo, as linhas de impressão — o principal elaborado como com a Alfaciga, que o Museu ocupa-se positivar suas instalações. Também não a metade das instalações, o Museu poderá ocupar-se com maior liberdade de movimento a sua decisão atividade: recrudescerão as campanhas, um pouco maior será atraída a participar dos trabalhos do Museu, as exposições poderão ser montadas da maneira mais ótima, e um número maior delas poderá ser preparado para envio ao estrangeiro. E o que é mais importante ainda, prosseguirá onde vai com maior intensidade da escola, naturalmente, que o diretor lhe ordenado...) a construção dos blocos restantes do projeto de Affonso Eduardo Reidy.

O Museu no presente:

- COLEÇÃO PERMANENTE — PINTURA, ESCULTURA, DESENHO, GRAVURA, TAPEÇARIA, CERÂMICA, ETC
- EXPOSIÇÕES — nacionais e estrangeiras no Brasil e no Exterior; fixas e itinerantes
- CONFERÊNCIAS E DEBATES
- CURSOS — análise crítica e composição; ilustração e cenografia; dedicação; pintura de crianças; "atelier" livre de pintura; história da arte
- PUBLICAÇÕES
- ATIVIDADES ADMINISTRATIVAS — direção, planejamento e execução; construção da sede; campanha financeira

Jornal do Brasil, 19/8/58 Suplemento Dominical p. 5

O MUSEU DE ARTE MODERNA

parte com 2 metros de altura de teto e o restante com 3,60 metros. Penetrada de luz e de paisagem, a galeria, hábilmente, atenta a atenção da vitrinete para as obras expostas, ao mesmo tempo que lhe dinamiza os olhos fatigados através de outros motivos de atração.

Ao ser concluída a construção, o Museu se apresentará distribuído em três grandes unidades. A primeira, já pronta, é o mencionado diretamente amanhã, será um futuro próximo ocupada pela Escola de Criação e pelos cursos e "ateliers" independentes. Tem, portanto, salão de aula e estúdios, oficinas de vernes (gravura, fotografia, carpintaria, artes gráficas, encadernação, etc.), salas para cópia e dimensão, sala de estudo-gão, sala para a preparação de exposições, sala de refrigeração e armazenagem, restaurante, cantina, bar, terraços, jardins... Tem, ainda, o Museu mais dois andares — terraço, terraço e segundo. A segunda unidade do Museu, prevista em fase de funcionar estão previstas e de estudo, é o Museu Histórico. Criado, a galeria de exposição, a biblioteca, a discoteca, o diretório, um auditório para 200 pessoas, com uma parte superior reservada, mobiliário para a direção e para a administração, etc. A terceira unidade, a ser inaugurada posteriormente ao 1960, é o auditório, pelo menos, com 1.120 lugares e palco de tamanho adequado. O Museu é exclusivamente grande para conservar e expor obras de arte. Sua sede, o Museu obrigava seus projetos e cursos de inaugurarão de pintura, teatro e dança, e, também, organizações convidadas. Será uma sala de teatro para cidade onde o teatro não tem. Foi planejado de acordo com as últimas descobertas da arquitetura adaptada ao teatro e ao acústica está aperfeiçoado.

Em capítulo especial, nossa descrição das atividades do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que está sendo concluída com um cuidado e um padrão de realização bem raros entre nós. O arquiteto Reidy não se limitou a projetar, acompanhou, passo por passo, a execução de seu plano pelos construtores, ou quase, por mais vez, trabalhando não só como técnico mas também como artista. Sente-se que cada material empregado no Museu é resultado de depois de minucioso estudo técnico e estético, mesmo que tenha a ver com a beleza, a estabilidade e a aptidão para o fim ao visto. A utilização dos materiais — cor, textura, plano, forma, transparência, etc. — constitui, no período e na construção do Museu, verdadeira lição como para quem a execução arquitetônica tem sido, e mais das vezes, tão desrotada quanto a falsa construção.

O MUSEU: AMANHÃ

Até o fim de 1958 e no decorrer de 1959 as atividades do museu ver-se-ão intensificadas e ainda mais diversificadas. E possível, porém, que ainda não seja, não dos cursos que já indicamos, finalmente, independentemente, alguns outros que, no futuro, formarão parte integrante da Escola de Criação. Para isso, basta que o Museu possa adquirir e trazer para o Brasil as máquinas necessárias, para o que já se estudiza em entendimento com uma Fundação americana cujos estatutos prolhem as contribuições financeiras não que não chegam a dois ou M. A. M. a conforma maquinaria de que cada necessita para aqueles de seus cursos. Chegadas os máquinas, poderão ser ministrados vários cursos de dança e inaugurar-se amanhã e que se não, até então, de contribuir inesdadas, pois a concessão de cinco bolsas a de aperfeiçoamento de técnicas maquinísticas. No decorrer de 1960, provém os cursos e cópias, conseguir seus cursos de profissões artísticas e estrangeiros que o Museu ministrará para a Europa e para os outros continentes. E é quase certo que no primeiro semestre de 1960 a Escola de Criação entra plenta, funcionando, dentro dos cursos em que está sendo condensamente planejada. Assim sendo, teremos dentro de no próximo tido anos, no Rio de Janeiro, entre as outras, campos e manuseados que colocão a nível contínuo a Avenida Beira-Mar, um vasto centro de cultura contemporânea, constituído de escola, cursos livres, museu de arte moderna, cinema, dança, teatro, etc. um ambiente, em suma, onde as artes e as técnicas se integrarão a sensível cultural moderna em sua evolução através dos próximos séculos.

A ESCOLA DE CRIAÇÃO

Neste capítulo, tudo ainda não passa de cuidadosos planejamento, mais levando de detalhes além da certeza de que, dentro de alguns tempo breves, no Rio uma instituição herdeira da experiência do Bauhaus, de alguns "institutes of technology" dos Estados Unidos e da atual Hochschule für Gestaltung, de Ulm, na Alemanha. Não se explica, entretanto, de nova e aprendida tradição de tecnologia de ensino, de nova atitude de organização educacional do estrangeiro para o Brasil, e sim de uma atitude consciente, fundada no reconhecimento de que certo número de problemas, pequenos e indagações, equacionados em primeiro lugar em outros centros, já se apresentam no Brasil de hoje, com tal vigor de presente direito, ajuntando solução imediata e adequada às mesmas necessidades prementes. A missão da futura Escola Técnica de Criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro consistirá, de um modo geral, em organizar uma equipe de centro geral de cultura, em bases educacionais inéditas entre nós, correspondente à tradição de documentação, difusão e criação, dentro da cultura de nosso tempo, no sentido de formar homens capazes de enfrentar as tarefas que diariamente nos propõe a evolução do mundo. A ação da escola, em sua essência está na idéia da educação integral de indivíduos para realizar uma obra inovadora em dois sentidos: no de domínio da comunicação entre os homens, desde os impressos até a televisão e, ao mesmo tempo, no aproveitamento material da vida moderna, desde os utensílios domésticos até o planejamento das cidades. Para isso, precisamos a ajuda do exterior, principalmente da América Latina, devemos haver também alunos mesmo, para a direção de dois anos. A partir de 17 anos, o aluno ingressa nos departamentos de especialização. A idade de admissão deverá oscilar entre 18 e 28 anos. Os cursos serão pagos, porém se prevê a organização de um serviço de bolsas de estudo para os estudantes de provada aptidão, que não disponham de suficientes recursos financeiros.

O curso fundamental tem por finalidade facilitar o primeiro contato com a concepção cultural e pedagógica da Escola e iniciar o aluno nas teorias e nas práticas das disciplinas fundamentais à construção e à criação. Trata-se de um curso intensivo de preparação intelectual, cujo currículo se desdobra em três anos, as duas primeiras com trabalhos práticos e teóricos: a) iniciação visual (cor, superfície, construção, estrutura, ensaio, composição); b) estudos científicos de representação (fotografia, tipografia científica, desenho técnico aplicado, engenharia); e c) integração cultural (antropologia — Mapa mundi-cultura e geografia — História cultural do século XX, psicologia, antropologia cultural e sociologia, história da técnica e sua tendência). Os cursos ensinam sobre as informação, comunicação visual e desenho industrial. No curso de informação, entre-se-á a teoria da comunicação verbal (estudo dos signos e símbolos verbais), a história das teorias de informação (livros, jornais, revistas, rádio, televisão), a prática da informação, a estilística e a teoria da tradução. No curso de comunicação visual serão estudadas a teoria da comunicação visual (estudo de studio e símbolos, simbolismo visual e pragmática), a história das teorias de comunicação visual, a prática da comunicação visual. No curso de Desenho Industrial estudar-se-á a teoria do desenho industrial (forma, função e técnica), a prática do desenho industrial (trabalho de planejamento para a indústria, executado pelos alunos em colaboração com os professores e técnicos, organizados em Grupos de Trabalho, a estudar e a rias matérias-primas; a escolha do aluno relativa, construção, estruturas em madeira, ferro, aço, concreto, alvenaria, elétrica, etc. Todos os alunos do curso terão, também, padrão de oficinas, todos serão pagos, porque se prevê a organização de um serviço de bolsas de estudo para os estudantes de provada aptidão, que não disponham de suficientes recursos financeiros.

