

**ARTE CONCRETA E  
VERTENTES CONSTRUTIVAS:  
TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA  
DA ARTE TÉCNICA**

Jornada ABCA

palestrantes

**organização**

Luiz Antônio Cruz Souza  
Maria Amélia Bulhões  
Marília Andrés Ribeiro  
Yacy-Ara Froner

**ARTE CONCRETA E  
VERTENTES CONSTRUTIVAS:  
TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA  
DA ARTE TÉCNICA**

Jornada ABCA

palestrantes

**organização**

Luiz Antônio Cruz Souza

Maria Amélia Bulhões

Marília Andrés Ribeiro

Yacy-Ara Froner

# ARTE CONCRETA E VERTENTES CONSTRUTIVAS: TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE TÉCNICA

Jornada ABCA  
palestrantes

## Coordenação do evento

Alessandra Rosado  
Claudia Fazzolari  
Luiz Antônio Cruz Souza  
Maria Amélia Bulhões  
Marília Andrés Ribeiro  
Yacy-Ara Froner

## Comissão Científica

Agnaldo Farias  
Almerinda da Silva Lopes  
Fernando Marte  
Giulia Giovani  
Icleia Cattani  
Isabel Plante  
Maria Alice Castello Branco  
Maria do Carmo de Freitas Veneroso  
Rita Lages Rodrigues

## realização



Associação Brasileira  
de Críticos de Arte

A786 Arte concreta e vertentes construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica (Jornada ABCA) – Palestrantes. / Organizadores Maria Amélia Bulhões, Marília Andrés Ribeiro, Yacy-Ara Froner, Luiz Antônio Cruz Souza – Belo Horizonte / MG: Editora ABCA, 2018.

275p.; il; v.1

ISBN: 978.85.54241.03-2

1. Artes. 2. Artes - História. 3. Artes - Teoria. 4. Artes – Conservação e restauração.

5. Crítica da arte

I. Froner, Yacy-Ara. II. Bulhões, Maria Amélia III. Souza, Luiz Antônio Cruz. IV. Ribeiro, Marília Andrés.

V. Associação Brasileira de Críticos de Arte. VI. Título.

CDD: 701.

Dados internacionais de catalogação na publicação  
Bibliotecária - Carla Angelo (CRB-6/2590)

**ARTE CONCRETA E  
VERTENTES CONSTRUTIVAS:  
TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA  
DA ARTE TÉCNICA**  
Jornada ABCA

palestrantes

**organização**

Luiz Antônio Cruz Souza

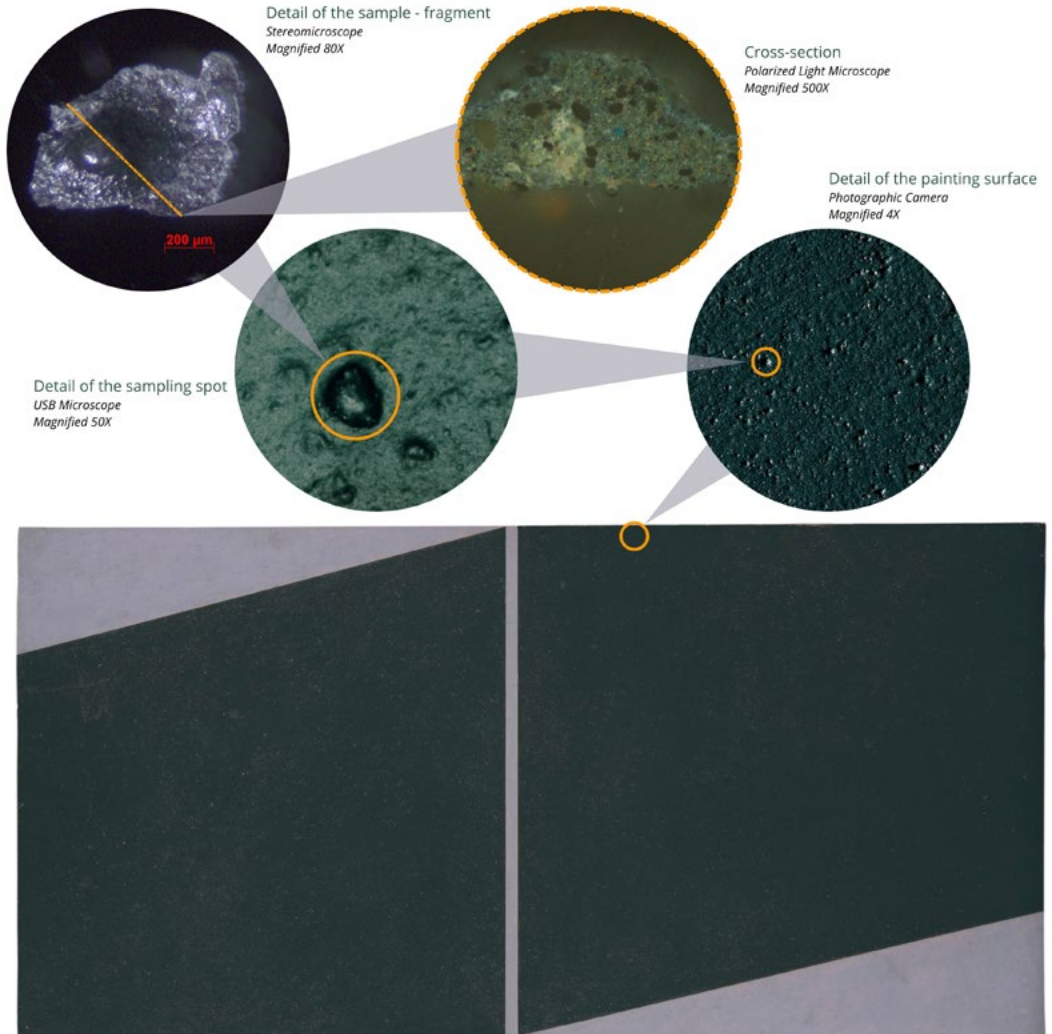
Maria Amélia Bulhões

Marília Andrés Ribeiro

Yacy-Ara Froner

## Verde Lilás by Aluísio Carvão, Tuiuiu Collection

*Oil over hardboard - 30,5 x 61,2 x 1,9 cm*



**Infográfico/ilustração de estudo transversal de uma amostra de tinta**, realizada pela equipe brasileira. Design: Eduardo Leite. Foto da pintura da pintura verde lilás de Aluísio Carvão : Alexandre Leão e equipe do iLAB.



---

# SUMÁRIO

<b>1. Sobre o evento</b>	10
<b>Prefácio:</b> O Papel da associação Brasileira de Críticos de Arte no Seminário Internacional Arte Concreta e Vertentes Construtivas	11
<b>Prefácio:</b> O Papel do LACICOR no Seminário Internacional Arte Concreta e Vertentes Construtivas e na produção de conhecimento	13
<b>2. Artigos</b>	16
<b>The Agency of Artists at the Salão Prêto e Branco</b> Aleca Le Blanc	18
<b>O continuum abstração-concreção no Brasil</b> Alice Heeren & Alessandra Rosado & Yacy-Ara Froner	34
<b>Vertente construtiva: madeiras de Rodchenko, Torres-García y Amílcar de Castro</b> Ana Maria Belluzzo	51
<b>La mirada del creador sobre los materiales artísticos de sus obras y la restauración de Arte Moderno y Contemporáneo</b> Ana Morales & Damasia Gallegos & Pino Monkes	75
<b>Examining Industrial, Scientific, and Technological Influences on Concrete and Neo-Concrete Art</b> Chris McGlinchey & Diana Hartmanii	91
<b>Materiality Of The Concrete</b> Corina E. Rogge	114
<b>Projeto Phoenix: restauração de uma pintura de Lygia Clark</b> Cláudio Valério Teixeira & Edson Motta Junior	130
<b>Concrete Art in Brazil – the material of form: industrialism and the latin american avant-garde</b> Luiz Antônio Cruz Souza & Alessandra Rosado & Yacy-Ara Froner	141
<b>Mario Pedrosa e o neoconcretismo</b> Luiz Camillo Osorio	154
<b>The Relevance of Concreteness Today: An Abstract Art That is Not an Abstraction (bridges, hinges, and transnational crisscrossings)</b> Mari Carmen Ramirez	165
<b>O Brasil já me deu regra e compasso: anotações sobre vertentes construtivas tardias no Brasil</b> Maria Angélica Melendi	183

---

<b>Universalismo constructivo: modernidade, tradição e aspiração utópica</b> Maria Lúcia Bastos Kern	200
<b>Arte construtiva no Museu de Arte da Pampulha</b> Marília Andrés Ribeiro	218
<b>Coleções brasileiras de arte concreta: diversidade, formação e materialidade.</b> Rita Lages Rodrigues	253
<b>Concretismo e neoconcretismo no acervo do museu de arte moderna de São Paulo: duas vertentes entre outras</b> Tadeu Chiarelli	277
<b>Os «Construtores»: conceito, forma e materialidade</b> Yacy-Ara Froner	285





## 1. Sobre o evento

O Seminário Internacional Arte Concreta e Vertentes Construtivas: Teoria, Crítica e História da Arte Técnica propõe discutir as diversas possibilidades teóricas de abordagem da história, da crítica e das técnicas usadas na construção da obra de arte. Focaliza a arte concreta, neoconcreta e as diversas vertentes construtivas na América Latina, por considerá-las uma produção singular no contexto da arte moderna no século XX. Ao englobar a história, a crítica e a técnica possibilita a abertura de um olhar transdisciplinar sobre a arte, os artistas, as obras e o sistema de arte, bem como a relação entre a arte e a política no período pós-2a Guerra Mundial.

### Coordenação do evento

Alessandra Rosado  
Claudia Fazzolari  
Luiz Antônio Cruz Souza  
Maria Amélia Bulhões  
Marília Andrés Ribeiro  
Yacy-Ara Froner

### Comissão Científica

Agnaldo Farias  
Almerinda da Silva Lopes  
Fernando Marte  
Giulia Giovani  
Icleia Cattani  
Isabel Plante  
Maria Alice Castello Branco  
Maria do Carmo de Freitas Veneroso  
Rita Lages Rodrigues

### Realização



### Apoio



### créditos da capa

Verde Lilás, Aluísio Carvão. Photo of painting: Alexandre Leão and iLAB team. Pinacoteca do Estado de São Paulo; MAM Museum of Modern Art Rio de Janeiro, RJ Brazil; Tuiuiú Collection, Luis Antonio de Almeida Braga, Rio de Janeiro, RJ Brazil; MAP Museum of Art of Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, MG Brazil

## ▷ **Prefácio: O Papel da Associação Brasileira de Críticos de Arte no Seminário Internacional Arte Concreta e Vertentes Construtivas**

A Associação Brasileira de Críticos de Arte, ABCA, seção brasileira da AICA, realizou nos dias 26 a 30 de junho de 2018 o Seminário Internacional Arte Concreta e Vertentes Construtivas: Teoria, Crítica e História da Arte Técnica, em parceria com o Laboratório da Ciência da Conservação da Escola de Belas Artes da UFMG, LACICOR.

O evento se dispôs a discutir diversas possibilidades de abordagem da produção artística, focando na arte concreta, neoconcreta e diversas vertentes construtivas na América Latina, por considerar esta produção artística uma manifestação singular no contexto da arte moderna no século XX, que necessita um maior reconhecimento internacional.

Partimos da convicção de que articular em um único evento a história, a crítica e a técnica permite a constituição de um olhar transdisciplinar, que enriquece e complexifica nossa abordagem. O Seminário, que contou com o apoio da Universidade Federal de Minas Gerais, da CAPES e da Getty Foundation reuniu pesquisadores de diferentes regiões do Brasil, Argentina, Chile e EUA. Os coordenadores do evento foram: Dr. Luiz A. C. Souza, Dra. Yacy-Ara Froner e Dra. Alessandra Rosado pelo LACICOR e Dra. Maria Amelia Bulhões, Dra. Marília Andrés Ribeiro e Dra. Claudia Fazzolari pela ABCA.

Contamos com a presença da Presidente da AICA Internacional, Dra. Lisbeth Rebollo, da Dra. Jeanne-Marie Teutonico, Diretora Associada para Programas, do Getty Conservation Institute - GCI, do Dr. Andrew Perchuk, Vice-Diretor do Getty Research Institute - GRI, do Dr. Chris McGlinchey do MoMA, do Dr. Tom Learner do GCI, da Dra. Zanna Gilbert do GRI, Dra. Cory Rogge do Museum of Fine Arts de Houston, Dra. Aleca Le Blanc, da University of California Riverside, Dra. Ana Morales e do Dr. Fernando Marte, ambos da Universidad Nacional de San Martin, Argentina, além de importantes pesquisadores nacionais como Dra. Aracy Amaral, Dra. Anna Maria Belluzzo, Dr. Luiz Camilo Osório, Dra. Maria Lucia Kern, Dra. Marília Andrés Ribeiro, Dr. Tadeu Chiarelli, Dra. Icleia Cattani, Dra. Yacy-Ara Froner, Dr. Luiz Antônio Cruz Souza, entre outros.

A palestra de abertura esteve a cargo da Dra. Mari Carmem Ramirez, curadora de arte latino-americana e diretora do Centro Internacional para as Artes das Américas, no Museu de Belas Artes de Houston. Os

textos das palestras e comunicações estão disponíveis no site [abca.art.br/httpdoc/ebooks-abca/](http://abca.art.br/httpdoc/ebooks-abca/), sob a forma de e-book, publicado pela ABCA, editora registrada no sistema nacional de bibliotecas.

Ao longo dos cinco dias de intenso e profícuo trabalho, foi possível confirmar nossa hipótese inicial sobre a importância destas interações, uma vez que todos os participantes manifestaram o quanto o evento foi enriquecedor e altamente qualificado, exatamente por essa constituição mais complexa das abordagens, coerente com as condições contemporâneas do pensamento científico.

A seção brasileira da AICA tem assumido importante papel no contexto acadêmico nacional, realizando eventos que debatem temáticas relevantes e que contam com a participação de nomes destacados na área de reflexão sobre artes visuais no País. Este foi um passo adiante nestas atividades, por sua abrangência internacional e pela pluralidade das abordagens desenvolvidas.

*Dra. Maria Amélia Bulhões*  
Presidente da ABCA

*Dra. Claudia Fazzolari*  
Vice-presidente da ABCA

*Dra. Marília Andrés Ribeiro*  
Presidente Regional da ABCA - Minas Gerais

## ▷ **Prefácio: O Papel do LACICOR no Seminário Internacional Arte Concreta e Vertentes Construtivas e na produção de conhecimento**

O Laboratório de Ciência da Conservação – LACICOR – vinculado ao CECOR – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais – da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais desenvolveu entre 2015 e 2018 o projeto Concrete Art in Brazil – The Material of Form: Industrialism and the Latin American Avant-Garde, financiado pela Getty Foundation, e em colaboração com o Getty Conservation Institute e a Universidade de San Martin, em Buenos Aires, Argentina, como parte do Projeto PST/LALA - Getty Trust Standard Pacific Times - Los Angeles / América Latina.

As obras selecionadas nessa pesquisa, pertencentes à Pinacoteca do Estado de São Paulo; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Coleção Tuiuiú, do colecionador privado Luís Antônio de Almeida Braga; e do Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, foram estudadas sob uma abordagem metodológica baseada nos princípios da História da Arte Técnica, em diálogo intenso entre a História da Arte e as Ciências Naturais.

Ao longo do projeto diversos encontros reuniram pesquisadores de distintas áreas de conhecimento, formação e países, em busca da geração de um debate interdisciplinar e sinérgico. Em 2017, por meio da pesquisadora Marília Andrés Ribeiro, membro da equipe de investigadores do projeto, foi sugerida uma parceria junto à ABCA para a realização de um evento conjunto no âmbito das Jornadas da ABCA.

A proposta do evento foi aprovada junto ao Programa de Apoio a Eventos no País (PAEP) da agência nacional de Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e obteve apoio dos Programas de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes e de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável da Escola de Arquitetura, ambos da UFMG, além do suporte da Pró-reitoria de Pós-Graduação da universidade.

Além da atual Presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte, Profa. Dra. Lisbeth Rebollo, também estiveram presentes a Diretora Associada do Getty Conservation Institute, Arquiteta Jeanne-Marie Teutonico, o Vice-Diretor do Getty Research Institute, Dr. Andrew Perchuk, do Cientista da Conservação do MoMA, Dr. Chris McGlinchey e o

do Chefe do Programa Científico do GCI, Dr. Tom Learner.

A palestra de abertura ministrada pela Dra. Mari Carmem Ramirez e mediada em parceria pelos professores Dr. Luiz Antônio Cruz Souza, coordenador do LACICOR, e Dra. Maria Amélia Bulhões, presidente da ABCA, demonstrou a complexidade das ações compartilhadas e a demanda de um diálogo mais contíguo entre dos campos de saber da Teoria Crítica e da Ciência da Conservação.

Como desdobramento imediato, os mais diversos agentes envolvidos no encontro – curadores, críticos, restauradores, professores, pesquisadores e cientistas – manifestaram, ao fim do evento, o interesse de continuidade do debate, permitindo a todos vislumbrar, para em breve, possíveis e inovadoras colaborações interdisciplinares.

Miguel Ozório de Almeida (1890-1952), presidente do Comitê Nacional de Cooperação Intelectual no período entre-guerras, «Não tenhamos receio de repetir: a ciência, para o seu progresso, depende da qualidade de alguns indivíduos criadores, mas em seu conjunto é trabalho coletivo e universal, e não é com o desejo de isolamento que se poderá colaborar em trabalhos de tal natureza» (1939).

Assim, acreditamos no poder das pontes, em oposição aos muros; na capacidade coletiva, ao invés do monólogo e no princípio do diálogo, em detrimento aos silêncios.

*Dr. Antônio Luiz Cruz Souza*  
Coordenador do LACICOR

*Dra Alessandra Rosado*  
Subcoordenadora do LACICOR

*Dra Yacy-Ara Froner*  
Pesquisadora do LACICOR  
Coordenadora do Evento-CAPES



# 2. Artigos





# The Agency of Artists at the Salão Prêto e Branco

Dr. Aleca Le Blanc

Department of Art History

University of California, Riverside

## ▷ Abstract

In 1954 the *III Salão Nacional de Arte Moderna* opened in Rio de Janeiro to much fanfare and controversy. This exhibition, the focus of this paper, took place during a very dynamic and contentious cultural moment in Brazil. In the years leading up to it, nascent museums and burgeoning publications fostered an incipient generation of critics and artists who were interested in emerging aesthetic theories and media. No surprise that impassioned debates about artistic style played out in the public sphere. However, despite intellectual differences, there was widespread consensus about the cost and availability of artist materials. Using the *Salão Prêto e Branco* as my jumping off point, my study will open on to larger questions about the period.

## ▷ Keywords

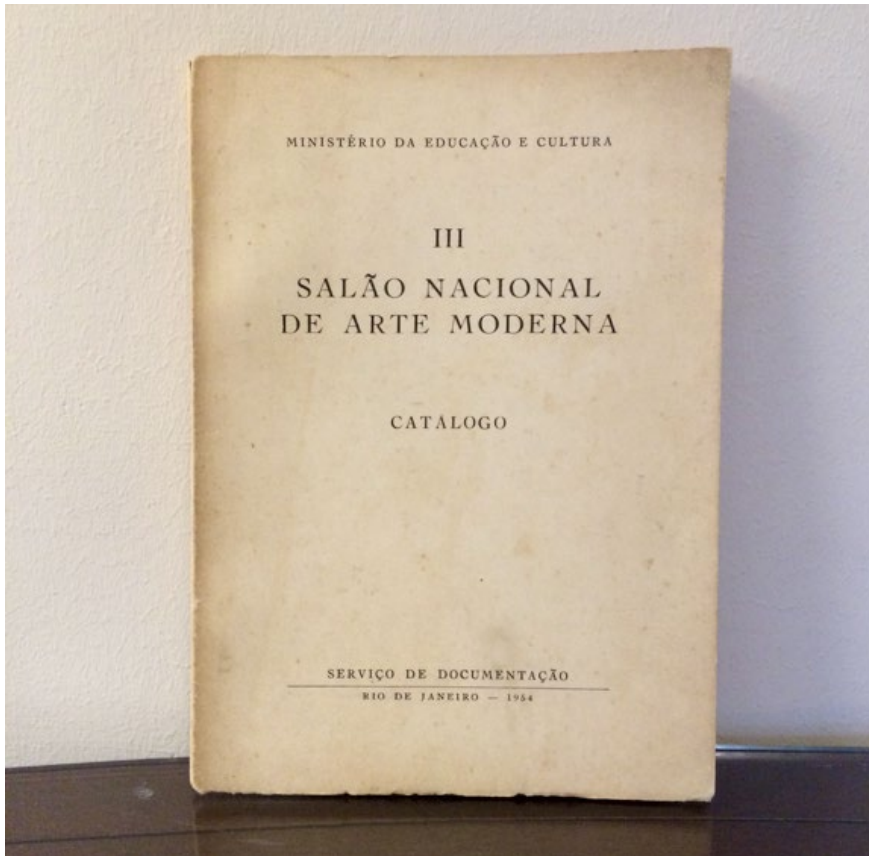
Brazilian art; nationalism; artist materials; protest;

On May 15th, 1954, in the galleries of the Ministry of Education and Culture, the National Salon of Modern Art opened in Rio de Janeiro. [Image 1] Even though it was only the exhibition's third iteration, participation had improved exponentially and 1954's installation boasted 323 works of art; the previous year had only featured 203 objects, so this was a marked increase. The works on display were remarkable for their diversity in medium, subject matter and style. There were examples of surrealist landscapes and portraits of poets, geometric compositions, and abstracted still life's, as well as depictions of religious and allegorical themes. Furthermore, there were works on canvas, carton and paper, executed with oil paint, gouache, pastel, and watercolor, as well as collages, prints, and sculptures. The jury awarded prizes to artists across the stylistic spectrum. [Images 2 and 3] In an interview with the artist Djanira, she said "Strictly speaking, no single artistic tendency, in the exhibition, won. Abstract artists and figurative artists shared the prizes between them."<sup>1</sup> In fact, artists commented about the solidarity they felt with fellow artists during this event—even across typically fraught lines; "there has never been such solidarity among Brazilian artists."<sup>2</sup>

---

1 "A rigor não venceu, dentro da mostra, nenhuma tendência artística. Abstratos e figurativos dividiam entre si as honras da premiação," in *O Globo*, May 26, 1954, reprinted in Paulo Herkenhoff and Glória Ferreira, *Salão Preto e Branco : III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954 : a arte e seus materiais* (Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985). 15.

2 "Nunca houve tanta união dos artistas brasileiros" in *Diário de Notícias*, May 18, 1954, reprinted in *ibid.*, 68.



*figure 1.* Exhibition catalog, published by Ministry of Education and Culture, Rio de Janeiro 1954



*figure 2.* Francisco Rebolo, Casario, 1954, Oil on canvas, 65 x 81 cm. Prize winner.



*figure 3. Aldo Bonadei, A um amigo, 1954, Oil on canvas, 95 x 77.2 cm. Prize winner.*

The reason for the confraternity among artists from different generations, who worked in disparate styles and with different media, superseded the battle lines drawn around their usual debates. Instead, they all rallied around a shared political cause; in April, a month before the show opened, more than six hundred artists in Brazil, from nearly every

state in the nation, signed a petition declaring that they would only submit works to the Salon “executed exclusively in black and white.”<sup>3</sup> It was for this reason that the III National Salon of Modern Art became known as the Black and White Salon.

The motivation for such a drastic measure was, in fact, rather simple; artists decided to band together in protest of an economic policy that restricted the importation of artist materials from abroad. Two years earlier, in 1952, the Minister of Finance in President Getúlio Vargas’ cabinet, Oswaldo Aranha, created a new five-tiered classification system for import tariffs; items that the ministry deemed a priority were taxed at much lower levels than those goods which were believed to be incidental and, consequently, considered luxuries.

Aranha’s office concluded that foreign materials associated with making art—including those used for painting, sculpture, printing, drawing—were not essential and so they were reclassified to category five, and received the highest level of taxation.<sup>4</sup> With this decree, the French oil paints that artists were accustomed to working with, were taxed at the same level as fine wines and perfumes. To be clear, these items could still be imported, but it was economically prohibitive for most because of the associated tariffs, and so they became more and more scarce. According to Manuel Salinas, of Casa Mattos, where he had sold art materials for forty years: “the most expensive paints were \$60 or \$70 a tube, when we could import them at the official exchange rate. Now they’re \$250 or \$300, prices that we would find too embarrassing to charge the artists.”<sup>5</sup> According to artist Iberê Camargo, this new tax structure had the same effect as if they had been outlawed.<sup>6</sup>

Aranha’s impetus for this new tariff system was to restrict foreign

---

3 “...executadas exclusivamente em preto e branco,” petition sent to Minister Balbino April, 1954, excerpts reprinted in *ibid.*, 15.

4 This was overseen by the *Carteira de Exportação e Importação do Banco do Brasil*. *Ibid.*, 2.

5 “... um sócio da Casa Mattos, que há quarenta anos vende materiais de arte: “As tintas mais caras ficavam em \$60 ou \$70 o tubo, quando podíamos importá-las ao câmbio oficial. Agora ficariam em \$250 ou \$300, preços que nos deixariam constrangidos diante dos artistas,” in *Tribuna da Imprensa*, May 5, 1954 reprinted in *Herkenhoff and Ferreira, Salão Preto e Branco : III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954 : a arte e seus materiais*: 66.

6 This, like so many other things in Brazil had drastically different implications depending on one’s class. Those from wealthy families, who could afford to travel to Europe for artistic training, even without prize money, continued to have access to much better materials.

goods in order to prop up the market for domestic fabricators. He justified the reclassification on the grounds that the domestic industry could and should satisfy the needs of artists in Brazil. Indeed, domestic paint manufacturers did exist and produced oil paint for the art trade, which was widely available to artists in Brazil. This move epitomized the economic policy of import substitution industrialization, prominent in the 1950s and one of the pillars of a developmentalist approach to modernizing underdeveloped economies. Yet, even though this policy was widely supported in other sectors, such as the burgeoning auto industry, it became a point of contention for many artists and their supporters since they considered the Brazilian products to be of inferior quality and a significant impediment to their work. To illustrate the calamitous effects of such a policy, these artists were determined to show the bureaucrats of the Federal District, then still based in Rio de Janeiro, what the world would look like if stripped of color and so limited their palettes to black and white.

Unfortunately, there is not very much documentation about this exhibition. I have found only one publication that focuses on this event: *Salão Preto e Branco: III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954: A Arte e Seus Materiais*, written and edited by Paulo Herkenhoff and Gloria Ferreira and published in 1985.<sup>7</sup> Thankfully it is an incredibly rich resource that includes reproductions of newspaper clippings from the era, paired with interviews of many of the artists that were still living at that point. Even with a relatively thin archival record, given the information we do know it is possible to stitch together a perspective of the artistic and political climates at the time, and one that can expand our received ideas about the art world in Brazil at this moment of inflection.

To review some of the dominant narratives about the period, we know that from 1946 to 1964, Brazil was a democracy. Politically this era is referred to as the Second Republic, and represents a democratic interval between two dictatorships, affectionately referred to as the “Golden Years”. During this time, in the late 1940s and early 1950s, many new art institutions were established in Brazil’s major cosmopolitan centers. Simultaneously, the field of journalism was growing, and because many

---

7 Herkenhoff and Ferreira, *Salão Preto e Branco : III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954 : a arte e seus materiais*.

of those running the new museums were also the owners of major newspapers, arts and culture began to be featured much more prominently and extensively. In large part due to the expansion of these two sectors—museums and newspapers—the role of the art critic took on new significance, and as more voices joined the growing field, the intellectual discourse around the visual arts became more specialized and nuanced, with debates often playing out in the pages of the daily newspapers. In 1951, the first São Paulo Biennial was inaugurated, wherein Max Bill was awarded first prize for his now iconic sculpture, *Unidade tripartida* (1948). Out of this event a generation of devotees to abstract art, and even more specifically concrete art, seemed to flourish. This led to the establishment of Grupo Ruptura in São Paulo in 1952 and Grupo Frente in Rio in 1954, until their shared interests in concretism appeared to devolve on the occasion of a joint exhibition between 1956 and 1957. Two years later, with the publication of Ferreira Gullar's essays "The Neoconcrete manifesto" and "Theory of the Non-Object," the neoconcrete movement coalesced with an exhibition at the Museu de Arte Moderno in Rio de Janeiro.<sup>8</sup> This teleological narrative of the Brazilian avant-garde has been repeated many times and for those of us whose first introductions to this period were through the literature available in the U.S., it is how we came to know this decade. The historical markers I have just outlined are but a brief sketch, nevertheless they have been repeated in exhibition catalogs and consistently lauded as the catalysts that made it possible for artists in Brazil to be integrated into an international avant-garde.

Moreover, the art history of this period is frequently framed around antagonistic concepts or entities: abstraction versus figuration is one, Carioca versus Paulista is another, academic versus avant-garde is a third. Historical narratives about the nation are also constructed around oppositions such as democratic versus colonial, industrial versus agrarian, modern versus underdeveloped. But the rhetoric overriding all of these pairings, fundamentally has to do with a rejection of an outmoded notion of Brazilianness, or *brasiliidade*, in favor of a decidedly internationalist posture. Antinationalist sentiment was widespread throughout the West in the years following World War II, when many rejected the

---

8 Ferreira Gullar et al., "Manifesto neoconcreto," *Jornal do Brasil* 1959; Ferreira Gullar, "Teoria do não-objeto," *Jornal do Brasil* 1959.



rhetoric of nationalism as a vestige of Fascism. But rather than position nationalism and internationalism as antithetical concepts, my research reveals how references to both social ideologies operated in tandem and were intrinsic to the production of a newly configured image of Brazil. The economic and political conditions of the 1950s enabled the realization of many projects that were international in scope and celebrated Brazilian national identity; the founding of the São Paulo Biennial in 1951 and the construction of Brasília (1957-1960) are two prominent examples of this synthesis.

Perpetuating the dichotomies named above, arbitrarily narrows our possibilities for interpretation. While I do not dispute that the landscape of the art world in Brazil was undergoing many changes, the climate was far more dynamic and contentious than these simplified narratives and oppositions suggest, when in fact many of these concepts co-existed. Re-examining the Black and White Salon, even though few materials exist, forces us to reconsider many of the assumptions made about these years in Brazil in favor of a much more convoluted story.

By 1954, in the two years since the law was passed, different tacks were taken to try to persuade the Brazilian government to reverse Aranha's new policies on imports. Because artists were convinced that domestic paints were of inferior quality, many of the arguments they advanced were centered on this. In one instance, the Comissão Nacional de Belas-Artes (CNBA) analyzed domestically-produced paints, which demonstrated the inconsistencies in the quality and color of paint from different tubes, even though they were labeled as the same color and made by the same brand. These results were delivered to Getúlio Vargas, and some in the government were persuaded by this argument and seemed to understand the challenges artists in Brazil were facing. The Minister of Education, Antonio Balbino, was one who was sympathetic to their plight and advocated on the artists' behalf. However, he was unable to persuade Aranha, the Minister of Finance, and the debate quickly devolved into a power struggle between the two.

Recognizing that these negotiations had reached an impasse within the government, three artists, Iberê Camargo, Djanira, and Milton Dacosta decided to call attention to the inferior paints in a more public way. In the previous five years many new art institutions had been

established in Brazil's cosmopolitan centers and contributed to a new national image that Getúlio's government was promoting abroad of a modern and industrial nation. By circulating a petition, they must have hoped that international publicity would embarrass Getúlio and Minister Aranha into shifting course on the taxation laws. The petition was addressed to Minister Balbino and stated: "We consider this prohibition a serious attack against the professional life of the artist and against the interests of national patrimony..."<sup>9</sup> It was for this reason that they would display works "exclusively executed in black and white". With over six-hundred signatures in support of this action, the newspapers reported on it widely and the topic became front page news for several weeks, with headlines such as: "It's difficult being a Brazilian in Brazil," and "Aranha is starving Brazilian artists."<sup>10</sup> In an interview at the opening of the Salon, Iberê was quoted in the *Correio da Manhã*, stating:

*We have the greatest biennial in the world, and the greatest stadium in the world. The reality, that no one will admit, is this, and only this: we have the greatest misery in the world. How can a people be great when their artists don't even have material with which to work?*<sup>11</sup>

However, in my view, the most accurate headline read "Mourning Brazilian painting."<sup>12</sup> Although terse and not nearly as dramatic or poetic as the others, the somber phrase signaled what would ultimately convince Getúlio to reverse these laws. It was not just the death of painting, but the death of Brazilian painting, and everything it might represent about the modern democratic and industrial nation of Brazil.

---

9 "Consideramos essa proibição um grave atentado contra a vida profissional do artista e contra os interesses do patrimônio nacional," petition sent to Minister Balbino April, 1954, excerpts reprinted in Herkenhoff and Ferreira, *Salão Preto e Branco : III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954 : a arte e seus materiais*: 16.

10 "É difícil ser brasileiro no Brasil" and "Aranha mata de fome os artistas brasileiros," newspapers unidentified. Clippings reprinted inside cover of *ibid.*

11 "... tem a maior bienal do mundo, o maior estádio do mundo. A realidade, que ninguém diz, é esta, e apenas esta: temos a maior miséria do mundo. Como pode ser grande um povo cujos artistas não têm sequer material para trabalhar," *Correio da Manhã*, May 15, 1954 reprinted in *ibid.*, 10.

12 "Lamentando a pintura brasileira," newspapers unidentified. Clippings reprinted inside cover of *ibid.*

Since Iberê was a member of the Comissão Nacional de Belas-Artes, he could not agitate against the government, and so Djanira took the reins. Building on the evidence about the inferior quality and inconsistencies in locally-produced paints, she recast the argument in terms that Getúlio and his ministers would understand. She argued that working with inferior materials meant that their art works would disintegrate more rapidly, and ultimately nothing would survive. If, indeed, Getúlio wanted to be an international leader and strong example of a nation emerging from underdevelopment, then having a rich national patrimony would be vital for the future Brazil he was building today. By marshalling the concept of nationalism as a key term in his argument, Djanira used the rhetoric of the politicians and turned it on its head. In the end, the artists were successful with their protest, and foreign art materials were reassigned to category two, reducing the level of taxation on these goods.

I linger on his argument because it calls attention to some of the antagonist terms that I have already outlined, and undermines the idea that they are always stable oppositional terms. In the first place, the notion of nationalism is a very fluid concept and, as we see in the way that Djanira recasts it, can be easily manipulated or contorted to suit any agenda. Equally important, is the fact that the modernization of Brazil was an incredibly uneven process, and so while these tax laws benefited some organizations, industries, and cities, it was a significant hindrance to many others.

The comradeship among the six hundred artists who signed the petition, but more importantly those who made the 323 works that were exhibited together, is another aspect of this exhibition that negates our assumptions about the period. Even though this period is often described around the seemingly irreconcilable differences between artists with diverse affiliations, at the Black and White Salon artists from different cities and states in Brazil, and from different generations, showed works in the galleries next to one another.

Potentially even more surprising was that artists dedicated to a figurative tradition installed their works next to artists committed to geometric abstraction. There is a history of healthy debate in Brazil about the merits and supremacy of abstraction versus figuration. In 1949,

five years earlier, the Museu de Arte Moderna do São Paulo installed the famed exhibition, *From Figurativism to Abstractionism*; the title alone reveals which was believed to be the victor and which the vanquished.<sup>13</sup> Two years later, the award made to Max Bill in 1951 at the first São Paulo Biennial was considered another milestone for the abstractionists. But then, on the occasion of the second biennial, which opened in December 1953 and closed in February 1954, a few months before the Salon, the major prize awarded had prompted outrage from one of the judges around this same polemic. The jury had split over which artist deserved first prize; Henri Laurens with his bronze figures, or Alexander Calder with his geometric mobiles. In the end, the prize was awarded to Laurens but not without Mário Pedrosa, the outraged judge, publicly denouncing the decision in several newspaper articles, because of his ardent belief that in the new age dawning in Brazil, abstraction was supreme.

However, at the Black and White Salon, this debate was quelled. Instead, young artists, such as Décio Vieira, later reflected that it had been a moment of liberation for younger or lesser-known artists. He had always had the feeling of working under the shadow of the Cândido Portinari and Emiliano Di Cavalcanti, two of the major mature artists then who, according to Décio, were awarded every commission. Instead, with the salon, he and others felt liberated to work in any way they wanted for this show, since the expectations were essentially the same for all; produce a work in black and white. The terms of the petition shifted the debate away from stylistic affiliations, making it easier for them to co-exist in the same exhibition.

Finally, I would like to propose one more way that this exhibition challenges our assumptions, specifically with respect to concrete art. One of the fundamental concepts of the concrete art object is that it is executed according to a premeditated plan. The artist does not alter the composition of the work once it has been started, based on a change in intuition or emotional state, but rather continues to execute a predetermined visual concept. Yet, this is a theory that I have begun to challenge with increasing frequency. Indeed, many of the works that were studied in the recent exhibition I co-curated—*Making Art Concrete: Works from Ar-*

---

13 Léon Degand, *Do figurativismo ao abstracionismo* (São Paulo: Museu de Arte Moderno do São Paulo, 1949).

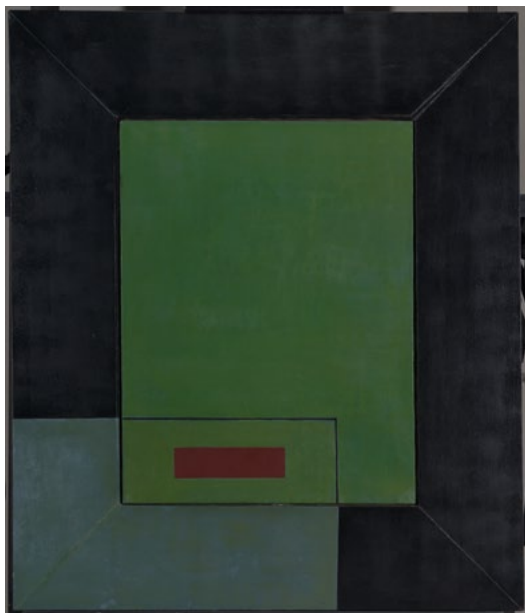
*gentina and Brazil in the Patricia Phelps de Cisneros Collection*—revealed that even some of the most dogmatic concrete artists sometimes altered their works at different stages.<sup>14</sup>

With this in mind, I want to suggest a potential alteration to the way we think about Lygia Clark's *Breaking the frame* series, from 1954, and to its exhibition history. We know that Clark shifted her attention to this body of work exactly around the same time as the Salon. With this series, she explored the relationship between the work of art and the frame, considering how they related to one another in size and scale, as well as color. This particular work, *Composição No. 5* (1954) also includes one of her early experiments with the organic line, a concept she would return to throughout her career. [Image 4] Given the color palette of the work there would be no reason to presume that she sent this to the Black and White Salon, even though it was likely already made, because we know that she sent it to the Venice Biennale in June of the same year, based on the stickers affixed to the back of the frame. [Image 5] In the analysis conducted at the Getty Conservation Institute, they discovered that changes had been made to the color of the frame, and another similar shape, had been painted in the opposite upper corner.<sup>15</sup> However, I think it is possible that she sent the painted frame, without the canvas, as her entry into the Salon.

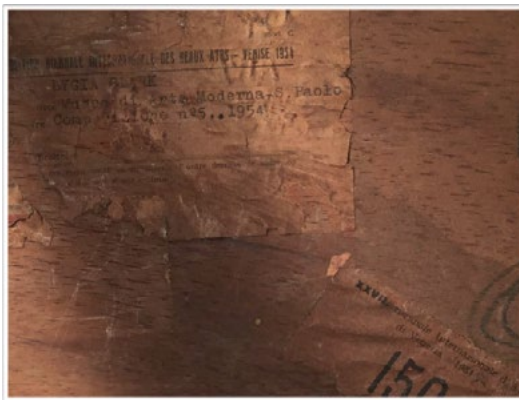
---

14 Aleca Le Blanc and Pia Gottschaller, *Making art concrete : works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros* (Los Angeles: Getty Conservation Institute and the Getty Research Institute, Los Angeles, 2017).

15 Pia Gottschaller, "Making Concrete Art," in *Making art concrete : works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*, ed. Zanna Gilbert, et al. (Los Angeles: Getty Conservation Institute and the Getty Research Institute, Los Angeles, 2017), 49-50.