O curso fundamental tem por finalidade facilitar o primeiro contato com a concepção cultural e pedagógica da Escola e iniciar o aluno nas teorias e nas práticas das disciplinas fundamentais à construção e à criação. Trata-se de um curso intensivo de preparação intelectual, cujo currículo se desdobra em três anos, as duas primeiras com trabalhos práticos e teóricos: a) iniciação visual (cor, superfície, construção, estrutura, ensaio, composição); b) estudos científicos de representação (fotografia, tipografia científica, desenho técnico aplicado, engenharia); e c) integração cultural (antropologia — Mapa mundi-cultura e geografia — História cultural do século XX, psicologia, antropologia cultural e sociologia, história da técnica e sua tendência). Os cursos ensinam sobre as informação, comunicação visual e desenho industrial. No curso de informação, entre-se-á a teoria da comunicação verbal (estudo dos signos e símbolos verbais), a história das teorias de informação (livros, jornais, revistas, rádio, televisão), a prática da informação, a estilística e a teoria da tradução. No curso de comunicação visual serão estudadas a teoria da comunicação visual (estudo de studio e símbolos, simbolismo visual e pragmática), a história das teorias de comunicação visual, a prática da comunicação visual. No curso de Desenho Industrial estudar-se-á a teoria do desenho industrial (forma, função e técnica), a prática do desenho industrial (trabalho

O Museu no futuro *:

CENTRO DE CULTURA CONTEMPORANEA

- MUSEU DE ARTE MODERNA
- TEATRO E AUDITÓRIO
- EDITORIAL
- CURSOS INDEPENDENTES
- ESCOLA TÉCNICA DE CRIAÇÃO

* Idéia histórica, baseada nos atuais planos do Museu.

Resumindo este segmento, *Ver y Estimar* iniciou sua publicação visando difundir a modernidade e tudo o que fosse mais recente e em sintonia com o homem e a vida moderna. Suas primeiras edições, contudo, estavam diretamente subordinadas à prática artística europeia e sob o entendimento de modernismo via correntes europeias do final do século XIX e início do XX, mais especificamente artistas pós-impressionistas e cubistas. Segundo Andrea Giunta, "até os anos 1950, sua versão de modernismo em última instância postulou uma genealogia unificada que integrou a arte da América Latina à narrativa central da arte europeia".[123]

Ao longo da trajetória da revista, contudo, é possível perceber que o interesse de seu editor começou a mudar, e seu olhar se voltou também para a produção abstrato-geométrica e para o grupo argentino que a praticava. O interesse pelo cenário artístico brasileiro foi igualmente intensificado, principalmente a partir da criação do MAM SP, do ΛΛΛ e da realização da I Bienal de São Paulo, reforçando o intercâmbio com os colaboradores brasileiros; essa colaboração, porém, ocorre no âmbito teórico: Brest trata com teóricos e críticos, não com artistas brasileiros.

Nueva Visión, ao contrário, deixou transparecer desde o início sua especialização em relação à arte concreta. Seu editor e os colaboradores eram na maioria nomes relacionados a essa tendência artística. Da mesma forma, o SDJB, voltado para a difusão da arte concreta e neoconcreta, tinha em sua redação participantes do próprio movimento neoconcreto. Ao ler os dois periódicos argentinos aqui estudados, temos que relativizar a clareza e o foco de *Nueva Visión*, por ter sido lançada alguns anos depois de *Ver y Estimar* – *Ver y Estimar* foi criada em 1948 e, em 1951, quando *Nueva Visión* foi lançada, Max Bill já havia exposto no Masp e a Asociación Arte Concreto-Invención já fora dissolvida.

[123] GIUNTA, Andrea. Jorge Romero Brest and the Coordinates of Aesthetic Modernism in Latin America. *Art Journal*, New York, v. 64, n. 4, p. 91, inverno 2005.

Neste capítulo, dei mais atenção aos artigos escritos por brasileiros ou sobre assuntos relacionados ao Brasil, com a finalidade de destacar o diálogo e a difusão de conhecimento que ocorreu na época entre os cenários artísticos brasileiro e argentino. Segundo Mosquera e María Amália Garcia,

> O desejo era mergulhar um pouco sobre as possibilidades que estavam fora das nossas fronteiras. Bardi, que foi fundador do MASP, estava vinculado a Tomás e a nós. NV nesse momento tinha vínculos com a revista Hábitat, dirigida por Lina Bo Bardi. O MASP foi um pouco pioneiro das novas propostas.[124]

A presença brasileira na trajetória da revista *Nueva Visión* deu-se pelos textos de Mário Pedrosa e Pietro Maria Bardi, pela difusão de informações sobre o ΛΛΛ, a construção de sua nova sede e a divulgação da exposição de artistas argentinos nesse museu. Também relevante é o fato de que a revista teve representantes comerciais no Brasil (em São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro), Bolívia (Cochabamba) e Uruguai (Montevidéu). Tendo, portanto, sido comercializada em três cidades brasileiras, o alcance de difusão de muitos textos de origem argentina, no contexto da produção local, era bastante amplo. Contudo, a última edição da revista (número 9) foi publicada em 1957 e vale ressaltar que a efervescência do diálogo e a "influência" inicial vinda da Argentina que marcou 1953, pela exposição do Grupo de Artistas Modernos Argentinos (contando com a presença de Brest, Maldonado e Ocampo) e pela visita de Maldonado ao ΛΛΛ, em 1956, foram invertendo-se ao longo dos anos. Percebo um crescente interesse argentino em relação à vivência artística nacional, principalmente devido ao fato de que o Brasil começou a se estabelecer como centro de difusão cultural, por intermédio das instituições artísticas aqui criadas na década de 1950. ■

[124] MOSQUERA, Carlos A. M.; GARCÍA, María Amalia. Notas sobre la revista nueva visión y sus recorridos. In: MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Tomás Maldonado*: un itinerario, an itinerary. Milano: Skira, 2007. p. 182-183.

ressonâncias e desdobramentos no Brasil e na Argentina

Ferreira Gullar, em carta de fevereiro de 1959 para Mário Pedrosa, considera que:

> quanto ao neoconcretismo, mandaremos a você o manifesto. Você já deve imaginar do que se trata. O nome, antipático como sempre, é uma necessidade: pretendemos afirmar uma continuidade da arte não figurativa construtiva, de Mondrian a nós (!), mas levando em conta mais a obra que as teorias. (...). Realmente, a arte concreta com seu rigor externo, com certos dogmas nascidos de uma fase rudimentar, estava se tornando uma prisão insuportável. Resolvemos pôr abaixo essa segurança aparente e deixar o futuro aberto às experiências.[125]

Nas palavras de Gullar, lê-se claramente algo que vem sendo destacado ao longo deste livro: a produção do grupo neoconcreto era realizada visando à continuidade das experiências já vividas pelos movimentos artísticos precedentes. Eles se colocavam como agentes de continuidade, porém não como discípulos.

Como visto, o artigo "A invenção concreta", de Gabriel Pérez-Barreiro[126] analisou o fato de que os quadros de Mondrian tiveram suas imagens reproduzidas e difundidas no cenário artístico sul-americano, contudo desacompanhados de seus textos; ou, então, apareciam como ilustrações de artigos de outros autores que se baseavam na interpretação da reprodução da imagem de maneira autônoma, independentemente de qualquer contexto relativo à sua produção. Dessa forma, a percepção e o entendimento das obras de Mondrian se deram de maneira bastante diversa de como eram vivenciadas na Europa e das intenções e crenças do próprio artista.

O autor destaca, a esse respeito, que o texto "A moldura: um problema da plástica atual", de Rhod Rothfuss, publicado em 1944 em *Arturo*, reproduziu uma imagem de obra de Mondrian ao lado de uma obra do próprio Rothfuss. A análise de Pérez-Barreiro se inicia pelo fato de que a moldura do quadro não era sequer uma questão relevante para Mondrian. Contudo, o artigo de Rothfuss analisa a importância da moldura como algo extremamente pensado e discutido no cenário artístico argentino. Utilizando a abordagem proposta por Pérez-Barreiro, observo o mesmo interesse por essa questão na produção artística e teórica no Brasil; a partir des-

[125] GULLAR, Ferreira. *[Carta de Gullar para Mário Pedrosa]*. Rio de Janeiro, 16 fev. 1959. 2 f. Centro de Documentação e Memória da Unesp / Acervo Cemap. In: Disponível em: <http://www.ppgartes.uerj.br/discentes/dissertacoes/dimestjuananunes2009.pdf>. Acesso em 3 jul. 2015.

[126] PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. La invención concreta. In: *LA INVENCIÓN concreta*: Colección Patrícia Phelps de Cisneros: reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Turner, 2013. p. 17-27.

se ponto, pretendo ampliar o cenário analisado. Lendo o seu artigo, verifica-se como reproduções de imagens, destacadas de seus contextos e, principalmente, do conteúdo produzido pelo próprio artista sobre sua obra, podem "viajar" enormes distâncias e suscitar observações e entendimentos jamais previstos em seus próprios contextos. Em suas palavras:

As pinturas de Mondrian que apareciam nas revistas e em outras publicações se reproduziam sem levar em conta a intenção e a interpretação do próprio artista e embora, por uma parte, fossem menos fiéis às motivações originais, por outra desempenharam um papel ativo em um debate que essas mesmas obras não haviam suscitado. Por isso, nos encontramos ante uma situação aparentemente paradóxica: quanto mais se desvinculavam as imagens da intenção do artista, mais probabilidades elas teriam de atuar como catalizadoras de uma experiência distinta, e adquiriam relevância e complexidade em virtude da reinterpretação. Se as ilustrações (geralmente de baixa resolução) de Mondrian tivessem vindo à Argentina acompanhadas pelos textos do artista, o mais provável é que os artistas abstratos o tivessem rechaçado por considerar que era um idealismo romântico – como fizeram com Torres-García –, e sua influência na geração seguinte teria sido menor.[127]

A partir de tais considerações, Pérez-Barreiro propõe outro olhar sobre a tão repetida "influência", pois, para ele, "esse exercício não só nos permite estudar as numerosas e variadas leituras a que pode dar lugar a obra de um artista, mas também suas implicações como modelo no que a 'influência' (passiva) se pode substituir pela 'interpretação' (ativa)".[128]

Dessa forma, observa-se como na América do Sul, quando tal vertente artística foi vivenciada, novas questões foram percebidas, analisadas e experimentadas. O texto de Rothfuss acima mencionado aborda a questão da moldura e de como em algumas composições, principalmente aquelas feitas por linhas oblíquas ou figuras triangulares e poligonais, a moldura retangular é uma quebra na composição, como se o quadro fosse um fragmento de algo maior. Por fim, Rothfuss concluiu que "uma pintura com moldura regular faz pressentir uma continuidade do tema, que só desaparece quando a moldura está rigorosamente estruturada de acordo com a composição da pintura".[129] Essas indagações foram bastante frutíferas na produção argentina, por meio das molduras recortadas.