*figure 4. Lygia Clark, Composição no. 5, 1954. Oil and oleoresin on canvas and wood, 106.5 x 90.5 x 1.8 cm*



*figure 5. Lygia Clark, Composição no. 5, 1954. Oil and oleoresin on canvas and wood, 106.5 x 90.5 x 1.8 cm. Verso showing stickers from Venice Biennale 1954*

In the first place, the page in the catalog that registers Lygia Clark's contribution refers to her entry as "*Quadro-objeto*," or picture frame. [Image 6] Furthermore, in a radio interview with Djanira, Pascoal Longo specifically asks about the "two frames, without canvases, exhibited in the salon."<sup>16</sup> Djanira affirms that "the National Salon of Modern Art is a exhibition of vanguard artists, where even the most unusual results of artistic research can be displayed" and that both of these works were approved by the jury. She continues: "I gave my approval that these picture-frames be shown, titled by the artist as Picture Frame. As a protest against the lack of canvas, I think it is a very original work. And, as research, has my respect."<sup>17</sup> If we can agree that it is possible that this work was shown in a previous state, or at the very least, that she sent frames as works of art, how does it change and complicate our understanding of Lygia's artistic evolution? Unfortunately, when Paulo and Gloria reinstalled the exhibition in 1985, they wrote that they weren't able to find the *Quadro-objeto*.

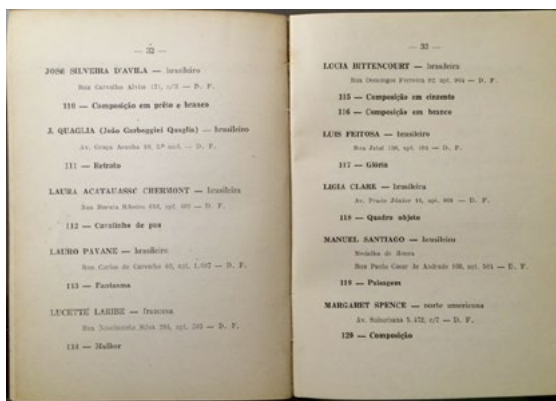


figure 6. Exhibition catalog, published by Ministry of Education and Culture, Rio de Janeiro 1954, page 32-33.

As I have written elsewhere, Aranha's changes to the tax laws had long-lasting implications for the history of Brazilian art. It was the im-

16 "duas molduras sem telas exibidas no Salão," transcript from Entrevista com Djanira no Programa Clube da Crítica, in Herkenhoff and Ferreira, *Salão Preto e Branco : III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954 : a arte e seus materiais*: 22.

17 O Salão Nacional de Arte Moderna é uma mostra de artistas de vanguarda, onde tem lugar a exposição de resultados de pesquisas plásticas as mais variadas ... Dei minha aprovação a que fossem mostradas as molduras, intituladas pela autora Quadro-objeto. Como protesto contra a falta de telas, considero um trabalho muito original. E, como pesquisa, manifesto meus respeitos," transcript from Entrevista com Djanira no Programa Clube da Crítica, in *ibid.*, 22-23.

petus that pushed artists to experiment with unconventional materials, in order to avoid the domestically-produced traditional materials they detested.<sup>18</sup> Many began to experiment with recently developed paints and supports that were manufactured by and for the industrial sector. Aluísio Carvão says as much in his interview:

*It was one of our goals to use industrial materials, many began to paint on wood or Eucatex. We did the whole process as if we were going to paint a car with automobile paint. I have works made that way, I threw alcohol and gasoline on top, I used soap and water ... I experimented a lot that way, and if I'm not mistaken I sent works like this to the (São Paulo) Biennial in 1953. I made Christmas cards with collage; taking advantage of everything I could gather, gathering everything that I could take advantage of, including caps, and cords and strings. I have always enjoyed working with varied materials.”<sup>19</sup>*

Despite utopian rhetoric that frequently characterizes the period, the wide-spread modernization of Brazil did not happen across all sectors of society in unison. In fact, there was a great deal of tension and controversy about how these modernization projects would be carried out. A study of the Black and White Salon creates other possibilities for understanding this history. This is one event that demonstrates how and why the process of modernization was chaotic and complicated and not always well-received. Even today, there continues to be competing desires about what should be prioritized.

---

18 Le Blanc, Aleca. “The Material of Form: How Concrete Artists Responded to the Second Industrial Revolution in Latin America.” In *Making Art Concrete : Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps De Cisneros*, Los Angeles: Getty Conservation Institute and the Getty Research Institute, Los Angeles, 2017.

19 “Foi uma das nossas metas usar materiais industriais, muitos começaram a pintar sobre madeira ou Eucatex. Fazíamos todo o processo como se fosse para pintar um automóvel e pintávamos com tinta de automóvel. Eu tenho trabalhos feitos assim, jogava álcool e gasolina em cima, passava sabão com água ... Eu experimentei muito isso, se não me engano mandei para a Bienal de 53. Fiz muito cartão de Natal com colagens; juntava tudo que pudesse aproveitar, sem contar as tampinhas e os cordões e barbantes. Sempre gostei de trabalhar com vários materiais.” In Herkenhoff and Ferreira, *Salão Preto e Branco : III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954 : a arte e seus materiais*.



▷ **References**

DEGAND, Léon. *Do Figurativismo Ao Abstracionismo*. São Paulo: Museu de Arte Moderno do São Paulo, 1949.

GULLAR, Ferreira. “Teoria Do Não-Objeto.” *Jornal do Brasil*, 1959, 1.

GULLAR, Ferreira; CASTRO Amilcar de; WEISSMANN, Franz; CLARK, Lygia; PAPE, Lygia; JARDIM, Reynaldo; SPANÚDIS, Theon. “Manifesto Neoconcreto.” *Jornal do Brasil*, 1959, 4-5.

HERKENHOFF, Paulo; FERREIRA, Glória. *Salão Preto E Branco : Iii Salão Nacional De Arte Moderna, 1954 : A Arte E Seus Materiais*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

LE BLANC, Aleca; GOTTSCHALLER, Pia. *Making Art Concrete : Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps De Cisneros*. Los Angeles: Getty Conservation Institute and the Getty Research Institute, Los Angeles, 2017.

# O CONTINUUM ABSTRAÇÃO-CONCREÇÃO NO BRASIL

Alice Heeren<sup>1</sup>

Alessandra Rosado<sup>2</sup>

Yacy-Ara Froner<sup>3</sup>

## ▷ **Resumo**

A corrente de movimentos abstrato-concretos pode ser vista como a mais marcante no Brasil e na América Latina a partir do meio do século XX. Dois aspectos dessa corrente foram abordados neste estudo. Inicialmente, uma discussão da complexa questão terminológica e, em seguida, eventos e atores que ainda não foram amplamente estudados pela literatura, ou ainda, foram apagados da narrativa sobre o momento abstrato-concreto no país. Entre eles estão os Salões de Maio e o papel de indivíduos como Jacob Ruchti. Uma revisão do cânone do universo abstrato-concreto no Brasil necessita de uma compreensão mais profunda dessas referências ainda pouco estudadas, além de uma ampla discussão da questão terminológica central em qualquer debate sobre o movimento.

## ▷ **Palavras-chave**

---

1 Alice Heeren é Doutoranda no Departamento de História da Arte na Southern Methodist University in Dallas Texas. Sua pesquisa foca em arte e arquitetura moderna e contemporânea no Brasil. Atuou como pesquisadora no projeto Arte Concreta no Brasil – A materialidade da Forma: Industrialismo e Vanguardas Latino-Americanas, coordenado pelo Prof. Luiz Souza – LACICOR.

2 Coordenadora da equipe de História da Arte Técnica no projeto Arte Concreta no Brasil — A materialidade da Forma: Industrialismo e Vanguardas Latino-Americanas, coordenado pelo Prof. Luis Souza — LACICOR.

3 Coordenadora da equipe de História da Arte no projeto Arte Concreta no Brasil — A materialidade da Forma: Industrialismo e Vanguardas Latino-Americanas, coordenado pelo Prof. Luis Souza — LACICOR.

Abstração, Arte Concreta, terminologia, Salões de Maio, Jacob Ruchti

### ▷ **A questão terminológica**

Historicamente, as vertentes construtivas surgiram por meio do aprofundamento do conceito de ‘abstração’ e, na modernidade, este conceito é adotado como estratégia artística associada, aos experimentos de artistas europeus nas duas primeiras décadas do século XX. Desde seu início, o conceito sofreu com a questão da terminologia. Kandinsky (1866-1944) por exemplo usa desde muito cedo em seus escritos os termos ‘arte não-naturalista’ e ‘arte não-objetiva’ (KANDINSKY, 1910, p. 87).<sup>4</sup> Ele não se refere a arte sem objetividade, mas a arte liberta dos objetos do mundo natural. O artista vê esta nova arte não como uma ruptura completa com os movimentos anteriores, mas como uma transformação das relações plásticas da visualidade a partir da autonomia da forma em relação à representação, figuração e narrativa naturalista suportada pela mimesis. Por sua vez Malevich (1878-1935) também usa o termo ‘arte não-objetiva’, mas o vê como específico ao seu momento histórico, a arte não-objetiva como uma ruptura com os movimentos tradicionais e acadêmicos, a arte não-representativa (MALEVICH, 1915, p. 173).

Mondrian (1872-1944) favorece o termo ‘não-figurativo’ em seus escritos, afirmando em seu “Plastic Art and Pure Plastic Art”: “non-figurative art is the outcome of the figurative art of today - the interaction of constructive elements and their inherent relations.” No entanto, o próprio artista entende que “the definitions figurative and non-figurative are only approximate and relative. For every form, even every line, represents a figure, no form is absolutely neutral” (MONDRIAN, 1937, p. 389). Em seu “Dialogue on the New Plastic,” Mondrian já propõe outro termo, ‘Neoplasticismo’, o qual ele descreve: “can equally be called Abstract-Real painting because the abstract can be expressed by plastic reality” (MONDRIAN, 1919, p. 291). O artista vê a imitação da natureza como pobre em sua habilidade de manifestar a realidade, e a arte abstrata reduzida aos seus elementos essenciais como capaz de uma representação mais real do que qualquer obra figurativa.

A dificuldade terminológica claramente se estende por todas as dis-

---

4 Textos primários de artistas dos movimentos abstratos-concretos estão reunidos na antologia editada por Charles Harrison e Paul Wood em 2006 e as páginas são correspondentes a este volume, a não ser quando informado. As datas originais dos textos foram mantidas na referência parentética para clareza.

cussões dos construtivistas. George Rickey argumenta que a arte Russa do início do século XX: “era algumas vezes, e de forma imprecisa, chamada de ‘abstrata’ - como antônimo de ‘concreta’. Tampouco era sinônimo de ‘não-figurativo,’ um termo introduzido pelo também russo Aleksandr Rodchenko (1891-1956), e usado por Malevich para suas pinturas planas de quadrados, retângulos e cruzeiros. O termo ‘não-figurativo’ vem sendo aplicado desde então para descrever qualquer arte que não apresente um tema, seja ela geométrica ou não” (RICKEY, 1967, s.p.). Diversos termos surgem nesse contexto: não-figurativo, não-objetivo, abstrato-real, e o próprio termo “Construtivismo” passa a ser disputado simultaneamente no momento em que o movimento se configurava. Rickey lembra que “o termo ‘construtivismo’ é familiar, porém vago no meio artístico. Supostamente cunhado pelo artista russo Vladimir Tatlin (1885-1953), que montava ‘construções para cantos de parede’ em 1914, trata-se de um desses termos que se tornam técnicos sem jamais terem sido definidos. O problema foi cuidadosamente contornado pelo conterrâneo de Tatlin, Naum Gabo (1890-1970), que, em vez de ‘construtivista’, usou o termo mais genérico ‘construtivo’ para definir sua arte” (RICKEY, 1967, s.p.).

Van Doesburg(1883-1931), líder do movimento concreto, foi extremamente crítico ao termo ‘arte abstrata’ porque via o processo de abstração das formas naturais em formas puras como uma etapa anterior da arte que já deveria ter sido ultrapassada por todos os artistas. Isto é manifesto quando ele afirma: “Pintura concreta e não abstrata, porque já superamos o período das pesquisas e das experiências especulativas... Pintura concreta e não abstrata pois nada é mais concreto, mais real do que uma linha, uma cor ou uma superfície” (DOESBURG, 1930, s.p.). O artista se refere à culminação do princípio generativo da arte não-objetiva que é descrito por outros artistas como Mondrian e Kandinsky.

Todos os artistas do período reconhecem que a terminologia (ou a falta de termos mais apropriados) dos movimentos ‘abstratos’ dificultava as discussões e é por isso que muitos escrevem sobre o quanto termos como ‘puro’, ‘absoluto’, ‘não-figurativo’, ‘não-objetivo’, ‘abstrato’, ‘concreto’ e outros são relativos e incapazes de comunicar todo o universo de ideias associados com os movimentos artísticos. Entretanto, até o próprio Van Doesburg se resigna ao termo ‘abstrato’ em todas as suas limitações quando ele se junta a outros artistas de várias linhas para

compor o grupo Abstraction-Création: Art No-Figuratif.<sup>5</sup>

Apesar das dificuldades criadas por termos amorfos como ‘puro’, ‘abstrato’, ‘não-objetivo’, ‘não-figurativo’ e até ‘construtivo’ para elaborações teóricas, a flexibilidade desses contornos pode ser vista como responsável pela versatilidade e longevidade dos movimentos de cunho ‘abstrato’ tanto na Europa como em outras regiões do globo. Do abstrato ao concreto, do puro ao não-objetivo, do absoluto ao não-figurativo, os movimentos abstrato-concretos devem ser compreendidos como um universo de possibilidades que ainda impactam a arte no momento contemporâneo.<sup>6</sup>

Frente ao problema terminológico e a abrangência dos movimentos deste período, a figura do *continuum* é possivelmente a melhor maneira de se compreender este momento artístico, não como um movimento apenas, mas um conjunto de movimentos espalhados por um espectro de concepções fundamentais, os quais as posições filosóficas, materiais e artísticas se dispersam por um infinito espaço entre polos opostos: ideal e material; abstrato e concreto; estático e dinâmico; construtivo e compositivo, entre muitos outros. Estes conceitos são opostos, mas complementares, e existem em um mesmo *continuum* precisamente porque encontram na complementariedade e na oposição o dínamo do deslocamento, do desdobramento, da apropriação e da transformação de suas premissas.

### ▷ **Parte 1: O Contexto dos Movimentos Abstratos-Concretos no Brasil**

O *continuum* de movimentos abstrato-concretos pode ser visto como a mais marcante no Brasil e na América Latina a partir do meio do século XX. As décadas de 1940 a 1960 no Brasil são caracterizadas por um grande otimismo. Um período de intensa industrialização e urbanização, prefigurado pelo Plano de Metas de Juscelino Kutbitschek, na qual

---

5 Por “não-figurativo” os artistas da associação entendiam uma cultura puramente plástica. Usaram “abstração” para incluir aqueles artistas que ultrapassaram as premissas figurativas através de uma abstração de formas naturais e “criação” para abranger aqueles que fizeram este caminho através do uso de elementos racionais sejam geométricos ou simplesmente elementos irreduzíveis da obra de arte como a linha, cores, formas, volumes etc. É um compromisso que permitia que vários grupos se encontrassem em um mesmo universo (Abstraction-Création, 1932-3, p. 374).

6 Em uma segunda etapa deste trabalho a questão terminológica no escrito de artistas e críticos Latino Americanos foi abordada mais a fundo incluindo discussões por Gyula Kosice, Joaquín Torres-García, Tomás Maldonado, Juan Acha, Waldemar Cordeiro, Romero Brest, Ferreira Gullar, Mario Pedrosa e outros.

é manifesta a crença absoluta na modernização. Principalmente o Rio de Janeiro e São Paulo mudam radicalmente neste período com a substituição da base agricultora com indústrias. A indústria de aço de Volta Redonda é um exemplo importante e a Bienal de São Paulo e os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro são centrais para a internacionalização da imagem do Brasil.

Apesar disso, a história do concretismo e neoconcretismo na arte brasileira foi por vezes dissociada do desenvolvimentismo e das mudanças que houveram no país. Dentro deste discurso do novo Brasil, a Arquitetura Moderna Brasileira se torna, do ponto de vista historiográfico, o movimento visto como o mais impactante. Desde 1939 com o Pavilhão Brasileiro na Exposição Internacional de Nova Iorque e a exposição “Brazil Builds” (1943) com seu catálogo criado pelo Museu de Arte Moderna (NY), a Arquitetura Moderna Brasileira tomou a frente como o símbolo máximo da utopia desenvolvimentista, da industrialização e do progresso para os brasileiros e o público estrangeiro (CAVALCANTI, 2003). Entretanto, o construtivo no Brasil, tanto na arquitetura quanto nas artes visuais, era um modernismo sem modernização (GUILLEN, 2004). A indústria da construção civil, assim como a de materiais artísticos, era incapaz de acompanhar os desenvolvimentos nos seus respectivos campos. Enquanto na arquitetura a importação de materiais e tecnologia se torna necessária, nas artes este impasse é manifesto no Salão de Arte Moderna de 1954—melhor conhecido como o Salão Preto e Branco. Neste, os artistas em protesto as políticas que dificultavam a importação de tintas artísticas expuseram apenas trabalhos feitos em preto e branco (FUNARTE, 1985).

Este paradoxo do modernismo sem modernização no Brasil é visto por Sônia Salzstein como consequência da decadência da utopia da modernização, que era em si um novo tipo de colonização. Nas palavras de Salzstein “When viewed in terms of Brazilian modernization, it became obvious that the notion of ‘form’ could not evolve out of a belief in the constructive utopia of work—that is, out of historical conviction as regards the solidarity between art and technology, which, in the belief of the constructive avant-garde, would sooner or later be advocated by industrial society, and this in turn would lead to the universal acceptance of a ‘new form.’” (SALZSTEIN, 2006, p. 143). Similarmente, Michael

Asbury comenta que o concretismo se via aliado a um programa estatal central que buscava aliar a produção estética à sociedade como um todo, mas era apenas sustentável enquanto a comunidade artística continuava intoxicada pela ideologia do desenvolvimentismo: a crença que o subdesenvolvimento poderia ser superado através de planejamento (ASBURY, 2005, p. 184).

O declínio da utopia da modernização acelerada de Juscelino Kubitschek (1902-1976) com a altíssima dívida externa e o consequente colapso da democracia com o golpe civil-militar de 1964, também pode ser visto como o declínio da estética construtiva—a quarta Bienal de São Paulo com sua preferência pelo *informel* e a dissidência de Ferreira Gullar (1930-2016) marcando esta mudança. Entretanto, Frederico Morais e outros autores como Juan Acha (1916-1995) apontam para o construtivo (construir: esculpir o futuro) como um caminho para o processo de estabelecimento de uma identidade latino-americana e, apesar de ligado ao contexto do período, eles argumentam que não se resume ao sonho desenvolvimentista (MORAIS, 1997, p. 36).

No caso do Brasil, alguns eventos podem ser vistos como centrais na história do impulso construtivo na região. Entre eles estão a II Exposição Francesa de 1945 e a presença no Rio de Janeiro desde 1940 dos artistas Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), Arpad Szênes (1897-1985), Leon Degand (1907-1958) (primeiro diretor do MAM-SP) e Samson Flexor (1907-1971). Adicionalmente a séries de conferências de Jorge Aníbal Romero Brest (1905-1989) em 1948, e as renomadas exposições de Max Bill (1908-1994) em 1950 e a Bienal Internacional de São Paulo de 1951 marcam pontos fundamentais dessa história.

Além disso, do ponto de vista da América Latina, a ampla influência de Joaquín Torres-García (1874-1949) é inegavelmente um ponto importante de disseminação das ideias construtivas no continente (RAMÍREZ, 1992). Enquanto por um lado Vieira da Silva e Szênes, assim como Brest, criam uma ligação direta entre o Brasil e os países da América Latina—particularmente a Argentina, Venezuela e Uruguai onde os movimentos abstratos já tinham vários adeptos e grupos dedicados desde vários anos—Flexor, Degand e o retorno de artistas e críticos como Cícero Dias (1907-2003), Lygia Clark (1920-1988) e Mário Pedrosa (1901-1981) de viagens ao exterior, configuravam uma rede de troca de informações que

corria do Brasil para a Europa e os EUA.

Entretanto, vários eventos e atores ainda não foram amplamente estudados pela literatura, ou ainda, foram apagados da narrativa sobre o momento abstrato-concreto no país. Entre eles estão os Salões de Maio, idealizados por Quirino da Silva (1897-1981), cujas três edições, em 1937, 1938 e 1939 na cidade de São Paulo procuraram estabelecer um espaço de convergência do debate crítico e das tendências artísticas contemporâneas marcadas pela internacionalização e pela apropriação de modelos vanguardistas a partir de experimentações autônomas, além o papel de outros indivíduos como Jacob Ruchti(1917-1974). Estes aspectos foram focos desse estudo.

### ▷ **Parte 2: Duas referências importantes: Os Salões de Maio e Jacob Ruchti**

O movimento Concreto no Brasil nasce no final da década de 1940 dos debates que tiveram sua origem nos movimentos artísticos europeus das primeiras décadas do século XX. Como Ana Maria Belluzzo propõem em seu texto “The *ruptura* Group and Concrete Art:” “At the time, the protagonists of abstraction whose geometric aesthetics was much less rigorous than the abstraction proposed by the historical avant-garde of the second and third decades of the century, decided that reality in art should be established through induction. Hence, they proposed to substitute the term ‘abstraction’ for ‘concretism’” (BELLUZZO, 2004, p. 204). Entretanto, é também uma reação ao contexto brasileiro, particularmente ao Modernismo representado por Tarsila do Amaral e Cândido Portinari e outras correntes nacionalistas que culminaram no Centro Popular da Cultura e um embrace da ideia do progresso e da modernização acelerada. Frederico Morais argumenta: “Em uma sociedade como a nossa, onde tudo está por fazer, por construir, a arte, integrando um esforço de definição de um projeto nacional e/ou continental, adquire o sentido de organização do real, de transformação e construção de uma nova sociedade” (MORAIS, 1997, p. 34) Enquanto os movimentos modernistas do início do século valorizavam o exótico, a figuração e uma visão romantizada da identidade nacional, os Concretos se alinhavam com um novo Brasil, moderno e industrializado: o “Brasil do futuro.”

A história do Concretismo e Neoconcretismo no Brasil tradicional-



mente foi interpretada por meio de polaridades: de um lado o grupo Paulista, liderado por Waldemar Cordeiro(1925-1973) que incluía Geraldo de Barros(1923-1998), Lothar Charoux(1912-1987), Kazmer Féjer(1923-1989), Leopoldo Haar(1910-1954), Luiz Sacilotto(1924-2003), Anatol Wladyslaw(1913-1973), entre outros; e do outro, o Grupo Frente organizado por Ivan Serpa e que nasce de seu trabalho como mentor de um grupo de artistas no MAM-RJ entre eles Lygia Clark(1920-1988), Hélio Oiticica(1937-1980), Lygia Pape(1927-2004), Aluísio Carvão(1920-2001), Amílcar de Castro(1920-2002), entre outros. As divergências entre os dois grupos se tornam óbvias quando são colocados lado-a-lado na Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta em dezembro 1956 no MAM-SP. Pouco depois da Exposição viajar para o MAM-RJ e da ampla discussão que rompe entre Waldemar Cordeiro, Ferreira Gullar, Mario Pedrosa e outros críticos do período, o Grupo Frente dissolve e alguns de seus artistas assinam o manifesto Neoconcreto.

Esta narrativa oficial prioriza a contraposição entre os dois grupos. Além disso, a divisão que liga o grupo paulista à classe trabalhadora e à indústria e o grupo carioca à alta classe e uma dissociação política também é exagerada, além dos imperativos do asceticismo paulista versus o experimentalismo carioca. O papel dos artistas concretos no desenvolvimento do design no país também não pode ser subestimado. Artistas como Lygia Pape (marca Piraquê) e Amílcar de Castro (reformulação do Jornal do Brasil) são apenas dois exemplos desse envolvimento e quando pensado em conjunto com a narrativa do concretismo também serve como evidência de quão superestimada é a binária Concretismo Paulista como ascético e ligado à indústria versus o experimentalismo do Concretismo Carioca.<sup>7</sup>

De acordo com Paulo Monteiro, particularmente o segundo (1938) e o terceiro (1939) Salões de Maio promoveram uma maior visibilidade dos artistas estrangeiros, e permitiram o acesso simultâneo as tendências contemporâneas Europeias no Brasil no momento de sua expansão

---

7 Enquanto esta continua sendo a versão “oficial” da história do concretismo, muitos estudos contemporâneos vêm ampliando esta narrativa como os de Ana Maria Belluzzo, Fernando Cocchiarale, Augusto de Campos, Michael Asbury, Aleca Le Blanc, Irene Small e Sérgio Martins.

(MONTEIRO, 2008, p. 95).<sup>8</sup> O autor destaca a presença de Ben Nicholson (1894-1982), Josef Albers (1888-1976), Alexandre Calder (1898-1976), Alberto Magnelli (1888-1911) e Jean Hélion (1904-1987). Além destes artistas, expuseram também nestas duas edições do Salão de Maio o artista e arquiteto suíço erradicado no Brasil, Jacob Ruchti (1817-1974) que participou de momentos centrais na história da arte abstrato-concreta no Brasil como a criação do MAM-SP em 1948, além de disponibilizar obras da sua coleção para a marcante exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*.

Os Salões de Maio foram uma iniciativa de Quirino da Silva, Geraldo Ferraz (1905-1979) e Flávio de Carvalho (1899-1973). Unindo artistas abstracionistas e surrealistas estrangeiros, como no caso do grupo inglês no Salão de 1938, e modernistas brasileiros de cunho figurativo, as exposições foram consideradas por Paulo Mendes de Almeida em seu *De Anita ao Museu*, como antecedentes diretos da Bienal de São Paulo (MENDES DE ALMEIDA, 1976, p. 87). Entretanto, a sua importância no processo de disseminação das linguagens abstrato-concretas no Brasil no momento em que alguns dos grupos mais importantes do movimento estavam germinando ou ainda não existiam, ainda não foi avaliada em profundidade pela historiografia da arte.<sup>9</sup>

O 2o Salão de Maio de 1938 trouxe ao Brasil os artistas do grupo inglês impulsionado pelo crítico Herbert Read (1893-1968), entre os quais o de maior renome era Ben Nicholson. Mendes de Almeida menciona que Nicholson expos no Salão “uma xilogravura, um linóleo e três cortiças” (MENDES DE ALMEIDA, 1976, p. 107). A xilogravura foi reproduzida no catálogo e é um exemplo do momento mais importante da produção do artista. Após ter criado diversos relevos em branco durante

---

8 Poucos autores mencionam os Salões de Maio como referências anteriores que impactam os movimentos abstratos-concretos no Brasil. Alguns que comentam sobre os salões são Ana Paula Nascimento, Rejane Cintrão e Aracy Amaral e o estudo e exposição por Monteiro é importante para esta recuperação.

9 Haroldo de Campos chama atenção para esta questão em seu depoimento no evento de 40 anos da Exposição Nacional de Arte Concreta. *Revista da USP*, São Paulo 30, Junho/Agosto 1996, pp. 251-61. Paulo Mendes de Almeida também faz menção aos Salões como precursores do movimento assim como Jacob Ruchti. Adicionalmente, no texto “Grupo Ruptura” as autoras Ana Paula Nascimento e Rejane Cintrão também chamam a atenção para este evento e o papel de Ruchti, assim como Maria Cecília França Lourenço em seu “Pioneiros da Abstração: um manifesto humanista.” Entretanto, todos estes autores mencionam estes precursores sem que sua contribuição seja central para sua análise do período.

os anos de 1935-6, uma série que Nicholson vê validada quando visita Mondrian a seu ateliê na França, o britânico começa uma série de obras abstrata-geométricas usando retângulos, círculos e linhas demarcadoras que configura o auge do seu processo de abstração e pelo qual ele vai se tornar reconhecido internacionalmente. Nicholson participa de vários grupos abstrato-concretos internacionais, de interesse particular é sua inserção em 1933 no Abstraction-Création (fundado do Jean Hélion que participou do Salão de 1939) junto com Barbara Hepworth (1903-1975). Em 1936, o artista seria responsável, junto com Naum Gabo e o arquiteto John Leslie Martin (1908-2003), pela publicação-manifesto *Circle: An International Survey of Constructivist Art*. Parte do processo de despolitização do Construtivismo Russo, o Construtivismo Internacional foi um movimento que atingiu grande parte dos países Europeus no final dos anos 1920 e durante os 1930.

Foi com a deterioração da situação na França em 1938 que Mondrian se refugia em Londres, onde, seus amigos Nicholson e Hepworth, arranjariam um ateliê para o artista no prédio em que trabalhavam. Este período foi certamente um período de grande desenvolvimento para Nicholson influenciando Mondrian em seu uso de formas e cores. É o momento em que a cor amarela limão e a retícula aparecem na obra do artista e é quando ele produz as variações do seu 1938 que será uma das suas grandes realizações (MATTHIESSON, 2008, p. 10). A xilografia apresentada no Brasil em 1938 é provavelmente a mesma, ou da mesma série, daquela intitulada *Abstract with Red Circle* dedicada à Eduardo Westerdahl (1902-1983) e vendida pela Christie's em 2011. Já mostrando as formas simples com cores primárias que marcaram o trabalho de Nicholson, esta xilografia é precursora de 1938 e imediatamente posterior aos seus relevos monocromáticos. As “três cortiças” que Nicholson mostrou no Salão eram possivelmente seus relevos, centrais no seu trabalho no período, que influenciaram diversos artistas abstratos-concretos inclusive o brasileiro Sérgio Camargo (1930-1990).

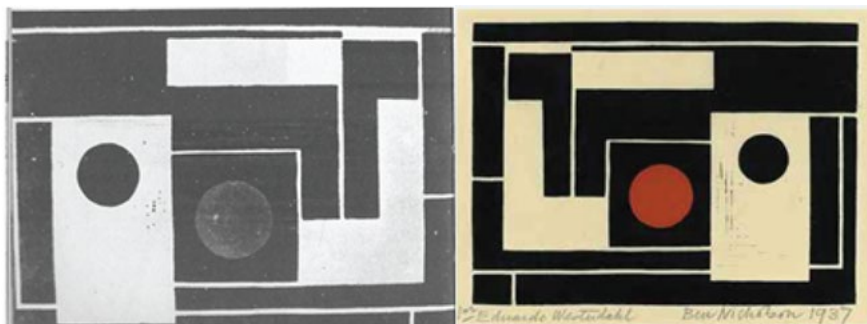


figura 1 e 2. Ben Nicholson no catálogo do 2o Salão de Maio, 1938 (à esquerda) e Nicholson, *Abstract with Red Circle*, 1937, xilogravura dedicada à Eduardo Westerdahl e vendida na Christie's em 2011 (à direita)

É interessante que quando as obras de Nicholson são expostas no Salão de 1938 — e posteriormente na Exposição Britânica Contemporânea (possivelmente em 1941) organizada por Herbert Read — o artista está sendo amplamente criticado na Inglaterra da 2ª Guerra Mundial pelo desinteresse da abstração em relação ao mundo exterior. A pesquisadora Maria Cecília França Lourenço comenta em artigo para a revista da USP sobre a Exposição Britânica Contemporânea: “Aparecem restrições ao ineditismo das soluções, com cuidado para não comprometer a iniciativa, pois há um fundo político, ou seja, aplaudir a aproximação com os Aliados contra o chamado Eixo-Japão, Alemanha e Itália. A dificuldade para assimilar a abstração fica estampada na análise de obras a obrigar malabarismos, chamando composições de ‘macias,’ ou abordando o abstracionismo por ‘esoterismo’ e acusando desenhos de ‘pouco sugestivos’” (FRANÇA LOURENÇO, 1995, p. 122). Sobre pressão internacional e aproveitando das oportunidades de promover seu trabalho e a abstração britânica nos anos 1940, Nicholson se verá obrigado a se distanciar do Construtivismo (agora indesejável devido a ligação com a USSR separada da Grã Britânia pela Guerra Fria) que defendera durante grande parte de sua carreira, para realçar não os universalismos presentes no seu trabalho, mas as realidades particulares dos seus retângulos e quadrados.

Assim, de uma maneira semelhante ao discurso dos artistas do movimento concreto europeu do período, Nicholson (e os críticos promotores do seu trabalho) iram ressaltar como suas formas e cores são tão reais como peixes ou frutos (MATTHIESSON, 2008, p. 12)<sup>10</sup>. Stefan Themerson (1910-1988) irá chamar, na revista *Polemics*, as obras de Nicholson de naturezas-mortas para enfatizar esta concretude. Este aspecto político da terminologia não pode ser ignorado e deve ser levado em consideração quando examinando o uso expansivo do termo “arte concreta” no Brasil neste mesmo período, mesmo quando aqueles que o utilizam claramente denunciam sua inadequação, como no caso de Ferreira Gullar.

Além de Nicholson que expõe em 1938 no Salão, Calder, Albers e Mag-nelli são grandes nomes do abstracionismo que estão presentes no 3o

---

10 É importante que a exposição que Nicholson participou junto com Hepworth e Gabo já se chamava Abstrato e Concreto.

Salão de Maio de 1939. Calder, que seria o pivô para Mário Pedrosa no processo de apoio ao movimento abstrato-concreto no Brasil, mandou ao Brasil neste momento algumas pinturas e um dos seus emblemáticos móveis para a exposição em São Paulo. Além do 3o Salão de Maio, Calder faz sua primeira exposição retrospectiva no Brasil em 1948 organizada por Pedrosa e Henrique Mindlin(1917-1971) no prédio do Ministério da Educação e Saúde. A exposição mais tarde ainda viajou para o MASP. Adicionalmente, em 1953, Calder teve uma posição de destaque na Bienal de São Paulo e uma exposição ambiciosa no MAM-RJ em 1959 onde suas obras foram expostas tanto dentro do prédio de Affonso Reiddy e nos jardins de Roberto Burle-Marx.

O Salão de 1939 foi particularmente disseminado devido à publicação de um catálogo e da Revista Anual do Salão de Maio com farta documentação fotográfica e artigos de teóricos e de artistas participantes na exposição (MENDES DE ALMEIDA, 1976, p. 108). Entretanto, é pouco mencionado, assim como também as exposições de Calder de 1948 e 1949 no Brasil e a exposição em 1953 dos artistas argentinos do grupo Madí, na narrativa que conta a disseminação da linguagem abstrata-geométrica no país.

O Movimento Madí é um movimento artístico que se iniciou em 1946 na Argentina por Gyula Kosice (1924-2016), escultor húngaro radicado no país. Trata-se de uma proposta de convergência das manifestações plásticas, musicais, teatrais, literárias, corporais da dança e arquiteturas baseada na fusão dos conceitos de “criação” e “invenção”, com o objetivo de libertar a poética das limitações “externas” ao próprio trabalho e expandir as possibilidades que surgem a partir da continuidade da obra de arte por meio da interlocução entre os meios manifestos. Entre os artistas que compõem o Movimento Madí estão os uruguaios Carmelo Arden Quin (1913-2010) e Rhod Rothfuss (1920-1969), o alemão radicado na argentina Martín Blaszko (1920-2011), o argentino descendente de sírios Alfredo Hlito (1923-1993), o italiano naturalizado argentino Juan Bay (1892-1978), a argentina Diyi Laañ (1927-2007), entre outros. Do final da década de 1940 ao início de 1960, as experiências do Madí e do movimento Neoconcreto encontram nas estratégias participativas do público pontos de convergência. Exemplos são as obras articuladas de Gyula Kosice e de Lygia Clark, o princípio estrutural geométrico fundamental

às experimentações introdutórias desses artistas.

Outro ponto importante da abstração no Brasil no final dos anos 1930 é a contribuição, contemporaneamente esquecida, do artista e arquiteto Jacob Ruchti. Ruchti mostra no Salão de Maio de 1938 uma escultura abstrata intitulada *Mulher sentada quase adormecida* que certamente se distinguia das contribuições dos seus colegas modernos e figurativos Di Cavalcanti (1897-1976), Victor Brecheret (1894-1955), Tarsila do Amaral (1886-1973), Anita Malfatti (1889-1964), entre outros que expunham no Salão. Em 1939, o artista traz para o Salão outras duas esculturas, desta vez em alumínio e arame, intituladas *Espaços* e *Construção Linear*, respectivamente. As questões mais expressivas levantadas por Ruchti são o uso do espaço como elemento material maleável, a ausência como elemento plástico e o dinamismo, ou seja, movimento como um aspecto central da arte não-figurativa.



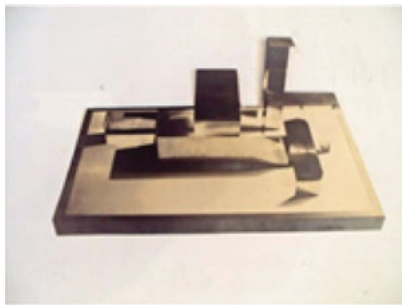
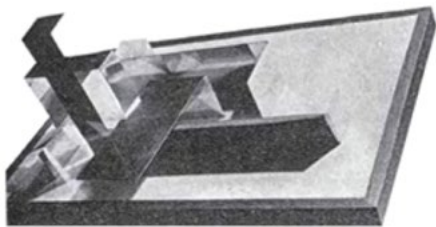
figuras 3 e 4. Jacob Ruchti, *Abstrato*, 1939 (à esquerda) e Ruchti, *Mulher sentada quase adormecida*, 1938 (à direita)

Além de contribuir com obras, Ruchti também contribuiu teoricamente para a arte abstrato-concreta brasileira. Em 1939, Ruchti escreve o artigo “Construtivismo” para o número 4 da revista *Clima* em São Paulo onde ele aponta que vê sua arte, assim como toda arte preocupada com os elementos internos, como necessariamente concreta e o termo abstrato conseqüentemente como algo sem sentido. Neste mesmo texto, o artista já menciona Calder e a questão do movimento e do espaço na sua arte. Ruchti iria visitar Calder nos EUA em 1947 onde ele adquire obras que mais tarde apareceriam na exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*.

Junto com Flavio Motta (1923-2016), Ruchti ministra cursos no MASP,

assina a ata de fundação do MAM-SP e atua no Conselho Administrativo e na Diretoria Artística do museu. Ele ainda recepciona e acompanha Max Bill em São Paulo por ocasião da sua exposição em São Paulo e assim pode ser visto como participando dos momentos centrais para a formação e consolidação da arte abstrata-concreta no país. Entretanto, por não se alinhar com os grupos concretos e neoconcretos no período, sua contribuição permanece ofuscada na narrativa do desenvolvimento construtivo no país.

A obra *Espaços* que Ruchti expõe no Salão de 1939 é central no seu uso de novos materiais (o alumínio), além da maneira em que aborda conceitos importantes dos trabalhos de Mondrian, Tatlin, Malevich, Bill e Calder. No seu processo de dobrar as finas placas de alumínio, Ruchti cria uma estrutura marcada pela interpelação de vários planos, onde o espaço é manuseado ressaltando tanto a presença dos planos à medida que se projetam no espaço, como as ausências que eles manifestam nas sobreposições das linhas formadas pelos elementos. Ferreira Gullar já afirma que uma das questões centrais do concretismo e neoconcretismo carioca é como os artistas do movimento desenvolveram aspectos centrais da arte de Malevich que havia sido subvalorizado pelos movimentos abstrato-concretos internacionais. Entre estas questões estão o uso da ausência como elemento dos seus quadros, particularmente em seu Branco sobre branco, e a quebra do espaço da moldura como espaço da arte pictórica por excelência, que também é fundamental nos contra-relevos de Tatlin (GULLAR, 1985, p. 146). Ruchti não quebra diretamente com a estrutura da moldura que continua como parte de *Espaços*, entretanto, a projeção desta obra do bi para o tridimensional é particularmente interessante. A manutenção da moldura já indica que a obra deveria ser exibida contra a parede criando relações entre quadro/moldura/objeto/espaço/escultura que é central no trabalho posterior de artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Willys de Castro (1926-1988) e outros.



figuras 5. A esquerda. Jacob Ruchti, *Espaços*, 1939. Imagem publicada no catálogo do Salão de Maio de 1939.

figuras 6. A direita. Jacob Ruchti, *Espaços*, 1939. imagem da obra publicada na dissertação de Valéria Ruchti.

O trabalho de Ruchti ainda adiciona o movimento valorizado pelas finas placas de alumínio que é aspecto primordial dos móveis de Calder, além do manuseio (dobras e torções) de planos de materiais metálicos como em Bill e a valorização da retícula e das configurações entre retângulos como em Mondrian. Infelizmente a obra *Construção Linear* em arame e exposta no mesmo Salão não sobreviveu. Sua análise poderia auxiliar na interpretação dos conceitos trabalhados por Ruchti neste período. Seus desenhos e pinturas, entretanto, mostram sua atenção a questão da retícula, das linhas divisórias e das vibrações óticas que se tornariam marca registrada dos concretos paulistas, além de uma atenção para o movimento e a experimentação que é vista como fundamental no trabalho dos cariocas.

### ▷ Conclusão

Ruchti e seus trabalhos podem atestar para a infiltração de diversos conceitos abstrato-concretos no cenário brasileiro e contribuem para a disseminação destes. Além das obras e da contribuição de Ruchti, os artistas que participaram das edições dos Salões de Maio e a distribuição ampla do catálogo e da revista organizadas no evento do 3o Salão de Maio mostram que estes eventos foram referências importantes e ainda pouco estudadas por historiadores e críticos. Uma revisão do *continuum* abstrato-concreto no Brasil necessita de uma compreensão mais profunda dessas referências ainda pouco estudadas, além de uma reavaliação das divergências e sobreposições dos diversos movimentos, agora canônicos, partindo simultaneamente dos escritos da época e as polêmicas



discussões presentes neles e a realidade própria (material, histórica e conceitual) que é as obras dos artistas do período.<sup>11</sup> Além disso, uma revisão mais ampla e a recuperação das vias de ligação entre o Brasil, Europa, EUA e países da América Latina, seus artistas e teóricos também é importante para uma visão mais ampla do *continuum* abstrato-concreto brasileiro.

### ▷ Referências

AMARAL, Aracy. Surgimento da abstração geométrica no Brasil, *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Cia. Melhoramentos, 1998.

ASBURY, Michael. Neoconcretism and Minimalism: On Ferreira Gullar's Theory of the Non-Object, *Cosmopolitan Modernisms*, edited by Kobena Mercer (Cambridge: MIT Press, 2005), p. 168-189.

BELLUZZO, Ana Maria. The ruptura Group and Concrete Art, *Inverted Utopias: Avant-garde Art in Latin America* editado by Marí Carmem Ramírez and Héctor Olea. New Haven: Yale University Press, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. Depoimento no evento de 40 anos da Exposição Nacional de Arte Concreta. *Revista da USP*, São Paulo 30, Junho/Agosto 1996, p. 251-61.

CAVALCANTI, Lauro. *When Brazil was Modern*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

FRANÇA LOURENÇO, Maria Cecília. Pioneiros da Abstração: um manifesto humanista. *Revista da USP* 27, Set./Out./Nov., 1995, p. 116-29.

MORAIS, Frederico. A vocação construtiva da arte latino-americana. *Continente Sul Sur*, no. 6, Novembro 1997, p. 25-39.

FUNARTE. *Salão Preto e Branco: III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954: a arte e seus materiais*. Rio de Janeiro : FUNARTE, 1985.

GUILLEN, Mauro F. Modernism Without Modernity: The Rise of Modernist Architecture in Mexico, Brazil, and Argentina, 1890-1940. *Latin American Research Review* 39, 2004, pp. 6-34.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea*. São Paulo: Nobel, 1985.

HARRISON, Charles and Paul Wood (ed.). *Art in Theory 1900-2000: An*

---

11 Esta revisão bibliográfica, junto com uma discussão terminológica mais ampla foram o foco da segunda etapa deste estudo.

Anthology of Changing Ideas. USA: Blackwell Publishing, 2006.

KANDINSKY, Wassily e Franz Marc (ed.). *The Blaue Reiter Almanac*, original 1912. Boston: MFA Publications, 2005.

MATTHIESSON, Sophie. Raising the Flag of Modernism: Ben Nicholson's 1938. *Art Bulletin of Victoria* 48, 2008.

MENDES DE ALMEIDA, Paulo. *De Anita ao Museu*. Rio de Janeiro: Editora Perspectiva, 1976.

MONTEIRO, Paulo. Salão de Maio. *ARS*, Revista do Departamento de Artes Plásticas da ECA – USP, 2008, <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3044>.

MORAIS, Frederico. A vocação construtiva da arte latino-americana. *Continente Sul Sur* no. 6, November 1997, p. 25- 39.

NASCIMENTO, Ana Paula e Rejane Cintrao. *Grupo Ruptura*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

RAMÍREZ, Mari Carmen. *El Taller Torres-Garcia: The School of the South and Its Legacy*. Austin: University of Texas Press, 1992.

RICKEY, George. *Construtivismo: Origens e Evolução*. São Paulo: Cosac & Naify, 1967.

RUCHTI, Jacob. Construtivismo. *Revista Clima* 4, 1939.

RUCHTI, Valéria. Jacob Ruchti, a modernidade e a arquitetura paulista (1940-70). Dissertação, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2011.

SALZSTEIN, Sônia. Contemporary Trends in Brazil during the 1950s: The Mire of Modernization, *Version and Inversions: Perspectives on Avant-garde Art in Latin America*, editado por Marí Carmen Ramirez and Héctor Olea. New Haven: Yale University Press, 2006, p. 131-157.

VAN DOESBURG, Theo. Manifest Art Concret. *Revue Art Concret*, May 1930.

## **VERTENTE CONSTRUTIVA: MADEIRAS DE RODCHENKO, TORRES-GARCÍA Y AMÍLCAR DE CASTRO**

Ana Maria Belluzzo<sup>1</sup>

### ▷ **Resumo**

Examino exemplares da abstração construtiva internacional: experiências realizadas pelo russo Alexander Rodchenko (1891-1956), pelo uruguaio Torres Garcia (1874-1949) e pelo brasileiro Amílcar de Castro (1920-2002). A madeira constitui contribuição pontual no percurso de cada um deles, que se ocupa deste material por certo tempo. O material impõe-se inicialmente aos artistas em sua dimensão espacial, concreta, na A aproximação dos três artistas reenvia ao tecido coletivo, que sustenta transformações da arte. Espero que tal encontro permita afinar diferenças e sentidos particulares atribuídos ao Universalismo Construtivo. Nesta compreensão, tem prioridade a prática artística, que favorece a observação do desdobramento estético da matriz construtiva, o notável aprofundamento trazido pela contribuição de artistas de diferentes gerações, em diferentes circunstâncias.

### ▷ **Palavras-chave**

Torres Garcia; Alexander Rodchenko; Amílcar de Castro

---

1 Professora de História da Arte na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Atua como pesquisadora e curadora independente, com autoria de vários livros na área. Coordenou o comitê brasileiro do projeto "Documents of 20th century Latin America and Latino Art: a digital Archive and Publications Project" by the Internacional Center for the Arts of the Americas, at The Museum of Fine Arts, Houston, (2006-2012).

Pretendo abordar o projeto construtivo focalizando experiências realizadas pelo russo Alexander Rodchenko (1891-1956), pelo uruguaio Torres Garcia (1874-1949) e pelo brasileiro Amilcar de Castro (1920-2002), de modo a apreciar vias abertas pela matriz construtiva e desdobramentos significativos do debate estético, com base na realização de artistas de diferentes gerações, que atuaram em diferentes circunstâncias históricas.

A palavra construção foi trazida ao campo das artes pelos russos, em uma conjugação de teoria e prática, em momento de profunda transformação da sociedade. Momento de diálogo fecundo entre prática artística e pensamento estético, em que se buscou aproximar o conhecimento da arte, da ciência e da técnica. As artes eram chamadas a se reinventar e participar da organização da vida social. Nesta convergência, os artistas valorizavam o teor construtivo no plano da linguagem, em oposição ao teor compositivo, e operavam sobre a dimensão social das práticas artísticas, abolindo a autonomia da produção artística (ou seja seus critérios próprios de avaliação). O artista era introduzido no espaço social da produção de objetos necessários. (ALBERA, 2002, p. 171).

As obras de Rodchenko trazem a atenção para o período revolucionário das vanguardas russas (1917-1921). No seu pensamento, o movimento visou tirar a arte de seu isolamento e torná-la parte integrante da vida. O período revolucionário contou com o empenho de diferentes grupos e o movimento construtivo conheceu importante aprofundamento a partir do debate teórico sobre o papel das artes na formação da nova sociedade. A controvérsia entre artistas e teóricos estimulou o debate, tendo os grupos artísticos unido forças e participado diretamente das transformações sociais, no período. Após a cisão entre artistas, o nome Construtivo seria reivindicado por diferentes artistas atuantes na Rússia e outros que seguiram para a Europa.

A irradiação europeia do movimento foi conduzida por El Lissitzki, na década de 20, e a primeira exposição russa aconteceu em Berlim, em 22. A reorientação europeia do movimento na Alemanha renovou o conhecimento da linguagem artística e sua destinação à produção industrial. Como se sabe, pesquisas artísticas no campo da abstração geométrica feitas nas duas primeiras décadas, na Rússia, na Alemanha, e também na Holanda, constituem amplo legado substantivo e plural. A extensão dada ao termo pela crítica e história da arte comporta novos limites e a tradição construtiva conhece desdobramentos estéticos na prática de artistas autônomos.

Por certo, a história não se repete. O que se repete é o uso do vocábulo construtivo, como lema de outras práticas artísticas. Fato que recomenda especial atenção às sucessivas compreensões do termo, tendo em vista a extensão que lhe é dada pela crítica e história da arte e os novos limites que comporta. Interessa, portanto, examinar a transposição, ou melhor, a re-invenção do termo que articula novas configurações.

Revela-se imprescindível a aproximação às obras que concorrem para o estudo da matriz artística nascida no cerne da revolução russa, animada por um projeto social, de modo a favorecer o reconhecimento das convicções construtivas que ganham corpo sob outras condições de produção e circulação social da arte - sob outras estruturas econômicas e diferentes contextos técnicos (ALBERA, 2002). A reunião de três artistas facilita o reestabelecimento do tecido coletivo que sustenta releituras e transformações da arte. Por outro lado, traz a oportunidade de se afinar diferenças e sentidos particulares atribuídos às construções espaciais por cada um deles.

Rodchenko, intelectual atuante desde a primeira hora no contexto revolucionário das vanguardas construtivas russas poderá ser visto através de construções espaciais realizadas entre a primeira e a segunda década do XX.

As madeiras do uruguaio Torres Garcia marcam momento significativo, vivido nos anos parisienses, propício a elaboração de uma poética própria. As obras realizadas entre 1927 e 1931 ajudam a focalizar o projeto deste construtor universal que percorreu vias abertas pelas vanguardas europeias e particularizou sua experiência na América, para onde levou e territorializou bagagem internacional, através do seu *Universalismo Construtivo*. Irá formar a escola de arte do Uruguai, conhecida por *taller der sur*, que veio se tornar marco significativo do pensamento sobre arte aliada à vida, no continente sulamericano.

Amilcar de Castro, natural de Minas Gerais, artista ativo nos limites da experiência neoconcreta brasileira, em meados do século XX, conhecido entre nós pelo desafio tectônico de configurações em aço, elaborou também obras tardias em madeira, realizadas na década de 80 e 90.

A abordagem de obras em madeira, pontuais no curso de cada um deles, que se ocupou do material por certo tempo, vem favorecer a aproximação comparativa. Peças em madeira, de escala média, não escondem o trabalho processual que a todos interessa: o corte, do desenho da construção que dá corpo à intuição de cada artista, alternativas de manejo

instrumental. Associam diretamente linguagem e manipulação do projeto. Dão a ver o momento em que o plano (que era tido como superfície pintada, no sistema de arte anterior) passa a anunciar à si próprio, na continuidade com o espaço do observador. Momento do nascimento da obra de arte no espaço real.

Os três artistas evidenciam momentos em que é definitivamente superada a percepção anterior do espaço de representação perspectiva. O material se impõe primeiramente aos artistas enquanto dimensão espacial, concreta, tomado como característica tridimensional de tudo que existe na realidade, antes de ser uma questão conscientemente abordada. Nosso estudo compreende qualidades sensíveis da obra no espaço, que não se reduzem à visualidade. Os artistas construtivos não pretendem dar a ver o mundo, mas dar-lhe forma<sup>1</sup>.

### ▷ Rodchenko

Na esfera do construtivismo russo, Alexander Rodchenko aparece entre os primeiros artistas da história da arte, a criar *esculturas abstratas com possibilidade de montagem, a partir de material plano*. Refiro-me às construções realizadas entre 1918 e 1921, contrapostas à massa esculpida e ao volume. Formam figuras regidas por uma organização de ordem espacial. O nome de Rodchenko aparece ao lado de Vladimir Tatlin (em 1914), de Naum Gabo (em 1916), de Pjotr Miturich (em 1918) entre outros contemporâneos que fizeram a revolução das construções espaciais abstrato geométricas, propostas que exerceram forte influência nos rumos do movimento. Grande parte dos exemplares que conhecemos são reconstruções. A série de Rodchenko foi exibida em Moscou, em 1921, ao lado de construções espaciais de Vladimir e Georgi Stenberg, Medunsky e Karl Loganson. A fonte dos documentos aqui utilizados é Rodchenko e Stepanova Archive, em Moscou (RODCHENKO, 2002).<sup>2</sup>

---

1 Ilustrações: Obras de Rodchenko – imagens pertencentes ao livro RODCHENKO. Spatial Constructions, publicado pela Galerie Gmurzinska / Hatje Cantz, em 2002. Obras de Torres Garcia imagens pertencentes ao livro RAMIREZ, Mari Carmen (org.) Joaquín Torres-García. Constructing Abstraction with wood. Menil Foundation, Houston, 2009. Obras de Amílcar de Castro – cromos pertencentes ao acervo do Instituto de Arte Contemporânea, SP (IAC)

2 Texto de Varvara Stepanova e Sasha Lavrentiev, no qual esclarecem que Rodchenko documentou suas esculturas por meio de fotos e desenhos, num pequeno libreto, depois o destruiu. Livro publicado por ocasião da exposição Rodchenko and Spatial Construction in the 20th century, realizada no Wilhelm Lehmbruck Museum, in Duisburg. Apresentou 28 obras de A. Rodchenko, reconstruídas sob supervisão de Alexander Lavrentiev, entre 1973 e 1993, a partir de três séries de *Construções Espaciais* concluídas por Rodchenko entre 1918 e 1920-21, acompanhadas de documentação fotográfica.

As chamadas “Esculturas não-objetivas” de Rodchenko, compoem uma primeira série de “Construções Espaciais. Montadas e desmontadas. (assembled e disassembled). Realizadas em 1918, quase todas destruídas. Em anotações posteriores, Rodchenko deixa escrito que deveriam ser reconstruídas em madeira compensada, para museus.<sup>3</sup>

Aqui se pode observar um desenho e uma foto de época da “Escultura não objetiva no. 1”, tendo ao lado uma reconstrução datada de 1973. Chamam a atenção a montagem de componentes individuais, conectados entre si em ângulo de 90 graus.



figura 1. R1 - Alexander Rodchenko, Escultura Não-objetiva n°1 - Desenho de 1918; óleo sobre cartão, base de madeira (70 x 24 x 20 cm) exposto em Moscou, 1919; reconstrução em alumínio, Paris 1993.

Entre esculturas não-objetivas, algumas revelam características antropomórficas. Não esquecendo que a associação é um dos meios pelos quais o

---

3 Rodchenko documentou tres séries de suas esculturas por meio de fotografias e desenhos em um pequeno caderno e mais tarde destruiu estes objetos. Este pequeno libretto foi reunido por Sasha Laventriev. As 3 séries de construções espaciais foram planejadas em desenho com compasso e régua inspiradas no desenvolvimento de Tatlin e Gabo e algumas peças foram realizadas e participaram da exposição em Moscou, 1921. Rodchenko foi visto no contexto da escultura do século XX pelo Wilhelm Lehmbruck Museum, em Duisburg que exibiu 28 reconstruções produzidas sob supervisão de Alexander Laventriev entre 1973 e 93 a partir das 3 séries de construções espaciais realizadas por Rodchencko entre 1918 e 21. A Galerie Gmurzynka tornou possível as Construções Espaciais de número 22 e 23, cujos originais feitos entre 1919-20 foram reconstruídos em edição de 13 cópias.

sistema nervoso do artista e do observador desenvolvem padrões organizados (KOFFKA *apud* PEDROSA, 1996, p.115). Nesta etapa Rodchenko realiza composições autoportantes em que joga com o equilíbrio de partes planimétricas, em madeira compensada e estanho. As peças são erguidas a partir da base, como extensões de um tronco. Já nas construções espaciais, datadas de 1920-21, ele irá explorar situações no espaço: suspensas no teto, dependuradas, aplicadas à parede, colocadas sobre o chão, de modo a ensejar nova relação entre artista e observador. Baseia-se “no princípio de formas iguais”, *deslocadas* no espaço gradativamente, quase a desenvolver o movimento de vôo de um avião.

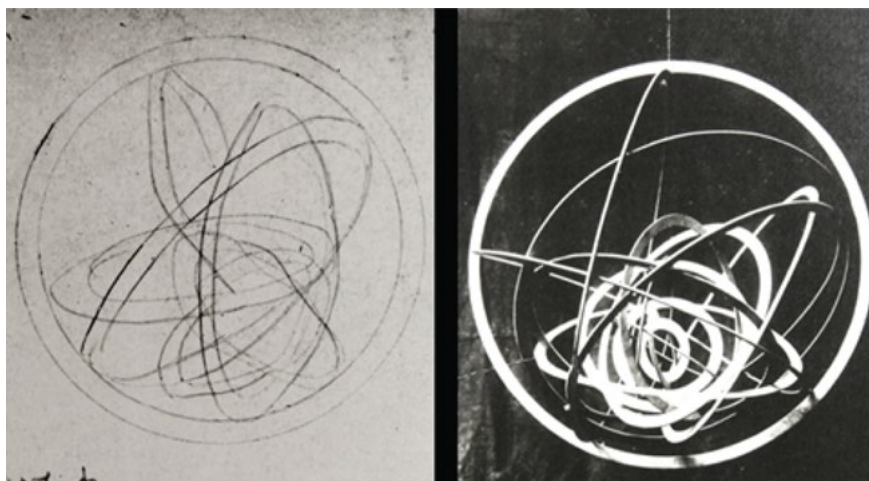


figura 2. R2 - Alexander Rodchenko, *Círculo em Círculo, Construção Espacial n° 9*. Desenho de 1920-1921. Madeira compensada (90 x 80 x 85cm) exposto em Moscou 1921.

*Círculo em círculo, construção espacial de no. 9*, traduz o novo princípio baseado em qualidades espaciais de formas iguais, escaladas matematicamente em sentido decrescente, diminuídas proporcionalmente de tamanho em direção ao centro. O corte ao longo destas formas iguais permite desdobrar a superfície circular em figuras no espaço, criando composições originais que não tem face superior nem inferior e parecem flutuar quando suspensas. Como se nota, estas construções são ativadas pela ação de *montagem e desmontagem* e cada unidade pode gerar várias disposições.

De acordo com o mesmo princípio, Rodchenko explora outras formas geométricas específicas, dando nascimento ao *Hexágono em hexágono*, ao *Quadrado em quadrado*, a *Oval em oval*, ao *Triângulo em triângulo*. Nestas pro-



postas de 1920-21, o componente planimétrico é desdobrado em composição espacial e disposto como parte do ambiente do espectador. O artista faz referência à estas construções espaciais como “superfícies refletindo luz”. O valor que atribui nestas obras a luz e a sombra só confirmam a vocação de Rodchenko para o espaço... e não para o volume. Em obras planejadas com compasso e régua, atua o construtor em busca de produção racional, visando a aplicação das construções espaciais. Elas já contem idéias embionárias da transformação espacial de equipamento mobiliário, dos partidos adotados nos stands, que desenvolverá depois, no Departamento de trabalho em metal do Vkhutemas (Estudios Artísticos Superiores) que compunham uma instituição central da sociedade comunista.



figura 3. R3 - Alexander Rodchenko. Hexágono em hexágono, ao Quadrado em quadrado, a Oval em oval, ao Triângulo em triângulo (1920-1921)

Outro conjunto de *Construções Espaciais* segue “o princípio de formas iguais”, criadas a partir de elementos regulares de madeira estandardizados. Atende à busca de leis universais de organização dos materiais, como se vê no desenho número 31, formado de oito pranchas de madeira de igual tamanho, para a combinação em uma unidade retangular. Aparece numa foto feita por Rodchenko, feita em 1924. Nela se lê palavra AMERIKA, tendo sido usada para captação do título América, do filme

documentário de Dziga Vertov, em 1922, oferecida no tempo.<sup>4</sup>



*figura 4. R4 - Alexander Rodchenko, Construção Espacial n°25.  
Reconstrução de 1983 - (15,5 x 10,5 x 17 cm).*

Nos experimentos de Rodchenko nada se deve ao acaso ou está fora de controle. Tudo tem que ser simplificado e reduzido a iniciativa universal. Ele destina os experimentos aos construtores para garantir a coerência e demonstrar universalmente as formas, para que se possa produzir a partir das formas idênticas todo tipo de construção destinadas a vários sistemas e aplicações. E com efeito, são promulgadas em condição obrigatória para o futuro construtor industrial. A evolução formal dos russos, permaneceu fiel à “cultura dos materiais”, expressão cunhada por Tatlin, com enfoque dado às propriedades naturais dos materiais que condicionam a forma e o poder expressivo da obra.

#### ▷ **Torres-Garcia**

Passo a considerar a síntese plástica de Joaquín Torres-Garcia, amadurecida em nova abordagem conceitual e formal sobre a abstração geométrica, quando o artista uruguaio se encontrava em Paris, em torno de 1930. Na época divulgou seu pensamento na revista *Cercle e Carré*, e

---

<sup>4</sup> Em 1922, Rodchenko analisa os experimentos da série de formas iguais em formato de tese com desenhos de 1917-21, que é chamado “Curso De Laboratorio por meio da Arte Da Pintura para Formas Espaciais Construtivas” (Rodchenko e Stepanova Archive, Moscou).

realizou experiências de teor construtivo para o chamado *Universalismo Construtivo* - projeto que irá desenvolver na América, após retornar para seu país, em 1834, assumindo o compromisso social de formar artistas (RAMÍREZ, 2009; ORAMAS, 2016).

Natural de Montevideo, Torres-Garcia transferiu-se jovem para Espanha, e se introduziu no debate artístico europeu. A síntese de seu trabalho ocorre após chegar em Paris, onde artistas de várias gerações faziam e pensavam a arte. À diferença da utopia social russa, esta experiência construtiva ocidental voltou-se para transformações no interior da linguagem, sem estar imediatamente integrada no mundo da produção social, ou orientada em via industrialista. Compreendia aspirações humanas sem caráter utilitário, materialista. Aprofundava-se a dimensão espiritual da arte, sendo artistas especialistas em um campo de conhecimento autonomo.

A obra do artista latinoamericano, formado e ativo no seio das vanguardas européias, resulta de uma visão cosmopolita, de quem não se deixou iludir pelo aparente progresso material da vida moderna das grandes cidades européias e americanas, onde viveu. Esteve integrado ao esforço transformador das primeiras décadas do século XX, convencido de que os valores artísticos poderiam assumir importante papel na formação de uma sociedade mais humana.... Interrogava-se a respeito da sedimentação do “verdadeiramente” artístico em diferentes grupos e lugares, percebendo que a “experiência sensível” era capaz de transpor diferentes gerações. Intuíu uma tradição da arte, indagando: “Hay algo invariable - en arte- que hay que tratar de encontrar (...) ya que tal línea o regla invisible junta e hermana las obras antiguas a las mas modernas. Y podria aun afirmar qui solo construyendo sobre tales bases se puede ser original” (TORRES-GARCIA *apud* CASTILLO, 1984).<sup>5</sup>

Estava ativo num momento que se decantavam as ditas tendências “modernas”, mediante afinidades e confrontos entre grupos, paralelamente à circulação cosmopolita das formas. A dimensão universalizante da cultura apresentava-se também através dos museus, que colocavam

---

5 “Algo que yo sé bien, es que me interesa más un museo etnográfico que un museo de pintura. El hombre de las catedrales ha pasado; el hombre de hoy construye máquinas. Grandes puentes metálicos. Grandes transatlánticos e usinas”. Torres García, *apud* Guido Castillo p.21. Torres García, *apud* Guido Castillo Na introdução do livro de Guido Castillo, ele considera *Dessins* o mais o antigo manifesto do construtivismo de Torres-Garcia

artistas frente às formas inéditas praticadas pelos povos da América pré-colombiana, da Oceania e da África. Alargavam-se implicações antropológicas e universais da cultura.

O novo impulso para a arte não-objetiva manifestou-se em torno do *Cercle e Carré*, grupo formado por adeptos de tendências racionais mais puras e utópicas do *period*, que reuniu artistas com propósito de afinar princípios geométricos abstratos através de exposições e publicações. Contrapostos ao pluralismo de posições assumidas por partidários da abstração geométrica, faziam frente à emergência dos princípios surrealistas, fora de canones racionais. O ambiente era propício para a abstração geométrica transitar para vocabulário mais eclético e linguagem mais pessoal (DABROWISKI, 1986).

Torres-Garcia dirigiu a revista ao lado do crítico belga Michel Seuphor e se valeu da apreensão dos valores neoplásticos, no convívio com Piet Mondrian, Van Doesburg, Vantongerloo. Sobretudo no que toca o uso estrutural de verticais e horizontais para balizar a imagem do quadro. A curta duração da publicação, entre 1930 e 1931, deixa patente dificuldades de alinhamento entre participantes, e descortina a insubmissão de Torres-Garcia às posições doutrinárias. Tinha afinidades com a sensibilidade de um Jean Arp, de um Kut Schwitters, que indicam diálogo com conquistas modernistas de viés dadaístas.

O texto “*Vouloir Construire*” aparecia no primeiro número da revista *Cercle Carré*, assinado por Torres Garcia, indicando que a palavra construção unia artistas que haviam abandonado a cópia direta da natureza para forjar imagem a partir do valor expressivo de meios próprios da arte. A arte destituída da função representativa do mundo físico, real, valorizava qualidades plásticas - linha, cor - que, postas em relação, enviavam à unidade construída. Na expressão “querer construir” denota o caráter expectante, assumido pelos adeptos da construção geométrica. A geometria de Torres-Garcia esteve subordinada a um desejo intenso, à espera de um objeto para se fundir (TORRES-GARCIA, 1930; KERN, 1997).

A exploração do espaço tridimensional já havia se apresentado na experiência do pintor através da construção de brinquedos infantis com blocos de madeira. Tinha grande habilidade no livre manejo de pequenas unidades soltas no espaço - um homenzinho, um barco, uma casa, uma locomotiva - motivos pintados a óleo sobre pedaços de madeira,

desde 1917. Parcela significativa dessas figuras em madeira seria feita, após se estabelecer em Paris, entre 27 e 31, dando sequência aos *jogos transformáveis*, que havia realizado em Barcelona, Nova York e Italia. Do manejo de pequenas unidades para formar figuras no espaço, Torres-Garcia depreende potencialidades de uma poética original. Uma maneira intuitiva de armar bonecos ultrapassa o domínio lúdico dos jogos infantis e favorece o desenvolvimento de modos de pensar e fazer, na esfera propriamente estética, que marcam toda sua produção.

De poucos pedaços de madeira, recortados e pintados, surgem objetos tridimensionais, que combinam formas geométricas para armar figuras, com dose de humor. Os *jogos transformáveis*<sup>6</sup> são condizentes com a liberdade de decompor e recompor entes do mundo... e oferecê-los à manipulação de outras pessoas. O gesto original, franco como da criança, deixa visível “o faz de conta”, pelo qual trans-figura a madeira, passando a exibir a ação criadora.



figura 5. TG 1 e 2 - Joaquín Torres-Garcia, *Homem*, 1929 (19 x 7,5 x 5cm) Coleção privada. Aladin Deposé Jouets Transformables, Paris, 1924-1925.

6 TORRES-GARCIA - exposição de brinquedos. Biblioteca Mario de Andrade SP, 2015. Catálogo de brinquedo Alladin Toys, N.Y., 1921; brinquedos transformáveis patenteados em N.Y, 1922; Esboços de brinquedos sobre papel, 23-24. Alladin Toy Company, 1924; Aladin Toys. Manufacture de jouets em bois. Joaquin Torres Garcia. Florença Italia; Alladin Deposé. Paris. Jouets transformables Faits en France par J. Torres Garcia- artiste et peintre; Manufactura de juguetes de Francisco Rambla. Sairia Barcelona



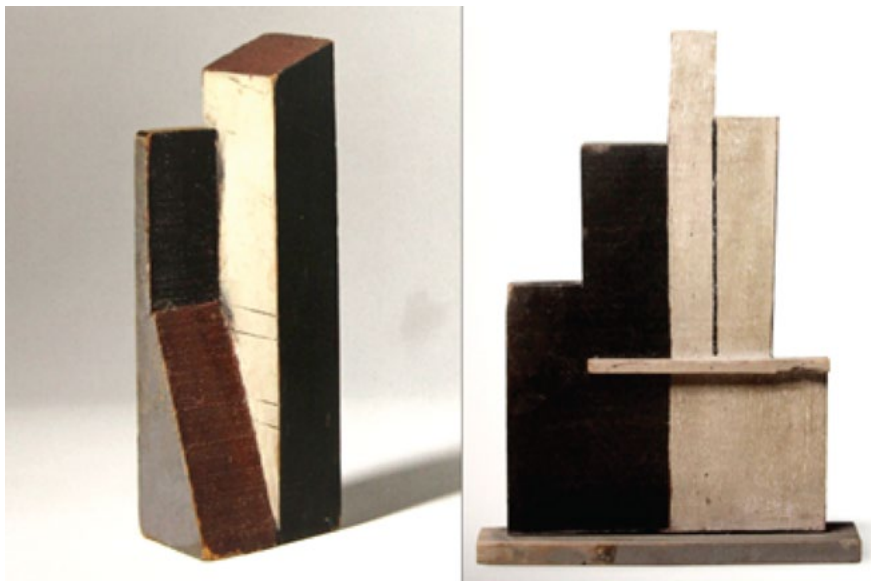
figura 6. TG 3 e 4 - Joaquín Torres-García, *Homem Abstrato Sentado*, 1929, óleo sobre madeira, (17,5 x 6,5 x 5,1cm), Coleção Felipe Ortiz-Patiño. *Homem de Peito Vermelho*, 1929, óleo/madeira, (15,4 x 8 x 4,9 cm), Coleção privada.

A estratégia de Torres-García não é extrair do mundo exterior qualidades plásticas abstratas, mas se lançar na construção concreta de uma figura particular, estruturalmente baseada em relações plásticas (linhas, cores, planos, formas), que são entrevistadas no resultado final da unidade construída. A *concreta unidade* de uma figura nasce da combinação de pequenos volumes geometrizados; do jogo das cores vivas, planas e autônomas, aplicadas na face de volumes sólidos; da inscrição de uns poucos sinais gráficos capazes de regular o conjunto. Ou seja, a partir de alguns blocos de madeira, nasce a figura sujeita à dinâmica de forças que constituem internamente suas partes. Valores espaciais intrinsecamente visuais tomam parte na organização do jogo, atuam incessantemente um sobre outro e testemunham o apreço de Torres-García pela ficção.

Desenhos impressos em caixas dos *jogos transformáveis* tornam-se esclarecedores de exercícios futuros. Mostram o repertório de formas disponíveis, oferecido para uma criança praticar a síntese da persona-

gem concreta, na forma instigante do *jogo de armar*. Há muito a ser dito sobre esse modo de construir, com uso de sobras de materiais. Desde a escolha de volumes irregulares, quase ao acaso, que assimila aos objetos corpóreos pela abstração perceptiva. A associação do ente geométrico à figura concreta, dotada de autonomia formal, que fica “em pé por si mesma” para que possam ser lidas em suas relações espaciais. Fundamento importante, que seguirá adotando em seu processo construtivo é a *virtualidade* das formas abstratas geométricas no espaço. Não se trata da qualidade material, mas do potencial que guardam as formas geométricas para se dar entre si, para organizar algo.

Na fabulação criadora de Torres Garcia, os motivos estruturados pela arquitetura dos planos e pelo regime de cor convidam o observador a comparar, associar, separar faces, a aventurar-se, enfim, no jogo de interfaces. Ele usa procedimentos mínimos com máximo alcance. Do mesmo modo que pequenos pedaços de madeira podem ser associados a um ente, seja um homem, um animal, um barco..., poucos riscos podem demarcar figuras e ao mesmo tempo conjugar figuras ambivalentes avizinhas, que se somam e se segregam.



**figura 7.** TG 5 e 6 - Joaquín Torres-García, *Estrutura em Branco e Preto*, 1930, óleo e pregos sobre madeira, (48,9 x 35,6 x 8 cm), Museo Thyssen-Bornemisza Madrid *Contraponto*, 1929, óleo sobre madeira, (20 x 5 x 6,6 cm), Coleção Museo del Arte Contemporaneo de Barcelona

A obra intitulada *Contraponto* tem uma formação compacta obtida a partir do encontro de faces dos sólidos de madeira das três simples figuras geométricas. A clareza dos volumes é acentuada pelo contraste de poucas cores- preto, branco, marron e cinza. Tira proveito de um único plano inclinado sobre a estabilidade dominante das horizontais e verticais. Aposta na dinâmica do contra-relevo.

Na *Estrutura em Branco e Preto*: o conjunto se impõe na unidade da superfície plana de contorno recortado, ao mesmo tempo em que o todo se desdobra, segregado por cortes linhas e cores, chamando à memória fachadas e perfis que modulam a cidade (TORRES-GARCIA, 1941). Torres-Garcia explora a ambivalência do traçado. A linha reta pode ser um componente estrutural, impor-se no limite de planos e volumes, ser risco gravado ou ganhar a espessura de um relevo. Também pode estar subjacente ao encontro vivo de duas superfícies, na aparência de vão vazio. O vão existente entre peças, linha de encaixe ou junção das figuras recortadas. Perfis e blocos erguidos verticalmente em relevo condensam modos de constituição urbana, parecem reduções do espaço edificado. Não há dúvida que tais blocos são compostos de sensações, que perpassam a vida do homem da cidade. Já não tem sentido perguntar se são obras abstratas ou figurativas, quando o artista atua sobre esses limites, alternando fronteiras. A obra *Construção*, 1931, pode ser vista em seu caráter antropomorfo, assemelhada a um homem torre. Nesta etapa, Torres-Garcia superpõe registros erguendo totens, futuramente tenderá a amalgamar agregados monumentais.

Na série de construções abstratas em madeira, quase sempre formadas pela por pormenores compatibilizados em estrutura espacial, ele aproveita materiais ordinários e coisas velhas, que provocam por sua vez sensação de “objets trouvés” - objetos encontrados no tempo. Outro aspecto particular destas *assemblages* de Torres-Garcia diz respeito ao encadeamento improvisado das partes na formação do conjunto e a intencional precariedade do acordo estabelecido. Conceitos geométricos abstratos - figura, estrutura, orientação espacial – coexistem com registros e coisas pertencentes à vida cotidiana do homem comum.





*figura 8. TG 8 - Joaquín Torres-García, Objeto Plástico - Composição, 1931-34, madeira, (52 x42 x 9 cm), Instituto Valenciano de Arte Moderna (IVAM)*

Pode-se observar no *Objeto plástico - composição*, c.1931-34, que Torres-Garcia se vale da superposição de materias toscamente recortados e tira proveito da montagem rústica, ao deixar pregos a mostra, expor articulações e juntas dos pedaços de madeira, que remetem a real dimensão da linha orgânica.



**figura 9.** TG 9 - Joaquín Torres-García, *Construção*, 1935, óleo sobre madeira, (43,5 x 19, 7 cm) Instituto Valenciano de Arte Moderna (IVAM).

Na obra *Construção*, datada de 1935 (?), do acervo do Instituto Valenciano de Arte Moderna, barras de madeira verticais e horizontais pintadas de amarelo, preto e vermelho são lançadas verticalmente no espaço, sobrepostas, em diferentes profundidades. Segregadas pela cor, delineiam figuras no espaço, em proveito dos vazios resultantes. Se a grade e o contraste de cor podem remeter a Mondrian, a articulação material fica mais próxima da geometria sensível do “bricoleur”.



figura 10. TG 10 - Joaquín Torres-García,  
*Estrutura com peças de madeiras recortadas*,  
1930, (50 x 30 cm), Coleção privada.

A *Estrutura com madeiras recortadas*, 1930 é feita à têmpera sobre madeira, usando pregos para ordenação ortogonal de pequenas figuras geométricas planas recortadas, dadas frontalmente ao observador. Desfeita a dicotomia entre figura e fundo, os componentes vão sendo justapostos num contínuo que tudo contem, posicionados para que nada sobre. Sob o mesmo regime estão fundamentos construtivos e desenhos esquemáticos.

Na escritura figurada - em que se vê escada, peixe, homem, triângulo, templo, seta - há sinais emblemáticos e secretos, mas todas figuras aparecem exteriorizadas em poucos traços. Não procedem de ângulo de visão, nem de dimensionamento de coisas no mundo. Podem ser apreendidas como fatos plásticos puros, sem preocupação com as regras clássicas de medida ocidental.

Torres-García explora o teor universalista da potência simbólica do *esquema*, que é um modo de figurar comum a todos, como conta em *Ce que je sais et ce que je fait par moi même. Cours complet 1930*, em que se refere “ao que os artistas sabem por si mesmos e fazem sem perguntar como se faz, mas ensaiando, em oposição as regras”. Entende que “a linguagem artística dos mais remotos tempos atesta a faculdade mental, princípio ativo

em oposição a natureza, que é dado passivo” (RAMIREZ, 2009,186-7)

Ficamos restritos ao período em que Torres-Garcia cria nova síntese, na qual propõe concreções no idioma construtivo universal dos símbolos pictográficos que reorientam a grade neoplástica, lembrando que *Composição* de 1932 data do ano em que ele usa o termo Universalismo Construtivo.

### ▷ **Amilcar de Castro**

Na experiência de Amilcar de Castro, o plano é lançado ao espaço sob outro paradigma. Amilcar tem apreço pela cultura dos materiais e coerência na eleição de princípios construtivos. O uso pontual da madeira, no conjunto de sua obra, aparece regularmente na década de 90, retomando experiências realizadas em ferro na década de 80. O artista natural de Minas Gerais, signatário do manifesto neoconcreto adquire visibilidade a partir da década de 60, tornando-se muito conhecido pela realização de esculturas em chapas de ferro e aço cor-ten. O take-off neoconcreto surge, como se sabe na cisão do esforço conjunto de artistas concretos, movimento brasileiro nascido em 1956, ano da fundação de Brasília, momento em que se acreditava no modelo desenvolvimentista frente ao subdesenvolvimento social e político do país. O neoconcretismo se constitui como crítica da prática racionalista e da via industrialista de artistas de São Paulo, a partir do manifesto neoconcreto de autoria do crítico Ferreira Gullar, em 59 (GULLAR,1959). Gullar também teve atuação decisivo na divulgação das correntes construtivas internacionais pelo *Jornal do Brasil*, RJ, tendo Amilcar de Castro realizado uma revolução gráfica nas páginas jornal. As conquistas trazidas pela ruptura neoconcreta, feita com base na crítica ao racionalismo do concretismo paulista, desprezaram o efetivo entendimento das possibilidades de envolvimento produtivo dos artistas na modernização do parque industrial paulista, à diferença das condições especulativas com as quais se identificaram artistas cariocas.

Nas obras concebidas por Amilcar em aço e ferro, o peso e a dureza dos materiais estabeleciam condições fundamentais para notável desafio tectônico. É precisamente no confronto com a força do aço, que a intuição geométrica do artista se associa às dimensões imprevisíveis de resistência da matéria e de equilíbrio das formas. Surpreende a peculiar sen-

sibilidade para vencer a resistência de placas de metal, de grande ou pequeno formato, sempre atento ao limite de espessura das chapas que suspendem a leveza do pouso destes não-objetos autoportantes. Instigam sobretudo pela capacidade de extrair do ferro particular sensação de leveza.



*figura 11. A1 e 2 – Amilcar de Castro, Sem Título, aço corten, (50 x 50 x 1,2 cm). Maçaranduba, 1970, (21 x 21 x 7 cm)*

Em obras de metal ou madeira, Amilcar sempre parte do universo comum dos entes geométricos, conhecidos de qualquer pessoa: figuras planas como quadrados, retângulos, círculos. Opera precisas intervenções sobre uma unidade a partir de poucas linhas e orienta com gestos seguros transformações no campo da figura, fraccionando o metal rígido que, desdobrado, irá descrever percurso no espaço. Materiais duros como ferro irão se curvar, flexíveis e plásticos, uma vez aquecidos. Gosta de tensioná-los, fazer com que assumam dimensão estrutural e sustentem o equilíbrio físico da forma reconfigurada. Peças assim formadas – de grande complexidade, só aparentemente simples - são confiadas à rigorosa “técnica de corte e dobra”, como Amilcar de Castro falava.

Alterada a unidade da figura inicial, ela não desaparece, mas os procedimentos de corte e dobra que incidem sobre ela desorientam sua recomposição. Alargam o domínio da transfiguração orgânica: o espaço interior pelo qual se multiplica. Exímio geômetra, Amilcar desdobra a figura por dentro: vazada, pode ser atravessada pelo espaço vazio, projetar-se, ganhar espaço. A chapa, agora reconfigurada por vetores espaciais, se reinventa em novo âmbito, e é oferecida à estrutura perceptiva de quem venha descortinar faces cheias e contra-faces vazias. Um observador em

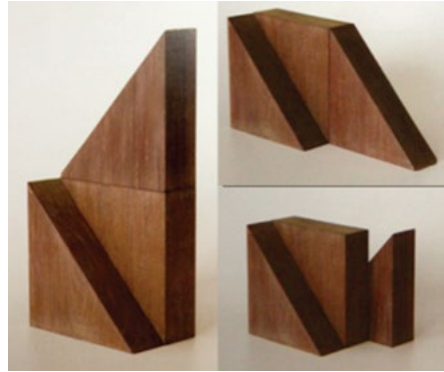
movimento pode captá-la em interação com diferentes posições assumidas no espaço. Posicionada de quina no espaço do observador, favorece dimensões oblíquas e transversais, passando maior sensação de instabilidade. Contudo, a experiência do fruidor não se restringe a tal pluralidade.