[127] Ibid., p. 23.
[128] PÉREZ-BARREIRO, loc cit.
[129] ROTHFUSS, Rhod. El marco: un problema de plástica actual *Arturo*. Buenos Aires, n. 1, p. [42], verão 1944.

Mais do que apenas a moldura, esses questionamentos permitiam ao artista repensar o espaço. Tomás Maldonado registrou tal preocupação em 1948:

Figura versus fundo: o problema fundamental da arte concreta. Toda figura sobre um fundo determina um espaço. Se esse sucede dentro de um plano, em sua superfície, esse espaço é ilusório. A pergunta concretista: o que fazer com esse espaço? Como destruí-lo? A arte concreta é um esforço permanente por destruir esse espaço ilusório.[130]

No artigo "O tema do espaço na pintura atual", publicado na oitava edição da revista *Nueva Visión*, Alfredo Hlito discute o que significa espaço quando tratamos de pintura: o que era espaço na pintura do Renascimento, no cubismo de Picasso ou nas telas de Malevitch? Pensando a questão da planaridade, Hlito apresenta a experimentação concreta argentina na pintura:

O requisito planar levado a suas últimas consequências conduziu, entre nós, a praticar uma desintegração do plano. Considerávamos, em 1946, que o neoplasticismo não constituía uma solução efetiva para o problema do espaço. Enquanto o quadro consistia em um plano sobre o qual se inscreviam formas, o espaço dele participaria constantemente para criar uma situação ambígua e ilusória. Com a finalidade de desalojar este último resíduo espacial, se pensou em corporizar os elementos pictóricos e abandonar a tela como suporte. Algumas de nossas pinturas em seguida consistiam em conjuntos compostos por planos de cor, separados entre si, de tal modo que o espaço participava realmente na composição da obra. Porém, como esses planos se encontravam em um mesmo nível e o conjunto exigia ser visto como um quadro, originou-se uma nova dificuldade. As paredes às quais se fixavam essas pinturas assumiam, de imediato, a função óptica que a tela cumpria antes, com o que o fundo reaparecia novamente. Esses objetos participavam tanto da pintura como da escultura, porém sem chegar a possuir uma coerência própria.
Se menciono essa experiência, que alguns de nós abandonamos por considerá-la insatisfatória, é porque serviu ao menos para provar que o requisito planar não podia ser levado mais além de certos limites sem colocar a pintura em uma situação sem saída.[131]

[130] *TOMÁS Maldonado*: el arte concreto y el problema de lo ilimitado. Notas para un estudio teórico. Zurich 1948. Buenos Aires: Ramona, 2003. p. 11.
[131] HLITO, Alfredo. El tema del espacio en la pintura actual. *Nueva Vision*, Buenos Aires, n. 8, p. 11, 1955.

No Rio de Janeiro, essa questão também foi bastante analisada por Ferreira Gullar. Recordo aqui dois artigos: "Do quadro ao não-objeto" e "Lygia Clark: uma experiência radical". Ambos são fruto da elaboração teórica de Gullar ao pensar a produção artística de Lygia Clark. Sua farta experimentação iniciou-se em 1954 na pintura e, percorrendo uma vasta trajetória de produção, rompeu com seus limites, passando a criar obras diretamente no espaço real. Segundo Gullar:

Lygia Clark enfrentou o quadro não mais como um apoio para a representação, mas como um objeto-símbolo. Inverteu-lhe as relações – estendeu a cor até a moldura, pôs a moldura dentro dele – mudou-lhe a natureza e o sentido. (...). Noutras palavras, o trabalho do pintor não estava mais desligado da preparação do suporte onde deveria depositar a expressão: o trabalho incluía – e não artesanalmente apenas – a própria criação do quadro como realidade material existente: quadro e expressão se confundiam, ambos nasciam de um mesmo movimento formulador.[132]

Criticando a arte concreta, Gullar afirmava a continuidade dessa tendência artística por meio da experimentação e sem os limites racionalistas, impostos pelo grupo paulista. Em sua opinião, "os artistas neoconcretos, porém, sem negar a experiência passada, abrem-na a novas possibilidades".[133] Foi mediante essas novas possibilidades experimentadas, nesse caso, por Lygia Clark que Gullar comentou as superfícies moduladas, os contrarrelevos e, por fim, os bichos.

A moldura é precisamente um meio-termo, zona neutra que nasce com a obra, onde todo conflito entre o espaço virtual e o espaço real, entre o trabalho "gratuito" e o mundo-prático-burguês, se apaga. O quadro – essa superfície plana coberta de cores organizadas de certo modo e protegida por uma moldura – é, pois, em sua aparente simplicidade, uma soma de compromissos a que o artista não pode fugir e que lhe condiciona a atividade criadora. Quando Lygia Clark tenta, em 1954, "incluir" a moldura no quadro, ela começa a inverter toda essa ordem de valores e compromissos, e reclama para o artista, implicitamente, uma nova situação no mundo.[134]

[132] GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*: do cubismo à arte neoconcreta. Rio de Janeiro: Revan, 1999. p. 254-255.
[133] Ibid., p. 253.
[134] Ibid., p. 271.

[135] Carlos Otávio Flexa Ribeiro foi diretor secretário do ΛΛΛ de junho de 1952 a agosto de 1956.
[136] SPANUDIS, Theon. [*Carta de Theon Spanudis para Flexa Ribeiro*]. São Paulo, 15 jan. 1959. 2 f. Acervo ΛΛΛ.

Produzindo o conteúdo teórico que abordava e contextualizava a produção neoconcreta dentro da trajetória abstrato-geométrica, Gullar, também pela via de suas discussões a respeito de obras de Clark, teorizou o conceito de não objeto, que seria uma obra apenas percebida na sua máxima potencialidade durante a vivência do indivíduo com ela, ou seja, o observador passaria então a ser um participador, visto que, junto à obra, sua postura seria ativa, fosse percebendo-a ou manipulando-a.

É interessante aqui apresentar outro conceito da época, porém anterior a esse, mas não difundido em nossa bibliografia teórica, que apresenta bastante afinidade em relação ao não objeto. Em janeiro de 1959, Theon Spanudis escreveu para Flexa Ribeiro, que havia sido membro da diretoria do ΛΛΛ, carta na qual apresentou a proposta de um livro que examinaria o que havia de comum entre arte abstrata, concreta e surrealista.[135] Tratando da arte concreta, Spanudis definiu o conceito nós-objeto:

arte concreta apresenta a nossa absoluta dissolução dentro dos objetivos. O objeto é a nova realidade. Mas não mais um objeto visto de fora, de distância, separado de nós, mas um nós-objeto (desculpe o neologismo), em pleno desenvolvimento e atividade. Em ambas estas correntes é característico a plena dissolução e superação do dualismo sujeito-objeto.[136]

Anteriormente a esse trecho da carta, Spanudis comenta que, na arte tradicional, eram observados três pontos importantes: o artista guia-narrador, o objeto e o espectador. A comunicação entre objeto e espectador passaria obrigatoriamente pelo artista. Diferentemente, no nós-objeto, o homem não seria um mero espectador. Spanudis entende a obra conjuntamente com o indivíduo e só por meio dessa comunhão é que ela seria percebida.

Artes Plásticas

Teoria do não-objeto

Ferreira Gullar

suplemento dominical

JORNAL DO BRASIL sábado, 19 e domingo 20 de dezembro de 1959

Teoria do não-objeto publicada no Suplemento Dominical Jornal do Brasil, 19-20 dez. 1959. p. 1. Acervo CPDoc JB

Meses depois, em 19 de dezembro de 1959, Gullar publicou na capa do SDJB a "Teoria do não-objeto" e, em 1960, no mesmo suplemento, o artigo "Diálogo sobre o não-objeto", em que questiona o uso da moldura e da base na obra de arte. Uma vez mais, cabe observar como a questão da moldura foi tratada de maneira diferente do caminho trilhado pelos argentinos anos antes, embora a eles se assemelhando no questionamento, já que pensavam a moldura como algo que deveria ser superado:

A – Que significam a moldura e a base?
B – Significam que a linguagem da obra é representativa, mesmo se as formas são abstratas (falo da base e da moldura como elementos pressupostos na expressão). Quando o problema da representação é ultrapassado, a moldura e a base perdem a função. Mas não basta simplesmente retirá-las da obra. No caso da escultura, a base indica uma posição privilegiada, e se a escultura não possui base (materialmente falando) mas detém aquele privilégio, o problema da base continua inerente a ela. Não se trata, portanto, de um não objeto.[137]

Lygia Clark observou que o encontro da tela com a moldura gera uma linha. O encontro de duas placas de madeira teria igual resultado, que a artista chamou de linha orgânica, passando a manipulá-la – o que é o principal –, pois poderia ser completamente absorvida pelo encontro de formas construídas por cores diferentes ou reafirmada pelo encontro de materiais de cor igual, tornando-se assim um elemento estruturador do quadro. A moldura, nesse momento, não poderia mais ser apenas um invólucro, pois seu uso interferia ativamente na composição do quadro, e produzia mais elementos – as linhas.

[137] GULLAR, Ferreira. Diálogo sobre o não-objeto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1960. Suplemento Dominical Jornal do Brasil, p. 5.

Nessa fase, Clark afastou-se da cor, produzindo obras em preto, branco e variações de cinza. Na série *Planos em superfície modulada*, de 1957, constata-se o uso de placas de madeira pintadas e estruturadas por linhas diagonais – são linhas orgânicas, pois não foram pintadas, e sim materialmente construídas. A obra foi concebida para não permitir a existência da dualidade entre figura e fundo. Em nenhum momento podemos eleger o branco ou o preto como presença ou ausência, um como figura e o outro como fundo, assim como esses espaços não estão subordinados ou em segundo plano em relação à linha.

Lendo a bibliografia sobre arte concreta no Brasil, percebo uma narrativa linear, regida por ordem cronológica que apresenta o modo como ocorreram os movimentos de tendência abstrato-geométrica na Europa e sua recepção e vivência no Brasil. Nessa narrativa tradicional, Max Bill é o personagem historicamente mais destacado. Aos artistas brasileiros, restaria estudá-lo para produzir obras de acordo com seu legado. Junto a Max Bill, existiriam outros ícones a alcançar, como, por exemplo, Mondrian. Identifico um discurso de validação da produção local, porém a partir do momento em que ela se insere no perfil de discípula ou derivada de uma tendência europeia, na qual se valorizam o ineditismo formal e a cronologia.

Busco neste livro, ao contrário, afastar-me dessa narrativa tradicional, baseando-me, entre outros elementos, na recuperação do contexto no qual estavam inseridos os artistas do período, seguindo o pensamento de Pérez-Barreiro. Esse contexto não se restringe à localidade em que vive o artista: inclui a ampla rede de informações e referências que até ele chegava. Destaco também aspectos que foram discutidos e trabalhados e que são contribuições percebidas apenas nesse outro contexto, após o distanciamento da Europa e a vivência da tendência abstrato-geométrica na América do Sul.

[138] ARANTES, Otília (Org.) *Acadêmicos e modernos*: textos escolhidos III, Mário Pedrosa. São Paulo: Edusp, 2004. p. 280.
[139] ARANTES, loc cit.
[140] Ibid., p. 281.

Mário Pedrosa, por exemplo, redigiu em 1957 crítica sobre a IV Bienal de São Paulo na qual elogia a representação nacional e se contrapõe às críticas realizadas pelo historiador da arte e diretor do MoMA, Barr Jr. Pedrosa já se contrapõe ao discurso que pretende subordinação por parte dos interesses artísticos nacionais, criticando o que, para ele, eram opiniões formadas por um olhar colonizador de alguém oriundo dos grandes centros culturais mundialmente conhecidos. Segundo Pedrosa,

> O eminente Sr. A. Barr Junior, ao que se diz, proclamou ser todo aquele esforço *Bauhausexercise*. E também, pelo que ouvimos, o intrigara até a irritação o fato de jovens artistas daqui e da Argentina se terem entregado a experiências chamadas concretistas. Irritara-o ainda a influência que Max Bill, por exemplo, chegou a exercer. Aqui está posta uma crítica por nossas paragens: os estudos e a importância dada pelo excelente grupo de *Nueva Visión*, de Buenos Aires, a Mondrian, Wordemberg-Gildwart, Albers, Vantongerloo, Bill e outros tiveram o dom de impacientá-lo.[138]

Pedrosa segue questionando se tal atitude se devia ao fato de o crítico estrangeiro chegar à IV Bienal de São Paulo almejando ver uma produção afinada ao gosto predominante nos grandes centros da época (Paris e Nova York) ou buscando uma produção voltada para o exotismo tropical, por todos os estereótipos já conhecidos. Assim, Pedrosa afirma: "não gostam de permitir aos nossos artistas uma pesquisa, uma linguagem moderna e não ao gosto do momento nos grandes centros europeus".[139] Ao longo de todo o artigo, Pedrosa elogia a produção pictórica nacional, tanto de artistas concretos quanto informais.

> Um tal estado de espírito é para nós, brasileiros, muito auspicioso, e é necessário preservá-lo de todas as maneiras, pois será na medida de sua preservação que algo de novo e de especificamente nosso poderá surgir. Revela pela primeira vez um pensamento, um sentimento de independência que se vai generalizando entre os melhores de nossos artistas.[140]

O algo "especificamente nosso" antevisto por Pedrosa não é apresentado na narrativa histórica tradicional, na qual, ao se estudar a produção nacional, se percebe uma tentativa de apresentar conexão direta com a Europa, ou seja, tenta-se validar essa produção aproximando-a da produção europeia – simultaneamente, porém, a construção dessa tentativa de validação marginaliza a produção local. Visando tratar essa produção artística em conformidade com o que se tem como cânone, esse olhar coloca a arte produzida na América do Sul à margem do que seria o exemplo ideal. Com isso, tenta-se inseri-la em uma narrativa que não revela o real contexto histórico e artístico da época.

Atualizando a mesma crítica para a década de 1990, no texto de apresentação do catálogo da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, o curador geral, Frederico Morais, é bastante explícito:

> Desde os tempos de colonização europeia, a principal marca da nossa marginalização é a ausência da América Latina na história da arte universal. Segundo uma perspectiva metropolitana, nós, latinos-americanos, estaríamos fatalizados a ser eternamente uma "cultura de repetição", reprodutora de modelos, não nos cabendo fundar ou inaugurar estéticas ou movimentos que poderiam ser incorporados à arte universal.[141]

[141] MORAIS, Frederico (Coord.). *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997. p. 12.

Aqui está colocada, como já destaquei, uma questão que se faz muito presente quando se lê a bibliografia estrangeira a respeito da arte abstrato-geométrica realizada em países como Brasil e Argentina. Nas últimas décadas, frente à proliferação de exposições internacionais e à publicação de seus respectivos catálogos, tornam-se evidentes o crescente interesse pelo tema e um esforço de construção de narrativa menos "dependente" ou "colonizada" pela arte europeia. Observo, contudo, que os títulos estrangeiros sempre tratam da arte de uma entidade chamada de "América Latina". A denominação "latino-americana", embora corresponda a uma designação geográfica, não abarca todo o cenário artístico dessa região. Em primeiro lugar, porque essas exposições, seus catálogos, livros e artigos científicos se voltam sempre para o estudo dos mesmos países: México, Argentina, Brasil, Venezuela e Uruguai, incluindo no conjunto, mais recentemente, Cuba. A reunião desses países, no entanto, já constitui, por si, um seleto conjunto pinçado de um grupo muito maior de países, com produções bastante diferenciadas e que não se consegue tratar como um todo mediante algum elemento homogeneizador ou aglutinador. Não observo nenhum elemento teórico ou crítico que embase tal recorte, nenhum elo ou característica percebido como essencialmente latino-americano que seja recorrente em todos os países para justificar tratar esse conjunto sob o rótulo "latino-americanos" no campo da história e crítica da arte.

Como visto, o recorte América Latina é recorrentemente usado na bibliografia internacional. Acredito que, pela perspectiva norte-americana e europeia, o traço que leva esses países a ser agrupados diz respeito ao fato de eles terem como característica comum sua marginalidade perante as narrativas mestras na história da arte. Constrói-se, assim, uma "essência" artística latino-americana que entendo derivada da posição subalterna que se atribui aos movimentos artísticos desses países em relação à arte canônica dos países "centrais".

Em relação à bibliografia produzida no Brasil sobre o tema, critico o isolamento do cenário artístico carioca e paulista na abordagem da tendência abstrato-geométrica. Essa visão pode ser muito mais ampliada. Pelo recorte institucional proposto por este livro, ou seja, o ΛΛΛ, tive contato com a produção dos artistas concretos argentinos, bem como, em menor medida, uruguaios. A presença argentina foi marcada por exposições, conferências e textos, publicados em catálogos e periódicos especializados, que chegaram a ter distribuição no Brasil e em outros países da América do Sul. Faz parte do nosso cenário artístico a presença de nossos vizinhos geográficos. Tal conscientização não se reflete na bibliografia disponível, marcada por perspectiva eurocêntrica.

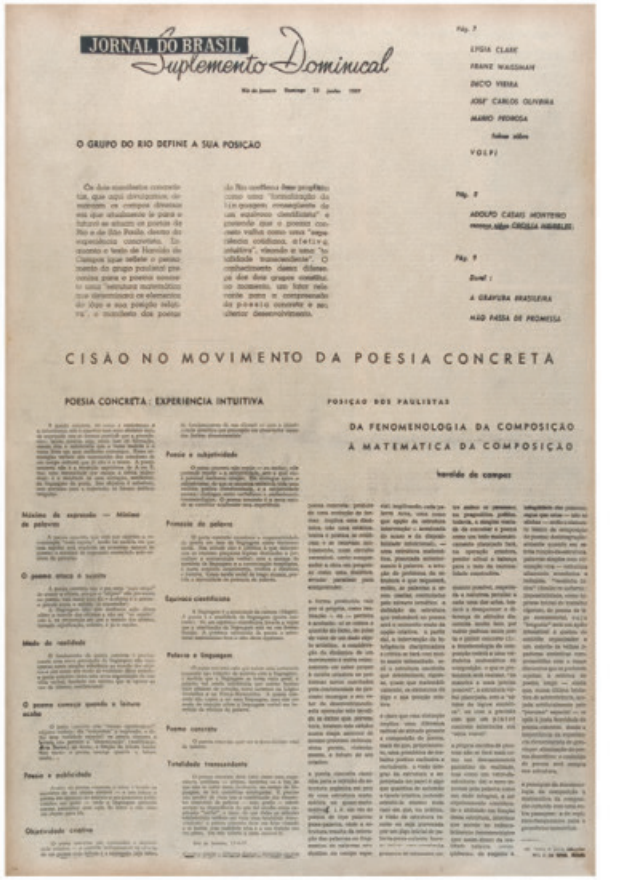
Ainda sobre essa bibliografia, é criticável a valorização do ineditismo e o tratamento de desdobramentos artísticos após serem absorvidos e recriados em outros lugares, sempre colocados em segundo plano na narrativa histórica. Pensando sobre essa questão, Morais valoriza os desdobramentos híbridos:

> A história da arte, sobretudo aquela mais particular da vanguarda, valoriza apenas os momentos de ruptura, tidos como fundadores, matriciais. Mas os autores dessa história se esquecem de analisar a continuidade e os desdobramentos desses mo(vi)mentos e sua revitalização em outros países. Esses desdobramentos resultam frequentemente em produtos híbridos, o que não os torna menos importantes. Na verdade, tudo na América Latina tende à hibridização e à mestiçagem cultural. Entre nós, nada existe em estado puro, seja no plano da arte erudita, seja no plano da arte popular.[142]

Como revisão historiográfica, critico a ideia de Projeto Construtivo Brasileiro. Ao longo do texto de apresentação do livro *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, Aracy Amaral usa denominações como "projeto construtivo na arte" e "movimento construtivista brasileiro". As manifestações artísticas resgatadas ao estudar esse conceito foram o concretismo e o neoconcretismo, concentrando-se no Rio de Janeiro e em São Paulo, na década de 1950, de forma que o âmbito "brasileiro" proposto pelo título não se mostra válido, pois não representa a produção artística relacionada a essa vertente em todo o país.

Algo semelhante acontece com a ideia de "projeto". Resgato dois artigos da época. Em 23 de junho de 1957, a capa do SDJB trazia as chamadas "O grupo do Rio define sua posição" e "Cisão no movimento da pintura concreta", reproduzindo dois textos – "Poesia concreta: experiência intuitiva", de Ferreira Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim, e "Da fenomenologia da composição à matemática da composição", de Haroldo de Campos – que se contrapõem, conforme seus títulos já anunciavam: "experiência intuitiva" *versus* "matemática da composição". No ano seguinte, a quarta edição da revista *Noigandres* publicou "Plano piloto para poesia concreta", assinado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos.[143] Apesar de o texto tratar muito mais da poesia, nele também se definiram o campo de ação das artes visuais e, nele, a intervenção do tempo.

[142] Ibid., p. 16.


JORNAL DO BRASIL
Suplemento Dominical

O GRUPO DO RIO DEFINE A SUA POSIÇÃO

CISÃO NO MOVIMENTO DA POESIA CONCRETA

POESIA CONCRETA: EXPERIENCIA INTUITIVA

POSIÇÃO DOS PAULISTAS

DA FENOMENOLOGIA DA COMPOSIÇÃO À MATEMATICA DA COMPOSIÇÃO

A discordância apresentada na capa do SDJB de junho de 1957 pode ser vista como o momento de cisão entre os artistas atuantes na arte concreta, entre o grupo paulista e o grupo carioca.[144] Adele Nelson explica que

> a autodefinição como concretos era viável para muitos artistas quando se referia a um enfoque disciplinado para as formas geométricas. O pedir aos artistas que considerassem a si mesmos como máquinas e criadores de produtos, como professavam Cordeiro e Pignatari, ia longe demais.[145]

cisão no movimento da poesia concreta divulgada pelo Suplemento Dominical Jornal do Brasil, 23 jun. 1957. p. 1. Acervo CPDoc JB

[143] A revista *Noigandres* foi criada por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari e teve sua primeira edição em 1952.

[144] "Até então eram todos unidos. Em 57 eles propuseram o plano-piloto para a poesia, e foi aí que as coisas se complicaram. Por uma coincidência, quase todos do Rio, ou mesmo todos, não concordavam em ter um plano para dez anos à frente. O pessoal do Rio achou que seria racionalista demais organizar um projeto de trabalho, de criação para dez anos à frente, com todas as normas, tudo determinado" (PAPE, Lygia. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo; geométrico e informal*: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987. p. 155.).

[145] NELSON, Adele. Tres vanguardias: continuidad y disunión en el concretismo brasileño. In: HERRERA, Laura; KOCH, Kelsy; SANTANA, Rafael. *Cruce de Miradas*: visiones de América Latina; Colección Patricia Phelps de Cisneros. Ciudad del México: Fundación Cisneros, 2006. p. 77.

Apesar dos dois textos oriundos de São Paulo citados, não é possível abordar tal momento sob a perspectiva de um projeto, como algo preconcebido ou, pelo menos, com diretrizes e metas preestabelecidas. Ronaldo Brito, ao escrever sobre os neoconcretos, reduz a atuação do grupo no âmbito social, afirma sua marginalidade e, apesar de utilizar o termo no próprio título de seu livro, declara a inexistência de um "projeto".

A inserção neoconcreta se dava num espaço menos abrangente e mais tradicional do que a concreta, levando-se em conta estritamente a participação do artista na produção social. Na verdade, essa diferença neoconcreta, embora circunstancial, era significativa. Indicava, no mínimo, que para um grupo de vanguarda construtiva situado no Rio de Janeiro, predominantemente, não havia possibilidade de exercer os seus postulados construtivos numa área social mais ampla. Dado o nível de exigência estética do movimento, ele passava simplesmente ao largo de qualquer projeto nesse sentido. (...). Ocorreu, então, esse paradoxo tão brasileiro e tão próprio do subdesenvolvimento: uma vanguarda construtiva que não se guiava diretamente por nenhum plano de transformação social e que operava de modo quase marginal.[146]

Os textos teóricos relativos ao neoconcretismo foram redigidos a partir da observação das obras produzidas pelos artistas. O Manifesto Neoconcreto, publicado no catálogo da I Exposição neoconcreta e no SDJB daquela semana, foi concebido com base no estudo daquele grupo de artistas e suas obras. Algumas das obras apresentadas na exposição não eram inéditas e, temporalmente, haviam sido produzidas durante o período em que os artistas estavam ligados ao grupo concreto; foram, contudo, reapresentadas na I Exposição neoconcreta, com o objetivo de olhar a mesma obra sob outra perspectiva. "Projeto construtivo brasileiro" é conceito que só existe no campo historiográfico, não como um projeto preconcebido por parte dos artistas, teóricos ou críticos da época. Também não se justifica o uso do termo "construtivo", visto que os artistas e grupos na época não se denominavam assim, preferindo categorizar-se como concretos e neoconcretos. Adele Nelson comenta os desdobramentos da eleição dessa denominação:

[146] BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac&Naify, 1999. p. 61.

Além de diferenciar seu projeto dentro do cenário local, os artistas do Ruptura elegeram autodefinir-se como artistas concretos com o fim de situar a si mesmos em um contexto internacional. O termo concreto lhes permitiu atribuir-se tanto contemporaneidade com os artistas europeus como uma herança específica na vanguarda histórica europeia. Tal como os grupos concretos suíços, italianos e argentinos, todos os quais expunham no Brasil nesse momento, o grupo de São Paulo viu-se como outro ramo desse movimento internacional.[147]

Aproximo-me do pensamento incluído em *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*, no qual Maria de Fátima Morethy Couto defende a ideia de que concretismo e neoconcretismo não são movimentos que devam ser entendidos subordinados a questões cronológicas e sob um desenvolvimento linear de suas produções artísticas, ao contrário das abordagens mais recorrentes sobre esses movimentos que tratam o neoconcretismo sempre em relação ao concretismo. Como exemplo, resgato o pensamento de Brito:

Ele é claramente o segundo movimento de uma sincronia, daí talvez sua maior liberdade em relação às matrizes (o concretismo suíço e a Escola de Ulm, por exemplo) e sua exigência de uma produção nacional mais específica. Grosso modo: o concretismo seria a fase dogmática, o neoconcretismo, a fase de ruptura; o concretismo, a fase de implantação, o neoconcretismo, os choques da adaptação local.[148]

Em sintonía com Morethy Couto, penso nos movimentos como experimentações diferenciadas que tiveram início por meio da mesma tendência artística. Vale ressaltar que o concretismo em São Paulo se dizia fiel ao concretismo internacional na esfera teórica, embora, na prática, as próprias obras apresentassem diferenciações.

[147] NELSON, Adele. Tres vanguardias: continuidad y disunión en el concretismo brasileño. In: HERRERA, KOCH, SANTANA, op. cit., p. 74.
[148] Ibid., p. 55.

Nesse contexto, percebo inicialmente uma influência argentina, mais especificamente em 1953. O cenário artístico, contudo, se modificou por intermédio das grandes instituições criadas à época. "São Paulo, Brasil, torna-se a Meca da arte mundial, cada dois anos, com sua Bienal."[149] Maldonado emigrou para a Alemanha, e essa influência foi paulatinamente desaparecendo. Atuando na Escola de Ulm, ele continuou promovendo um intercâmbio, sobretudo pelo diálogo com a diretoria do ΛΑΛ, porém já na área do *design* e visando auxiliar a construção, no Museu, de uma Escola Técnica de Criação. Vale aqui relembrar a afirmação de Andrea Giunta, já citada no início do livro, a respeito de que, enquanto os concretos argentinos produziam na década de 1940 e início de 1950, sem ter visto nenhum original de Mondrian, os artistas brasileiros puderam ter contato com a sala especial dedicada a ele na II Bienal de São Paulo, em momento ainda inicial da produção concreta. Giunta também argumenta que o neoconcretismo atingiu experimentações não vivenciadas por Mondrian nem pelos argentinos.