A obra se anima sob o poder multiplicador do espaço perceptivo, preservando-se una, na existência contínua e autônoma sobre o chão. Indo além, Amílcar arquiteta a espacialidade sob forma viva, sensível. Una e autosuficiente, supera no tempo os próprios limites. Anima-se na alteração de faces e contra-faces, de cheios e vazios, na inversão entre avesso e direito, pronunciada por linhas sutis, ou pelos cortes firmes das figuras. As peças grandes assombam pela grandeza vazada, as pequenas, pela enigmática consistência. Sem se reduzir a estímulo perceptivo do espectador, elas o convidam a vivência da obra aberta. A poética construtiva de Amílcar nasce da originalidade da forma que deriva do embate do artista com a matéria, sobre a qual atua gráfica e plasticamente, desprezando auxílio para a junção de partes, que se desenvolvem num contínuo. A obra de Amílcar versa sobre o uno, desdobrado por princípio ativo, baseado na invenção técnica.

Daí a indagação sobre em que medida o material incide sobre soluções dadas às esculturas em madeira? Nestas, Amílcar continua atuando sobre a consistência e a expressão do material submetido respeitosa-mente ao corte, aos cuidados de ofício. Ele escolhe madeiras duras: a baraúna, a gombeira, a maçaranduba, o ipê preto. (MOURA, 2006) O desempenho objetivo no trato da natureza é similar ao tratamento rigoroso e impessoal dado ao ferro, respeitadas suas propriedades.



*figura 12. A3 – Amílcar de Castro, Gombeira, 1999, (34 x 70 x 10 cm). Gombeira, 1999, em que forma e contraforma aparecem em pequeno deslocamento.*



*figura 13. A4 – Amilcar de Castro, Ipê Preto, déc. 90, variações com três peças, (25 x 25 x 7,5). Desmembramento de um sólido em tres peças que se prestam à variadas combinações, até mesmo à simulação da espacialidade de um cubo.*

As peças feitas em tamanho reduzido aparentam consistência e solidez, atendendo aos mesmos princípios, quer realizadas em ferro ou madeira. Em muitos casos são pensadas a partir da espessura dos blocos apoiados verticalmente sobre o chão, e constituem nova abordagem do volume sólido, resultante do modo como é decomposto e recomposto.

A imaginação de Amilcar opera a partir de poucas operações que visam sucessivas transformações: o corte preciso do bloco, a separação de suas partes e a reinvenção da construção espacial em nova sintaxe relacional. Surpreende, muitas vezes, o pensamento geométrico com um gesto inesperado e sutil. A engenhosa divisão geométrica do interior da forma sólida faz com que as unidades obtidas tenham capacidade de gerar nova organização tectônica a partir de pesos e apoios. Concretiza novas construções espaciais, sem compromisso com modos de organização formal vigentes e sem qualquer teor simbólico.

As peças de Amilcar tem poder de levar a atenção do observador para seu interior e, quando não o descortinam completamente, trazem à luz o “dentro”. É o que indicam cortes lineares tratados como discretos riscos aparentes sobre a superfície de algumas peças.



*figura 14. A5 – Amilcar de Castro, Ipê Preto, déc. 1990, 33 X 33 7,5 cm. Duas montagens nas quais linhas e figuras vazadas participam da estruturação do todo*

Como se sabe, a procura de novos modos de relacionamento da arte com o expectador marcou grande parte da produção neoconcreta brasileira. Tal propósito se manifestava pela inserção das obras no espaço real e por acolher o expectador como um participante presente na ativação das obras. O teor experimental das madeiras de Amilcar também favoreceu a qualidade do contato dos interessados com estes trabalhos. O artista tinha profunda compreensão do alcance da ‘obra aberta’, no espaço vivido.

Não se tratava de um convite para que as pessoas montassem figuras a partir de fortes coordenadas geométricas, mas de desafio para reunião de partes, medindo riscos, comparando relações, colocando lado a lado faces e arestas, formas e contraformas. Afinal, as peças de Amilcar não passam de um jogo sem solução, experiências de percurso, como obras no tempo. A oportunidade de intuir a construção virtual de um volume; a formação do corpo de uma obra por domínios cheios e vazios. O desafio de alterar a ordem do jogo, sem que nada sobre. A poética de Amilcar segue o jogo silencioso das partes entre si, aponta possibilidades, sem precisar chegar a um único resultado. Faculta a visão incompleta das coisas e certa intimidade existencial com o que falta. Atua ainda de modo que nada sobre.





**figura 15.** A6 – Amílcar de Castro, Braúna, déc. 2000, variação com três peças (24 X 24 X 24 cm). Em que espaços vazios e vazados tem grande poder estruturador do conjunto, onde nada se perde, tudo se multiplica e nada sobra.

Ele mesmo dizia:

*Tenho fé na forma que não deixa resto  
que estampa e cala  
como a fala do poeta  
que em silêncio contém o mundo*

*Amílcar de Castro 08/1985 (MOURA, 2006)*

#### ▷ Referências

ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. São Paulo: Cosac-Naify 2002.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

CONSTRUCTIVISMO. *Comunicacion*. Serie A n.19. Madrid, 1973.

KERN, Maria Lucia Bastos. A revista *cercle et carré* e a crise dos projetos messiânicos. In: *Estudos Ibero-Amareicanos XXIII* (2), dez 1997.

DABROWISKI, Magdalena. *Contrastes de Forma. Arte Geométrica Abstrata 1910-1980*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo/ Sociedade Cultural Arte Brasil, 1986.

GULLAR, Ferreira. Manifesto neoconcreto, *Jornal do Brasil*, RJ, 22 mar.

1959.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto, *Jornal do Brasil*, RJ, nov 1960.

MOURA, Rodrigo. Madeira Macia. In: *Amílcar de Castro. Esculturas. Madeiras*. São Paulo: Gesto Grafico Galeria de Arte, 2006 (catálogo)

PALHARES, Taísa. *Amílcar de Castro e Sergio Camargo: obras em madeira*. São Paulo: IAC, 2000.

PEDROSA, Mario. *Forma e Percepção Estética. Textos escolhidos II*; Otilia Arantes (org). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

NAVES, Rodrigo. *Amílcar de Castro*. Belo Horizonte: AD2 Editora, 2010.

PEREZ-ORAMAS, Luis. *Joaquín Torres-García. The Arcadian Modern*. N.Y.: MOMA, 2016.

RAMIREZ, Mari Carmen (org.) *Joaquín Torres-García. Constructing Abstraction with wood*. Houston: Menil Foundation, 2009.

RODCHENKO. *Spacial Constructions*. Galerie Gmurzinska / Hatge Cantz, 2002.

TORRES-GARCIA, Joaquín. *Vouloir Construire. Cercle et Carré*, no 1. March 15, 1930.

TORRES-GARCIA, J. *La Ciudad sin Nombre*. Montevideo 1941

TORRES-GARCIA, Joaquín. *Nueva Escuela del Arte del Uruguay*. Montivideo: Ediciones de la asociación de Arte Constructivo, 1946.

TORRES-GARCIA, Joaquín. *Universalismo Constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de America*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, vol 1 e 2.

TORRES-GARCIA, Joaquín. Dessins. In: Joaquin Torres-García. *Universalismo Constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de America*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, vol1.

TORRES, Cecilia de. From Man in the Street to Universal Man: The Human Figure in Torres-García's Maderas. In: RAMIREZ, M. C., *Joaquín Torres-García: Constructing Abstraction with Wood*, Houston: Menil Foundation, 2009.

## ▷ **Agradecimentos**

Instituto de Arte Contemporânea, SP (IAC); Yuri Formin Quevedo

# LA MIRADA DEL CREADOR SOBRE LOS MATERIALES ARTÍSTICOS DE SUS OBRAS Y LA RESTAURACIÓN DE ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

Ana Morales<sup>1</sup>, Damasia Gallegos<sup>2</sup>, Pino Monkes<sup>3</sup>

## ▷ Resumen

El arte del último siglo exigió un cambio radical en el quehacer del restaurador, que involucró no solamente un nuevo abordaje teórico sino también, una metodología distinta de intervención. En el arte moderno, las tareas de conservación se ven obstaculizadas frente al desconocimiento de los múltiples materiales y procedimientos artísticos que componen las piezas. Con todo, la historia demuestra que la relación entre los artistas y los restauradores se revaloriza como en épocas pretéritas. El límite entre artista y conservador es difuso y el diálogo entre uno y otro se vuelve imprescindible.

## ▷ Palabras- clave

Conservación; arte concreto; materialidad; historia de la restauración.

---

1 Egresada como médica de la Universidad de Buenos Aires en 1992. Actualmente, es conservadora-restauradora de pintura y obras sobre papel y docente en la carrera de Conservación y Restauración en IIPC-Tarea-UNSAM, Argentina. Participa en tareas académicas y proyectos de investigación de la universidad.

2 Restauradora de pintura Magister en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. Actualmente es Directora del Centro Tarea IIPC-UNSAM, Buenos Aires, Argentina. Autora de artículos en revistas y publicaciones de conservación nacionales e internacionales

3 Licenciado en Artes Visuales. Conservador y restaurador del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA). Investigador y docente de Conservación de Artes Visuales en distintas Universidades del país.

## ▷ Introducción

La restauración es una disciplina que se practica, como la conocemos hoy, hace más de cien años. Hacia el fin del siglo XIX surgió en Europa la figura del conservador-restaurador con un rol que se distinguía y se separaba por completo del pintor. De este modo, alcanzó una especialización profesional hasta el momento desconocida. El hecho de intervenir una obra de arte, un edificio, un documento, llevaron a establecer determinadas normas que sistematizaron la actividad. Las pautas principales, aún vigentes, involucraban criterios como la reversibilidad en los materiales adicionados y la mínima intervención<sup>4</sup> para preservar intactas las partes originales.

Sin embargo, tanto el marco teórico como estas normas se establecieron en función del arte tradicional. Es así como desde sus orígenes, las vanguardias pusieron en jaque la disciplina de la conservación y la teoría vigente quedó obsoleta, en la mayoría de los casos, para resolver los complejos problemas que plantea la conservación-restauración de arte moderno y contemporáneo.

La arbitrariedad en el quehacer del artista del último siglo exigió un cambio radical en la forma de trabajar del restaurador, que involucró no solamente un nuevo abordaje teórico sino también, una metodología distinta de intervención. El relevamiento de la documentación de las piezas y la información sobre metodologías de trabajo de cada artista en particular se han convertido en una fuente primordial para el estudio y conservación de las obras. De ese modo con las corrientes modernas, el conservador vuelve, como antaño, a tener una relación muy estrecha con el autor de las piezas y esta comunicación fluida con los creadores del arte moderno y contemporáneo se incorpora dentro del maletín de trabajo como una herramienta más, tanto de restauradores como de museógrafos, curadores e historiadores.

De esta manera, los contenidos planteados ponen en evidencia la necesidad de un criterio ético a la hora de tomar decisiones y la elabora-

---

4 Véase Puccio Speroni, en *Minimo intervento Conservativo nel Restauro dei Dipinti*. Cesmar7. Atti del Secondo Congresso Internazionale "COLORE E CONSERVAZIONE – Materiali e Metodi nel Restauro delle Opere Policrome Mobili", 29-30 Ottobre 2004, Teatro Comunale, Thiene (VI). Casa Editrice Il Prato: Padova, 2005, p. 37.

ción de un plan de conservación ajustado a los nuevos desafíos de estos tiempos.

### ▷ **Teorías y criterios de la restauración**

Así como en la apreciación estética de las obras el arte se producen cambios, también en la restauración se suscitan nuevos criterios. Tanto Teoría de la restauración (1963) de Cesare Brandi como Teoría contemporánea de la restauración (2004) del español Salvador Muñoz Viñas aportaron los postulados de la disciplina generados a lo largo del último siglo. Para entender la evolución en los paradigmas de la restauración, ambas publicaciones brindan los fundamentos centrales de la materia en dos períodos muy diferentes y permiten advertir los cambios ocasionados en el último siglo. Sucesivamente, distintos encuentros generaron aportes importantes a la disciplina como la Carta de Burra de 1979, la Declaración de Oaxaca de 1993 o el Documento de Nara sobre Autenticidad de 1994. Del mismo modo que la Carta de Venecia surgió como una actualización de la Carta de Atenas, en el año 2000 la Carta de Cracovia se redactó como una renovada revisión impulsada por el proceso de unificación europea y como una entrada al flamante milenio. En este caso, la autenticidad fue considerada un tema de la restauración, además de incluir en la disciplina modernas tecnologías y estudios científicos en los proyectos.

En lo que se refiere al habla hispana, en 1999, el español Ignacio González Varas publicó Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas, llevando a cabo un estudio más exhaustivo sobre la materia. Desde varios puntos de vista, el autor indagó en los cambios y evoluciones de la disciplina, a través de una minuciosa cronología de los principales acontecimientos en gran parte de occidente. En la misma época, Ana María Macarrón también en España, editó dos libros. El primero, Historia de la restauración y conservación. Desde la Antigüedad hasta el siglo XIX y luego, La conservación y la restauración en el siglo XX. En ambos sintetizó los hechos más destacados del tema. Incluyó además las aportaciones de la informática y un apéndice, sobre las dificultades que presenta el arte contemporáneo, escrito por Teresa Escohotado Ibor, profesora de la Facultad de Bellas Artes de Madrid. En

ese sentido la autora se refirió a las nuevas vanguardias como una producción artística diferente que nos dirige hacia un cambio consustancial a nivel filosófico, fruto de nuestro entorno social, calificando el arte de estos tiempos como intemporal y bipolar.<sup>1</sup>

Otro interesante aporte es La memoria de las imágenes. Notas para una teoría de la Restauración de Juan Carlos Barbero Encinas. En esta publicación de 2003, el autor analizó los problemas de la actividad de la restauración y realizó una serie de reflexiones sobre algunos conceptos relativos al arte, intentando definir el marco teórico de la disciplina. Títulos más recientes, como Conservation treatment methodology de Barbara Appelbaum, presentan la metodología –aplicable a cualquier bien patrimonial- para un acercamiento sistemático a las obras y a la toma de decisiones. Independientemente al tipo de material del objeto o su uso, este libro es una guía que ayuda en la elección de un tratamiento practicado por un conservador.

Con todo, en el transcurso del siglo XX hasta hoy, han aparecido, además de las teorías de la restauración, las distintas Cartas, Normas y Principios que fueron, al mismo tiempo, forjando los distintos criterios. El tema es inagotable pero interesante ya que se vislumbra tanto en las Cartas como en las publicaciones sobre las teorías, no solamente los distintos sucesos de la restauración para conocer la historia de la profesión, sino también comprender los intereses contrapuestos en cada época y las diferentes técnicas y metodologías que permitieron resolver los múltiples y complejos problemas que la disciplina plantea.<sup>2</sup>

## ▷ **Historia de la restauración**

Desde la Antigüedad el hombre ha conservado sus objetos más preciados. Quizás, no de la manera que lo hacemos en la actualidad, pero sí, teniendo siempre presente que cada pieza tiene un mensaje y que, cuando

---

1 Ana María, Macarrón Miguel; AnaGonzález Mozo. La conservación y la restauración en el siglo XX. Madrid: Tecnos, 1998. p. 200.

2 El repertorio de Cartas, Declaraciones, Principios y Normas se encuentra completo y puede consultarse on line. <http://www.icomos.org.ar/cartas-y-otros-textos-doctrinarios-de-icomos/>

esa pieza desaparece o se deteriora, también ese mensaje se pierde o se distorsiona. Para ponerlo en términos de David Hume, existe en cada obra un “estado eficaz y un estado defectuoso” y, cuando alguna alteración ocurre, dichos estados impiden que “la verdadera forma transmita a la imaginación el sentimiento y la percepción adecuados”.<sup>3</sup>

La posesión de un objeto, que devino luego en coleccionismo, generó reglamentaciones referidas a técnicas y procedimientos en sus restauraciones, desde épocas muy tempranas. En tiempos de Augusto existía ya, un cierto respeto por las obras de arte. En algunos casos, se adoptaba el criterio de reemplazar la pieza deteriorada por una nueva y en otros de dejarla tal cual se encontraba. Constantino creó el cargo público de restaurador, *curator statuarum*, aunque todavía la dimensión estética e histórica de las obras no estaba contemplada, a la hora de la intervención. Las adaptaciones, remociones, sustituciones y reutilizaciones de materiales fueron prácticas frecuentes durante largos siglos, sin pautas específicas sobre qué hacer, en cada caso.<sup>4</sup>

Ahora bien, hasta el Renacimiento, el pintor y el escultor eran artesanos. Sus obras obedecían a modelos y, cuanto mejor se reconocían en ellas esos ejemplares, más valiosas eran: “Las obras eran lo que eran por relacionarse con lo que no eran: a esta relación se la llamó mimesis”.<sup>5</sup> La intención del artista era que su obra se confundiera con el modelo, mediante una habilidad técnica que implicaba un conocimiento profundo de ese ejemplar y de una noción cabal de los materiales utilizados. Imitación y técnica eran los valores fundamentales de un pintor o un escultor. Una concepción que, en la actualidad, estaría más cerca de un restaurador que de un artista. Podemos inferir entonces que, hasta el Renacimiento, la figura del restaurador tal como se la reconoce hoy no

---

3 David Hume. “Del criterio del gusto”, en *De la tragedia y otros ensayos*, prólogo, traducción y notas de Macarena Marey. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003. p.54.

4 Véase Marco Ciatti. *Apuntpi per un manuale di storia e di teoría del restauro*, Firenze: Edifir, 2009, pp. 21-38.

5 Platón. *Ion*, traducción directa del griego, introducción y notas de Adolfo Ruiz Díaz, Buenos Aires: EUDEBA, 1979. p. 10.

existía o que artista y restaurador, se fundían en una misma persona.<sup>6</sup>

Sin embargo, una etapa clave dentro de la historia de la restauración, comenzó en el Barroco. La filosofía racionalista y los progresos científicos abrieron su camino. El creciente consumo de arte estimuló la diferenciación entre artistas y restauradores. Los primeros comenzaron a dedicarse exclusivamente a “crear”, mientras que los segundos se abocaron al rescate de piezas. La degradación de los materiales, visto en el período anterior como indecente, había causado la destrucción y pérdida de ejemplares artísticos de gran envergadura. El avance de la ciencia llevó en cambio, durante este período, a investigar sobre nuevos materiales y técnicas para recuperar objetos deteriorados por el paso del tiempo. La restauración se instaló como una disciplina al servicio de la obra de arte y proliferaron libros y manuales con recetas para la conservación de piezas.

La restauración barroca comenzó a abandonar el criterio de mimesis hasta entonces practicado, que implicaba imitar aquello que faltaba. El uso de materiales distintos para diferenciar lo restaurado del original causó, algunas veces, pastiches muy criticados. A pesar de ello, la nueva actitud demostraba un respeto a la obra y al artista, antes impensado, aunque todavía no se encontraran los medios técnicos propicios, para conseguirlo. Que aquello restaurado se evidenciara ex profeso, implicaba pasar del concepto tan arraigado de mimesis al de mínima intervención. Esta última sumada a la reversibilidad en los materiales -principios básicos de la disciplina- estaban latentes, solo faltaba ajustar el método de aplicación para que el contraste otorgado en el tratamiento resultara placentero a la vista

No obstante, al margen de las diferentes corrientes, el siglo XIX fue una revolución en todo sentido. La aparición de la fotografía y la utilización de la óptica para el estudio de las obras de arte tuvieron también una amplia repercusión. El avance de la ciencia dio lugar a la creación de laboratorios dentro de los museos. Con una actitud más respetuosa y con la aplicación de criterios y técnicas establecidos, se instalaron los

---

6 Véase Alessandro Conti. *A History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, Milán: Electra, 1988, pp. 1-30, donde se traza un recorrido pormenorizado de la historia de la restauración entre la Edad Media y el siglo XVI.



talleres de restauración en cada institución con colecciones de relevancia. Es entonces cuando los museos, además de albergar y exhibir obras, empezaron a tener una función pedagógica e investigadora. Surgió la figura del conservador-restaurador que se independizaba del pintor y se instauraba una disciplina emancipada. A finales del siglo XIX, con esta nueva jerarquización, la restauración se consolidó como disciplina científica y autónoma.<sup>7</sup>

Fue entonces Camillo Boito quien asentó las bases de la doctrina del restauro italiana e internacional. En una posición equidistante entre los dos extremos, excluyó las falsificaciones, evidenciando los añadidos, pautando límites de intervención de forma metodológica, legitimando de esta manera la disciplina. Este pensador italiano tomó como primer axioma la instancia histórica. La obra de arte se vuelve un documento de la historia, un objeto casi arqueológico en el cual las transformaciones y añadidos, a lo largo de la vida de la pieza, se aceptan como parte de esa historia.

No obstante, aunque siempre está presente la norma de la historicidad, existen muchos casos en los que se revierten situaciones del pasado en el momento de su intervención. Por eso se suele decir que cada obra es un caso particular y en general las decisiones suelen generar controversias. La técnica ha posibilitado la práctica de restituir aquello que falta, de manera que se restrinja únicamente a la parte faltante y aplicando algún método por el cual se distinga original de agregado. De esta forma, devolver la legibilidad a la obra, sin intentar falsificar lo nuevo como antiguo.

Lo que comenzó con la Carta de Restauro de 1883 fue ajustándose a lo largo del siglo XX culminado con la Carta de Venecia de 1964. Allí se manifestaba, “la restauración como una disciplina que se nutre de todas las ciencias y técnicas que puedan contribuir al estudio y la salvaguardia del patrimonio”.<sup>8</sup>

Sin embargo, el gran aporte a la restauración moderna del último siglo, lo ha dado Cesare Brandi, quien define la disciplina de este modo:

---

7 Ignacio González Varas. Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999, p. 227.

8 Marco Ciatti. *Apuntpi per un manuale di storia e di teoría del restauro*, op. cit., p. 433.

“la restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro”.<sup>9</sup> Y agrega: “la restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación artística o histórica, y sin borrar huella alguna de la obra a través del tiempo”.<sup>10</sup> Según Brandi, no hay restauración si antes no existe una creencia que establezca que aquello que se interviene, es una obra de arte.

Con todo, la Teoría de Brandi se aplicaba sin cuestionamientos al arte tradicional y surgió en la posguerra donde un gran caudal de Patrimonio debía conservarse. Del mismo modo, ya en los albores del siglo XX, el advenimiento de otro tipo de arte exigió otro marco teórico, nuevos enfoques, distintas metodologías. Con el devenir del arte moderno y contemporáneo los recursos debieron adaptarse a una nueva forma de conservar.

#### ▷ **Arte Concreto en Argentina. Casos de estudio**

Sin duda, la estructura material en la estética de estas nuevas expresiones cambió profundamente. La idea del artista, el concepto de la obra son aspectos que prevalecen sobre su estructura física. Asimismo, en este tipo de arte es posible encontrar, en una sola pieza, no solo diversidad e incompatibilidad de materiales sino también un límite difuso entre lo material y lo inmaterial. Estas nuevas manifestaciones generan un papel distinto por parte del conservador- restaurador que pretende y debe adaptarse a un modo completamente distinto a la hora de trabajar.

En muchas ocasiones las obras, ejecutadas con elementos desconocidos, son susceptibles a deterioro, pérdidas, deformaciones o roturas ocasionadas por la incompatibilidad de los materiales agrupados arbitrariamente sobre una superficie. El aspecto estético de estas piezas es vulnerable al entorno a causa del envejecimiento de sus materiales poco nobles. Son obras especialmente sensibles a los agentes de deterioro

---

9 Cesare Brandi. Teoría de la restauración, Madrid: Alianza, 1988, p. 15.

10 Ibid., p. 17.

sobre todo aquellos referidos a las fluctuaciones climáticas, contaminación ambiental, biodeterioro, iluminación y manipulación.

Ante la larga lista de imponderables a los que se enfrenta el responsable de la preservación de estas obras, surge entonces la conservación preventiva como la alternativa más adecuada para prevenir las grandes intervenciones de restauración. La conservación preventiva se instaló en el campo como un conjunto de medidas de acciones directas e indirectas para salvaguardar las distintas piezas de una colección. En el arte tradicional, las tareas se focalizan en la preservación de materiales específicos que constituyen cada pieza y de ese modo se puede establecer un plan que contemple los distintos requerimientos de cada colección en particular. En cambio, en el arte de vanguardia, la tarea se dificulta frente a la incertidumbre de los materiales y procedimientos artísticos que componen las piezas. Es éste un arte vulnerable y frágil susceptible a continuas mutaciones y que transforma estas obras en objetos de comportamientos impredecibles. Esta condición requiere la búsqueda de nuevas estrategias por parte de los conservadores que se abocan a la implementación de prácticas poco convencionales para anticipar pérdidas irreparables.

Ya desde las primeras vanguardias, los materiales adquieren un protagonismo distintivo. Tanto los soportes como los recubrimientos de color conquistan un espacio, una entidad propia que comunica su propio mensaje. Hacia 1930 surgió en Europa el Arte Concreto que implicaba una modalidad de abstracción que, mediante la geometrización del espacio pictórico y el análisis de elementos plásticos, se apartaba del modelo clásico de referencia y desarrollaba un nuevo sistema de composición.<sup>11</sup> Ese año el artista holandés Theo van Doesburg, a quien se atribuye el término concreto, publicó en París el manifiesto que sentó las bases teóricas del arte concreto en el único número de la revista *Art Concret* y presentó su obra *Composition Arithmétique*, donde aplicó el axioma según el cual la construcción del cuadro al igual que sus elementos, debe ser simple y controlable visualmente, aplicando leyes de visión.

---

11 Gabriela Siracusano. "Las artes plásticas en las décadas del '40 y el '50", en José Emilio Burucúa (ed.) *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999, volumen II. pp.15-19.

En Argentina, un grupo limitado de artistas adhirieron vivamente al movimiento cuya asociación se denominó Arte Concreto-Invención. Para noviembre de 1948, Juan Melé y Gregorio Vardánega visitaban el estudio en París de G. Vantongerloen, la “Meca” para los artistas en la primera mitad de siglo veinte.

La radicalidad del proyecto estético-político del invencionismo argentino tuvo correlatos en labúsqueda e investigación material y procedimental de los objetos artísticos. En este sentido, la creación del marco recortado cuestionaba la estructura ortogonal tradicional del marco ventana y generó innovaciones en el manejo del soporte y en la aplicación de pintura sobre la superficie. Los artistas argentinos en lugar de usar productos nuevos buscaron imitar el acabado industrial utilizando materiales menos innovadores pero accesibles, cercanos a su entorno.

En el caso de los soportes, prefirieron materiales rígidos y semirrígidos y recurrieron a procedimientos manuales diversos para la aplicación de pintura. El pintor Raúl Lozza describía la técnica usada como una superposición de sucesivas capas de pintura alternadas con un pulido a muñeca. Luego, la aplicación de color, en general una mezcla de óleo (Rembrandt® según el artista) y esmalte, también era distribuida en varias capas, puliendo con piedra pómez en agua entre mano y mano, para evitar la huella de la pincelada como gesto del autor.<sup>12</sup>

Otro recurso eran las incisiones o grafías sobre el fondo que luego nivelaban con color, como se manifiesta en las pinturas de Gregorio Vardánega. Sin embargo, resulta contradictorio que, a pesar de la postura vanguardista y cuestionadora del grupo, algunos creadores de este movimiento realizaron pinturas recortadas bajo las normas clásicas de la técnica del óleo sobre tela.

De manera indiscutible, las ideas del campo científico tuvieron una fuerte influencia en el movimiento invencionista. El concepto de la relatividad, la física cuántica, la nueva geometría constituyeron un caudal teórico primordial del artista concretoy significaron herramientas imprescindibles para liberarse de las ataduras de la representación clásica

---

12 Entrevista de Pino Monkes a los artistas Raúl Lozza (1999) y Juan Melé (2001)

y generar nuevas manifestaciones artísticas.<sup>13</sup>

La innovación en el uso de los materiales, la ruptura con el cuadro ortogonal como ventana abierta a lo ilusorio y la adopción de un nuevo dispositivo creativo -el marco recortado-, fueron la marca estética distintiva de las producciones argentinas. Queda todavía mucho por investigar pero sin duda, el progreso del estudio de los materiales artísticos permitirá conocer con mayor precisión la constitución material y los procedimientos con los cuales se realizaron estas piezas y ofrecer al conservador mejores herramientas metodológicas para el abordaje de la intervención de las obras concretas, aún cuando falte la mirada del artista que, siempre que es posible, es consultado para que opine u oriente al profesional en su tarea de restauración.

En el caso de Síntesis mural N° 310 de Raúl Lozza, un óleo y esmalte pulido sobre madera del año 1953 de 136 x 110cm., propiedad del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) se generó el dilema en el momento de su intervención. La obra presentaba los habituales planos de madera terciada, sellados, policromados y montados sobre un fondo rígido blanco que, originalmente, tenía una tonalidad fría. Además de la decoloración del blanco<sup>14</sup>, la pintura había sido cubierta posteriormente por un barniz que, producto de su oxidación, modificó las relaciones originales de color previstas por el autor entre los elementos formales y el fondo. Esta relación primigenia estaba asimismo, consignada en muestras al dorso de la obra.<sup>15</sup>

En oportunidad de la retrospectiva del autor en el MAMBA en 1997 y, a raíz de su preocupación estética por dicha alteración cromática del fondo, se convino con la asesoría del autor, la remoción mecánica del barniz degradado. Luego, se repuso la capa pictórica para recuperar las cualidades ópticas originales del fondo (en aspectos de matiz y acabado final) mediante su técnica del esmalte pulido. El propio artista había precisado, en una entrevista de 1999, el rigor de su teoría y prácticas.

---

13 Gabriela Siracusano, "Las artes plásticas en las décadas del '40 y el '50", Op. Cit., pp. 25-27.

14 Dicho fondo que hacía de muro fue denominado portátil, ya que en el período de los coplanares y posteriormente en el Perceptismo, el fondo jugaba un papel preponderante en sus relaciones tonales con los planos de color.

15 Véase Catálogo Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Patrimonio 2011, pp. 385-395.

Ya hacia 1947, Lozza había experimentado el tema del color con lo que él llamaba “nuevo sistema de potencialidad relativa, sin que marcas o calidades alteren el concepto fundamental que era la no-representación del espacio imaginario”. Su principal interés era la eliminación de brillos para obtener un acabado mate, condición que obtenía puliendo con piedra pómez. Dado que recurría a colores fabricados para artistas, les agregaba un barniz sintético para apurar el secado del óleo y poder pulirlos poco después de su aplicación. De otra manera—según el artista—hubiera tenido que esperar un año hasta la polimerización del óleo. Aún cuando los colores industriales soportaban un pulido inmediato a su uso, Lozza los descartaba para sus pinturas, debido a la escasez de matices en el mercado. En otras oportunidades cuenta que mezclaba el óleo con barniz sintético coloreado con algún esmalte pero solamente, si el tono se lo permitía ya que en palabras del artista “podía producirse ilusionismo que equivalía a una sensación de espacio frontal”. Del mismo modo, Lozza también hacía hincapié en la permanencia del color remarcando que debía ser muy estricto con el matiz ya que la forma no cambia con el tiempo, sin embargo el color puede alterarse. En el caso de la obra intervenida se privilegió entonces, la funcionalidad del plano (tonalidad y acabado final) a su historicidad, ya que el artista precisó que el muro portátil jugaba un rol secundario, como prototipo de muro en el que la obra debía ser exhibida.

Erwin Panofsky reflexiona sobre la obra de arte como aquello que demanda ser percibido según la intención estética del artista, para reconocer luego que se abren otros interrogantes que colocan a la funcionalidad entre otros emergentes inmateriales, también bajo la intención del autor<sup>16</sup>. Esto caracterizará gran parte de la producción contemporánea, orientando al conservador para establecer metodologías de intervención diferenciadas a partir de una adecuada interpretación del objeto artístico.

Muchos materiales modernos son inestables por naturaleza y consecuentemente, tienden a deteriorarse a corto plazo. Tanto es así que el propio artista es espectador y testigo de las alteraciones que padecen

---

16 Erwin Panofsky. *Meaning in the visual arts*, New York: Doubleday Anchor Books, 1975, p. 12.

sus obras. Existen casos donde el artista propone volver a fabricar su obra deteriorada o parte de ella, creando otra pieza que se acerque más, al menos en apariencia, a la intención original generando un conflicto ético en el ámbito de la conservación.

La obra de Martín Blaszko, *Conquista espacial* de 1978 hoy patrimonio del MAMBA, formó parte de la muestra de 1978: 18 esculturas para la ciudad. Con claras reminiscencias del período Madí, la obra estaba compuesta por cuatro grandes módulos planos de aluminio de 2mm. de espesor: tres de ellos, verticales y pintados con esmalte sintético blanco, ubicados sobre otro, que funcionaba como base, en color negro sintético mate. Sobre los tres módulos verticales, Blaszko había pintado pequeños planos con esmalte negro. No obstante, en el proyecto original del que el autor guardaba los planos, tenía previsto esos pequeños planos como módulos en aluminio recortado y suspendidos a 5mm de los planos grandes, naturalmente del mismo color.

En el momento de la exhibición, la obra había sufrido daños irreversibles, tanto estructurales como superficiales, debido a las malas condiciones de guarda previas a su donación. De hecho, uno de los módulos verticales era irrecuperable a causa de las deformaciones sufridas. Asimismo, la capa pictórica en general tenía importantes pérdidas por golpes, rayones y abrasiones. Obviamente, no hubo dudas a la hora de plantear la propuesta de tratamiento. Con el asesoramiento y consentimiento de Blaszko, se procedió a la reconstrucción del módulo grande dañado, además de la confección de los pequeños módulos de los que se conocía la morfología, material y espesor, por los planos citados.

En este caso, en consenso con las reflexiones del artista, tanto en lo referente a la capa pictórica y la relevancia de su historicidad, cada uno de los módulos unidos en un eje central virtual fue desmontado, la capa de pintura fue removida y la superficie de aluminio recibió una capa de imprimación para metales no ferrosos y dos capas de pintura epoxi -cuando la original era un esmalte sintético industrial-. El blanco fue modificado en valor y matiz. Si bien el original había sido un blanco puro, el tono elegido para la nueva capa fue consensuado con Blaszko, optando por un blanco neutro, tan distante de un blanco puro de partida como del blanco degradado de la obra dañada, muy amarillento, producto de

la oxidación y la guarda inadecuada. Las cuatro piezas mayores se unieron con nuevos tornillos de bronce para rearmar la obra y los pequeños planos de aluminio (elaborados de acuerdo al diseño que el autor tenía en su poder) fueron colocados, de manera flotante, en los lugares originalmente asignados a 5 mm. de los grandes módulos principales.

Los casos presentados involucran tratamientos radicales, no obstante para prevenir al máximo la posibilidad de llegar a estas drásticas instancias, la estabilidad del entorno, la correcta manipulación, almacenaje y traslado de las obras se vuelven herramientas esenciales de la conservación. Como ya se dijo, la innovación en el empleo de nuevos materiales para crear arte moderno y contemporáneo es grande y el conocimiento cabal sobre estos noveles componentes es muy pequeño.

### ▷ **El posicionamiento del conservador frente a las manifestaciones artísticas del siglo XX**

Con el advenimiento de las nuevas vanguardias cambia la concepción de las piezas y el carácter comunicativo de la obra se vuelve más relevante que la degradación del material. Existen casos en que los métodos preventivos o de mínima intervención tampoco alcanzan y es necesario recurrir a tratamientos más radicales, llegando incluso a cambios, reemplazos o sustituciones de materiales. Es entonces donde el concepto de historicidad introducido por Camilo Boito en el arte moderno y contemporáneo es muchas veces difícil de reconocer. Sin embargo, aún cuando la mínima intervención no pueda aplicarse, el concepto de reversibilidad o retratabilidad en aquello que se agrega, debería ser una premisa indiscutible.

Asimismo, el recurso de la producción de prototipos experimentales se vuelve indispensable como así también la investigación de los materiales que componen las obras permitiendo evaluar el comportamiento y deterioro a través del tiempo. Dichos estudios son herramientas necesarias a la hora de la restauración de estas complejas piezas, ya que arrojan resultados sobre su aptitud y su uso.<sup>17</sup>

---

17 Tom Learner. "Estrategias de difusión de la información y formación profesional de GCI", en Arte contemporáneo en (sala de) guardia, Dilemas y sistemas de conservación para las obras de arte, Américo Castilla (comp), Buenos Aires: Teseo, 2015, pp. 22-23.



En las últimas décadas, dada la cantidad de discusiones generadas por las diferentes intervenciones, han surgido nuevos criterios. Los cambios en los paradigmas de la restauración han colaborado en la concepción de otras formas de tratamientos que, hasta hace un tiempo, eran impensadas. El nuevo marco teórico de la restauración, gestado por Salvador Muñoz Viñas, generó un quiebre en la clásica tradición instaurada por el fundador del Istituto Centrale del Restauro, Cesare Brandi.

La necesidad imperante de detener el deterioro conduce a llevar a cabo procesos radicales que, frecuentemente, causan cambios estéticos importantes susceptibles a desencadenar fuertes polémicas. Para avalar estas intervenciones, Muñoz Viñas sentencia, “Lo que caracteriza a la conservación y a la restauración no son sus técnicas ni instrumentos sino la intención con que se hacen: no depende de qué se hace sino de para que se hace”.<sup>18</sup> Y aquí Schaeffer también tiene algo para agregar: “El arte tiene esencia interna, es un objeto intencional que es y llega a ser lo que los hombres lo hacen ser y llegar ser”.<sup>19</sup> Del mismo modo Jean-Pierre Cometti reafirma el concepto de Muñoz Viñas cuando dice que: “[...] la conservación- restauración no se resuelve en un conjunto de cuestiones y de procedimientos técnicos, aun cuando los medios que nos ofrecen las ciencias y los instrumentos que ellas ponen a nuestra disposición desempeñan un papel cada vez más importante”.<sup>20</sup>

### ▷ Conclusiones

Sin duda los problemas del restauro, en la actualidad, exigen una adecuación de la teoría y la metodología de la conservación tradicional. La restauración del patrimonio artístico moderno y contemporáneo descansa, en gran parte, en la capacidad y habilidad manual de quien lo interviene. Del mismo modo, el recurso de implementar normas de conservación preventiva es fundamental ya que retarda el deterioro de materiales modernos, poco o nada estudiados.

---

18 Salvador Muñoz Viñas. *Teoría contemporánea de la Restauración*, Madrid: Editorial Síntesis, 2004, p. 20.

19 Jean-Marie Schaeffer, “La teoría especulativa del arte”, en *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Cuatro ensayos de estética, prólogo, edición y traducción de Ricardo Ibarlucía, Buenos Aires: Editorial Biblos, Colección Pasajes, 2012, p. 43.

20 Jean-Pierre Cometti, “Filosofía(s) de la restauración”, en *Anuario TAREA*, San Martín: UNSAM edita, 2015, Año 2 Volumen 2, pp. 202-232.

Es por ello que la ciencia, en este tipo de intervenciones, es aún más relevante que en otros tratamientos. La accesibilidad a los resultados o respuestas de los estudios científicos sobre la identificación, conducta y envejecimiento de los materiales es esencial e imprescindible en la generación del arte invencionista y en la resolución de los problemas de conservación. No solamente por la posibilidad de conocer intrínsecamente los componentes de la obra sino también porque las ideas del campo científico constituyeron un respaldo teórico en este tipo de manifestaciones artísticas.

Con todo, la relación particular o institucional entre los creadores de obras modernas y contemporáneas y los restauradores se establece, como antaño como un instrumento más que ayuda de manera decisiva, en la resolución de respuesta a la problemáticas de la conservación de arte de vanguardia. Como en épocas pretéritas el límite entre artista y conservador es difuso y la dependencia de uno sobre otro es insoluble.

# Examining Industrial, Scientific, and Technological Influences on Concrete and Neo-Concrete Art

Chris McGlinchey  
Diana Hartman

## ▷ Introduction<sup>1</sup>

A major and transformative gift to the Museum of Modern Art from the Colección Patricia Phelps de Cisneros provided the opportunity for looking closely at modern Latin American art, specifically artists from Argentina, Brazil, and Venezuela. Works from this gift were first studied by the conservators and curators through the Getty Conservation Institute (GCI) and the Getty Research Institute (GRI) as part of the exhibition *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*<sup>2</sup>. Additional works not required for the Los Angeles exhibition began to arrive at MoMA's David Booth Conservation Department from the Cisneros gift for research and treatment in 2017. These paintings included works by Omar Carreño, Rubén Núñez, Jesús Rafael Soto, Mira Schendel, Gerd Leufert, and Lygia Clark. More recently, MoMA has begun to examine works by Raúl Lozza and Rubem Valentim as well. This paper is a first look at the collection and aims to illustrate how artists drew from both the improvements technology brought to material culture such as paint as well as abstract concepts that may have seeded ideas. Technical examination of these paintings will be described below and, where thought applicable, the role science and technology played will be considered.