Identifico na bibliografia levantada uma necessidade teórica de se classificar e intitular a prática concreta ocorrida na década de 1950 no Brasil visando que esse título dê a ver certas especificidades. Mais ainda, tentando afirmar uma produção diferenciada do que seria a utilização da linguagem geométrica, dita universal. Dessa forma, alguns críticos e historiadores da arte utilizam terminologias como, por exemplo, "geometria sensível". Acredito, contudo, que essa diferenciação, embora compreensível em sua intenção, contribui para o afastamento e a marginalização do movimento dentro da abordagem histórica.

[149] Frase de Martin Friedman, diretor do Walker Art Center de Minneapolis, reproduzida no Boletim n. 83 da VI Bienal de São Paulo, em 1961.

Para fazer um paralelo, quando pensamos em modernismo, pensamos nas vanguardas do início do século XX e na busca da planaridade na pintura defendida por Greenberg. No entanto, ao estudar o modernismo no Brasil, não questionamos se houve a vivência dos *ismos* da mesma forma que na Europa ou se a especialização da pintura e consciência de sua realidade planar foi algo que só se fez urgente na década de 1950, enquanto na Europa chegou-se à abstração ainda no início do século. Não constato a tentativa histórica de cunhar denominação que diferencie esse período no país, como "modernismo nativo", "modernismo social" ou "modernismo nacionalista". Modernismo no Brasil nos faz pensar em como se deu o modernismo em nosso país, com todo o contexto da época e suas especificidades artísticas, sem por isso ser necessário se justificar criando nova denominação que afirme e também apresente, em si mesma, as diferenças ocorridas.

Se o uso da geometria aqui foi marcado pela leveza, sensibilidade e positividade, esse foi o resultado das experimentações que nossos artistas realizaram ao produzir de acordo com o que acreditavam ser relevante e produtivo para a vivência da arte concreta como um todo. Essa experimentação diferenciada da linguagem geométrica na arte em nenhum momento pretendeu ser apresentada como algo autônomo. Eles estavam se inserindo na trajetória da arte concreta e disso tinham consciência, motivo pelo qual, neste livro, não cunhei conceitos historiográficos que os isolassem dessa tendência artística. ■

considerações finais

É possível constatar ao longo dos capítulos a presença de um diálogo no campo da arte entre Brasil e Argentina nas décadas de 1940 e 1950. É relevante resgatar esse intercâmbio, pouco presente na historiografia recente. Os críticos e teóricos da década de 1950 defendiam certas poéticas e rechaçavam outras, por meio de disputas pela hegemonia de uma tendência artística, fosse ela o concretismo ou o informalismo. É preciso, contudo, ter consciência de que esses textos são construções moldáveis e direcionáveis por diferentes razões e objetivos.

Para melhor compreender esse momento artístico, foi necessário ampliar o entendimento sobre o contexto. Não adotei o tradicional recorte geográfico. Utilizei o conceito de contexto elaborado por Pérez-Barreiro e busquei os diferentes itens que, juntos e em interação, comporiam a rede de informações na qual estavam inseridos os artistas, os críticos e as instituições. Apoiada em vasta pesquisa realizada em diferentes arquivos e bibliotecas, não apenas analisei as exposições e os catálogos realizados pelo AAA – instituição que foi o recorte espaçotemporal específico do livro – mas também as cartas e os periódicos que circulavam nesse cenário. Resgatei e estudei detalhadamente os periódicos *Arturo*, *Arte Concreto: invención*, *Ver y Estimar*, *Nueva Visión* e o Suplemento Dominical Jornal do Brasil.

Ao investigar esse material, reforcei a intenção original de pôr em questão algumas abordagens historiográficas. A revista *Ver y Estimar* tinha colaboradores atuando nos mais variados países, incluindo brasileiros, como Sérgio Milliet e Mário Pedrosa. Apenas o estudo aprofundado dessa revista, por exemplo, já ampliaria a capacidade de troca e difusão de informações no local em que ela estivesse inserida e seu campo de alcance. Por que *Nueva Visión* não está na historiografia do concretismo e neoconcretismo se também era vendida no Brasil? O artigo sobre Max Bill, redigido por Tomás Maldonado, chegou a ser traduzido e publicado no SDJB.

Tomás Maldonado manteve contato com Niomar Moniz Sodré durante a década de 1950. O foco de interesse do contato entre ambos era auxiliar o então novo Museu (ΛΛΛ) no que dizia respeito à coordenadoria de cursos (seu planejamento e a construção do espaço a eles destinados) e à concepção da Escola Técnica de Criação. Maldonado foi figura extremamente focada na Europa; também se observa, no Brasil, a busca por se equiparar ao que era feito por lá e a construção de um discurso que validasse essa relação. Dessa forma, identifico uma sintonia de interesses no contato inicial destes dois personagens – Maldonado e Niomar – que trabalharam em prol de projeção e inserção na narrativa mestra eurocêntrica.

O ambiente cultural brasileiro modificou-se profundamente na década de 1950. Com a criação de diferentes instituições, voltadas principalmente para o que havia de mais recente na arte, o país conseguiu inserir-se no cenário artístico internacional, principalmente devido à Bienal de São Paulo. Com isso, foi possível ter contato com a produção de artistas estrangeiros, anteriormente só conhecidos por meio de reproduções, e intensificou-se o intercâmbio de informações e conhecimento no campo artístico.

É importante ressaltar que o diálogo entre Brasil e Argentina foi muito mais efetivo no campo teórico, como se, ao observar e estudar os movimentos da mesma vertente na Europa, os questionamentos levantados pelos artistas e críticos da época, nesses dois países, se assemelhassem. Contudo, a produção das obras que experimentavam as questões propostas mostrava poéticas diferenciadas, ou seja, as soluções praticadas apontavam caminhos diferentes. Dessa forma, a semelhança se dava no campo teórico, mas não se efetivava em relação às obras.

A produção dos artistas brasileiros e argentinos ocorreu mediante o entendimento de que propunham dar continuidade às experiências realizadas pelos europeus. Dessa forma, mesmo trabalhando via a linguagem geométrica, dita universal, identificam-se singularidades na produção desse movimento na América do Sul. O questionamento do uso da moldura e o entendimento de que ela faz parte da obra são proposições não observadas em obras então produzidas na Europa. Na criação argentina, concebeu-se o conceito de moldura recortada, conforme analisado por Pérez-Barreiro. No Brasil, construiu-se o entendimento de que o uso da moldura produz linhas que influenciam a composição e, então, procedeu-se à utilização consciente dessas linhas, denominadas linhas orgânicas. Posteriormente, a questão do espaço na obra de arte, também discutida na Argentina e no Brasil, teve desdobramentos. A obra extrapolou os limites das categorias artísticas de pintura e escultura e possibilitou o entendimento de que essas criações estavam postas no mundo como nós mesmos estamos, no espaço real e cotidiano do homem, gerando a necessidade da participação ativa do indivíduo para percebê-la. A partir de tais práticas, no Brasil, Spanudis elaborou o conceito de nós-objeto, e Gullar o de não objeto.

Esse período de profunda experimentação foi registrado na historiografia por meio de algumas abordagens que foram aqui analisadas. Critiquei a terminologia projeto construtivo brasileiro, porque direciona o entendimento do período por questões não observadas na época: categorizar o período como construtivo e não como concreto, como os próprios artistas se declaravam, e generalizar como brasileira a produção artística realizada no Rio de Janeiro e em São Paulo na década de 1950. Também critiquei o conceito de geometria sensível. Com a finalidade de se destacar e valorizar uma especificidade percebida na arte concreta produzida na América do Sul, criou-se um rótulo que marginaliza a produção local perante toda a trajetória da arte abstrato-geométrica.

No meu entender, a arte concreta vivenciada além da Europa, mais especificamente no Brasil e na Argentina, não se afastou ou se diferenciou dessa tendência artística. Ela, porém, foi realizada com a consciência e o interesse de dar continuidade às propostas artísticas europeias. Mais ainda, ao pensar sobre esse momento, busquei dar visibilidade à interação com nossos vizinhos geográficos e não abordar autonomamente o Brasil, como se os artistas brasileiros apenas gravitassem em torno da produção artística europeia.

Evitei ao longo do livro referir "influências", seguindo a perspectiva de Pérez-Barreiro. Não quis com isso negar que se tenham estabelecido, em alguma medida, vínculos de filiação artística, de adaptação e reinterpretação entre nossos personagens sul-americanos e seus pares europeus. Contudo, vemos essas relações mais como ressonâncias oriundas de interações entre experiências artísticas distintas que assumem formas, conteúdos e profundidades variáveis, sempre atualizados em função de diferentes contextos históricos e da relação que se estabelece, em cada caso, entre artistas, críticos, o ambiente institucional artístico e toda a rede de informação que então envolvia os artistas. Em alguns casos, essas ressonâncias são de admiração; em outros, de crítica; em muitos, de experimentação buscando a continuidade a respeito do que se produzia em outros lugares, e de como se poderia fazer dialogarem entre si elementos de diferentes contextos artísticos.

Como pesquisadora, aproveito a inspiração que a trajetória dos personagens que povoam este livro me traz e, como no campo da produção artística, imagino uma produção acadêmica que não seja construída a partir de perspectivas, mesmo que hegemônicas, em grande medida alheias, quando não de todo desinteressadas ou mesmo ignorantes a respeito do que se produz na "periferia". Não se trata de defender o inverso: a simples rejeição do que se produz na tradição dominante em nome de uma perspectiva totalmente alternativa, por mais importante que seja confrontar o olhar colonizador. Acredito que cabe estabelecer diálogos entre essas tradições, mostrando toda a complexidade e riqueza da arte que se produziu aqui e nos países vizinhos, porém incorporando o que de mais instigante se tiver produzido em termos analíticos, onde quer que seja.

Levantei e relacionei ao máximo essas ressonâncias artísticas que pude identificar ou sugerir. Acredito não ter sido feito, antes, levantamento tão abrangente e minucioso quanto o exposto neste livro. Entretanto, certamente há ainda muito por fazer, tanto em termos de pesquisa empírica quanto de análise historiográfica e crítica. Já terei cumprido o objetivo a que me propus se este livro tiver evidenciado a interação efetivamente existente entre nossos personagens sul-americanos, bem como, principalmente, estimular novas pesquisas e novos questionamentos. ■

referências

■ **livros**

AMARAL, Aracy Abreu (Org.). *Arte construtiva no Brasil*: Coleção Adolpho Leiner. São Paulo: DBA Artes Gráficas, Companhia Melhoramentos, 1998.

_____(Coord.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

_____. *Textos do Trópico de Capricórnio*: artigos e ensaios (1980-2005): Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: 34, 2006. v. 2.

ARANTES, Otília (Org.) *Acadêmicos e Modernos*: textos escolhidos III, Mário Pedrosa. São Paulo: Edusp, 2004.

BANDEIRA, João (Org.). *Arte concreta paulista*: documentos. São Paulo: Cosac&Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Modernidade*: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, Unesp, 1990.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac&Naify, 1999.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo; geométrico e informal*: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte*: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp, Odysseus, 2006.

GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto*: intercâmbios culturales entre Argentina y Brasil. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*: do cubismo à arte neoconcreta. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

MALDONADO, Tomás. *Max Bill*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1955.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas na América Latina*: do transe ao transitório. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro* 1816-1994. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MOSQUERA, Carlos A. Méndez; PERAZZO, Nelly (Org.). *Tomás Maldonado*: escritos preulmianos. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1997.

PONTUAL, Roberto (Coord.). *América Latina*: geometria sensível. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, GBM, 1978.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*: polêmicas, manifestos e textos. São Paulo: Edusp, Illuminuras, 1995.

SIQUEIRA, Dylla Rodrigues. *42 anos de premiações nos salões oficiais*: 1934/1976. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

TOMÁS Maldonado: el arte concreto y el problema de lo ilimitado. Notas para un estudio teórico. Zurich 1948. Buenos Aires: Ramona, 2003.

ZELEVANSKY, Lynn. *Beyond Geometry*: Experiments in Form, 1940s-70s. Los Angeles; Cambridge: Los Angeles Country Museum of Art; The MIT Press, 2004.

■ catálogos

ARTE Concreto Invención, Arte Madi. Basel: Galerie Von Bartha Basel, 1991.

BONET, Juan Manuel. *Max Bill; Mavignier; Wollner*: 60 Years of Contructive Art in Brazil. São Paulo: Dan Galeria, 2010.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *X Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1969. Catálogo.

FUNDACIÓN JUAN MARCH (Org.). *Cold America*: Geometry Abstraction in Latin America (1934-1973). Madrid: Fundación Juan March, Editorial de Arte y Ciencia, 2011.

HERRERA, Laura; KOCH, Kelsy; SANTANA, Rafael. *Cruce de Miradas*: visiones de América Latina; Colección Patricia Phelps de Cisneros. Ciudad del México: Fundación Cisneros, 2006.

LA INVENCIÓN concreta: Colección Patrícia Phelps de Cisneros: reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Turner, 2013.

MORAIS, Frederico (Coord.). *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Tomás Maldonado*: um itinerario, an itinerary. Milano: Skira, 2007.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *I Exposição neoconcreta*. Rio de Janeiro, 1959. Catálogo.

_____. *Aluísio Carvão*: pinturas de 1958 a 1960. Rio de Janeiro, 1961. Catálogo.

_____. *Exposição de arte concreta*: retrospectiva 1951-1959. Rio de Janeiro, 1960. Catálogo.

_____. *Grupo de artistas modernos argentinos*. Rio de Janeiro, 1953. Catálogo.

_____. *Grupo Frente*: segunda mostra coletiva. Rio de Janeiro, 1955. Catálogo.

_____. *Maria Freire, José Costigliolo*. Rio de Janeiro, 1957. Catálogo.

_____. *Milton Dacosta*: pintura e desenho 1939-1959. Rio de Janeiro, 1959. Catálogo.

_____. *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1952. Catálogo.

_____. *Ocampo*. Rio de Janeiro, 1959. Catálogo.

_____. *Volpi*: 1924-1957. Rio de Janeiro, 1957. Catálogo.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, 1951. Catálogo.

_____. *II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, 1953. Catálogo.

_____. *III Bienal*. São Paulo, 1955. Catálogo.

_____. *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, 1957. Catálogo.

OLEA, Héctor; RAMÍREZ, Mari Carmen. *Inverted Utopias*: Avant-Garde Art in Latin America. Houston: The Museum of Fine Arts, New Haven: Yale University Press, 2004.

OLEA, Héctor; RAMÍREZ, Mari Carmen (Ed.). *Versions and Inversions*: Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America. Houston: The Museum of Fine Arts, 2006.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (Ed.). *The Geometry of Hope*: Latin American Abstract Art From the Patricia Phelps de Cisneros Collection. Austin: Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, 2007.

RASMUSSEN, Waldo (Ed.). *Latin American Artist of the Twentieth Century*. New York: The Museum of Modern Art, 1993.

■ plaquetas

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Museu de Arte Moderna: Rio de Janeiro. New York, nov. 1957.

■ documentos

I EXPOSICION de la Asociación Arte Concreto-Invención. Buenos Aires, mar. 1946. Folder. Acervo MoMA Library.

GULLAR, Ferreira. [*Carta de Gullar para Mário Pedrosa*]. Rio de Janeiro, 16 fev. 1959. 2 f. Centro de Documentação e Memória da Unesp / Acervo Cemap. Disponível em: <http://www.ppgartes.uerj.br/discentes/ dissertacoes/dimestjuananunes2009.pdf>. Acesso em 3 jul. 2015.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Ata de Constituição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 3 maio 1948. 5 p. Manuscrito. Acervo AAA.

_____. *Maldonado*. [Rio de Janeiro], [1956]. 1 p. Acervo AAA.

_____. *Projeto cães de caça de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, 1961. Folder. Acervo AAA.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *VI BIENAL*: Boletim no. 28. São Paulo, 1961. 2 p. Acervo MAC USP.

_____. *VI BIENAL*: Boletim no. 36. São Paulo, 1961. 2 p. Acervo MAC USP.

_____. *VI BIENAL*: Boletim no. 83. São Paulo, 1961. 1 p. Acervo MAC USP.

_____. *Entrevista do Sr. Matarazzo para as Folhas*. São Paulo, 23 dez. 1948. Arquivo MAC USP.

SPANUDIS, Theon. [*Carta de Theon Spanudis para Flexa Ribeiro*]. São Paulo, 15 jan. 1959. 2 f. Acervo AAA.

■ periódicos de arte

ARTE CONCRETO: INVENCIÓN. Buenos Aires, n. 1, ago. 1946. Acervo MoMA.

ARTURO. Buenos Aires, n. 1, verão 1944. Acervo MoMA.

BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 3, abr./jun. 1976. Acervo AAA.

GIUNTA, Andrea. Jorge Romero Brest and the Coordinates of Aesthetic Modernism in Latin America. *Art Journal*, New York, v. 64, n. 4, p. 89-91, inverno 2005.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO: BOLETIM DE JULHO. Rio de Janeiro, n. 9, 1953. Acervo AAA.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO: BOLETIM DE SETEMBRO. Rio de Janeiro, n. 11, 1953. Acervo AAA.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, n. 15, 1957. Boletim. Acervo AAA.

_____. Rio de Janeiro, n. 16, 1958. Boletim. Acervo AAA.

NUEVA VISIÓN. Buenos Aires: Nueva Visión Editorial, n. 2-3, jan. 1953. Acervo AAA.

_____. Buenos Aires: Nueva Visión Editorial, n. 4, 1953. Acervo AAA.

_____. Buenos Aires: Nueva Visión Editorial, n. 5, 1954. Acervo AAA.

_____. Buenos Aires: Nueva Visión Editorial, n. 6, 1955. Acervo MoMA.

_____. Buenos Aires: Nueva Visión Editorial, n. 7, 1955. Acervo MoMA.

_____. Buenos Aires: Nueva Visión Editorial, n. 8, 1955. Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo.

_____. Buenos Aires: Nueva Visión Editorial, n. 9, 1957. Acervo AAA.

VER Y ESTIMAR. Buenos Aires, v. 1, n. 1, abr. 1948. Acervo MoMA.