---

1 This paper is based on a presentation at the Concrete Art and Constructive Structures: Theory, Criticism and History of Technical Art Conference, Belo Horizonte, Brazil, 26-30 June, 2018.

2 The *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil* in the *Colección Patricia Phelps de Cisneros* exhibition was on view at the Getty Center, Los Angeles, CA September 16, 2017-February 11, 2018 as part of *Pacific Standard Time: LA/LA*, a Los Angeles based initiative in the exploration of Latin American and Latino art.

### ▷ Historical Context:

The nascent years of Concretism in South America coincided with a time of dramatic progress in science. Abstract scientific concepts had fully ripened and with the end of the Second World War a spirit of optimism was evident albeit tempered by global nuclear testing. Advancements made during this period expanded civilizations understanding of the material world, from the macro to the micro, to an extent that no prior period in history had seen. At the dawn of the 20<sup>th</sup> century human powered aircraft first took flight and within forty years jet aircraft could circumnavigate the globe in a matter of days. In 1906, Albert Einstein would bend minds by showing how energy and mass could be transmuted via the relationship  $E = mc^2$ , and how a person could hypothetically travel at the speed of light,  $c$ , and return younger than their earthbound twin. (Though their mass would increase to infinity along with the energy required to accomplish this feat!) Shortly after the discovery of x-rays and x-ray radiography, the same concept that remains in use today for medical imaging and the examination of art and artifacts, a more advanced technique, x-ray diffraction, would prove the existence of ‘macromolecules’, and by 1953 it would identify the macromolecule DNA the building blocks that make humans the same but unique. As if that were not enough, something that even Einstein initially rejected, the notion of Quantum Theory would show the shortcomings of classical physics defined by Galileo and Newton. Heisenberg would introduce the ‘uncertainty principle’ mathematically illustrated as  $\Delta p \Delta q > h/2\pi$  and Schrödinger the eponymous equation,  $H\Psi = E\Psi$ . These quantum equations, poetry to many in the scientific community, would require a new math well beyond Euclidean and non-Euclidean geometry. At the midpoint of the twentieth century Schrödinger would author for the general audience, *What is Life*, and *Science and Philosophy*. For the scientific community in 1952, he would give a lecture that would have a deep impact on intellectuals and pop culture alike: the “Many Worlds” interpretation of the Schrödinger equation.

In the 1950’s C.P. Snow wrote *The Two Cultures* where he described what he observed as the unfortunate state of affairs between scientists and humanists and he cast a harsh light on both, not siding with either but expressed the desire to have open communication between the two groups<sup>3</sup>.

---

3 Snow, C.P. “The Two Cultures”. The Rede Lecture, Cambridge University Press, 1959.

Although this critique may fairly be directed at some, the scientists and the artists discussed here have never had a reputation as insular or interested in only their own work in isolation. Rather they would be the exceptions to C.P. Snow's generalizations. One critical interlocutor to this grouping is the Brazilian polymath Mario Schenberg. Schenberg was a physicist, art critic and practitioner of a Western interpretation of Zen to name a few traits. His involvement with the artistic community began in the early 1950's and was well established in São Paulo.

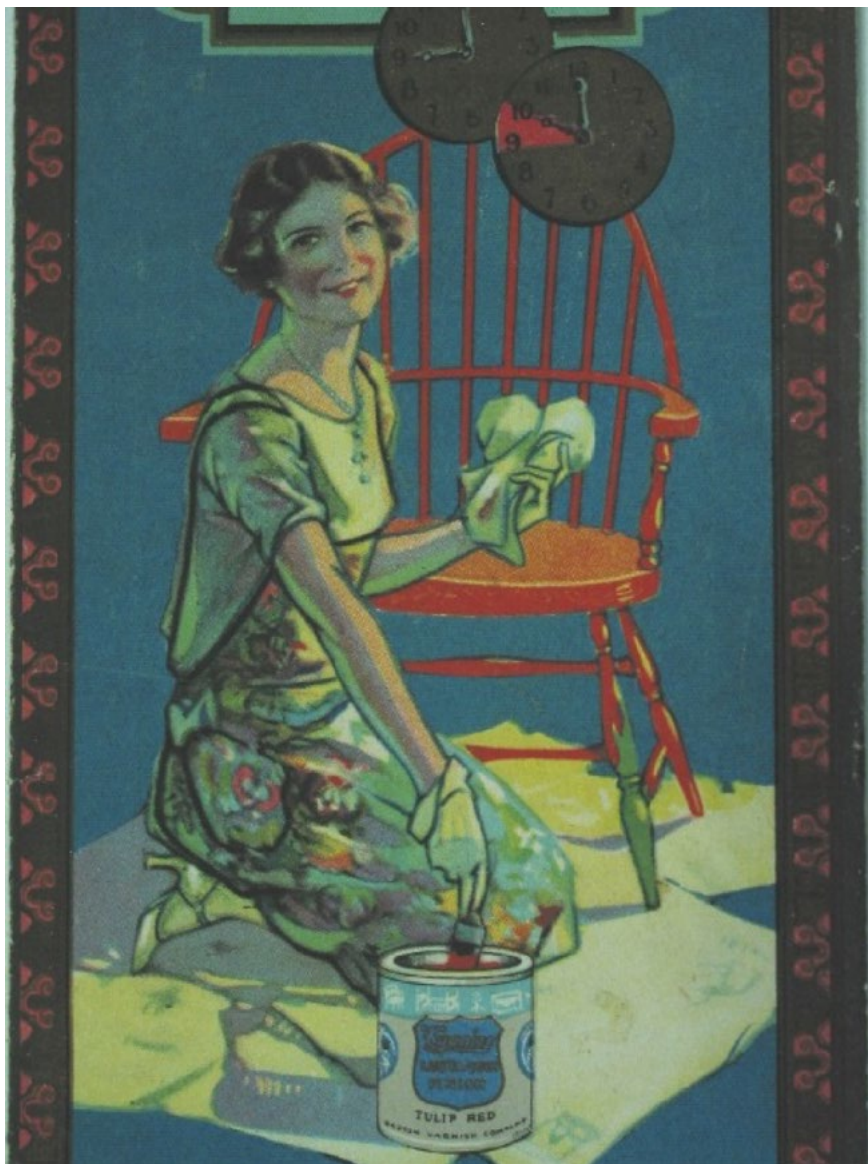
Perhaps technological advancements helped justify the scientific component of Concretism's curricula that integrated mathematics and history of technique with modern industrial design. The material analysis of the objects analyzed by researchers for the exhibition *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros* supports this: citing the use of both traditional artist materials along with modern commercial products geared more for the larger consumer market. While all of these have been explored in available literature the aspect of science has focused on an ersatz or hard-to-reason math of the Concrete group leaving open the suggestion that splinter groups reacting to Concretism may have rejected science rather than reach beyond the inventive algebra of the Grupo Ruptura and contemplate more abstract concepts of physics.

### ▷ Innovation in Paint Manufacture

In the Americas one of the earliest references to artist's knowledge of commercial paint comes from a letter addressed to Guillermo Laborde in Montevideo sent by David Alfaro Siqueiros from Argentina in 1933<sup>4</sup>. Laborde was a painter, and professor of Industrial Materials and Fine Art and Siqueiros wrote him asking for 'the name of the automobile lacquer that comes in different colors.' This was the Duco Siqueiros would come to praise in his New York experimental workshop and champion for years. Duco was not only sold as an automobile lacquer it was produced in small cans and readily available to consumers and the emerging 'do it yourself' community.

---

4 Marontate, J.L.A. *Synthetic Media and Modern Painting: A case study in the Sociology of Innovation*. Ph.D. Thesis University de Montreal Sociology Department Faculty of Arts and Science, 1996 p.34.



*figure 1. Detail from Kyanize Lusta-quick paint brochure quick-drying and easy-to-apply paint (c.1935)*

This particular graphic (Fig. 1) nicely illustrates the intrinsic properties of paints made for the consumer market. Such paint is formulated to dry fast; lacquer based paints would dry almost immediately whereas

oil resin enamels would take from 4 to 8 hours to dry. Later, alkyd based enamels would replace oil-resin enamels. Much of the depression era literature touts how paint can make tired old furniture look new in one coat. Thus a particular product line would have tried to have uniformly good hiding properties across a color range, although that was not always true, and ideally the paint would block out the color underneath in one application. Finally, in order to give a more professional look paint was formulated to flow after brushing to enable the opportunity for a brush free (professional looking) appearance. This was not always the case and could easily be defeated if brushing continued as the paint was thickening. These properties allowed for a skilled artist to manipulate these paints to a degree that could even trick the trained conservation analyst. As a result, the benefit of technical investigation, as was demonstrated by the Getty for the previously mentioned *Making Art Concrete* exhibition, has been invaluable.

Although not related to the concrete group, Bolivian artist Roberto Berdecio's work *The Cube and the Perspective* (1935) is an early example of a work made in this particular Duco paint (Fig.2). Berdecio's interest in the 4th dimension is clearly reflected in the complexity of his composition. The level of craft in this painting is highly refined and it is interesting to note that cellulose nitrate, known to be highly brittle, remains in excellent condition because Berdecio wisely worked on a rigid support. After the painting was displayed in an exhibition about abstraction, Berdecio returned to MoMA an artist's questionnaire in which he stated quote:

*This work is not an abstraction as it has erroneously been termed. It is a concrete and realistic painting of a double-subject matter: it is either a cube or a perspective, according to the distance of the spectator in front of the painting. In the Cube and the Perspective the movement of the spectator has been taken into consideration as he or she comes toward the painting<sup>5</sup>.*

---

5 MoMA artist questionnaire archived in the museum's curatorial files.



*figure 2. Roberto Berdecio, The Cube and the Perspective, 1935, Cellulose nitrate (DUCO) on steal mounted to plywood 76.2 x 66cm. Museum of Modern Art Gift of Leigh Athearn*

### ▷ **The spectator – observer**

Like the Berdecio, spectator movement and in particular viewing angle was important to many concrete and neo concrete artists and it clearly impacted how art was being made. One particular group of artists from Venezuela, working in Paris in the early 1950's, were keenly interested in the spectator and the use of visual effects as a means for viewer interaction. Artists such as Rubén Núñez and Jesús Rafael Soto one could



argue, as they did, had a connection to science and technology. This group of South American artists was driven to Europe by the ideas of De Stijl and Constructivism. The atmosphere at the time was ripe with excitement and experimentation; these artists were exploring radical forms of art-making by using modern materials and mixed-media but also physical phenomena such as light, spatial variations, vibrations, and other optical tools. Shortly after arriving to Paris in 1949, Núñez described being struck by the sensation of abstraction and how he “started to feel vibrations- optical vibrations, light phenomena, how our eyes exist because of light.”<sup>6</sup> He became obsessed with the ways in which viewers interacted with the art based on their visual perceptions. In a sense, he wanted to paint with light or make art with light where the viewer’s visual interpretation and visual sensation activated the artwork.

*Kinetic Experiment* (1953) is one example of Núñez’s explorations integrating kinetic ideas (Fig.3-4). Depending on your viewing angle the wire and the horizontal lines intersect in a unique way causing an interference pattern or line moiré and the illusion of vibration. The wire is so fine that it is sometimes difficult to see, but reverberations caused by those intersections remain clearly apparent. Taking these ideas further, he later created what he called Holocinetismo, an art form based on holography and kineticism. Núñez is quoted as saying quote:

*Art does not make concessions, it is the top of form and content...it is common to want to differentiate art, science and technology- emotion, mind, and action, but however, there is no evolution without their union. With multiple creative and existential concerns, I sought to capture an All-energy-mind-matter.*

The visual effect with Soto is the same but carried out in a more elaborate, i.e sculptural manner. *Pre-penetrable* (1957) is an illustration of his early experimentation using repetition and multiple pictorial planes as a means of optical movement (Fig. 5). In her essay *Soto:las imágenes de la física* Gladys Yunez discusses how Soto combines both science and art by maintaining the “ambiguity of space and the relativity of time and the dynamics of

---

6 Quote from a video of made in 1974 entitled Holokinetism- Rubén Núñez. Holokinetism- Rubén Núñez. 2012. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=y1h9eHtaJX4&t=166s> Accessed July 05, 2018.

movement, the notions fundamental to the physics of the 20th century.”<sup>7</sup>

Clearly inspired by both science and art, Soto uses metal rods and colorful enamel to construct an attractive sculpture that, when interacted with, activates dizzying optical effects. As the viewer moves around the sculpture, the painted iron stripes intersect causing line moiré and the sensation of vibration. The multiple planes also allow for the spectator to physically interact by allowing partial entrance or “penetration” into the sculpture in order to further engage viewer sensation and enhance optical vibrations. Discussing Soto’s intentions, Estrellita Brodsky recalls quote:

*He claimed that, whereas sculpture was only engaged with static volumes, the overlaying pictorial elements could engage the “forth dimension” of what he called “time-space”- that is, a work in the process of physical change both requires a temporal period (time) and affects the physical sphere of its surroundings and viewers (space).<sup>8</sup>*

---

7 Yunes, G. “Soto: las imágenes de la física.” In Jesús Soto: La Física Exh. Caracas, Venezuela: Museo de Bellas Artes de Caracas, 1992. P. 11.

8 Corso, J.J. “Public Penetrations: Jesús Rafael Soto’s Entry into Political Art.” RACAR: Revue d’art Canadienne/Canadian Art Review, vol.38, n.2, 2013, p.124-134. P.126.



*figure 3. Front view view Rubén Núñez Kinetic Experiment, 1953, Wire, gouache, on paper over composite board 20.5 x 27cm. Museum of Modern Art Gift of Patricia Phelps de Cisneros*



*figure 4. Side view view Rubén Núñez Kinetic Experiment, 1953, Wire, gouache, on paper over composite board 20.5 x 27cm. Museum of Modern Art Gift of Patricia Phelps de Cisneros*



*figure 5. Jesús Rafael Soto Pre-penetrable, 1957, Painted iron 165.5 x 126 x 85cm. Museum of Modern Art Gift of Patricia Phelps de Cisneros*

▷ **Mutable conditions**



**figure 6.** Omar Carreño Relief 1, 1952, Alkyd on wood 106 x 105.6 x 4.5cm. Museum of Modern Art Gift of Patricia Phelps de Cisneros



**figure 7.** Detail of figure 6.

After careful examination of Relief 1 (1952) by Omar Carreño, this work is believed to have had a prior life where the individual panels were not fixed but could be exhibited randomly as part of Carreño's Transformable series (Fig.6). The paint is alkyd enamel and the individual panels have a curvature that existed prior to being nailed from each side, effectively fixing them into position. The method of construction employs an outer frame that can put stress on the horizontally oriented elements, making it necessary to support the outer frame from the bottom during installation. The alkyd paint bond to the wood is weak and some of the paint may have flaked off as the individual panels were being nailed into place. In areas of paint loss, a different alkyd is used that is a close but not a perfect color match. However, the handling of the second alkyd paint shows brushwork identical to the first layer which lends credence to the notion that Carreño did the retouching himself when he constructed Relief 1 (Fig.7). The work is now stable, and it is suspected that the poor attachment of the alkyd to the wood possi-

bly originated from using a cheap or salvaged wood that might not have been properly kiln dried. Perhaps it was salvaged from a crate or some other source.



**figure 8.** Gerd Leufert, *Listonado (ventana)* (*Wood Strip [Window]*), 1972, Acrylic on wood 90 x80 x8cm. Museum of Modern Art Gift of Patricia Phelps de Cisneros.



**figure 9.** Wood mock-up recreating possible construction method of double rabbet (cross-section horizontal orientation)

*Wood Strip (Window)* (1972) shows Leufert's interests as a painter and a woodworker (Fig.8). It's fairly late for the works in the neo concrete group but it shows his interest in craft and idiosyncratic use of materials and construction methods. It is both an interesting coda to the marco recortado (irregular cut-out frame) and it is also a reminder to the spectator's variable relationship to where the 'painting' should be and how the spectator is intended to observe the work<sup>9</sup>. In regards to fabrication, the registration of each wood element, which comprises of four wood elements in each corner, is perfect. It is possible that the frame with a "+" cross section was made by taking two slats of wood of approximately equal width and cutting one in half along its length and a double rabbet channel on opposing sides is made down the middle of the second slat. Careful examination shows very slight wavering of the wood in what may

---

9 Research conducted by the Getty explored the idea of "breaking the frame" or the rejection of the rectangular frame by Concrete artists. Gottschaller, P., Le Blanc, A. *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Los Angeles, CA: The Getty Conservation Institute and the Getty Research Institute, 2017. the Colección Patricia Phelps de Cisneros. Los Angeles, CA: The Getty Conservation Institute and the Getty Research Institute, 2017.

be the rabbit. Further analysis, possibly x-radiography, will hopefully reveal Leufert's process. Regardless, these two objects illustrate different but equally acceptable approaches to making art. The casual approach of the Carreño and the carefully thought-out craft of the Leufert both make for uniquely constructed objects that might be difficult to appreciate in reproduction but are captivating when viewed in person.

### ▷ Fun with Algebra

Raúl Lozza's *Invention no. 150* (1948) and Rubem Valentim's *2X-2* (1960) both illustrate playfulness with mathematical formulae but do not exactly represent inspiration from physics. A sketch for Lozza's *Invention no. 150* was mentioned in the Getty exhibition catalogue with Aleca Le Blanc accurately referring to the equation on the back of the painting as impenetrable<sup>10</sup> (Fig. 10-11).

But there is a serious playfulness about this work that tends to be a common thread for many of these objects. The title *Invention no. 150* implies the existence of many prior works and the use of series in this group of artists and a possible connection to scientific questions requiring solution by mathematical series is worth investigating further.



figure 10. Raúl Lozza, *Invention no.150*, 1948, Enamel on wood 94 x 111.2 x 5cm. Museum of Modern Art Gift of Patricia Phelps de Cisneros.

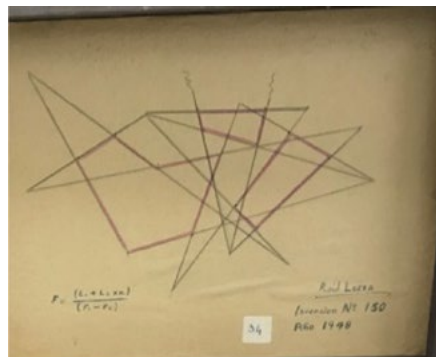


figure 11. Equation found attached to the verso of the painting.

10 Gottschaller, P., Le Blanc, A. *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Los Angeles, CA: The Getty Conservation Institute and the Getty Research Institute, 2017. P.13.



figure 12. Rubem Valentim, *2x-2*, 1960, Oil on canvas 45.1 x 29.8cm. Museum of Modern Art Gift of Patricia Phelps de Cisneros.



figure 13. Detail image showing canvas texture

Similarly, the Valentim has an equation for a name with no obvious reference to the image. The name, *2X-2*, was pointed out by Julián Sánchez González, a student researcher, to be the equation for a line, i.e.  $y = mx + b$  or in this case,  $y = 2x - 2$ <sup>11</sup>. Plotting that line however shows little connection to the painting: the angle of the created line has no bearing on the work. For instance, the slope,  $m$ , of the triangle is steeper than  $2x$ , perhaps closer to  $3x$ ; that its, in a grid of squares for every unit of horizontal movement (in the  $x$  direction) one would have 3 units of vertical movement (in the  $y$  direction). This may be a reach too far but the number of squares in the upper portion of the composition is nine which is exactly twice what is in the lower part- 4.5 and the lower part of the composition possibly refers to the  $-2$ , where the  $x$  axis intersects the  $y$ . Perhaps future studies will reveal another more convincing relationship between title and painting. Regardless of the title's relationship, the painting is itself beautifully executed. A close examination shows the rather coarse canvas with loose fibers that have been fused into a smooth but textured surface by the paint. It is astounding how clean an edge is maintained

11 Sánchez González, J. Rubem Valentim, *Untitled* (1956-1962). Museum Research Consortium Study Sessions. The Museum of Modern Art May 10-11, 2018.



over such a course surface (Fig.13). Furthermore, handwork leads up to the edges and there is no visible evidence of tape or mechanical intervention.

▷ **Abstract Concepts from Quantum Theory**

Quantum theory relies heavily upon probability and statistics and a conceptual shift required when applied at the atomic scale. With an interest in defining the boundaries of systems like an electron's location in space it became apparent to think of it as probable location in space with regard to certain boundary conditions. While one may be able to say with 100% certainty an electron is quantized within a certain boundary one can only speak of that electron's exact location within that space in terms of probability.

The Heisenberg Uncertainty principle,  $\Delta p \Delta q > h/2\pi$ , tells us that it is impossible to know the exact position (p) *and* momentum (q) of a particle at a given moment in time. Momentum depends on a particle's mass and velocity. So if it is desirable to optimize a particle's location in space one must be willing to sacrifice knowing how fast it is moving and how much it weighs. A non-physicist can grasp the statement to analyze something is to change it. The Schrödinger equation,  $H = E$ , published in 1926, is to speak pages of math carried out in a series of complex manipulations. In simple terms, it describes a wave function of a particle or system that has a certain value at every point in space for a given time. In 1935, to make the equation more graspable, he introduced the thought experiment we now call Schrödinger's cat (Fig. 14). In 1952 he gave an important lecture, which is referred to as the "Many Worlds" interpretation of the equation. A reminder, this was for atomic physics, but what he said was this: multiple and critically important non-interacting worlds exist together. The fact that these are non-interacting worlds means just that: we know nothing of their existence nor can have any influence over it.



*“About your cat, Mr. Schrödinger—I have good news and bad news.”*

figure 14. *New Yorker*,  
March 20, 2015

### ▷ Abstract Physics and Oriental Traditions

I Ching (pronounced Yi Jing), also called the book of changes, is based on a set of hexagrams a person can consult for answers. There are many interpretations and some say it lends credence to eternity. The concept of chance in Dada draws upon I Ching. The Argentinian poet Jorge Luis Borges in his *Garden of Forking Paths* (1941) also draws from I Ching. The Borges poem in which the main character rationalizes a crime by possibly being on the losing side of the equation in other worlds is cited in Dewitt and Graham’s book: *The Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics*.

In addition to Mario Schenberg being a brilliant physicist he was an art critic and interlocutor to artistic circles in Brazil. He also entered politics and was a practitioner of Zen and prolific writer in both science journals and popular literature. In his book *Pensado a Física*, geared toward the armchair physicist, Schenberg makes an interesting connection to science and artistic craft. In the chapter titled *Science and Society* he discusses how those that relied on slavery in ancient times rarely had any interest in advancing technology<sup>12</sup>. Yet even during these times he points out urban craft based artisans

12 Schenberg, M. *Pensando A Física*. Nova Stella Editorial, São Paulo, 1988.

were interested in Science and Technology presumably because they could either work more efficiently or stand out above others. This suggests Schenberg saw kindred spirits in the artistic circles he was sharing information with. In a recent essay on Mira Schendel and Zen, Isobel Whitelegg is cited by Majella Munro as saying “Schenberg’s interest in ‘non-western ontologies’ could easily be recognized with non-Newtonian physics.”<sup>13</sup> Unfortunately, the non-Newtonian angle and its possible role in discourse with artists is not explored.



figure 15. Mira Schendel Still Life 1953, Oil on canvas. Modern Art Gift of Patricia Phelps de Cisneros.



figure 16. Mira Schendel Untitled from the series *Objetos gráficos* (Graphic Object) 1967, Graphite, transfer type, and oil on rice paper between transparent acrylic sheets 99.8 x 99.8 x 1 cm. Gift of Patricia Phelps de Cisneros through the Latin American and Caribbean Fund.

### ▷ Inspired by Quantum Physics?

The following examples illustrate possible connections to quantum physics. That is, in knowing some basic concepts discussed here does that knowledge filter somehow into the artist’s thinking? They are not meant to suggest the artists were explicitly and exclusively inspired by quantum concepts. Rather, it was back in their mind and a component of their thinking that helped reconcile what they composed.

Looking at Mira Schendel’s *Still Life* (1953) with the “Many Worlds”

---

13 Munro, M. Zen as a Transnational Current in Post War Art: The Case of Mira Schendel Tate Papers no. 73 ISSN, 1753-9854.

concept in mind, one can question whether this is a painting of two vases or the same vase twice (Fig.15). The perspective of the vase is identical and looking closely, the same exact line is scribed along the top of the flask. The ridge of the vase- or vessel- is scribed in exactly the same area to reveal the paint underneath. Only the backgrounds with clearly defined boundaries are different. Could this be conveying Schrödinger's Many Worlds concept for this vessel?

*Graphic Object* (1967) by Mira Schendel is composed of graphite, oil, and transfer lettering on rice paper between transparent acrylic sheets. It is interesting to consider that the rice paper was a gift from Schenberg.<sup>14</sup> Schendel found the rice paper too fragile to work with by itself and learned of a monotype process that could help hold then paper together and also discovered the addition of acrylic sheet could make a more durable assembly that in her words:

*"Gave me a fantastic opportunity...to concretize an idea, the idea of doing away with the back and front, before and after; a certain idea of more or less arguable simultaneity, the problem of temporality, etc., spatiotemporality, etc..."*<sup>15</sup>

Her comments about this body of work made ten years later do not explicitly cite a connection to physics, however a physicist could identify with her quest for solidifying something temporal, especially something spatially temporal. Could one speculate that the p's, q's and x's refer to position in space and momentum found in the Uncertainty Principle? The only two letters within the work that are not black are one capital H and one capitol E, both in white. Could these be a reference to the Schrödinger Equation?

*Composition Staircase* (1948) by Lygia Clark is a beautiful early work made before her dramatic shift to more abstract compositions several years later. For instance, two series she appeared to work on around the same time, are for example, *Study for Modulated Surface no. 2* (1957) and *Study for Modulated Space no. 1* (1958). Both titles use the word 'modulated'; if the word 'change' is substituted does the one series refer

---

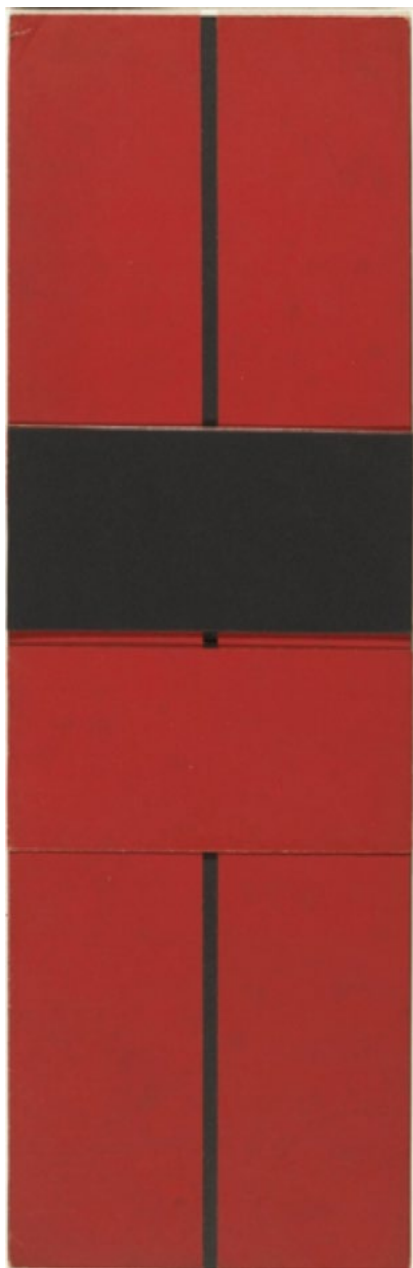
14 Ibid.

15 Naves, R. Mira Schendel: the world as generosity. In León Ferrari and Maria Schendel: Tangled Alphabets. Luis Pérez-Oramas, MoMA, 2009. P.62

to changes in shape and the other changes in location? If so that's a faithful way to convey the spirit of the Uncertainty Principle. Is it possible that she felt justified in making her later interactive works- objects that required the observer to become a participant- to explore something means to change it?



*figure 17. Lygia Clark Composition Staircase 1948, Oil on canvas 55.4 x 46.4cm. Gift of Patricia Phelps de Cisneros through the Latin American and Caribbean Fund.*



**figure 18.** *Study for Modulated Surface no.2* 1957, Cut-and-pasted colored paper 29.9 x 9.9cm. Edward John Noble Foundation and Committee on Drawings Fund MoMA.



**figure 19.** *Study for Modulated Space no.1* 1958, Cut-and-pasted colored paper 29.5 x 9.8 cm. Edward John Noble Foundation and Committee on Drawings Fund MoMA.

## ▷ Discussion

The earlier forms of art that inspired Latin American Concretism, which included Constructivism, De Stijl, and European based Concretism, may have been too early to fully absorb the mind bending concepts of science. The curricula from the Rio school as illustrated in the Getty catalogue for *Making Art Concrete* clearly shows math and science- alongside psychology and technique. Perhaps this structured and integrated approach along with timing helps differentiate the many Latin American Concrete groups from their predecessors. Essentially demonstrating C.P. Snow's ideal where scientist's and humanists are on an equal footing.

Shrödinger published *Science and Humanism: Physics in Our Time* in 1952, the same year he discussed his many worlds concept. A review by Lark-Horovitz published in 1953 nicely captured the moment:

*It is customary to say this is 'the age of science' and science means to most people radar and atomic energy, jet planes and supersonic flight, miracle cures and wonder drugs. It means all the achievements of modern technology based on modern science. With this outlook many engaged in industry and technology lose sight of the fact that science is much more- that science has completely changed spiritual values and our whole outlook on the world and its meaning".*

Perhaps it is a faux pas to connect some of these artists to abstract physics making the same mistake that was made when the Berdecio was included in an exhibition on abstraction. But on the other hand provoking these questions and dusting-off mind-bending scientific concepts and contemplating how they may have seeded artist's thinking. We know many of these artists were at least curious about science. For instance, in exploring the links between math and physics in these works it becomes apparent artists like Núñez and Soto accept that many points of view, or observations, are needed to fully appreciate their work. Another aspect of Concreteism's various Latin American iterations and physics lies in the notion of boundaries. Where exactly does an edge end? It is an essential question to geometric abstraction and has been something

physicists grappled with as well on an abstract level. To those who endeavor to build bridges between science and humanities, as many of these artists are known to have desired, exploring these possible connections is a risk work taking but it requires a basic knowledge of this period where physics advanced more dramatically than any other period in modern history.

## ▷ References

Berdecio quote from: *Latin American & Caribbean Art: MoMA at El Museum del Barrio*. Miriam Basilio et. al. (editor) 2004.

Basilio et al. *Latin American and Caribbean Art: MoMA at El Museum del Barrio*, 2004.

Cisneros, P. 2018. Personal communication. David Booth Conservation Department at the Museum of Modern Art, New York, NY. 2018.

Corso, J.J. "Public Penetrations: Jesús Rafael Soto's Entry into Political Art." *RACAR: Revue d'art Canadienne/Canadian Art Review*, vol.38, n.2, 2013, p.124-134. P.126.

Dewitt, B. and Neill, G. (editors) *The Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics*. Princeton,1973.

Goodman, S. *Carmelo Arden Quin: when art jumped out of its cage*. Dallas, Texas. MADI Museum and Gallery, 2004.

Gottschaller, P., Le Blanc, A. *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Los Angeles, CA: The Getty Conservation Institute and the Getty Research Institute, 2017.

Holokinetism- Rubén Núñez. 2012. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=y1h9eHtaJX4&t=166s> Accessed July 05, 2018.

Lark-Horovitz, K. *Science* 10. Vol. 118, Issue 3054, 10 July, 1953.

Marontate, J.L.A. *Synthetic Media and Modern Painting: A case study in the Sociology of Innovation*. Ph.D. Thesis University de Montreal Sociology Department Faculty of Arts and Science,1996.

Munro, M. *Zen as a Transational Current in Post War Art: The Case of Mira Schendel Tate Papers no. 73* ISSN, 1753-9854.

Naves, R. *Mira Schendel: the world as generosity*. In León Ferrari and Maria



Schendel: Tangled Alphabets. Luis Pérez-Oramas, MoMA, 2009.

Pérez-Oramas, L. *Jesús Rafael Soto, Pre-Penetrable, 1957 Penetrable, 1990*. In *The Geometry of Hope Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Blanton Museum of Art at the University of Texas, 2007.

Sánchez González, J. Rubem Valentim, *Untitled (1956-1962)*. Museum Research Consortium Study Sessions. The Museum of Modern Art May 10-11, 2018.

Schenberg, M. *Pensando A Física*. Nova Stella Editorial, São Paulo, 1988.

Snow, C.P. "The Two Cultures". The Rede Lecture, Cambridge University Press, 1959.

Tibol, R. *Palabras de Siqueiros (Mexico City: 1996)* Fondo de Cultura Económica. p101-102.

Yunes, G. "Soto: las imágenes de la física." In *Jesús Soto: La Física Exh.* Caracas, Venezuela: Museo de Bellas Artes de Caracas, 1992. P. 10-33.

# MATERIALITY OF THE CONCRETE

Corina E. Rogge<sup>1</sup>

## ▷ Abstract

Brazilian Concrete and Neo-concrete artists were highly engaged with the ideas behind their art, but they were also deeply involved with the physical materials and processes they used. Their creative choices often display a cognizance of chemical and physical properties of paints and a willingness to experiment with new media. In samples from artworks by Alfredo Volpi, Lygia Clark and Hélio Oiticica (held in the Adolpho Leirner Collection of Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston) and of historic Hélio Oiticica studio paints loaned to the museum by Projecto Hélio Oiticica, analysis of pigments, binders and stratigraphy of paint application provides insight into the varied means by which these artists achieved their desired aesthetic and reveals complex aspects of their artistic craftsmanship.

## ▷ Keywords

Alfredo Volpi; Lygia Clark; Hélio Oiticica; scientific analysis and technical art history

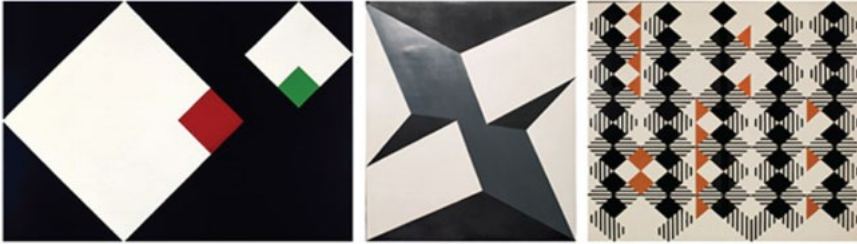
---

<sup>1</sup> Corina E. Rogge is the Andrew W. Mellon Research Scientist at the Museum of Fine Arts, Houston and the Menil Collection. She holds a B.A. in Chemistry from Bryn Mawr College and a Ph.D. in Chemistry from Yale University. She is a Professional Associate of the American Institute for Conservation and an Associate Editor of the Journal of the American Institute for Conservation. Mailing address: The Museum of Fine Arts, Houston, P.O. Box 6826, Houston, Texas 77265-6826. E-mail: crogge@mfah.org.

## ▷ Introduction

When an artist goes to create an art work they face a myriad of choices for turning their conceptual idea into a corporeal object. What will the support and media be? What color(s), surface gloss, and texture should the finished work have? Are there economic limitations on what materials they can afford to use? Are their choices influenced by sociopolitical associations of materials that convey an implicit message? Sometimes an artist will discuss these aspects of their creative process; if they do not, their art work may provide the only palimpsest for inferring the decisions behind how an artwork was created and the subsequent effects that time, the environment, and past treatment have had in shaping the object we see today.

Full interrogation of a work of art requires not only an understanding of the artist's culture, motivations, and ideology to position their oeuvre within an art historical framework, but also a determination of what materials were chosen and how they were used to actualize the artist's ideas. In-depth scientific analysis can be critical to material identification and analysis because seemingly simple facades can mask complicated creative processes and many materials can be manipulated to present surprisingly similar surfaces. The paintings by Judith Lauand, Lygia Clark and Willys de Castro shown in Image 1 are all glossy and specularly reflective, but each artist chose to work in a different medium: traditional drying oils, nitrocellulose modified alkyds, and urea formaldehyde paints, respectively. Therefore, despite having similar aesthetic, each artist prepared and applied the paint differently to achieve their desired goal of a smooth, anonymous finish. The actual materials used have implications for the long term stability and appearance of an object as the chemical reactions undergone by oils over time are distinct from those experienced by nitrocellulose. We can anticipate that these three paintings will age in distinctive ways and time will cause the surfaces of some to deviate further from the artist's original intention than others.

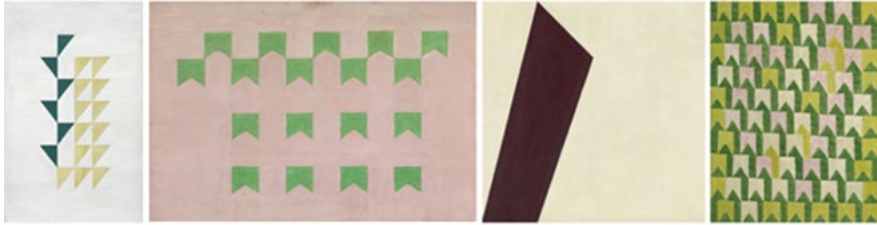


**figure 1.** Left to right: Geraldo de Barros, *Concreto* (1953), 49.2 x 71 cm, © Lenora and Fabiana de Barros; Lygia Clark, *Planos em superfície modulada no. 5* (1957) 79.8 x 70 cm. © «The World of Lygia Clark» Cultural Association, <http://www.lygiaclark.org.br>; Judith Lauand, *Variação de quadrados* (1957) 60.3 x 60.3 cm. © Judith Lauand. The Museum of Fine Arts, Houston, the Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art, museum purchases funded by the Caroline Wiess Law Accessions Endowment Fund

To harness the power of scientific investigation to provide insights into Brazilian Concrete and Neo-concrete works, analysis of pigments, binders and stratigraphy of paint application in samples taken from Alfredo Volpi, Lygia Clark and Hélio Oiticica works in the Adolpho Leirner Collection of Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston (MFAH) and of historic Hélio Oiticica studio paints loaned to the museum by Projecto Hélio Oiticica was undertaken. The results to date emphasize the varied means by which this group of artists chose to achieve their desired aesthetic and often reveal a high degree of technical complexity and artistic craftsmanship.

### ▷ **Alfredo Volpi**

Alfredo Volpi (1896-1988) trained in painting at an early age through apprenticeship as a decorative mural painter. The aesthetic of that craft, with matte surfaces and relatively simple forms, would influence him throughout his life. He liked to portray himself as a naïve and somewhat child-like painter, and at first glance the seemingly simple compositions of the four paintings in the Leirner Collection substantiate that claim (Image 2). However, a close examination of his materials and the complex nature of their application belies that superficial impression.



**figure 2.** Four tempera paintings on canvas by Alfredo Volpi. From left to right: *Concreto* (December, 1950), 116.2 x 73.4 cm; *Bandeiras Verdes Sobre Rosa* (c. 1957), 49.8 x 73 cm; *Composição* (c. 1958), 69.5 x 69.5 cm; *Bandeiras* (1960), 71.8 x 54 cm. The Museum of Fine Arts, Houston, The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art, museum purchases funded by the Caroline Wiess Law Foundation.

Volpi's preferred medium was tempera, which is typically understood to mean paints made from egg yolk mixed with pigments and diluted with water, as first described in *Il Libro Dell'Arte* around 1400 (BROECKE 2015). However, Volpi used his own tempera recipe in a complex working method. After constructing a strainer, stretching the linen and sizing it with animal glue, he applied a ground layer of gypsum or calcium carbonate in animal glue (rabbit skin or pig glue are specifically cited (MORI 2015)). He described his own recipe for the tempera medium in a 1976 interview as:

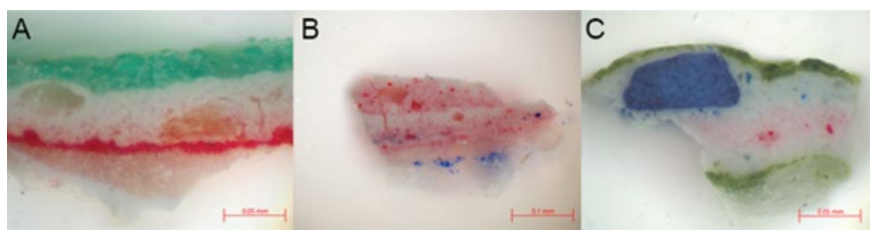
*Isso aqui é facil. Isso aqui primeiro precisa dissolver a resina d'agua, a dose é mais ou menos 2 x 1, dios de terebintina e um, como peso não é? Uma de resina, dissolve o verniz- aquilo dá um verniz que serve para poder, o ovo, ovo a mesma quantidade do verniz, e duas partes de água. (VOLPI, 1976).*

The resin referred to is dammar, a natural triterpenoid, dissolved in turpentine (MORI 2015). This medium was mixed directly on his palette with the dry pigments.