_____. Buenos Aires, v. 1, n. 2, maio 1948. Acervo MoMA.

_____. Buenos Aires, v. 1, n. 3, jun. 1948. Acervo MoMA.

_____. Buenos Aires, v. 1, n. 4, jul. 1948. Acervo MoMA.

_____. Buenos Aires, v. 2, n. 6, set. 1948. Acervo MoMA.

_____. Buenos Aires, v. 2, n. 7-8, out.-nov. 1948. Acervo MoMA.

_____. Buenos Aires, v. 3, n. 9, abr. 1949. Acervo MoMA.

_____. Buenos Aires, v. 3, n. 10, maio 1949. Acervo MoMA.

_____. Buenos Aires, v. 3, n. 11-12, jun. 1949. Acervo MoMA.

_____. Buenos Aires, v. 3, n. 13, out. 1949. Acervo MoMA.

_____. Buenos Aires, v. 3, n. 14-15, nov. 1949. Acervo MoMA.

_____. Buenos Aires, v. 4, n. 16, mar. 1950. Acervo MoMA.

_____. Buenos Aires, v. 5, n. 17, maio 1950. Acervo MoMA.

_____. Buenos Aires, v. 5, n. 18, jul. 1950. Acervo MoMA.

_____. Buenos Aires, v. 5, n. 19, set. 1950. Acervo MoMA.

_____. Buenos Aires, v. 5, n. 20, out. 1950. Acervo MoMA.

_____. Buenos Aires, v. 6, n. 21-22, mar. 1951. Acervo MoMA.

_____. Buenos Aires, v. 6, n. 23, maio 1951. Acervo MoMA.

_____. Buenos Aires, v. 8, n. 25, set. 1951. Acervo MoMA.

_____. Buenos Aires, v. 7, n. 26, nov. 1951. Acervo MoMA.

_____. Buenos Aires, v. 8, n. 27, abr. 1952. Acervo MoMA.

_____. Buenos Aires, v. 8, n. 29-30, nov. 1952. Acervo MoMA.

_____. Buenos Aires, v. 9, n. 33-34, dez. 1953. Acervo MoMA.

SMALL, Irene. Exit and Impasse: Ferreira Gullar and the 'New History" of the Last Avant-Garde. *Third Text*, London, v. 26, n. 1, p. 91-101, jan. 2012.

■ periódicos diários

ANTÔNIO BENTO. Milton Dacosta em retrospecto. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 3, 2 ago. 1959.

_____. O mestre brasileiro de sua época. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 3, 23 jun. 1957.

BANDEIRA, Manuel. Volpi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 5, 26 jun. 1957.

BENITEZ, Roberto. Torres-Garcia e o estilo do exílio. *Arte Hoje*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 11, p. 36-39, maio 1978.

CASA experimental e o cronocromático são as atrações atuais do MAM. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 7, 18 mar. 1960.

GULLAR, Ferreira. [Nota sobre artigo de Maldonado]. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 maio 1957. Suplemento Dominical Jornal do Brasil, p. 9.

_____. Concretos de São Paulo no MAM do Rio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1960. Suplemento Dominical Jornal do Brasil, p. 3.

_____. Diálogo sôbre o não-objeto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1960. Suplemento Dominical Jornal do Brasil, p. 4-5.

_____. Os "Penetráveis" de Oiticica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1961. Caderno B, p. 4.

_____. Verdade sôbre a Escola de Ulm. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 6, 12 set. 1959.

_____. Volpi. Mestre Brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16-17 jun. 1957. Suplemento Dominical Jornal do Brasil, p. 9.

JARDIM, Reynaldo. Teatro integral. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1960. Suplemento Dominical Jornal do Brasil, p. 4-5.

JAYME MAURÍCIO. Gente moça renovando a paisagem artística. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1955.

_____. O grupo acrescentou um "neo" ao concretismo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 16, 10 mar. 1959.

_____. "Vernissage" de Maria Freire e Castigliolo no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 14, 12 jul. 1957. Coluna Itinerário das Artes Plásticas.

MALDONADO, Tomás. A arte de "n" dimensões. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 maio 1957. Suplemento Dominical Jornal do Brasil. p. 9. Coluna Artes Plásticas.

_____. Arte concreta e arte abstrata. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 maio 1957. Suplemento Dominical Jornal do Brasil. p. 9. Coluna Artes Plásticas.

_____. Max Bill. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 maio 1957. Suplemento Dominical Jornal do Brasil. p. 9. Coluna Artes Plásticas.

MOSCOVITCH, Ana Maria. Cores de Carvão ganham prêmio. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 jan. 1961. O Metropolitano, p. [2].

NOVA fase de Carvão. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 12 jan. 1961. Coluna Itinerário das Artes Plásticas. Autor interino.

PEDROSA, Mário. A exposição de Volpi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 8, 12 jun. 1957.

QUEREMOS uma arte de vanguarda. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 5, 30 jun. 1954. Coluna Artes Plásticas.

■ trabalhos acadêmicos, dissertações e teses

VARELA, Elizabeth Catoia. *Arte concreta além da Europa*: diálogos entre Brasil e Argentina através do MAM RJ. 2016. 205 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

_____. Crítica e narrativa: a visita de Max Bill em 1953. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 21., 2012, Rio de Janeiro. *Anais*... Rio de Janeiro: Anpap, 2012. 1 CD-ROM.

_____. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil e neoconcretismo*: relações e manifestações. 2009. [15], 187 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Museu de Arte Moderna
Rio de Janeiro

Av Infante Dom Henrique 85
Parque do Flamengo
20021-140 Rio de Janeiro RJ
Brasil
mamrio.org.br
facebook/museudeartemodernadoriodejaneiro
facebook/euvoceeomam
twitter/mam_rio
instagram/mam.rio
youtube/mamriodejaneiro

mantenedores

Bradesco Seguros

REDE D'OR SÃO LUIZ

PETROBRAS

Organização Techint

realização

Ministério da Cultura

BRASIL GOVERNO FEDERAL

parceiros
Bolsa de Arte
PIPA Global Investments
Salta Elevadores

apoio de mídia
JB FM
Revista Piauí

Presidente
Carlos Alberto Gouvêa Chateaubriand

Vice-presidente
João Maurício de Araujo Pinho Filho

Diretor
Luiz Schymura

Conselho Deliberativo
Armando Strozenberg
Carlos Alberto Gouvêa Chateaubriand
Elisabete Carneiro Floris
Gilberto Chateaubriand PRESIDENTE
Gustavo Martins de Almeida
Heitor Reis
Helio Portocarrero
Henrique Luz
João Maurício de Araujo Pinho VICE-PRESIDENTE
João Maurício de Araujo Pinho Filho
Joaquim Paiva
José Olympio Pereira
Kátia Mindlin Leite Barbosa
Luis Antonio de Almeida Braga
Luiz Carlos Barreto
Luiz Schymura
Nelson Eizirik
Paulo Albert Weyland Vieira
Paulo Roberto Ribeiro Pinto

Curadorias
Fernando Cocchiarale ARTES VISUAIS
Fernanda Lopes ASSISTENTE
Ricardo Cota CINEMATECA
Elizabeth Catoia Varela PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO
Tulio Mariante DESIGN
Luiz Pizarro EDUCAÇÃO E ARTE

Museologia e Montagem
Claudia Calaça COORDENAÇÃO
Veronica Cavalcante
Cátia Louredo
Fátima Noronha
Cosme de Souza
José Marcelo Peçanha

Produção e Salão de Exposições
Hugo Bianco COORDENAÇÃO
Julliana Santos
Lucia Meneghini
Eduardo Ribeiro
Ana Paula Pinheiro
Jucelia de Karla Souto
Juliana Mercês Lima

Sócios e Parceiros
Alessandro Hage

Design
Carla Marins COORDENAÇÃO
Mariana Boghossian
Rafael Rodrigues
Alice Assaf MÍDIAS SOCIAIS
Matheus Freitas VÍDEO

Cinemateca
Hernani Heffner CONSERVAÇÃO
Carlos Eduardo Pereira
Fábio Vellozo
Edson Gomes
Sidney de Mattos

Pesquisa e Documentação
Cláudio Barbosa
Maurício Sales
Verônica de Sá Ferreira
Aline Siqueira
Flávio Augusto
Estagiários:
Andressa Rocha
Laura Ludwig
Laura Santos
Maria Eduarda de Oliveira

Administração e Finanças
Henrique Andrade Oliveira COORDENAÇÃO
Cláudio Pereira
Eduardo Gomes Chaves
Sandra Borges dos Santos
Marcelo Barbara
Marcio Oliveira
Evelin Damascena
Fabrycio Marcio de Oliveira
Glayton Lisboa
José Geraldo Avelino
Luiz Carlos dos Santos
Neuza Pinheiro
Valdir Monteiro Leocádio
Tereza Cristina Vasconcelos

Operações e Eventos
Claudio Roberto COORDENAÇÃO
Elvis de Oliveira Rodrigues
João Elias de Almeida
Marcelo Antonio de Almeida
Reginaldo Pessanha dos Santos
Roberto Monteiro Leocádio
Behar Engenharia CONSULTORIA

Recepção
Tânia Nascimento
Fabiana Lima

Assessoria de Imprensa
CW&A Comunicação

Segurança
Transegur Vigilância e Segurança

catalogação na Fonte elaborada por Verônica de Sá Ferreira – CRB 7/6244

V293

Varela, Elizabeth Catoia.
Arte concreta além da Europa: Brasil, Argentina e MAM Rio / Elizabeth Catoia Varela. – Rio de Janeiro : Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2017.
152 p. ; 21 cm.

ISBN 978-85-98121-29-1

1. Arte Concreta - Brasil. 2. Arte Concreta – Argentina. 3. Arte Neoconcreta – Brasil. 4. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – história. I. Título.

CDD: 709.04056

traduções livres realizadas pela própria autora quando necessário.

em citações com erros no original, optou-se pela correção da escrita sem uso do [sic].

as referências foram organizadas pelo tipo documental.

conquanto as obras citadas obedeçam ao direito de citação da Lei de Direito Autoral brasileira, todos os esforços foram feitos no sentido de identificar os detentores de direitos das imagens reproduzidas neste livro e das pessoas fotografadas. Como alguns não foram localizados, estamos prontos a dar crédito, nas próximas edições, aos legítimos detentores de direitos que se identificarem.

1.000 exemplares impressos em offset 90g/m² e 180g/m², utilizadas as fontes Minion e Avenir.

apoio

CPDoc JB

Museu de Arte Moderna
Rio de Janeiro
2017

LEI DE INCENTIVO À CULTURA

mantenedores

Bradesco Seguros

REDE D'OR SÃO LUIZ

PETROBRAS

Organização Techint

realização

Ministério da Cultura

BRASIL GOVERNO FEDERAL

ISBN 978-85-98121-29-1

9 788598 121291