Scientific analysis confirms many elements of Volpi's method and recipe but also reveals unexpected variations. Peptide mass fingerprinting, a method of protein identification, can readily identify proteinaceous binders including animal glue, egg yolk and egg white in microscopic paint samples (HYNEK et al., 2004). Analysis of samples from the four Volpi paintings reveals that all contain markers for animal glue, and that pig collagen is present in both *Concreto* (1950) and *Bandeiras*

Verdes Sobre Rosa (1957). All four paintings also contain peptide markers for egg: not only for the egg yolk but also for the egg white, or glair. Although glair can be used as a binding medium in its own right, here it likely indicates that Volpi used whole eggs in his tempera, and indeed a photograph seems to illustrate him adding a whole egg to his tempera mixture (MORI 2015, p 50.). This slightly unconventional method may be a remnant of techniques learned by Volpi during his early apprenticeship as a decorative wall painter, since whole egg tempera is often used as a binder in fresco secco and fresco mezzo techniques. Analysis by gas chromatography coupled with mass spectroscopy (GC-MS) confirms the presence of dammar resin in Bandeiras (1960), indicating that Volpi was using the complex and distinctive tempera recipe to achieve the fresco-like matte surface that he desired long before he described the process in 1976.

Samples taken from two of the paintings, *Bandeiras Verdes Sobre Rosa* (1957) and *Bandeiras* (1960), reveal that Volpi not infrequently revised the composition and color scheme of his paintings. A sample taken from a green flag in *Bandeiras Verdes Sobre Rosa* (1957) (Image 3a) shows underlying white, pink and bright red layers; while a sample taken from a pink area reveals a layer of blue paint (Image 3b), a color no longer present on the surface of the painting. Similarly, in *Bandeiras* (1960)

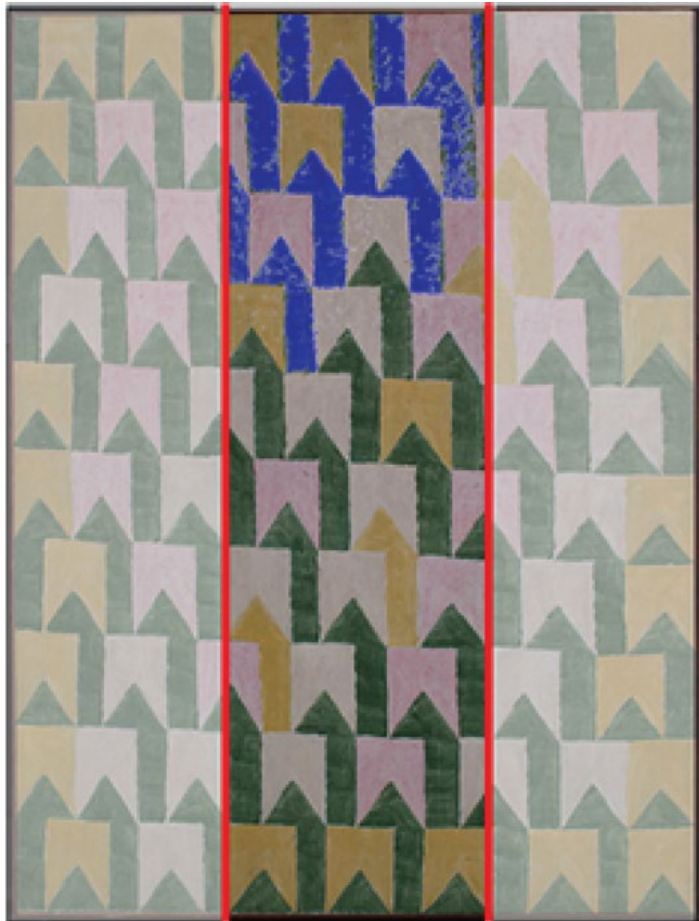


**figure 3.** A) cross section sample from a green bandeira in *Bandeiras Verdes Sobre Rosa* (1957);  
B) cross section sample from a pink region of *Bandeiras Verdes Sobre Rosa* (1957);  
C) cross section sample from a green region of *Bandeiras* (1960).

A cross section sample shows that Volpi originally painted an area green, then reevaluated his color choice trying white, pink, and blue paints, before finally repainting the region with the original green (Image 3c).

The pigment that Volpi used to make the blue paint for *Bandeiras*

(1960) contained cobalt, and this element was not present in any of the other paints. Mapping the distribution of cobalt in the painting by scanning x-ray fluorescence spectroscopy (XRF) shows that Volpi had extended the cobalt blue paint motif across the top third of *Bandeiras* (1960) before revising his decision (Image 4). Although Volpi left no written record of why he decided to alter his color choices, the physical evidence shows that he was exploring the effects of different color combinations and suggest that iterative changes enabled him to arrive at the surface that we see today.



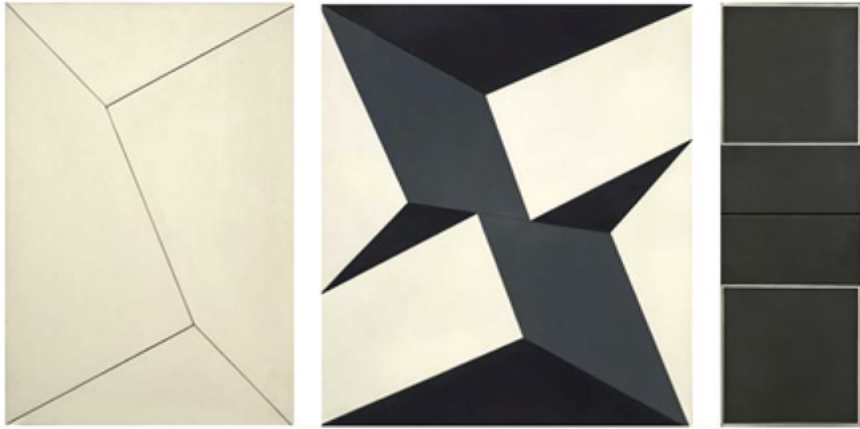
**figure 4.** Scanning XRF map of *Bandeiras* (1960). The central portion of the painting outlined in red was mapped; the locations of cobalt blue paint are shown in blue.

The analysis reveals that, in general, Volpi accurately described his working method and materials, although he appears to have neglected to mention the use of whole egg, rather than only egg yolk, in his tempera paint. The inclusion of dammar resin is a more significant deviation from common tempera method, and although Volpi never appears to have spoken about why his recipe contained this ingredient, dammar can act as a natural plasticizer and thus help prevent formation of craquelure. The turpentine used to dissolve the dammar may also have aided in the formation of a stable tempera emulsion. A more extensive analysis of Volpi's tempera paintings may reveal if dammar was a consistent additive, which would suggest he learned it during his apprenticeship, or if it was a later elaboration, which might indicate he developed the recipe through experimentation. The extensive revisions of color in two of his paintings studied speak to continual involvement and evolution of ideas during the painting process, which seem the opposite of primitive or naïve.

#### ▷ **Lygia Clark**

Three paintings by Lygia Clark in the Leirner collection (Image 5) are all painted with nitrocellulose modified alkyd paints. This class of paints was manufactured for industrial uses (including automotive coatings) and, depending upon the formulation, can be applied by brushing or spraying. For these three works, Clark chose to create very different surface textures using the same media and spray application of the paint: the surface of *Planos em superfície modulada no. 5* (1957) is glossy and smooth; the surface of *Espaço modulado no. 2* (1958) is very obviously spray applied with an almost velvety texture; and the surface of *Planos em superfície modulada no. 1* (1957) is matte but more subtly textured than *Espaço modulado no. 2*. The range of finishes reflects a good understanding of – and fine control over – the technology of spray application that Clark developed as she sought to create “paint modulated surfaces” using new, industrial materials (GIOVANNI et al. 2016).



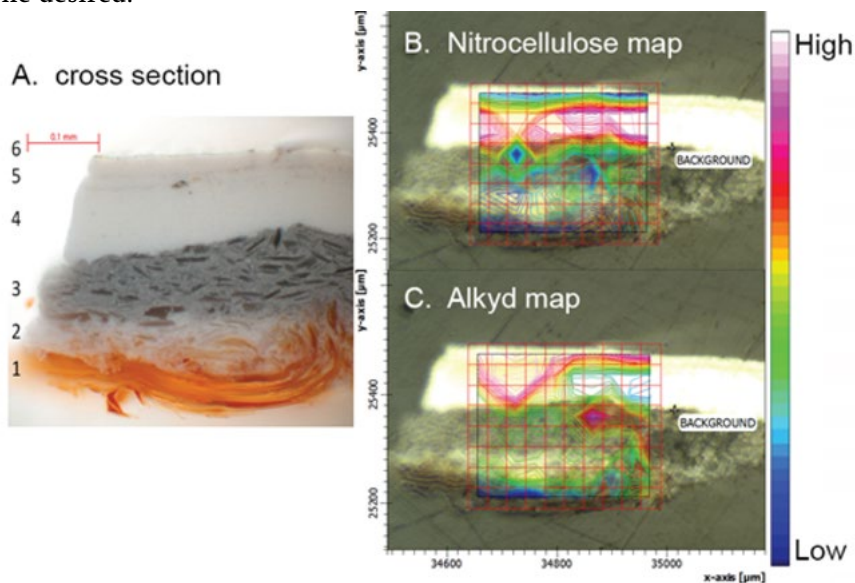


*figure 5. Three paintings by Lygia Clark.*

*Left to right: Planos em superfície modulada no. 1 (1957), 87 × 60 cm; Planos em superfície modulada no. 5 (1957), 79.8 × 70 cm; Espaço modulado no. 2 (1958), 89.9 × 29.8 cm. © «The World of Lygia Clark» Cultural Association, <http://www.lygiaclark.org.br>. The Museum of Fine Arts, Houston, the Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art, museum purchases funded by the Caroline Wiess Law Accessions Endowment Fund*

Spraying is a simple, direct means to coat a surface with paint, and one might imagine that the artist was seeking speed or simplicity of application. In contrast with this expectation, a cross section sample taken from a white area of Espaço modulado no. 2 reveals a complex layering system (Image 6a). At the bottom of the sample is a portion of the wooden substrate (layer 1), above which is a white layer containing transparent plate-like talc particles (layer 2), then a gray layer also containing talc particles (layer 3) and then three additional white paint layers (layers 4, 5 and 6). Talc is a common filler found in sandable primer or basecoat layers (MCGONIGLE and CIULLO 1996), so it appears that Clark applied two primer layers before application of the three upper white layers. Although the three upper layers of paint are visually similar, Fourier transform infrared spectroscopy (FTIR) indicates that the white paints of layers 4, 5 and 6 are have distinct compositions. Mapping the locations of spectral peaks associated with the alkyd or nitrocellulose components of the binders shows that layer 4 has a much higher level of nitrocellulose, while paint layers 5 and 6 are richer in the alkyd component (Images 6b and c). In addition to establishing that Clark chose to prepare the wood surface extensively prior to painting, the

analysis of these cross sections suggests that Clark changed the paint she was using to achieve the handling and surface characteristics that she desired.



**figure 6.** A) cross section sample from Espaço modulado no. 2 (1958); B) Fourier transform infrared spectroscopy heat map of nitrocellulose; C) Fourier transform infrared spectroscopy heat map of alkyd. For the heat maps blue contour lines indicate low amount of the indicated material, white lines indicate high amounts.

The composition of the paints in Espaço modulado no. 2 is consistent with historical descriptions of Clark's materials. Analysis of the white paints from Espaço modulado no. 2 by gas-chromatography mass spectroscopy indicates that the alkyd portions are short oil alkyds (phthalic anhydride to azelaic acid ratios greater than 12), as is commonly observed for spray-applied paints. Alkyds made from non-drying oils can serve as plasticizing agents in cellulose nitrate coatings, and indeed non-drying oils are detected in this paint: the high lauric acid content indicates that the oil portion was partly derived from non-drying coconut oil, and ricinoleic acid, a marker for non-drying castor oil, is also present. In the 1950s, Brazil was a source of castor oil (WHEELER 1954) and a leading producer of coconuts, suggesting these alkyds may have been made in Brazil; this would be consistent with Clark's recorded use of Wanda and Polidura paints, both Brazilian brands (GIOVANI et al. 2016). Therefore,

it seems that just as Clark was exploring a shift from painting canvases to creating three dimensional forms, thus ‘breaking the frame,’ she was also choosing to use new commercial paints, perhaps as a social commentary on the rapid industrialization of Brazil post WWII.

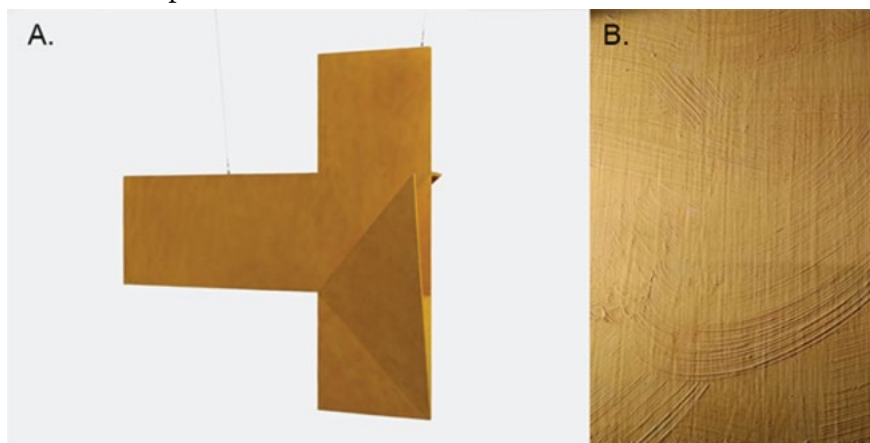
### ▷ Hélio Oiticica

The exhibition Hélio Oiticica: The Body of Color in 2006/7 was the culmination of a multi-year collaboration between Projecto Hélio Oiticica in Rio de Janeiro and the Museum of Fine Arts, Houston. As part of this collaboration, 138 samples of Oiticica’s studio materials were brought to the MFAH for study and scientific analysis. The materials include: paint mixtures created by Oiticica; industrial, craft and artists’ commercial paints; dry pigments; and media, varnishes and siccatives. All provide opportunities to compare materials from the studio to known works, but the Oiticica paint mixtures that make up the majority of the collection are of particular interest to technical art history. Some mixtures bear careful handwritten notes describing their contents, while labels on others allow them to be tied to specific works of art (Image 7). The notations show the care Oiticica took in creating and documenting the mixtures that have come to define his preferred color range, perhaps indicating a desire to ensure the reproducibility of his color ‘vocabulary’ over time.



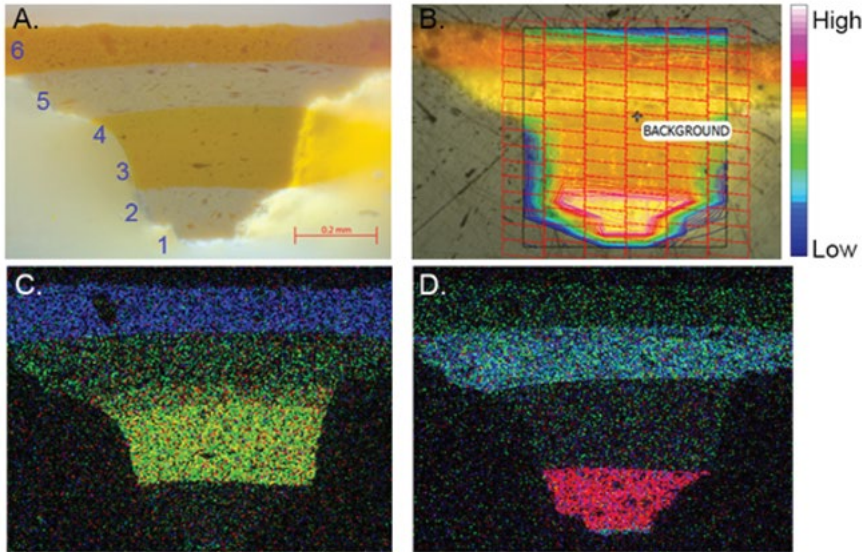
**figure 7.** Two examples of Oiticica studio paints. The can on the left bears a handwritten label indicating the use of amarello melilla, verde Betonol and branco Nivelle. While labeled *côr H*, the object with which this color is associated is not given. The glass vial on the right is labeled *Invenções no. 34* and ingredients listed include *vermelho P-5874*, *vermelho P-5893*, *nipagin* and *secante*.

The Leirner collection contains only three works by Oiticica, and recently a technical analysis of *Relevo Espacial* (c. 1960) (Image 8a) was undertaken to determine if the paints on the object correspond to any of the studio paints.



*figure 8. A) Hélio Oiticica, Relevo Espacial (c. 1960), 114.3 x 114.3 x 25.4 cm, © César and Claudio Oiticica. The Museum of Fine Arts, Houston, the Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art, museum purchase funded by the Caroline Wiess Law Foundation; B) raking light view of the surface of Relevo Espacial*

Visual inspection of *Relevo Espacial* suggests the presence of at least two distinct paints: a surface yellow orange paint that retains high impasto from the brush application (Image 8b) and an underlying light yellow paint. Cross section samples, as shown in Image 9a, reveal a considerably more complex layering of paint. Initial inspection of the cross section sample shown in Image 9a suggests that four layers are present, but FTIR and scanning electron microscopy coupled with energy dispersive x-ray spectrometry (SEM-EDX) reveals that six layers of paint are present at this location. A total of eight different paints have been detected on the object.



**figure 9.** Analysis of a cross section sample taken from Relevo Espacial (c. 1960)

- A) visible light image of the sample with individual paint layers labeled;  
 B) FTIR heat map of Hansa Yellow 10G, a yellow organic pigment, showing its localization in layer 2; C) SEM-EDX map of the cross section with cadmium shown in blue, chromium in red, and lead in green; note that chromium and lead co-occur in chrome yellow in layers 3, 4 and 5;  
 D) SEM-EDX showing titanium in red, barium in blue, and zinc in green. Light yellow layer 2 contains titanium white; light yellow layer 5 contains barium sulfate and zinc white and/or lithopone.

The lowest fragmentary white layer (1) contains barium sulfate and zinc white and/or lithopone; light yellow layer 2 contains titanium white, calcium carbonate, kaolinite and the organic pigment Hansa Yellow 10G (mapped in Image 9b); bright yellow layer 4 is pigmented with chrome yellow (lead chromate) and calcium carbonate; bright yellow layer 5, which looks very visually similar to layer 4, also contains calcium carbonate and chrome yellow, but SEM-EDX mapping shows that this layer has relatively more of the former and less of the latter (Image 9c); light yellow layer 5 contains chrome yellow, barium sulfate, zinc white and/or lithopone, and talc, and the surface yellow orange layer 6, is pigmented with cadmium yellow (Image 9c).

Although light yellow layers 2 and 5 are nearly visually identical under the microscope, the colors are created from completely different mixtures of pigments as can be seen in the FTIR and SEM-EDX maps in Image 9. We can only hypothesize as to why Oiticica undertook this

color-matching tour-de-force, choosing to use very different pigment mixtures to achieve the same color – perhaps he simply ran out of the first light yellow and chose to recreate the color through other means.

Comparison of the paints of Relevo Espacial with the studio materials suggests that two of the paints may correspond to those in the Oitica studio samples. The white paint of layer 1 with barium sulfate and zinc white and/or lithopone is similar to the dried paint in the reused glass jar labeled ‘Geleia de morango colomb...’ shown in Image 10a, which unfortunately was not otherwise labeled by Oitica.



**figure 10.** A) reused glass jar containing dried white paint pigmented with barium sulfate and zinc white and/or lithopone; B) glass jar with a handwritten label “Amarelo Melilla (coramate fôsko (2) + vermêho 1 (jack) combinação b (Núcleo 1)).”

The light yellow paint of layer 2 contains the same pigments as the dried yellow paint found in the jar shown in Image 10b, whose label includes the phrase “Núcleo 1”. This reference on the label suggests that the paint is associated with NC1 Pequeno Núcleo 1, which was made in 1960, approximately the same date as the Leirner collection Relevo Espacial. Therefore, it is possible that paint initially made for one object could have been available for use on the other. Another similarity between these two artworks is their prominent brush-applied surface texture.

Oiticica's Relevos generally have a smoother surface texture (RAMÍREZ 2007) than is seen on the Leirner collection Relevo, but according to César Oiticica, the surface texture on the Leirner Relevo Espacial closely resembles that found on NC1 Pequeno Núcleo 1 (PHELAN 2018).

The careful notations on many of the paint samples from the Oiticica studio, the extensive notebooks recording paint recipes, and the color samples preserved in the Oiticica archives make it clear that Oiticica had a deep interest in the properties of materials and considerable skill in manipulating them. He created paints to achieve not only a specific color, but desired drying properties, gloss level and perhaps transparency. To some of his materials he deliberately added anti-fungal agents to help them resist biological decay (PHELAN 2007). Perhaps this meticulous, detailed approach to materials and color was a legacy of his father José Oiticica Filho, an engineer, professor of mathematics, entomologist and photographer.

### ▷ **Conclusions**

By design, the 'industrial' and 'anonymous' surfaces of many concrete and neo-concrete artworks obscure the complex methods and materials used in their creation. Scientific investigation can detect choices and revisions that occur in the creative process, and reveal technical details that inform and enhance our appreciation of the craftsmanship employed. These discoveries may seem perhaps too revealing, and some may feel that science, by illuminating these previously concealed aspects of an artwork, somehow challenges or calls into question "the technical perfection equal to that of the concept" deemed critical to Concrete art by Theo van Doesburg (BALJEU 1974). The artist has given us their statement in the form of a completed surface; to what end should we interrogate it more deeply? Just as the art historian places a work in context using not only an artist's own words but also their culture, motivations, and ideology, so the scientist examines not just the final, visible surface towards which the artist strove but the paths, taken and not taken, that presented themselves in the act of creation. Max Bill, another key artist involved in the Concrete art movement, viewed the creative process in a humanistic way, saying that Concrete art "is the expression of the human spirit, destined for the human spirit, and should possess that clarity and that perfection which one expects from works of the

human spirit” (STILES and SELZ 2012). The clarity and perfection of the final work itself does indeed speak to our spirit directly, without need for any context. Revealing the human forces and the creative processes engaged prior to the completion of the work humanizes the artist and hints at how their “expression of human spirit” became manifest as this particular artwork. Such efforts should be able to seek the human spirit behind the work without diminishing the impact or meaning of the artwork itself.

### ▷ **Acknowledgements**

Many thanks to Mari Carmen Ramírez, the Wortham Curator of Latin American Art at the Houston Museum of Fine Arts, for permission to analyze the Leirner Collection works; to Tom Learner, Pia Gottschaller, Joy Mazurek, Aleca Le Blanc, and Zanna Gilbert of the Getty Conservation Institute and Getty Research Institute for their invitation to participate in the initial LALA/PST project; to the Getty Conservation Institute and Getty Research Institute for financial support; to Dan Kirby for performing the peptide mass fingerprinting analysis on the Volpi paintings; to Wynne Phelan, Emeritus Director of Conservation at the Museum of Fine Arts Houston, for sharing her expertise on Oiticica’s works; to Bruce Kaiser and Kevin de Witt (DeWitt Systems Incorporated) for the loan of the scanning XRF equipment; and to Kevin R. MacKenzie for a critical reading of the text.

### ▷ **References**

- BALJEU, Joost. Theo van Doesburg. New York: MacMillan. 1974.
- BROECKE, Lara. Cennino Cennini’s *Il libro dell’arte*: a new English translation and commentary with Italian transcription. London: Archetype Publications Ltd. 2015.
- GIOVANI, Giulia; SOUZA, Luiz Antônio Cruz; FRONER, Yacy-Ara; ROSADO, Alessandra. The use of industrial paint on wood by Lygia Clark. *Studies in Conservation* 61(sup2) p. 291-293, 2016.
- GOTTSCHALLER, Pia; LE BLANC, Aleca. Making art concrete: works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps De Cisneros. Gottschaller, Pia; Le Blanc, Aleca; Gilbert, Zanna; Learner, Tom and Perchuk, Andrew, Eds. Los Angeles: The Getty Conservation Insitute and



the Getty Research Institute, 2017.

HYNEK, Radovan; KUCKOVA, Stepanka; HRADILOVA, Janka; and KODICEK, Milan. Matrix-assisted laser desorption/ionization time-of-flight mass spectrometry as a tool for fast identification of protein binders in color layers of paintings. *Rapid Communications in Mass Spectrometry* 18(17) p. 1896-1900, 2004.

MCGONIGLE, Frank and CIULLO, Peter A. *Paints and Coatings in Industrial Minerals and their Uses: A Handbook and Formulary*. New York: William Andrew, 1996.

MORI, Eva Kaiser. *Caracterização de pinturas do artista Alfredo Volpi por meio de métodos não destrutivos: espectrofotômetro, EDXRF, MEV e imageamento multispectral*. Ph.D. Thesis. São Paulo: Universidade de São Paulo Instituto de Geociências. 2015.

PHELAN, Wynne. To bestow a sense of light: Hélio Oiticica's experimental process. In *Hélio Oiticica: The Body of Color*. M.C. Ramírez (ed.). Houston: The Museum of Fine Arts Houston. Pp. 75-103. 2007.

PHELAN, Wynne. Personal communication. April 20, 2018.

RAMÍREZ, Mari Carmen. *Hélio Oiticica: the body of color*. Houston: The Museum of Fine Arts Houston, 2007.

STILES, Kristine, and SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art. A sourcebook of artists' writings*. Second edition. Berkeley: University of California Press. 2012.

VOLPI, A. *Entrevista concedida por Alfredo Volpi II: depoimento*. Interview conducted by Radha Abramo of the of the Documentation Service of the Prefecture of São Paulo. April 5, 1976.

WHEELER, Donald H. Vegetable oils. Raw materials for, and recovery of, inedible fats and fatty acids. *Journal of the American Oil Chemists Society* 31(11) 494-498, 1954.

# PROJETO PHOENIX: RESTAURAÇÃO DE UMA PINTURA DE LYGIA CLARK

Cláudio Valério Teixeira<sup>1</sup>

Edson Motta Junior<sup>2</sup>

## ▷ **Resumo**

Em 1978, um grande incêndio no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) destruiu a maior parte de sua coleção. Algumas obras sobreviventes foram restauradas em 1979, e para as outras foi elaborado o projeto intitulado Phoenix, que contemplava seu restauro eventual. Em 2013, os autores deste trabalho foram chamados para avaliar esse acervo, que incluía obras de relevância nacional e internacional, dentre elas a pintura abstrata, seminal, “Composição 1952”, da artista brasileira Lygia Clark. Com a colaboração da equipe técnica do MAM Rio, o restauro dessa obra – que perdeu um segmento expressivo de tela e tinta – foi levado a termo, recorrendo-se a materiais e procedimentos inovadores, assim como a recursos já consagrados. A presente comunicação se dedica a esboçar alguns aspectos desse processo.

## ▷ **Palavras-chave**

Museu de Arte Moderna do Rio; Lygia Clark; restauro; reintegração cromática; pontilhado.

---

1 Artista plástico, restaurador e crítico de arte. Lecionou Teoria da Pintura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ), foi secretário municipal de Cultura da Prefeitura de Niterói e presidente da Fundação de Artes de Niterói (FAN).

2 Doutor em Conservação e Restauro pela Universidade Politécnica de Valencia, Espanha, mestre em História e Crítica da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ) e diplomado em Conservação e Restauro pela Universidade de Londres, Conservador-restaurador e professor da disciplina de Restauro de Pinturas na Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, desde 1979.

Em 1978, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) sofreu um grande incêndio que consumiu a maior parte de seu acervo artístico. Nos anos que se seguiram, o Professor Edson Motta e equipe trataram parte significativa das obras danificadas; as peças não contempladas foram guardadas na reserva técnica da instituição esperando o momento propício para seu restauro. Entre essas encontravam-se alguns destaques da coleção do MAM Rio, como as pinturas do italiano Alberto Magnelli, do russo Serge Poliakoff e dos brasileiros Lygia Clark e Ivan Serpa, entre outros artistas de grande relevância nacional e internacional.

Em 2013, o MAM Rio convidou Claudio Valério Teixeira e Edson Motta Junior – este, cedido para o projeto pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – para participarem de um projeto de restauro desse grupo de obras, e para isso formou-se uma comissão de trabalho que, além dos restauradores, incluía Claudia Calaça e Fátima Noronha, técnicas do Departamento de Museologia do museu.

As obras selecionadas foram divididas entre duas equipes: as pinturas de Alberto Magnelli, Ivan Serpa, Jorge Páez Vilaró, María Luisa Pacheco, Serge Poliakoff e Silvia de Leon Chalreo ficaram sob supervisão de Edson Motta Junior; e as obras de Djanira da Motta e Silva, Lygia Clark, Manabu Mabe, Michel Patrix, Oton Gliha e Wega Nery foram restauradas por Cláudio Valério Teixeira e equipe.

O trabalho foi realizado em ateliês separados, mas que mantinham comunicação permanente com a finalidade de resolver conjuntamente os eventuais problemas que surgissem, além de padronizar os procedimentos técnicos e estéticos dando unidade ao conjunto das obras. No catálogo publicado pelo MAM Rio (2014), para a exposição realizada após a conclusão do restauro a conservadora Fátima Noronha assim se refere à rotina seguida:

O departamento de Museologia manteve diálogo regular com os profissionais contratados, dois restauradores com sedimentada experiência profissional e respectivas equipes. Visitas periódicas foram realizadas para acompanhamento de registros fotográficos das diferentes etapas do restauro, com fotógrafo especialmente contratado (MAM RIO, 2014, p. 6).

Para esse seminário, cujo tema é Arte Concreta e Vertentes Construtivas, priorizou-se apresentar o processo de intervenção em uma obra de Lygia Clark, que, mesmo não podendo ser considerada produto de sua

fase concreta, abriga, latente, algumas características de sua futura obra.

Trata-se de uma pintura abstrata intitulada “Composição, 1952”, pintada a óleo sobre tela, medindo 73 x 99,5 cm. A obra foi doada pela artista ao Museu de Arte Moderna do Rio em 1953, ano em que regressa ao Brasil, vinda de Paris.



figura 1. Lygia Clark  
*Composição, 1952 (73 x 99,5 cm) – MAM – RJ – Antes da restauração*

Em sua estada nessa cidade, entre 1950 e 1952, Lygia se deixou influenciar pelo rigor composicional de Fernand Léger (1881-1955), pelo cromatismo de Isaac Dobrinsky (1891-1973) e pela liberdade de tratar a matéria de Arpad Szenes (1897-1985). A obra em questão traduz a influência destes mestres, tecnicamente, no empastamento, na grattage, nos esfregãos, incisões e grafismo. No plano formal, observa-se o desejo construtivo, a organização dos planos cromáticos e a estrutura linear, que pode ser entendida como uma forma embrionária das células das linhas orgânicas que, entre 1955 e 1957, dominaram a obra da artista, transformando-se no principal motivo de sua pesquisa.



*figura 2. Detalhe: célula das linhas orgânicas*

Essa pintura foi restaurada em conjunto pelas duas equipes no ateliê do Centro de Conservação de Bens Culturais. Ela havia perdido, consumido pelas chamas, aproximadamente um terço da tinta e do suporte. Além disso, exibia craquelês concheados, tinta em descolamento acentuado e um grande acúmulo de fuligem e sujeira, oriundos do incêndio. O chassi encontrava-se tão danificado que não pode ser conservado.



*figura 3. Detalhe: perda da camada pictórica e suporte*



*figura 4. Detalhe: perda da camada pictórica*

O estado de preservação da obra e sua fragilidade eram os desafios mais imediatos a serem enfrentados pelo restauro, porém, a grande lacuna na imagem era o problema mais evidente, devido à extensão da perda e aos problemas éticos e estéticos inerentes à reintegração cromática de vastas áreas sem referência clara.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no entanto, ainda mantinha em seu poder – apesar do incêndio – uma fotografia da obra da época de sua doação. Esta, em preto e branco, mostrava as formas originais da pintura. Com essa informação foi possível reintegrar a extensa lacuna ao todo composicional, e assim dar à obra uma sobrevida estética permitindo que suas qualidades pudessem ser fruídas, sem impedimentos, pelo público.



*figura 5. Fotografia em P&B da época da doação da obra – MAM – RJ*

Antes de tudo, porém, fazia-se urgente a consolidação da camada pictórica, dado o seu acentuado desprendimento do suporte e do fundo. Para isso, a estrutura foi consolidada com Beva 371 (composto complexo com base em um copolímero de acetato de etileno e vinila) na mesa térmica, e nessa mesma operação a tinta concheada e o suporte deformado

foram planificados. Após essas etapas, a obra foi reentelada com linho previamente enrijecido com gelatina, usando como adesivo o mesmo Beva 371.



*figura 6. Detalhe: descolamento da camada pictórica e concheamento*

Após esta operação, tornou-se evidente que o reentelado, por si só, não seria suficiente para manter a pintura no plano. Diante disso, optou-se por uma placa rígida e 0.5 mm de fibra de vidro embebida em resina epóxi (placa G10), como um segundo suporte auxiliar para garantir suficiente rigidez flexural. Reconhece-se que essa solução é tecnicamente distante das características originais da obra e que lhe atribui uma aparência demasiado rígida. Optou-se, assim, por sacrificar o caimento característico das pinturas sobre tela para garantir a invisibilidade da lacuna e permitir que a reintegração pudesse ser feita sobre uma superfície adequadamente plana.





*figura 7. Processo de reentelado com suporte enrijecido na mesa térmica*

Depois da recuperação da estrutura da obra, ela pode ser limpa e suas partes faltantes niveladas com massa acrílica. As texturas, características da gestualidade empastada desta fase da obra da artista, foram reproduzidas com géis de Paraloid B72 comercializadas pela firma inglesa ArtCare.



*figura 8. Processo de limpeza da obra e remoção de verniz*

Depois de detalhado exame da fotografia da obra, no seu estado anterior ao acidente, decidiu-se reconstruir pictoricamente as partes faltantes, com tintas Gamblin para conservação, utilizando uma técnica de retoque pontilhado. A intensidade das cores recém-aplicadas foram reduzidas com veladuras de aquarelas. Essa etapa do projeto produziu resultados plenamente satisfatórios e devolveu à pintura a plena integridade visual, deixando as áreas de reintegração visíveis a curtas distâncias.



*figura 9. Detalhe: área de intervenção evidenciando retoque pontilhista*

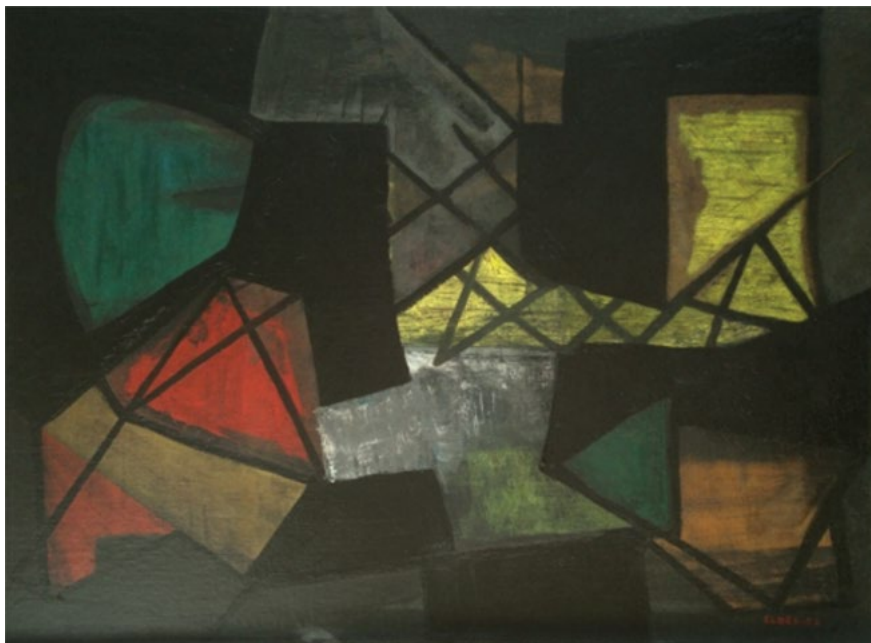
O envernizado inicial foi realizado com a resina aldeídica Laropal A81 e concluído com finas aplicações intercaladas de Paraloid B72 e Laropal A81, com a finalidade de garantir a adequada cobertura, saturação e brilho da tinta.

Sobre o trabalho de restauro realizado a conservadora do MAM Rio, Fátima Noronha, comenta no catálogo da exposição das obras conservadas, já mencionado:

Os restauradores buscaram soluções técnicas apropriadas para cada caso, aliadas a materiais estáveis e reversíveis, dosando equilíbrio estrutural e estético para reaproximar cada pintura à unidade potencial

de obra de arte, com resultado admirável. Dos métodos de reintegração pictórica não imitativa, os restauradores escolheram o retoque pontilhado, absolutamente perceptível a olho nu, deixando evidente as áreas reintegradas, evitando a contrafação da técnica e da fatura dos artistas. Desse modo, essas pinturas carregam em si sua singular história, documentada por registros fotográficos de antes e após o tratamento (MAM RIO, 2014, p. 7).

Finalizado o restauro, as pinceladas gestuais, os contrastes tonais e cromáticos e a saturação das tintas a óleo puderam ser apreciados plenamente. A pintura, que fora considerada perdida para exibição, recuperou a exuberância e o vigor característicos da produção de Lygia Clark do período. Atualmente, a obra não serve mais ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro como peça de estudo, como memória documental, mas sim como parte de seu acervo à exposição para ampla apreciação do público.



*figura 10. Lygia Clark  
Composição, 1952 (73 x 99,5 cm) – MAM – RJ – Obra após a intervenção*

▷ **Referências**

CLARK, Lygia. Composição, 1953. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Projeto Phoenix. Rio de Janeiro: MAM, 2013.

MAM RIO – MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Obras Restauradas: restauração de parte da coleção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro anterior a 1978. Rio de Janeiro: Edições MAM, 2014. p. 6-7.

# CONCRETE ART IN BRAZIL – THE MATERIAL OF FORM: INDUSTRIALISM AND THE LATIN AMERICAN AVANT-GARDE

Luiz Antônio Cruz Souza<sup>1</sup>

Alessandra Rosado<sup>2</sup>

Yacy-Ara Froner<sup>3</sup>

## ▷ Abstract

This paper deals with a description of the research on the materials and technology of construction of paradigmatic works of art of the concretism period in Brazil, belonging to the following collections: Pinacoteca of the State of São Paulo; Museum of Modern Art – MAM – Rio de Janeiro; Collection Tuiuiú (owned by private banker Luis Antonio de Almeida Braga) – Rio de Janeiro; and the Pampulha Art Museum, in Belo Horizonte – Minas Gerais. The objects were studied by the Laboratory of Conservation Science (LACICOR) under a methodological approach based on the principles of Technical Art History, as part of the Getty Trust Project Pacific Standard Times – Los Angeles/Latin America – Getty PST LA/LA.

## ▷ Keywords

Technical Art History, Brazilian Concrete Art, LACICOR

---

1 UFMG-Fine Arts School Associate Researcher, head of LACICOR (Laboratory of Conservation Science) and general coordinator of the project Concrete Art in Brazil – The Material of Form: Industrialism and the Latin American Avant-Garde developed by LACICOR-CECOR-UFMG.

2 UFMG-Fine Arts School Associate Researcher, coordinator of Technical Art History of the project Concrete Art in Brazil – The Material of Form: Industrialism and the Latin American Avant-Garde developed by LACICOR-CECOR-UFMG..

3 UFMG-Fine Arts School Associate Researcher, coordinator of Art History and Documentation of the project Concrete Art in Brazil – The Material of Form: Industrialism and the Latin American Avant-Garde developed by LACICOR-CECOR-UFMG.

## ▷ Introduction

The project *Concrete Art in Brazil – The Material of Form: Industrialism and the Latin American Avant-Garde* was developed by the Laboratory of Conservation Science (LACICOR), in collaboration with The Getty Conservation Institute and the Universidad San Martín, in Buenos Aires, Argentina. The selected works under study belong to the Pinacoteca of the State of São Paulo; Museum of Modern Art – MAM – Rio de Janeiro; Collection Tuiuiú (owned by private banker Luis Antonio de Almeida Braga) – Rio de Janeiro; and the Pampulha Art Museum, in Belo Horizonte – Minas Gerais – they were studied under a methodological approach based on the principles of Technical Art History, as part of the Getty Trust Project Pacific Standard Times – Los Angeles/Latin America – Getty PST LA/LA. The working methodological approach combines knowledge and traditional tools already used in the Art Historical research, with scientific methods of analysis of materials and scientific imaging documentation techniques. The results were evaluated and treated under an interdisciplinary perspective, which allowed an understanding of the historical, political, social and economic context of the creative period between the years 1940-60's in Brazil. This work was performed around the historical, political, social, and economic perspectives, which will allow an original perception of the art production in Brazil at this specific period, centered in the relations between matter and appearance, as well as involving the permanence in time of the works of art and the appropriate forms of access, exhibition and conservation-restoration processes.

The benefits achieved are diverse, from the training and qualification of personnel for the study and preservation of modern and contemporary art, as well as in the consolidation of national and international collaboration between academic and professional groups in conservation science, museum studies, preservation and curatorship, mainly from Brazil and Argentina. The Project is part of a major initiative led by the Scientific Program of the Getty Conservation Institute, entitled *The Material of Form: Industrialism and the Latin American Avant-Garde*, which comprises the study of works of the Collection Patricia Phelps de Cisneros, including works by Brazilian artists. Another component of the major leading GCI project is the one headed by the team at the Universidad San Martín, in Buenos Aires, Argentina, which regards research on the Concretism in Argentina, based on the same methodolog-

ical approach as the one we are using in Brazil and the United States. The results of the present research project will then be part of a universe of data which will be directly connected between the three projects (Los Angeles, Buenos Aires and Belo Horizonte), amalgamated by the leading project performed at the GCI. The project started on June 2015, and the meeting *Concrete art and constructive routes: theory, criticism and technical art history* held in Belo Horizonte on June 2018 in partnership with ABCA (Brazilian Association of Art Critics) aims to expose the project and its achievements.

#### ▷ **Major goals and objectives**

Considering the expanded goals of the project, in what concerns Concrete Art produced in Brazil in the 1950s and 60s, this project attempted to determine, through the analysis of specific works of art: the experimentation of industrial materials and processes by artists in the attempt to reach distinct visual characteristics in diverse surfaces, considering, in some cases, the use of different materials within the same artwork; the availability of new materials and the adaptation of materials and industrial production technique - such as car paint formulations, the use of sprinklers and supports from the field of construction in the decades following the second world war in different countries and its impact in the artistic practices; the use of materials and industrial techniques as artistic strategies to highlight the rupture with the forms of the then traditional art; the comparison of the materials and techniques used by artists within the Brazilian Concrete Art movement, as well as those from other Latin American countries, with a focus in Argentina; the reception of the European avant-gardes through the reproductions and specialized criticism. Regarding these objectives, we organized the team and selected the works to perform the research.

#### ▷ **Project team**

The project team organization was based on a core group composed of three main researchers based at the Conservation Science Laboratory - LACICOR, in Belo Horizonte. The core coordination group directly oversees the work of the research group composed of a Research Chemist; two Ph.D. student in Arts – Conservation Student; one Master of Arts – Conservation Student; and two Research Assistants. The group in Belo Horizonte has counted on the collaboration of 3 Adjunct Researchers in

Rio de Janeiro. Each partner institution, both in São Paulo (Pinacoteca), Minas (Museum of Art of Pampulha) and Rio de Janeiro (MAM – Rio) has each own their respective conservation, curators, and registrar professionals, and these were and are considered and enrolled in the project, whenever possible and depending on availability, as project research contributors. Their specific knowledge was very useful and substantially important for the final definition of the objects to be studied, as well as in the discussions regarding access, conservation problems and procedures, including also exhibition possibilities for the objects, in terms of the artistic intention regarding surface textures, gloss, etc.

- Prof. Dr. Luiz A C Souza – Project Coordinator and Senior Researcher – Coordinator of LACICOR – Conservation Science Laboratory, School of Fine Arts, Federal University of Minas Gerais.

Responsibilities: general coordination of the project, including administrative and financial coordination within Fundep – Foundation for Development of Research –grant applying institution within UFMG ; Scientific coordination of the analytical team; responsible for promoting the bridging and interchange of information between the Brazilian and Argentinian groups; supervision of the whole project development and implementation; responsible for the final presentation of the results; responsible for the institutional contacts with partner organizations; responsible for raising of extra funding for the research, in close collaboration with the Associate Researchers, and with the support of partner institutions such as the Municipal Cultural Foundation of the City of Belo Horizonte.

- Prof. Dr. Alessandra Rosado – Associate Researcher – Coordinator of Technical Art History

Responsibilities: organization of the field trips; coordination of the analytical team in collaboration with the Project Coordinator; coordination of the methodological approach related to Technical Art History as applied to the objects under study; co-tutoring of the Ph.D. student in Arts, who performs research work on the theme of the project on a specific subject, artist or groups of artists. Responsible for overseeing the implementation of the database which will accumulate the project results, and which is ac-



cessible online to the Brazilian, Argentinian and American teams.

- Prof. Dr. Yacy-Ara Froner Gonçalves – Associate Researcher – Coordinator of Art History and Documentation

Responsibilities: coordination of Art Historical research; coordination of the archival research; co-tutoring of the Masters in Arts student who works on the theme of the project on a specific subject, artist or groups of artists; oversees and works in coordination with the scientific documentation imaging team in order to guarantee the proper documentation of the peculiar characteristics of gloss, texture and surface appearance of the objects under study; coordinate the integration of the data treatment research assistant in order to comply with CIDOC recommendations for databases.

The Laboratory of Scientific Documentatin Imaging – iLAB – coordinated by Dr. Alexandre Leão has also contributed with this research, by carefully performing scientific documentation and imaging, through the use of visible light, infrared light, UV fluorescence photography, as well as X-Radiography. The final selection of objects studied in the project has been decided after consultation and discussions with the project research contributors from the three partner institutions.

### ▷ **Brazilian Concrete Art in Latin America – Criticism and Art History**

In the context of the post second world war years, the avant-garde milieu in Brazil found in geometric abstraction the fundamental relations for the construction of the Concrete Art movement, without forgetting the social and political engagement or dismissing the precepts of informal abstraction. It will determine a new theoretical approach and critical approach to art. In this Brazilian context, the term Concrete Art, influenced by the critic Mário Pedrosa (1900-1981), found fruitful grounds as an indicative sign of the artistic modernity of Brazil in the second half of the twentieth century. Simultaneously, a new movement - Abstract Expressionism and Minimalism - springing from the experiences of artists such as De Kooning (1904-1997), Pollock (1912-1956) and Rothko (1903-1970), through the support of critic Clement Greenberg

(1909-1994), Harold Rosenberg (1906-1978), and Michael Martin Fried, gain prominence in the US.

The term “Concrete Art” appears in Brazil as the manifestation of the essence of the aesthetic construction of the second half of the twentieth century, based on the principles introduced in the country by the critic Mario Pedrosa (1900-1981). It will report to the profound social changes in contemporary society; and will be founded by institutionalization of Modern Art through the foundation of the Museum of Modern Art of São Paulo - MAM-SP (1946), Museum of Art of São Paulo - MASP (1947) and by the International Biennial (1951), as well as the industrialization and urbanization context within modern centers that influences the artistic media. Through the acceleration of communications, art can renew its message with an inclination towards, as they say, abstract solutions. This shows a great interest of artists for the plenitude of the international experience. As such, the concept of abstraction is key for the understanding of the development of modern and post-modern art in North and Latin America: part of the deep alterations to the conceptual art systems that were built previously around the figurative model done through re-dimensioning of visual operations. It is also deeply related to the sense of urbanity of modernity and the symbolic space that this modernity occupies in this twentieth century society. Ideals of beauty, symbolic language, and narrative bases are substituted by relations that involve sensations of other orders and cognition of a different nature: from geometric abstraction to the expression of gestural abstraction; from the abstraction of the single work of art to the abstraction of the artistic operation; in these bases rests the new models of plastic operations that change the protocols and the artistic canons in the twentieth century.

In this context of a new synergism of ideas, institutional orientation and experimentations grounded in the ideals of abstraction, the first public milestone of the Concrete Art movement in Brazil was the presentation of the *Ruptura Manifesto* at an exhibition at MAM São Paulo in 1952, just one year after the first São Paulo Biennial. The group, based in São Paulo, composed by Waldemar Cordeiro (1925-1973), Luis Sacilotto (1924-2003), Lothar Charoux (1912-1987), Anatol Wladyslaw (1913-2004), Kazmer Féjer (1923-1989), Leopold Haar(1910-1954) and Geraldo de Barros (1923-1998), among others, claims for a Brazilian art based on the principles of international geometric abstraction, also grounded in

the critical thinking of Pedrosa.

Mário Pedrosa, as part of his role as critic, professor, and curator, influenced the formation of another group interested in geometric abstraction located in Rio de Janeiro, the group *Frente*, built around the figure of artist and professor Ivan Serpa (1923-1973). The first show of the group took place in the Brazil-US Institute (ICBEU-RJ), in 1954, and was curated by Ferreira Gullar (1930-2016). The show, made up of students and former students of Serpa from his free courses at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro (MAM-RJ), included Aluísio Carvão (1920-2001), Carlos Val (1937- ), Décio Vieira (1922-1988), João José da Silva Costa (1931- ), Lygia Clark (1920-1988) and Lygia Pape (1927-2004). Influenced by Serpa, the group rejected the figurative modernist Brazilian painting with nationalistic inclinations, and grounded their work in the premises of the Gestalt and its sensorial ideals.

The second group show was in 1955 at MAM-RJ and expanded its focus with the inclusion of Franz Weissmann (1911-2005), Hélio Oiticica (1937-1980), Rubem Ludolf (1932-2010), Abraham Palatinik and Elisa Martins da Silveira (1912-2001). The following year, takes place at MAM São Paulo the *I National Exhibition of Concrete Art*, when the Concrete Poetry Manifesto is also launched. At this time, the divergences between the concrete groups *Frente* (RJ) and *Ruptura* (SP) come to the fore. In the Brazilian art field, the conflict between geometric and informal abstraction was reproduced: rational rigor versus lyricism, reason against sensation.

It is important to note, that despite the concrete artistic productions and its multiple expressive languages, some artists still used traditional materials, like oil medium paints, for example. In this sense, beyond the historical principles that manage problems like the dissolution of archives, the fragmentation of institutional collections as well as those of particular critics, historians and artists, and the loss of documents - photographs, catalogs, and posters - from the exhibitions of several groups founded, ended, and reconstituted along the 1950s and 60s, there is also an ample field of Technical Art History to be explored, when considering the lack of studies focusing on the building materials and techniques of artworks made through industrial technology.

This project aims at exploring how artists' interests in industrialization was revealed in their technical, aesthetical and symbolical artistic strategies, with direct impacts to the Visual Arts in Brazil and other Latin American countries. It is important to point that many artists began

to experiment new supports and industrial materials in this context. How does it define our seeing? What are the aesthetical and conceptual impacts of their degradation? How do color or formal alterations may change the way we understand these objects? These questions can only be taken seriously through a deep knowledge of the conceptual, historical and material decisions which define the Visual Arts of this period.

▷ **Selected works**

The artworks selected for analysis correspond to an artistic production from the Concrete Art Brazilian movement from the 1950s and 60s, exemplary of the constructive and abstract streams in Brazil and abroad, regarding the previous studies exposed above. To understand this production, phenomenology is key in its recognition of the artistic process and the fruition of the image, marked by the perceptive apprehension of the work, which are induced by lines, colors, structure, and depth. These movements and their new aesthetic ideals are grounded in deep changes in the art paradigm, whose figurative model is re-dimensioned based on a new visual operation. Beauty ideals, symbolic language, and narrative bases are substituted by new relations involving models of another order, and as such, other methodologies for analysis: from geometric abstraction to the expressive gestural abstraction, from the abstraction of the singular work to the abstraction of the artistic operation, a new paradigm manages the plastic operations and our aesthetic understanding of them. The primary basis of this change of this artistic *poesis* comes from the search for autonomy in the process of structuring the image and the search for new visual parameters. The processes of geometrizing come from these structuring and provides ground for new models. The model of pure abstraction resides, therefore, in the total elimination of representation—there is no attempt at depicting anything that we recognize as figurative. Art claims the bases of pure composition, of the creative process as such, of artistic form that exists without model, landscape, scene or fictional narrative, whether religious or historical.

If the abstraction of Kandinsky (1866-1944) creates an art based on lyrical impulses, understood as the infusion of the spirit through the repulse of all positive appearance (organized geometry), the supposed constructivism of Concrete Art, from both groups Ruptura and Frente, full of intellectual vigor, rules and geometry, creates new elements, composed by structural breaks and chromatic illusions. These strategies lead

the spectators to review their sensations, since the perceptive bodies, searching for formal logic it constantly dislocates.

The optical properties of light absorption, filtering, and refraction of surfaces and the tones of the materials used are fundamental for the apprehension of the aesthetics of the artworks. The Concrete and Neoconcrete Brazilian Art movements are examples of the poetic propositions of a generation marked by authorial experimentation of formal and perceptive relations with new materials and techniques, with industrial and automotive, wooden industrial boards, wood laminates, as well as compressed wood, all of them used in building construction rather than as traditional artistic supports.

By understanding that the visual element is the primary device of sensorial perception, it is paramount to evaluate the changes in this matter and, as such, its visual intervention. Surface ruptures in the regularity (or irregularity) of the paint coat, chromatic changes, and the sound and light reflective character of the support are within the preliminary listing of properties to be taken in account when choosing the works studied. In addition, every research team has also worked with physico-chemical analysis of the binders in the composition of the paint chips, as well as their different pigment and additives components of the paint formulation. Observations also go towards some aspects of material deterioration. It is of vital importance to assess to which degree and how our sensorial perception of the artworks are affected and consequently a more developed conceptual access to the artworks.

The selected works for this study belong to the collections of Pinacoteca of the State of São Paulo; Museum of Modern Art – MAM – Rio de Janeiro; Collection Tuiuiú (owned by private banker Luis Antonio de Almeida Braga) – Rio de Janeiro; and the Pampulha Art Museum, in Belo Horizonte – Minas Gerais. These institutions allowed to do the scientific documentation by image and to collect the samples necessary to this research.

MAM-RJ:

- Aluísio Carvão, *Clarovermelho*, 1959;
- Hermelindo Fiaminghi, *Círculos em movimento alternado n. 2*, 1950
- Hermelindo Fiaminghi, *Virtual n.13*, 1957
- Ivan Serpa, *Forma em evolução*, 1952
- Judith Lauand, *A base de Hexágonos*, 1959

- Lygia Clark, *Planos em superfície modulada n.8*, 1959.
- Lygia Pape, *Relevos*, 1955.
- Willys de Castro, *Campos interpostos*, 1960
- Willys de Castro, *Planos interpostos*, 1959

Tuiuiu-RJ:

- Aluísio Carvão, *Estrutura plano espacial 3*, 1958;
- Aluísio Carvão, *Verde/ Lilás*, 1959
- Aluísio Carvão, *VermelhoVermelho*, 1959
- Hélio Oiticica, *Bilateral*, 1959
- Hélio Oiticica, *Transdimensional*, 1959
- Ivan Serpa, *Quadrados com ritmos resultantes*, 1953
- Milton Dacosta, *Encontro 1*, 1961
- Willys de Castro, *Objeto ativo*, 1959
- Lygia Clark, *Casulo*, 1958

Pinacoteca-SP:

- Hermelindo Fiaminghi, *Alternado I*, 1957
- Judith Lauand, *4 grupos de elementos*, 1959
- Judith Lauand, *Desenho*, 1950-1955
- Luiz Sacilotto, *Vibração Ondular*, 1953
- Maurício Nogueira Lima, *Composição n. 2.*, 1952
- Maurício Nogueira Lima, *Desenvolvimento espacial da espiral*, 1954
- Waldemar Cordeiro, *Espaço convexo*, 1954
- Waldemar Cordeiro, *Ideia visível*, 1957
- Willys de Castro, *Pintura 194*, 1957
- Willys de Castro, *Objeto ativo*, 1962

MAP-BH:

- Abelardo Zaluar: *Híbridos I, Híbridos II e Híbridos III* (1969);
- Décio Noviello: *Pintura 3*, 1969
- Lothar Charoux, *Equilíbrio Restabelecido*, 1969
- Maria Helena Andrés, *Cidade Iluminada*, s.d.
- Mário Silésio, *Composição Abstrata*, 1959
- Marília Giannetti Torres, *sem título*, 1960

The selected works were chosen respecting the criteria of interrelationship with the works of the Patricia Phelps de Cisneros Collection studied by the project developed by the Getty Conservation Institute,

from the discussions with curators and curators of the collections of the listed institutions and through the discussions established among the members of the research group based on LACICOR.

#### ▷ **The database**

The construction of a database for the insertion of the results of the historical researches and physical-chemical analyses was intended to provide a better understanding and integration of the research being developed in Brazil, Argentina and Los Angeles. The database was one with the guidelines of Technical Art History, concerning that the research has an interdisciplinary and transdisciplinary approach regarding the understanding of the relationship among the technique, the style of the artist and the methodology used in the construction of this.

The Technical Art History goals to developing a methodology of art's analyses systematically addressed to the judgment criteria, such as the critical discourses done by critics, art historians and experts, and an outlook that emphasize the scientific rigor (formal and stylistic classification categories, documentary, historical and physicochemical analyzes). This syllogism, carried out by an interdisciplinary reading, admits, therefore, a more in-depth analysis of the work which, although complex, allows the understanding of the specificities of artistic making - considered a whole set of elements such as technique, stylistic, etc. Thus, aware the needs to manage a greater and varied number of sources, we sought to select data that composed the specific fields that would allow comparison and a better understanding of the works. The graphic below elucidates the methodology used for the composition of the database:

#### ▷ **Conservation Science applied at the Brazilian Concrete and Neoconcrete works**

Scientific equipment and methodology used in this project are a combination of movable equipment for in situ analysis, such as visible, infrared, and ultraviolet light documentation set up, small stainless steel tools which are used to touch, scratch, and scrape paint surfaces for sample removal and visual diagnostics, head loupes, USB microscopes, stereomicroscopes, and equipment such as Portable ATR FTIR Spectrometer; portable BRUKER EDXRF Spectrometer; Portable X-Radiographic equipment; Portable Olympus Zeiss EZ40 Stereomicroscope, Portable USB Microscope.

## ▷ **Placing the questions**

Considering the broad objectives of the proposal, regarding Concrete Art produced in Brazil in the 1950s and 60s, this project tried to determine, through the analysis of specific works of art:

- Experimentation of industrial materials and processes by artists to achieve distinct visual characteristics on various surfaces, in some cases considering the use of different materials within the same artistic work;

- The availability of new materials and the adaptation of industrial production materials and techniques - such as formulations of automotive paints, use of sprays and industrial supports of modified cellulose (plywood, agglomerates, etc.) from the expansion of the construction industry in the post-war in different countries, and its impact on artistic practice;

- The use of industrial materials and techniques as artistic strategies to highlight the rupture with traditional art;

- The comparison of materials and techniques used by artists within the Concrete Brazilian Concrete movement, as well as those of other Latin American countries, with a focus on Argentina;

- Reception of the European avant-gardes through reproductions and specialized criticism.

Based on these presented objectives, what these questions guided our investigation:

- How does the conceptual issue manifest itself in the materiality of the works? What are the common structures as proposed by the manifests and in to what extension are collective orientations altered by the individual choices of the artists? It repeats the previous concerns posed as general strategies, but what happened with the specific analysis of the set of works selected? Conceptual analysis of each of the works in what concerns their formal elaboration? Is the use of industrial materials a conceptual strategy?

- How is integrated the use of industrial materials and traditional media? We could see the use of traditional technics in a different way than usual; also, the use of the of industrial materials by new methods and related some traditional techniques.

- How the break with the frame and new system of expose the objects changes the way to construct these objects?

- How do the marks of the production of the artistic work contribute



to the understanding of the innovative methods of construction of the work of art developed by the artists, like the strip-lines, the tape, the ruler, and the compass?

- What are the types of degradation resulting from the choice of these industrial substrates, the use of mixed media (traditional and modern media) or the differentiated use of degradation media? What are the methods of observation? What is the visual impact of the aging process on these supports? Does degradation interfere with the aesthetic / ascetic fruition of the modern? The value of “antiquity” can be absorbed in this modern aesthetic / asceticism? What intervention methods have been identified and how do they interfere in the authentication, analysis, and conservation of works?

- How do formal and informal processes of abstraction consolidate the political, aesthetic, formal and technical principles of artists displaced from the Rio-SP axis? How do these artists on the fringes of the movement produce an autonomous and significant art in the 1950s and 1960s?

Each question or set of questions tried be answered first by means of the research of a group, but with the contribution of the investigations resulting from the research of all. The advance of research consists in breaking the supremacy of the formalist analysis with respect to the period and thinking of form-materiality-concept as integrated non-hierarchical units. These questions and the result of the investigation will be the basis for generating the contents of the articles in the collection.

This article aimed not to present the achievements of the project, but place the mains questions and challenges regarding the Technical Art History as a new field of study that can put a contemporary and interdisciplinary view on objects so studied by the Art History.

#### ▷ **References**

GOTTSCHALLER et alli. *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Los Angeles: GCI, 2017 (Getty Publications).

# MARIO PEDROSA E O NEOCONCRETISMO

Luiz Camillo Osorio<sup>1</sup>

## ▷ **Resumo**

O texto procura discutir a relevância da trajetória crítica e da atuação cultural de Mario Pedrosa para a constituição de um ambiente de vanguarda no Brasil. Sem esta contribuição determinante não teria havido ambiente para o surgimento do movimento Neoconcreto no Brasil.

## ▷ **Palavras-chave**

Mario Pedrosa; Neoconcretismo; Crítica de Arte; Modernidade Brasileira.

---

<sup>1</sup> Luiz Camillo Osorio – Professor Associado do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, Pesquisador CNPq, Curador Instituto PIPA

*Propomos uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria. Se pretendermos entender a pintura de Mondrian pelas suas teorias, seremos obrigados a escolher entre as duas. Ou bem a profecia de uma total integração da arte na vida cotidiana parece-nos possível e vemos na obra de Mondrian os primeiros passos nesse sentido ou essa integração nos parece cada vez mais remota e a sua obra se nos mostra frustrada.*

#### *Manifesto Neoconcreto*

O que busco aqui neste texto não é atribuir a Mario Pedrosa qualquer protagonismo crítico na formação do Neoconcretismo. Não há dúvida de que o principal nome aí é Ferreira Gullar. Não só na concepção do Manifesto Neoconcreto, como em vários de seus ensaios críticos, temos o que de mais interessante foi realizado entre final da década de 1950 e começo dos anos 1960 para se entender os desafios da arte moderna no pós-guerra - não só aqui, mas internacionalmente.

Enfatizado o lugar determinante de Gullar, o que me interessa é mais simples: destacar que sem a atuação de Pedrosa, sem o seu respaldo político, sua coerência teórica, sua sensibilidade e generosidade intelectual, sem a sua contribuição na constituição de um repertório crítico e sem seu trabalho na construção de instituições de arte moderna, não teria havido um ambiente que acolhesse o debate e a experimentação que levaram ao Neoconcretismo. Alguns momentos da trajetória crítica de Pedrosa a partir de meados da década de 1940 parecem-me determinantes para a construção de uma abordagem singular dos caminhos da arte moderna e de como a arte abstrata de matriz construtiva desdobrar-se-ia em um contexto cultural periférico como o Brasil.

Para isso, destacarei dois aspectos: o contato revelador de Pedrosa com a obra de Calder e seu encontro com o grupo de artistas-internos que trabalhava com a Dra Nise da Silveira e jovens artistas cariocas no Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro. Tudo isso aconteceu na década de 1940, período em que ele volta do exílio norte-americano e escreve seu livro sobre a Gestalt. Esta compreensão do papel de Pedrosa começou a se esboçar para mim ao longo da pesquisa que fiz para a curadoria da

exposição “O Desejo da Forma: do Neoconcretismo a Brasília” realizada na Akademie der Kunst de Berlim em co-curadoria com Robert Kudielka em 2010. Partes deste texto remetem ao que escrevi para o catálogo que produzimos àquela altura.

Importante também destacar que não me interessa manter a compreensão canônica, ou seja, o neoconcretismo como uma ruptura em relação ao concretismo – percebendo o movimento carioca mais como bifurcação constituída já no âmbito da sua formação. Tampouco me interessa manter as datações que recortam o movimento carioca. A ideia é uma leitura mais dilatada do Neoconcretismo, percebendo-o justamente como um momento em que se definiam os termos de uma modernidade periférica. Para tal, gostaria de perceber o Neoconcretismo a partir de um hiato temporal que vai de 1954 até 1964. Estas datas apontam para dois acontecimentos políticos que me parecem simbolizar, por um lado, a luta por autonomia, de outro, o recuo na tutela castradora: o suicídio de Getúlio Vargas e o golpe militar. Entre este período de tempo temos também dois gestos poéticos que são importantes na compreensão do Neoconcretismo – a linha orgânica de Clark (1954) e o programa Parangolé de Oiticica (1964). De um lado, a liberação do plano, o salto para o espaço, de outro, a incorporação da cultura popular e sua energia vital. Ali se extinguiu o ímpeto da utopia construtiva.

O lema do presidente Juscelino Kubitschek, cujo mandato foi de 1956 a 1961, era o de realizar cinquenta anos em cinco. Sua mais ousada decisão foi a criação de Brasília, no árido centro-oeste brasileiro, inaugurada em 1960, projetada pelo arquiteto Lucio Costa e tendo Oscar Niemeyer à frente da construção dos principais edifícios. Este processo de modernização desdobrou-se em novas instituições culturais. Entre 1948 e 1951 foram criados os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, além da Bienal de São Paulo. Exposições significativas de Alexander Calder, Max Bill e de outros artistas abstratos europeus puderam ser vistas naquela virada de década. A participação de Pedrosa em todo este processo é crucial.

O que percebemos pelo desenvolvimento da pintura abstrata do período e o pensamento crítico que o acompanhava era o apelo da forma visual em toda a sua potência disseminadora de novos modos de ver. A pintura deixava de ser um gênero artístico para se afirmar como um

pensamento visual. Esta possibilidade pode ser analisada pelo viés concreto da penetração de uma inteligência formal na produção industrial (que pressupõe a crença nos pressupostos de uma racionalidade social) ou ainda por um desvio neoconcreto que deslocaria a informação visual na busca de um corpo expressivo que se disseminaria no mundo. São duas políticas da forma distintas, não obstante com uma origem comum. Quando lemos um texto escrito por Pedrosa em 1950, intitulado Panorama da Arte Moderna, que se assumia como uma atualização crítica da história da arte moderna, duas tendências são enfatizadas e tomadas como complementares – construtivismo e expressionismo. Segundo Pedrosa, “na sucessão vertiginosa de ‘ismos’ da revolução modernista só hoje podemos verificar que são todas variações entre as duas tendências fundamentais, a expressionista e a construtiva” (PEDROSA, 2015, p.200). Esta composição combinaria a dimensão impessoal do construtivismo com a pulsão subjetiva do expressionismo, apontando para o que viria a ser a dialética entre forma e desejo no Neoconcretismo.

No interior da guinada Neoconcreta que levou à superação da planaridade, cabe sublinhar dois movimentos paralelos e complementares. Um realizado pelo desenvolvimento da linha orgânica em Lygia Clark e o outro pela maturação da cor-tempo em Helio Oiticica. Estes dois movimentos experimentais levaram à inserção do espectador no processo de significação da forma, que não se deixa fixar, assumindo-se como acontecimento expressivo. Como assinalou Oiticica, toda a minha transição do quadro para o espaço começou em 1959, momento em que ele concentra a vibração tonal de suas cores-luz (brancos, amarelos, laranjas e vermelhos) e desloca, desfazendo-a, a estrutura planar para o espaço real através dos *bilaterais* e *relevos-espaciais*. Estes trabalhos, em diálogo intenso com os desdobramentos de Aluisio Carvão das cromáticas ao cubo-cor, apontam para o que Gullar denominara de duração da percepção, onde a maturação tonal fica vibrando no interior da forma.

Este caminho original que levava à *linha orgânica* e à temporalidade intensiva da cor, tão próprias ao desenvolvimento Neoconcreto, esta combinação de construção e expressão, parece-me o resultado de um processo de formação concreta que teve no Rio de Janeiro, por conta da presença de Pedrosa, lances um tanto heterodoxos. Em 1946, o então jovem artista Almir Mavignier iniciará uma colaboração com a Doutora

Nise da Silveira no hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro, criando um ateliê de pintura onde os internos desenvolveriam um trabalho ao mesmo tempo terapêutico e criativo. Em seguida, Palatnik e Serpa juntar-se-ão e, mais à frente, viria Mario Pedrosa integrar-se ao grupo. Mais velho, sua presença aí foi determinante para a construção do Concretismo carioca. Se, por um lado, Pedrosa estudava àquela altura a afetividade e a universalidade da forma plástica, seguindo de perto os passos dos teóricos da *Gestalt*, estes jovens artistas buscavam caminhos expressivos próprios e alternativos ao ensinamento acadêmico até então predominante nas escolas de belas-artes.

Estas duas pesquisas complementares, do crítico e dos artistas, tiveram no ateliê do Engenho de Dentro um espaço de experimentação que abriu horizontes surpreendentes. Como observou a socióloga Gláucia Villas Boas,

*“ao abordar o surgimento do Concretismo nos idos de 1940, ressaltando os laços de sociabilidade que se forjaram no ateliê do Engenho de Dentro, percebe-se como as mudanças ocorridas no campo artístico carioca se devem a um conjunto de relações e práticas sociais que foram se constituindo e constituíram o ateliê, fazendo dele um lugar de conversão”. (VILLAS BOAS, G, 2008, p. 147)*

A preocupação insistente dos neoconcretos em resgatar a expressão engessada pela ortodoxia racional dos concretistas, não deixa de revelar este passado peculiar na formação do grupo carioca. A força expressiva daqueles internos do hospital psiquiátrico foi uma revelação, mobilizando os jovens artistas a repensarem seus processos criativos e suas expectativas em relação à arte. Talvez seja o caso de se tomar a formação concreta e racionalista que surgia ali naquele momento como uma alternativa poética consciente diante da potência expressiva inconsciente daqueles esquizofrênicos. Começava ali uma nova equação entre forma e expressão, que buscava na liberdade da linha soltando-se no espaço e na maturação temporal da cor, uma outra incorporação expressiva menos dependente do sujeito e mais subordinada à materialidade.

Este tipo de articulação interessava a Pedrosa quando buscava combinar a liberdade expressiva dos artistas do Engenho de Dentro com os

ritmos formais da pintura abstrata. Ainda em 1950, escrevendo sobre o que ele chamava “pintores de arte virgem”, ele observaria que

*“em pintura hoje, mais do que nunca, se procura uma linguagem como a da música, independente da expressão verbal e nesta intraduzível. Por isso mesmo, para a pintura moderna o assunto é nada; e só importa o valor expressivo, as relações formais (...) os artistas do Engenho de Dentro superam qualquer respeito a convenções acadêmicas estabelecidas e a quaisquer rotinas da visão naturalista e fotográfica.” (PEDROSA, 1964, p.105)*

A discussão crítica preparava o terreno para o florescimento da poética Neoconcreta, tendo em vista a articulação entre valor expressivo e relações formais.

Outro lance deste processo de formação heterodoxo dar-se-ia pelo contato com a obra de Calder, que esteve em exposições no país desde o final da década de 1940. Acima de tudo, frisemos mais uma vez a acolhida crítica imediata de Mario Pedrosa. As peças de Calder interessam sobremaneira pela capacidade de serem ao mesmo tempo transgressoras e líricas. São obras que nascem de gestos simples, de pequenos achados onde sobram graça e encantamento. A combinação do lúdico e do cinético singulariza sua contribuição dentro da tradição construtiva.

Este elo Calder / Neoconcretismo não é algo explicitado em nenhum momento na fortuna crítica do movimento, interessando-me aqui apenas insinuar que sua forte presença no imaginário poético de Pedrosa teria indiretamente constituído um campo simbólico que influenciaria a apropriação lúdica, sensual e processual da grade geométrica de Mondrian, principalmente por Oiticica. Vivendo exilado em Nova York no começo da década de 1940, Pedrosa visitou a primeira retrospectiva de Calder no MoMA, em 1943, declarando, mais tarde, que Calder fora uma verdadeira revelação.<sup>2</sup> Já no ano seguinte, ele escreveria seu primeiro ensaio sobre o artista, “Calder, escultor de cata-ventos” ao qual se seguiriam mais dois, escritos respectivamente em 1944 e 1948, intitulados “Tensão e coesão

---

2 Declaração feita à crítica Otilia Arantes e publicada no “Prefácio à segunda edição” do seu livro Mario Pedrosa: itinerário crítico, SP, Cosac&Naify, 2004, pag 10.

na obra de Calder” e “A máquina, Calder, Leger e outros”.<sup>3</sup>

O que interessava ao crítico destacar em Calder, do ponto de vista de sua apropriação de Mondrian, eram as “energias postas numa relação rítmica”. Mais do que isso, era a maneira como quebrava a austeridade neoplástica através do jogo entre acaso e organicidade, sem perda do rigor formal. Segundo o crítico brasileiro, em seu primeiro texto sobre os *Móviles*, “o abstracionismo de Calder não se fez apenas do purismo austero de Mondrian” (PEDROSA, 2000, P.56).

Como bem observou Giulio Carlo Argan, a obra de Calder tem um papel decisivo na reação à lógica produtivista e pragmática que alimentou a formação do ideário construtivista “porque libertando-se no ritmo fácil do jogo, os homens podem ver a natureza sob a espécie do belo ao invés da do útil” (ARGAN, 1985, p.91). Esta dinâmica do jogo – e seu corolário participativo – é uma aproximação que interessa investigar no sentido de se destacar um traço genético do concretismo carioca que irá influenciar o seu subsequente desdobramento Neoconcreto. Tanto para Calder como para os Neoconcretos, o rigor construtivo, de ascendência puritana, assume uma tonalidade lírica, em que o elemento lúdico e participativo não descamba na facilitação ingênua dos processos criativos, mas se afirmam como exercício experimental e como acontecimento formal.

Trazendo elementos desta leitura de Pedrosa para pensar a guinada Neoconcreta, seria interessante recuperarmos dois pontos importantes sublinhados pelo crítico brasileiro e que seriam radicalizados posteriormente pelos artistas cariocas, especialmente Lygia Clark, Lygia Pape e Helio Oiticica. Refiro-me ao despojamento da obra e à incorporação do espectador no processo de constituição da forma. Ambos são elementos que merecem atenção do ponto de vista da especificidade Neoconcreta no interior da tradição construtiva. Por despojamento me interessa afirmar o inacabamento formal, que pode ser visto na duração da experiência da cor que fica maturando no olhar, como na interpelação do gesto atuante do espectador que põe a forma em movimento nos Bichos de Clark. Para Pedrosa,

---

3 Todos estes três ensaios e um histórico interessante da penetração da obra de Calder no contexto brasileiro podem ser encontrados no livro organizado por Roberta Saraiva, intitulado *Calder no Brasil* e editado pela Cosac&Naify junto à Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2006.



*“diferente dos outros objetos artísticos, os de Calder não sofrem desse não-me-toque que caracteriza aqueles. Na sua exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York, a gente se espantava de ver a falta de respeito, a falta de tabu que ali reinava, pois qualquer um podia chegar e tocá-los, mexer, bulir e até empurrá-los com o pé”. (PEDROSA, 2000, p. 48)*

Compare-se isso com a argumentação de Pedrosa, em texto de 1960 sobre Lygia Clark, portanto quase 20 anos depois, discutindo no calor da criação dos Bichos, apresentados pela primeira vez naquele ano em exposição na Galeria Bonino. Segundo o crítico carioca,

*“para muitos, entretanto, esses **Bichos** (que nome mais vulgar) não são esculturas, ou talvez nem sejam obras de arte (já se levantava essa dúvida, quando apareceram os móveis de Calder). Em nossa época, tal objeção se vai tornando cada vez mais acadêmica ou anacrônica (...) e a cada momento nascem coisas, inventam-se objetos híbridos, que estão a indicar estar a arte, como a tivemos até agora, em estado transicional, como a crisálida. (...) Os **bichos** de Lygia vivem precisamente porque conjugam uma força expressiva por vezes orgânica com um dinamismo espacial matemático. As severas estruturas de que partem predeterminam no espaço as variações, deformações e transformações que se operam ao gesto do espectador.” (PEDROSA, 1975, p. 251)*

Cabe recordar aqui o relato posterior de Lygia Clark do dia em que levava pela primeira vez um dos seus *trepantes*, ainda em fase experimental, a casa de Mario Pedrosa. Chegando lá com a peça de borracha ela a teria jogado no chão. Assombrado o crítico deu-lhe um chute e falou: “até que enfim pode-se chutar uma obra de arte!”<sup>4</sup> Este chute na escultura é a radicalização daquela falta de cerimônia inaugurada pela exposição do Calder, onde qualquer um podia, inclusive, “empurrar” as obras com o pé. Nada mais típico de culturas novas e não marcadas pela tradição do que essa informalidade, esta quebra de hierarquia e distan-

---

4 Entrevista de Lygia Clark in: COCCHIARALE, F. e GEIGER, A.B., *Abstracionismo Geométrico e Informal*, RJ, Funarte, temas e debates 5, 1987, pag 151.

ciamento, tanto no trato com a arte como nas relações sociais.

Gostaria de expandir esta interlocução para o diálogo entre Calder e Oiticica tendo em vista a ambientação da cor, sua disseminação no espaço, sua capacidade de integrar corpo e ambiente. Para Pedrosa, os *móviles* de Calder tendem

*“a transformar a vida de todos os dias, e o ambiente, informe e feio, grosseiro e triste, em que vegetam as grandes massas populares embrutecidas, num meio dignificado pela beleza das coisas ordinárias e circunjacentes, e capaz de infundir nobreza à própria plebe.” (PEDROSA, 2000, p.49).*

Uma arte que quebra todo tipo de hierarquia – entre materiais nobres e vis, entre atividade e passividade, entre processo e projeto. Este mesmo tipo de experiência Pedrosa irá perceber em 1961 quando Oiticica apresenta o seu Projeto *Cães de Caça no MAM-Rio*, que para o crítico carioca agregaria um novo elemento à sua poética, a saber,

*“o tempo vivenciado, sob a forma da 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 neoconcretos fizeram, ao distanciar-se da ortodoxia espacial-serial do concretismo.” ( PEDROSA, 1998, p.343)*

Em seguida, ele acrescenta que essa participação aqui tornava-se “mais complexa em que o participante se integraria, libertado do cotidiano, em si mesmo, isto é, na vivência original da experiência primeira” (PEDROSA, 1998, p.343). Em um outro texto sobre Oiticica, ele vai apontar para a dimensão ambiental da obra de Oiticica como o elemento que fazia dela algo integrado, em que “o conjunto perceptivo sensorial domina. Neste conjunto criou o artista uma hierarquia de ordens – relevos, núcleos, bóides (caixas) e capas, estandartes, tendas (parangólés) – todas dirigidas para a criação de um mundo ambiental. Esta leitura de Pedrosa iria reverberar em seguida, nos diários de Oiticica. Em uma anotação de 16 de outubro de 1974, comentando a dimensão inventiva dos *móviles* de Calder, ele pontua: “deter-se na descoberta de algo não-escultura (...) que invadia de joy-aéreo (...) esse domínio adormecido e

agora rejuvenescido e na verdade nascido: AMBIENTADO.”<sup>5</sup>

Desde o encantamento com a expressão dos artistas virgens, passando pela epifania com a dimensão lúdica, rítmica e participativa das formas descoladas do plano de Calder, vemos um crítico em busca de uma integração inconformada entre arte e vida. Independentemente do fracasso da utopia construtiva na afirmação de uma sociedade democratizada pelo universalismo racional, o que vemos na aposta de Pedrosa é a crença de que indivíduo e coletividade emancipar-se-iam conjuntamente, em que a forma produziria novas mediações sociais a partir de uma experimentação livre e indeterminada. Em fevereiro de 1959, um mês antes da publicação do manifesto neoconcreto, Gullar escreve uma carta para Pedrosa, que se encontrava no Japão, anunciando a decisão do grupo carioca em romper com o racionalismo concretista. Não é conhecida a resposta. Independentemente disso, o que interessa é o respeito pelo crítico que fermentou o terreno para que aquela poética aflorasse. A capacidade de Pedrosa em abrir horizontes críticos, acompanhar os debates e fazer as opções certas é algo que se manteve ao longo de toda sua trajetória. Neste aspecto, podemos afirmar sem medo do exagero, que sem sua atuação crítica, combinando densidade teórica e articulação institucional, a experimentação Neoconcreta dificilmente teria acontecido.

### ▷ Referências

ARGAN, G.C. – “Calder”, in *Revista Gávea* 2, PUC-RJ, setembro de 1985, pags 90-91.

PEDROSA, M. – “Pintores de Arte Virgem”; *Dimensões da Arte*, RJ, Departamento de Imprensa Nacional, serviço de documentação, 1964.

COCCHIARALE, F. e GEIGER, A.B., *Abstracionismo Geométrico e Informal*, RJ, Funarte, temas e debates 5, 1987.

PEDROSA, M. - “Calder, escultor de cata-ventos”, in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 e 17.12.1944 recolhido in Pedrosa, *Modernidade cá e lá*, org. de Otilia Arantes, São Paulo, Edusp, 2000.

PEDROSA, M. – “O Significado de Lygia Clark”, IN AMARAL, A. – *Mundo, homem, arte em crise*, SP, Ed. Perspectiva, 1975.

PEDROSA, M. – “Os projetos de Hélio Oiticica”, 1961, in *Otilia Arantes (org), Mario Pedrosa: acadêmicos e modernos*, SP, Edusp, 1998.

---

5 Estes diários podem ser encontrados no Arquivo Projeto H.O. ref. OCT.16, 1974, 8:30 AM, Babylo-nests.

PEDROSA, M. – “Panorama da arte moderna” in *Mammí, L (org); Mario Pedrosa: arte ensaios*; SP, CosacNaify, 2015.

VILLAS BOAS, G. – “O Ateliê do Engenho de Dentro como espaço de conversão (1946-1951): Arte concreta e modernismo no Rio de Janeiro”, *Moderno em Questão: a década de 1950 no Brasil*, RJ, Topbooks, 2008, p. 147/148.

## THE RELEVANCE OF CONCRETENESS TODAY: AN ABSTRACT ART THAT IS NOT AN ABSTRACTION (bridges, hinges, and transnational crisscrossings)

Mari Carmen Ramírez

*After several decades of working with Brazilian art and artists from the practice and position of curator of Latin American art in the United States, I welcome the opportunity to speak at this CECOR Symposium in front of so many old and new colleagues from Brazil and abroad. Before proceeding to read my text, however, a few preliminary observations regarding this presentation are in order .*

*The research I undertook for the exhibition Hélio Oiticica: The Body of Color (2002-07) as well as with the Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art (2005-07), in particular, provided me with insights into the frequently polarized—if not factionalized—history of the Concrete and Neoconcrete movements in Brazil in the 1950s and 60s. However, I would not have accepted the invitation if I did not think I had something to contribute to these worn-out debates. My intention is not to revisit these histories or to take sides in the national controversies forged along the sixty-year history of these groups. Instead, I would like to focus on “seeing with free eyes” (to quote Oswald de Andrade) the points of contact between these groups and their counterparts either Latin America or Europe.*

*Hence, what I call “hinges,” [dobradiças], or “bridges” [pontes], or “transnational crisscrossings” [entrecruzamentos sem fronteiras] are strategic tools to explore the nexus between diverse concrete art manifestations that emerged in disparate locales during the postwar period. Such concepts also underscore my longstanding efforts at the curatorial level to privilege the impure, hybrid nature of these tendencies and their “relevance” [no sentido de pertinência e não de importância] for a more complex understanding of what I refer to as “concreteness” [concretude], that is, a philosophical reading of tendencies linked to abstract geometry and constructivism, more than to any specific movements at stake. Implicit at the core of this undertaking is the looming question: Sixty years later, to what extent is the debate about concreteness still relevant (or not) today? It must be underscored: my intention is not to provide any sort of “definitive” answer to this question, but to chart a possible path toward broader and much needed clarifications.*

<<Sl: Constructed Dialogues-1>>

▷ **A New Canon?**

The last twenty years have seen an unprecedented “surge” of Latin American concrete and constructive art in international artistic circuits. Within the broader field of what—for operative reasons<sup>1</sup>—we call in an encompassing manner “Latin American art,” such an ongoing “rise” stands out as a phenomenon, in and of itself. Literally rescued from near oblivion, the current pervasiveness of this kind of art in exhibitions, private collections and market circuits in Europe, the United States and Latin America has evolved into the equivalent of a *new canon* for modern Latin American art. Indeed, through my curatorial work of the last thirty years I have had the opportunity to both witness as well as contribute first hand to this phenomenon. <<Sl: Constructed Dialogues-2>> Hence, any consideration of the relevance of these tendencies to 20th century Modernism has to begin by taking stock of the conspicuous transformations that have taken place in this artistic milieu over the last forty years.

In considering this phenomenon, it is important to remember that as late as the 1980s, the diverse manifestations of concrete and constructive art that emerged across the Latin American region had no place in their countries of origin and, least of all, in the international mainstream. In the United States, the so-called “boom” of Latin American art—a market-driven strategy promoted for the most part by the specialized auction houses of Sotheby’s and Christie’s by way of echoing the 1960s literary explosion—was dominated by the figurative production of Frida Kahlo, Diego Rivera, and Fernando Botero as well as the surrealist-inspired compositions of Wifredo Lam and Matta. As we know, the blind exaltation of these artists in the absence of a solid academic and curatorial infrastructure produced the stereotype of Latin America as the continent of “the fantastic” and “the primitive” that many of us have

---

1 French academic Guy Martinière—in his 1978 doctoral dissertation “The Invention of an Operative Concept: The Latin-ness of America”—brought the issue to these broad application; see Héctor Olea, Mari Carmen Ramírez and Tomás Ybarra-Frausto (editors) *Resisting categories: Latin American and/or Latino?*—Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art, volume I (Houston: ICAA/MFAH, 2012), pp. 164-77; ICAA documents Digital Archive 838531, <http://icaadocs.mfah.org>

fought so hard to debunk<sup>2</sup>. Compared to the bright colors, lush landscapes, and exotic personages portrayed by the exponents of *the fantastic*, concrete and constructive tendencies were considered to be “cold,” “rational,” and/or “formal explorations” of issues that had already been aptly exhausted by European artists. Thus, a *dilution*...

How can we then explain the dramatic shift from total disregard to the positive embrace and exaltation of these artists and movements on the part of collectors, critics, institutions, and the market? While it is hard to exactly pinpoint the factors leading up to this critical move, one thing remains clear: at the core of this *surge* is the *unprecedented role* that private collectors played in the articulation of this radical and confrontational phenomenon. Through their mission-driven collecting activities, as well as the organization of a scholarly infrastructure to assist their efforts, these individuals (Adolpho Leirner in São Paulo; Patricia Phelps de Cisneros in Caracas and New York; Ella Fontanals de Cisneros in Miami; as well as many others) stimulated a re-focusing at the mainstream level of the significant role played by artists and groups from Latin America in the international development of both Concrete and Constructive art. It could be argued that the private collection (and not the museum) became the *discursive site* from which to reconfigure the perception of Latin American concrete and constructive movements while in the process adjusting the distorted and reductive lens through which Latin American art as a whole had been considered.

The synergy between maverick collectors and entrepreneurial curators produced a spate of exhibitions and scholarly publications in the United States and elsewhere focused on these trends. These included, among others: *The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art* presented at MAM, São Paulo, in 1998 with a book organized by Aracy Amaral; *Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, first presented at the Fogg Art Museum, Harvard University in 2001 and later transformed into a series of exhibitions and publications that toured Latin American (specifically Brazil, Mexico,

---

2 See Mari Carmen Ramírez, “Beyond ‘the Fantastic’: Framing Identity in U.S. Exhibitions of Latin American Art,” *Art Journal*, Vol. 51, No. 4, *Latin American Art* (Winter, 1992), 60-68; ICAA Documents Digital Archive 1065386, <http://icaadocs.mfah.org>

Peru, Argentina, and Venezuela) and European venues<sup>3</sup>; *Dimensions of Constructive Art in Brazil: The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art* (The Museum of Fine Arts, Houston, 2007); and *The Sites of Latin American Abstraction: Ella Fontanals Cisneros Collection* (CIFO, 2007). These collecting initiatives were paralleled by major museum shows such as <<SI: installation view of Rupture and Progression constellation>> *Inverted Utopias: The Avant-Garde Art in Latin America, 1920-1970*—organized by theoretician Héctor Olea and myself for the Museum of Fine Arts, Houston (2004)<sup>4</sup>—an exhibition that placed these artists and groups in constellatory dialogues with one another; and Lynn Zelevansky’s *Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s to 1970s*, at the Los Angeles County Museum of Art (2004)<sup>5</sup>, that positioned this production in the context of the international shift towards Minimalism. Each of these exhibitions set out to timely reposition the different versions of Latin American concrete and constructive abstraction vis-à-vis the canonic narrative of these programmatic trends of 20th century art<sup>6</sup>.

A predictable corollary of these developments was their immediate impact on the art market. Beginning precisely in 2000, a large number

---

3 Two exhibitions that anticipated these trend were *Arte construtiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner* at the Museo de Arte Moderna, São Paulo (1998) (see *Arte construtiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner*, edited by Aracy Amaral (São Paulo: Melhoramentos/DVA, 1998); and *The Experimental Exercise of Freedom*: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz and Hélio Oiticica, at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles (2000). Given its large administrative and curatorial infrastructure, the Cisneros Collection, in particular, has played a key role in promoting Latin American geometric and constructive abstraction trends in Europe, the United States and Latin America. Beginning with the first collection show at the Fogg Art Museum in Harvard in 2001, the collection has been shown in numerous Latin American and European venues. Among the many publications generated by these exhibitions, see: Yve-Alain Bois et al, *Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* (Cambridge, Mass.: Fogg Art Museum, Harvard University and Fundación Cisneros, 2001).

4 Mari Carmen Ramírez and Héctor Olea, *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America* (New Haven and London: Yale University Press in association with the Museum of Fine Arts, Houston, 2004).

5 Lynn Zelevansky, *Beyond Geometry: Experiments in Form* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2001).

6 In addition to private collection-based shows, a number of thematic exhibitions contributed to further expand and amplify this phenomenon. These include *Constructive Spirit: Abstract Art in South and North America, 1920s-50s* (The Newark Museum, 2010); and *Cold America: Geometric Abstraction in Latin America (1934-1973)* (Fundación Juan March, Madrid, 2011). Moreover, individual retrospectives of key artists like Gego, Hélio Oiticica and Carlos Cruz-Diez (all at the Museum of Fine Arts, Houston in 2002, 2006 and 2011, respectively); Joaquín Torres-García (*The Menil Collection*, 2009); Mira Schendel (*TateModern*, 2012); and Lygia Clark (*MoMA*, 2014) have provided greater depth to the understanding of Latin American geometric and constructive art.



of concrete and constructive works began to invade the galleries and art fairs thereby producing a steady rise in prices and demand. As demonstrated by Art Basel Miami, ArteBa (Buenos Aires), SP Arte (São Paulo), and more recently, ArtRio (Rio de Janeiro) and Frieze (New York and London), this process stimulated the promotion-and-growth over the past decade of a specialized niche for galleries and agents of these modalities<sup>7</sup>. The problem I am trying to identify here is not the marketability or increased financial value of these trends, one that is, after all, a welcome development after years of historical oblivion. To be pondered here is the risk that comes with the reification and fetishization of artistic practices that—given their original Utopian collectivist aspirations—resisted instrumental manipulation. More importantly, such fetishism tends to smooth out (or even delete) the rough conceptual edges and art-making paradoxes intrinsic to experimental movements, turning them instead into mere “exercises of style.” The evident lack of *authenticity* of this move is, in practice at least, taming the theoretical beast leading me to raise the following questions: Does this market-driven cleansing of concrete and constructive tendencies signal a phenomenon similar to “the fantastic” three decades ago? In other words, the artists and visual languages are different but the same vested interests are at play: the same old song of Latin American de-characterization becoming, again and again, a *market-driven jingle*.

In my view, a re-assessment of these issues from today’s perspective becomes mandatory. Leaving aside the more pervasive phenomenon of Constructivism represented by the Escuela del Sur, the Paris-based cinéticos (and Kinetic counterparts), and other related trends, I would like to focus the rest of this talk on several issues associated with the Latin American Concrete Art phenomenon. In doing so, I hope to suggest, if only tentatively, the basic coordinates of an expanded framework that may assist us in re-gauging our current views of these practices beyond strictly local (endemic) or national parameters. This position implies acknowledging that the outstanding risks of innovation at stake with these groups went well beyond our region placing their radical

---

7 Galleries that have emerged over the last twenty years with a special focus on Latin American geometric and constructive abstraction include: Sicardi Gallery, Houston; Dan Galeria, São Paulo; Cecilia de Torres, New York; Guillermo de Osma, Madrid; Sammer Gallery, Miami; Galería Sur, Punta del Este (Uruguay).

questioning of the canon as an undeniable contribution to 20th century art.

### ▷ **The Relevance of Concreteness**

We need to consider that the end of the Second World War (1945) provoked radical changes across the globe; the planet had been divided (in Yalta, Teheran and Postdam) in areas of influence that encompassed and affected from geopolitics to economics, from culture to art. The devastation produced by millions of deaths in Europe, The Soviet Union (with its 21-million dead) and both Hiroshima and Nagasaki's radioactive aura could only point to an obvious, albeit meaningful Destruction/ Construction constellation<sup>8</sup>. The Latin American Developmental-ist momentum ran parallel to the European recovery, from the Latin American increase of exports to the Marshall Plan in Europe. Having benefited from the Old World's ashes, countries like Brazil, Uruguay, Venezuela and Argentina (taking advantage of the input and background of émigrés) conceived national projects that impacted the cultural sphere through a will to "be updated, and modern."<sup>9</sup> Yet, such an universalizing thrust took place in the midst of an unbridled industrial and urban growth that accompanied the emergence and consolidation of a middle-class in countries with the strongest economies. <<Sl: *Aerial view of Levittown*>> In this context—as Nicolau Sevcenko has argued—the need for a systemic organization based on accurate, objective and specific foci—one of the possible translations of "concreteness"—was intrinsically part of this "developmental-ist" push<sup>10</sup>. <<Sl: *Apartment buildings*>> Within its notions of precision, purity (and even an undeniable minimalism) are indicative of the urge to rationally construct modern societies; if in Europe, this project was

---

8 The curators of *Inverted Utopias* translated Theodor Adorno's concept of "konstellation," introduced in his *Negative Dialectics* (1966) into the Museum of Fine Arts, Houston's galleries in conceptual and thematic groupings such as encompassed by "Progression and Rupture," [fig. 4]. See Olea, "Versions, Inversions, Subversions: The Artist as Theoretician," in Ramírez and Olea, *Inverted Utopias* (2004), 443-453.

9 Mário Pedrosa says: "Somos, pela fatalidade mesma da nossa formação, condenados ao moderno" in "Brasília, a Cidade Nova," paper presented at 1959 AICA Congress on Brasília – Síntese das Artes; rpt. in *Acadêmicos e Modernos*, volume III, edited by Otilia Arantes (São Paulo: EDUSP, 1998), pp. 412-13.

10 Nicolau Sevcenko, "Brazilian Concretismo: Introductory Remarks on Postwar History and Culture," in *Building on a Construct: the Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston*, edited by Héctor Olea and Mari Carmen Ramírez (Houston: The Museum of Fine Arts, Houston, 2009), 11-22.

aimed at correcting the chaos left by the War, in Latin America it became a corrective to the endemic lag of underdevelopment. Such an over-arching tendency towards objective, concrete organization—analytical and synthetic insight, far-sighted cognitive approaches—is what I identified in an earlier version of this essay as the “necessity of concreteness.” This phenomenon also took place in Europe where the emergence of a post-war Concrete Art movement led by Max Bill (and his followers) re-set the stage for a resurgence of aesthetic rationalism: from Russian constructivism to the Bauhaus, from geometry to mathematics<sup>11</sup>.

The apex of optimism generated by the economic boom and consequent developmental push—establishment of iron and steel industries (Monterrey and Monclova in Mexico); Volta Redonda in Brazil) and automobile plants throughout the region such as in São Bernardo do Campo—not only propelled the search for universal languages as a means of expression but also inspired the hope that these countries could finally claim their deserved place on the worldwide stage. Moreover, in the cultural realm, the establishment of the São Paulo Biennial in 1951, the construction of Brasília (1956-61), and the Ciudad Universitaria in both Mexico City and Caracas stand as emblems of the Utopian thrust of that decade. In addition to the Concrete Poetry movement that positioned Brazil at the same level of experimental innovation as Germany and Japan, there were also unsuspected developments in areas such as industrial and graphic design, nurturing grounds for what can be understood today as “the concrete sensibility.”<sup>12</sup> As you all well know, in Brazil, such circumstances inaugurated a new era of self-confidence that the influential political and artistic critic Mário Pedrosa considered the inevitable fate of a young country: “Brazil, a country doomed to be modern.”<sup>13</sup>

Countries like Brazil and Argentina experienced an echo of these ideas in the artistic sphere. <<Sl: Rothfuss>> Beginning with the “marco

---

11 Max Bill was awarded the price of the 1951 First São Paulo Biennial for his sculpture *Dreiteilige Einheit* [Tripartite Unity, 1948-51]. This implies his mathematical concept of “Die gute form, Gestaltung” [The Good Form] that encompasses: “Form, Funktion, Schönheit = Gestalt” [Form, Function, Beauty = Gestalt].

12 Alexander Wollner, “Art and Design: Discovery and Attitude,” in *Building on a Construct*, 83-99.

13 Pedrosa, cited by Hélio Oiticica in “Ivan Cardoso entrevista a Hélio Oiticica,” in *Ivampirismo o cinema em pânico* edited by Ivan Cardoso and R. F. Lucchetti (Rio de Janeiro: Editora Brasil-América/Fundação Cinema Brasileiro, 1990), 67-81: 75.

recortado” [cut-out frame] canvases of Madí and Arte-Concreto — Invencción in Buenos Aires (1940s) and extending to the ruptura, Frente, Concrete and Neo-Concrete groups of São Paulo and Rio de Janeiro (1950s) respectively, the assimilation—*ad lib*—of these concepts led to questionings and *sui generis* contributions to the historical parameters of Concrete Art. The coherence of these movements, however, projected the idea that they were THE CANON of concrete art manifestations, a conviction leading to internal hegemonies. It is timely to point out that there were indeed Concrete Art manifestations in Mexico, Colombia, Peru, Cuba, and Uruguay, where artists like Mathias Goeritz, <<Sl: Sandú Darié>> Sandú Darié, Loló de Soldevilla, María Freyre and Antonio Llorens<sup>14</sup> engaged Concrete and Constructive Art from perspectives far-outside the more rigid parameters of the Argentinean and Brazilian groups as well as Torres-García’s Constructive Universalism<sup>15</sup>. <<Sl: abstract photograph>> These concrete proposals—even extended to photography—where a nearly forgotten generation of practitioners engaged in unprecedented experiments involving abstract form<sup>16</sup>.

To this expanded roster must be added numerous cases of artists who operated from *inside* the metropolis while serving as *bridges* for the assimilation, translation or even subversion of central paradigms in their countries of origin. Amongst these we can cite the Uruguayan Carmelo Arden Quin and the Argentinean Gyula Kosice, both leaders of international Madí, who straddled in the 1940-50s between Paris and Buenos Aires, promoting a mode of Constructive Art and gaining converts for their genuine Argentine-born movement. Another case is provided by the Colombian sculptors Eduardo Ramirez Villamizar and Edgar Negret who not only closely collaborated with the so-called “cool abstractionists” in New York, albeit had a decisive impact on theoretical

---

14 For geometric art outside the Argentina/Brazil axis, see *Cold America: Geometric Abstraction in Latin America (1934-1973)* (Madrid: Fundación Juan March, 2011).

15 *Ibid.*

16 The Ella Fontanals Cisneros Collection stands out for its incorporation of abstract photography from Brazil into its extensive holdings. See *The Sites of Latin American Abstraction / Los sitios de la abstracción latinoamericana* (2007) and *Pulsos de la abstracción en Latinoamérica: Colección Ella Fontanals-Cisneros*, (Miami: CIFO-Europa and Turner Books, 2012).

and artistic positions of this loosely organized North American group<sup>17</sup>. In both cases, the fact that the “the concrete” impact did not follow the exhausted center/periphery axis but (in practice) worked against it, speaks volumes to a kind of innovative participation that negates any trace of dependency for which the stigma of “derivative byproduct” is undoubtedly preposterous.

This situation leads me to underscore a key point for this discussion: the notion of “the transnational,” a historic and experiential context that points to the existence (during the period under consideration) of multiple centers for the articulation of avant-garde approaches, and in this case, Concrete Art principles<sup>18</sup>. Such a transnational network operated on the basis of what I call in Spanish *bisagras* [dobradiças artísticas]. Such hinges are key agents of a genuine conception of art that was relevant for both sides of the coin; in this case, the concrete equation carried out by quite different readings. Pioneers such as the Uruguayan Joaquín Torres-García and the Suisse Max Bill serve to anchor this point. Torres-García spent his life between Europe (Spain, France, Italy, and a short period in New York) and Latin America (Montevideo) contributing important approaches to Concrete and Constructive Art that combine elements of Surrealism and Dada, a fact that makes his work extremely difficult to classify. <<Sl: JTG, *Structure in Primary Colors*, 1929>> His productive dialogues in Paris with Piet Mondrian, Theo van Doesburg—and the Abstraction-Création group that he established with Michel Seuphor in 1930 through their magazine *Cercle et carré*—led to an idea of abstract art that he coined Constructive Universalism. Therefore, his return to Montevideo in 1934 can be seen as establishing *a bridge* between the European and Latin American concrete and constructive trends. He not only “imported” the idea of Concrete Art to Uruguay, albeit was a decisive influence in the River Plate region for the most radical postulates

---

17 The ‘cool abstractionists’ included Ellsworth Kelly, Jack Youngerman, Robert Indiana and Agnes Martin, among others. See Ana M. Franco, “Geometric Abstraction. The New York-Bogotá Nexus,” in *American Art*, v. 26, n. 2 (Summer 2012), 34-41.

18 Also important in this regard is the fact that many of the artists who practiced Concrete Art were émigrés from Central or Eastern Europe, a fact that frequently leads them to easily operate within transnational networks. This was the case of Gego (Gertrude Goldschmidt) and Gerd Leufert, in Caracas; Flexor in São Paulo as well as most of the ruptura group (Cordeiro, Italian; Charoux, Austrian; Fejer, Hungarian; Haar, Dutch; and Wladislaw, Polish), the only Brazilian born were de Barros and Sacilotto. Gyula Kosice is one of the cases in Buenos Aires.

of artists of the next generation who integrated the Taller Torres-García (also known as the Escuela del Sur) as well as the Argentinean Madí group. It was precisely works such as *Structure in Primary Colors* that served as stimuli for the radical explorations of the frame undertaken by Uruguayan Madí artists like Arden Quin and Rhod Rothfuss. Max Bill fulfilled a similar function, yet in the opposite direction. Already an established artist albeit with a stalled career, Bill, as we know, found a fertile reception in Brazil by means of the First São Paulo Biennial Sculpture Prize: <<Sl: *Tripartite Unity*, 1948>> his piece *Dreiteilige Einheit* [Unidade Tripartita, 1948-51] not only alludes to the form-function-beauty triad, but established his version of the Concrete Art canon in South American soil: clean and sharp, suggesting the inner is tantamount to the outer as in a Möbius strip<sup>19</sup>.

### ▷ **A Different Kind of Concreteness:**

*Versions, Inversions, Subversions*

Largely unaffected by the ordeal that swept 1940s Europe, the historical and political conditions of Latin American countries in the Post-War period functioned to mold Concrete Art movements into heterogeneous *versions*, *inversions* or *subversions*, as Héctor Olea suggested in his discussion of cases in which “the artist as theoretician” became a feature of artistic practices throughout our region<sup>20</sup>. Van Doesburg’s 1930 Concrete Manifesto spelled out a fairly dogmatic credo for concrete art based on the principles of universality, rationalism and self-referentiality. These principles underscored visual accuracy and graphic clarity as well as the annihilation of either the factual or organic world; indeed, an aspect that would prove very difficult for Latin American artists to renounce. <<Sl: *JTG, Construction with Superimposed Rods*, 1930>> Torres-García’s *Construcción con tiras de Madera sobrepuestas* [Construction with Superimposed Rods, 1930], for example, aptly illustrates the Uruguayan master’s dilemma concerning the meanings of both “the concrete” and “the real,” as well as the nexus between “nature” and “abstraction.” In his view,

---

19 María Amalia García, “Max Bill on the Map of Argentine-Brazilian Concrete Art,” in *Building on a Construct* (2009), 53-68; and *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil* (Mexico: Siglo XXI Editores, 2011).

20 See Olea, “Versions, Inversions, Subversions: The Artist as Theoretician,” in *Inverted Utopias* (2004), 443-452; plus its 92 documents translated into English (pp. 453-539).

an interplay as such implied a metaphysical exercise to turn deeds and things from real life into abstract ideas that (by means of a concrete, artistic shift) become “the real thing.” Hence, rather than evolve into a creator of non-objective art à la Mondrian, Torres-García refused to abandon completely the human referent in his quest for an abstract form of expression; the synthesis of this paradoxical quest, as we know, is the language of Constructive Universalism. <<Sl: Tomás Maldonado, *Sin título, 1945*>> In Tomás Maldonado’s *Untitled*, (1945), the Argentinean artist pictorially quotes from Kazimir Malevich’s well-known suprematist *Painterly Realism of a Boy with a Knapsack—Color Masses in the Fourth Dimension* (1915). Rather than merely copying the original, however, Maldonado re-arranges the black and red abstract shapes against the white background bringing them closer and thereby “anthropomorphising” the nexus between them<sup>21</sup>. My point here is that—at the core of the very idea of *concreteness* espoused by these groups—there is thus an inherent grasp of abstraction (whether geometric or not) imbued with traces of the natural world. It is indeed this contradiction that pervades and serves as the starting point for the (say) “authenticity” or “contribution” of the Latin American proposals<sup>22</sup>.

Within this framework, I would like to now go on to discuss several “operative” cases that stand out—in theory as well as in practice—for the implications and, above all, the paradoxes they pose for such a *sui generis* idea of what is concrete. To the extent that, up until the 1950s, countries like Brazil, Argentina, or Uruguay had not generated solid precedents for the organic development of non-objective art tendencies, the very notion of “the concrete” or even “constructive art”—via Max Bill or not—was still an incontestable “misplaced idea” at play [to quote Roberto Schwartz]: imported, adopted, and subject to manifold readjustments and adaptations. Both the Argentinean Madí and Arte Concreto — Invención groups, as well as Brazilian Concretismo and Neoconcre-

---

21 See Sean Nesselrode, “Art for Partisan Life: Non-Objectivity Translated to Buenos Aires, 1944-48,” ICAA Documents Project Working Papers, No. 3, November 2013, 3-13. <http://icaadocs.mfah.org>

22 Indeed, what I have designed elsewhere as a “constructive will,” is a marked feature of many artistic approaches from the Southern Cone. These include Torres-García’s vital structures exemplified by his 1920s and 30s toys and wood constructions; the cutout frame [marco recortado] and flexible sculptures proposed by the Buenos Aires-based Grupo Madí in the mid-1940s; and, finally, the most radical works of Neo-concrete artists Lygia Clark and Hélio Oiticica. See “Vital Structures: The Constructive Nexus in South America,” in *Inverted Utopias* (2004), 191-201.

tismo are but aspects of the same phenomenon: an *artistic will* or project aimed at liberating art from the yokes of nationalist atavism, unyielding cultural dependency and—believe it or not—foreign influences. At the sociopolitical level, the consolidation of this impulse had been the result of the accelerated transition of a centuries-long process from agrarian to industrial and immediately to mass-consumer societies; the last one set in motion by the ideology of 1950s Developmentalism and its urban, cosmopolitan focus. As Mário Pedrosa observed, in this context, both concrete abstraction and Constructive Art trends could function as powerful stimuli for young and undisciplined countries such as Brazil. Yet this could take place only after performing a triage on all -isms, so as to achieve an “organic culture” in which a true, genuine national art could be embedded<sup>23</sup>.

### ▷ **Case Number 1: Joaquín Torres-García**

Because of the seminal role he played in the debates pioneering Concrete Art in Paris in the late-20s, I will return to Torres-García’s case. The thorough approach to the concrete phase of his work—explored in depth in the 2009 exhibition that I organized for the Menil Collection in Houston—is best exemplified by the idiosyncratic wood constructions or *maderas* made during the six critical years he spent in Paris (between 1926 and 1932); undoubtedly, one of his key contributions to the avant-garde<sup>24</sup>. <<SI: JTG, *Form in Siena and Black*, 1932>> In *maderas* such as *Form in Siena and Black* (1932) Torres-García departed significantly from the slick surfaces and use of industrial materials of other Concrete Art exponents. Instead, the Uruguayan artist took advantage of quite humble materials—nails, paint, and rough recycled wood from fruit and vegetable crates retrieved from the corner store—without ever trying to hide neither their natural properties (i.e. texture, chance and even incompleteness), all of them considered unacceptable traits for concrete dogma), nor the presence of the artist’s hand. Furthermore, the work prominently features an unpainted piece of timber on its surface that works as a critical element in that it cuts out into space, transforming the *madera* into an unclassifiable form, poised between sculpture

---

23 Pedrosa, see note 9.

24 See Ramírez, Joaquín Torres-García: Constructing Abstraction with Wood (Houston: The Menil Collection, 2009).



and painting. The timber thus represents Torres-Garcia's determination/indetermination to endless debates between nature and abstraction: the *madera* is incontrovertibly real and completely abstract, all at once. Such interplay of simultaneous oppositions employed as a *modus operandi* brands the Uruguayan artist's in-between stance, exposing its overwhelming contradictions. The presence, in turn, of this operative concept in the work of other artists and groups in the region, in turn, suggests an undeniable "version" of his interplay in Paris that can also be understood as a transnational crisscrossing [entrecruzamento].

### ▷ **Case Number 2: The Brazilian Concretos**

Brazilian Concretismo has become emblematic of the already referenced "surge" of Latin American Concrete Art (abstract-geometry as a whole) in global circuits. And yet, we must recognize that the innovative and experimental production of this group is quite paradoxical. In their Marxist goal of making art for the masses, the Concretistas sought to produce works that would come closer to industrially produced objects. As exemplified by emblematic pieces such as Luís Sacilotto's *Concreção 5942* (1959) and <<SI: *Cordeiro, Ideia Visível*>> Waldemar Cordeiro's *Idéia visível* (1956) this implied erasing any trace of individuality or subjectivity in favor of smooth, sleek achromatic pieces (mostly black and white surfaces sometimes painted with airbrush over aluminum). However, this type of rigor only consolidated at the time of the initial Concrete Art show (1956) and was relatively short-lived. By contrast, many of the works produced by artists associated with this group, such as <<SI: *Lothar Charoux, Abstrato geométrico*>> Lothar Charoux's *Abstrato geométrico* (1952), exhibit expressive lines and surfaces that belie the active presence of the artist's hand, thereby negating the group's programmatic postulates.

The debates around the issue of color that took place in both São Paulo and Rio de Janeiro between 1952 and 1960 provide another key example of the gap between theory and practice evident in the concretistas stance. As I have argued elsewhere<sup>25</sup>, color served to divide these groups along aesthetic and ideological lines. The gist of this controversy was not chromatic theory per se but the notion of color as either a "concrete," self-referential element (*corpus solidum* or object) or as an

---

25 Ramírez, "Between corpus solidum and quasi-corpus: Color in Concretismo and Neoconcretismo," in *Building on a Construct* (2009), 271-291.

ungraspable, “almost” metaphysical entity (*quasi-corpus*). The São Paulo group favored an elementary spectrum and predetermined schemes involving the repetition of solid color bands across the picture plane <<Sl: Max Bill, *Progression in Five Squares*, 1942-70>> à la Max Bill. <<Sl: Serpa, *Faixas ritmadas*, 1953>> By contrast, the Concrete (and a few years later the Neo-Concrete) artists of Rio, not only rebelled against the objectivity of such a method but proceeded to apply a broad range of both primary and secondary (non-canonical) colors and ethereal hues to modulate the tonal surface of the painting. As in Ivan Serpa’s *Faixas rítmicas* (1953), they sought to eliminate the figure/background opposition thus energizing the viewer’s perception and eventual participation in the work. In their case, color was not an “object” *per se* but a sensorial, visual, and participatory stimulus: a *quasi-corpus* that in its immanence ceases to pretend it is real. In this way, Serpa’s and the Rio Concretistas’ proposals paved the way for what would become a few years later one of the key contributions of Neoconcretismo: a *spatial* conception of color exemplified by Hélio Oiticica’s series of Spatial Reliefs, Nuclei, Bolides and Parangolés<sup>26</sup>. The research undertaken by conservator Wynne Phelan and myself for the 2007 retrospective exhibition *Hélio Oiticica: The Body of Color*, indeed, revealed a young Oiticica deeply immersed in the methodical study and application of arcane color theories as well as Renaissance painting techniques, one that deeply contradicts the image of the “anti-artist” that has come to prevail in the research about his persona and artistic oeuvre. As Wynne Phelan demonstrated, the chromatic stimulus provided by these early series relied in intricate and dense layers of colors, binders and other resources aimed at activating the spatial and temporal interaction with the viewer<sup>27</sup>.

Yet another exceptional case is provided by the Concretistas’ fascination with the art of *Alfredo Volpi*, considered by both the São Paulo and Rio de Janeiro groups as the most accomplished exponent of Concrete Art in Brazil. <<Sl: *Volpi, Concreto* (1950s)>> In order to illustrate this,

---

26 See Ramírez, “The Embodiment of Color—‘From the Inside Out,’” in *Hélio Oiticica: The Body of Color* (Houston: The Museum of Fine Arts, Houston, 2007), 27-73. In this way, Serpa’s and the Rio Concretistas’ proposals paved the way for what would become a few years later one of the key contributions of Neoconcretismo: a spatial conception of color exemplified by Oiticica’s early series of Spatial Reliefs and Nuclei.

27 Wynne H. Phelan, “To Bestow a Sense of Light: Hélio Oiticica’s Experimental Process,” in *Hélio Oiticica: The Body of Color* (Houston: The Museum of Fine Arts, Houston, 2007), 75-103.

there is a 1950s *Concreto* painting in the Adolpho Leirner Collection that exemplifies his “inversion” of the orthodox and programmatic postulates of the group. While his compositional scheme obeys up to the hilt the concrete evolution of elements, except the application of color on canvas or board. Consider, for example, his expressive way of painting (mainly the yellow triangles where the brushwork is visible) in which uncolored areas and pencil marks can be observed. <<Sl: Volpi, *Pink with green flags*>> While his visually engaging and sophisticated compositions conveyed the idea of concreteness, both their method of production and painting as well as referential components situate them in an extremely idiosyncratic terrain: a *vernacular concretism*, indeed. As a matter of fact, his process led to what can be described as an *innovational anachronism*, explained as a continuum of discrepancies through which key contributions of 1950s Brazilian Modernism can be read. As stated in trenchant terms by poet Décio Pignatari, Volpi’s works were rendered in the Medieval medium of egg-based tempera: “Our vision [through Concrete Poetry] consisted of a subversive approach to a culture that [at the time] was non-existent. . . [Our project] entailed industry and egg at the same time. That is the Brazilian contradiction. Neither here nor in Yankee Land could one avoid this type of contradiction, when our greatest painter—Volpi—belonged to a medieval tradition!”<sup>28</sup> That vernacular approach to Concrete Art dogma thus implies an “inversion” of the rule, say, commonplace.

Each of one of the cases I have brought up for discussion illustrates the disjuncture between theory and practice in the work of Brazilian and Latin American Concrete artists. In this regard, the work undertaken by the Getty Conservation Center and its Latin American partners in the context of the Pacific Standard Time exhibition *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*—a research and exhibition project that also provided the stimulus for this symposium—is absolutely critical to our understanding of the paradoxes and limitations that engulfed these practices from inception<sup>29</sup>. As in the

---

28 Décio Pignatari, “Entrevista a Décio Pignatari,” in *Abstracionismo geométrico e informal (a vanguarda brasileira nos anos cinquenta)*, edited by Fernando Cocchiarella and Anna Bella Geiger (Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987), 70-83: 77.

29 The exhibition was on view at the J. Paul Getty Museum September 2017 through February 2018. See Pia Gottschaller and Aleca Le Blanc, *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2017).

case of the 2002-07 research undertaken on Oiticica's show in Houston, the combination of art historical and scientific analysis has confirmed the unorthodox methods and hybrid processes used by these artists—a combination of old materials and techniques (including medieval egg-based tempera) with technological advances in synthetic paints, binders, and industrial supports. In addition to expanding our understanding of these artists' use of materials, such an approach should serve to debunk some of the prevailing “myths” associated with their presumably relentless pursuit of original scientific objectivity and rationalism associated with European sources while opening up a more complex field of research.

### ▷ **Case Number 3: Vital Structures**

The third case I wish to highlight here brings together the formal and conceptual affinities between seemingly disparate Concrete Art-based proposals that cut across temporal and geographic borders. As I have argued elsewhere<sup>30</sup>, Torres-García's articulated toys—as well as the “coplanales” and “movable” sculptures of the Grupo Madí—anticipate and share affinities with Lygia Clark's Bichos series. Interesting parallels exist, moreover, between Willys de Castro's *Objetos ativos* and Torres-García's 1930s totemic wood Constructions. Also worth noting are the unexpected correspondances between the Uruguayan artist and the theoretician “magical” constructions with regard to the sensorial objects and actions proposed by Brazilian Neoconcretismo.

In Lygia Clark's concrete works, exemplified by <<Sl: *Lygia, Superfície modulada 1*>> the Modulated Surfaces series (1957-59), the incised line takes a life of its own, functioning first to articulate the work, then to inscribe the surrounding space and, ultimately, <<Sl: *Lygia, Caminando*>> to establish a link between subject and object. In a similar vein, color becomes a concrete entity in <<Sl: *Carvão, Cerne-Cor*>> Aluísio Carvão's *Cubocor* (1960) consisting of oil and pigment on a three-dimensional cubic block of cement. After a long process that begins with Oiticica's two-dimensional *Metaesquemas* series, it takes on a body in his *Parangolés*<sup>31</sup>. Through such strategies, the Neo-Concrete artists in Rio sought

---

30 See Ramírez, “Vital Structures: The Constructive Nexus in South America,” in *Inverted Utopias* (2004), 190-201.

31 See Ramírez, “The Embodiment of Color,” in Hélio Oiticica (2007), 27-73: 64-68.

to restore the *vital*—subjective, expressive, and phenomenological—dimension dismissed by their counterparts while in the process generating unheard of proposals.

Moreover, working under different sociopolitical conditions, the South American constructive groups embraced the concrete notion of “structure” as the starting point for their non-representational work. This concept evolved from a “passive” (pure and objective) organizing principle to one that was “active” (subjective). The structures of these works, then, were “alive;” their life emanating from the unity and coherence of their internal elements. The presence of this trait across all these South American proposals confirms the transnational character of such manifestations as well as their deep-seated inversion of the hegemonic model.

### ▷ **Intersecting Modernities**

Beginning in 1964-65—under the threat of nuclear war and the activation of urban and rural guerrillas—a series of military coups throughout the Southern region of our continent branded the shift toward the hard-right wing Establishment. The result was the de-activation of the “rational concrete” paradigm born in a sociopolitical local reading of Developmentalism in force at that time. In art, the alterations would manifest themselves in the move away from Concrete Art manifestations to Pop, Op, Abstract-Expressionist, and Informal-ist tendencies—the “cryptic commitment” at the kernel of Latin American conceptual practices included. Indeed, by the early-60s, leading concretistas like Waldemar Cordeiro, Luis Sacilotto, and Mauricio Nogueira Lima had abandoned the concrete art idiom in favor of Pop or Op-Art-based forms of expression coined by the former as “Popcretos”.

Despite their eventual demise, the cases here discussed not only embody the complexity and contradictions of Concrete Art manifestations in leading enclaves of South America, but their pertinence for our present. Indeed, it could be argued that despite the radical artistic and ideological contributions of Neo-concretism, it was the concrete point of view that was ultimately assimilated as a leading matrix of our contemporary present. That is, it can be duly named as relevant if we take into account the dominance of technology-driven neo-positivism that permeates every level of our everyday lives: well exemplified by an ongo-

ing architectural process of design which is still based in geometric abstraction and oscillates from concrete volumes to the digital revolution.

This situation underscores the relevance of the task outlined at the beginning of this talk: an innovative re-drawing of the histories of these tendencies on the basis of *transnational bridges* [pontes transnacionais] between these movements. A series of artists stand out not only for the way in which their outstanding production destabilized fixed categories, tendencies, genres, or even the very idea of movements of European Concrete and Constructive Art. In turn, the notion of *experimental hinges* [dobradiças experimentais] is useful here to highlight the contribution of these catalytic agents—artists seminal for this “mini,” “macro,” “mega” or “anti” Latin American stereotypical narrative—operating well beyond cultural axiology. Conceptually, it identifies visionary artists—far outside of the hegemonic canon—allowing us to elucidate their quite-specific contributions to Modernism, both *here* and *there*.

These “experimental hinges” function to equalize the networks in which Modernism operated, thus opening up and paving the way for a broader framework articulated around the idea of conflictive, *intersecting modernities* [cruzamentos de modernidades encalacradas]<sup>32</sup>. Such a skeleton key allows us to approach these diverging manifestations taking place outside the central axis of “the hegemonic West” in a way that eschews their traditional subordinate or marginal status center/ periphery, and even north/south. What is at stake implies a broader capacity not only to stand on an equal footing with their hegemonic counterparts, albeit to expand key aspects of these canonical movements. The richness of the move involves unique approaches (more than paradigms) where these convergence keys come together.

---

32 I first introduced the concept of “intersecting modernities” in a lecture on the affinities between the work of artist Hassan Shariff (United Arab Emirates, b. 1951) and that of a select group of Latin American artists who engaged similar conceptual and drawing-based approaches to art production. The lecture coincided with the launch of the exh. cat. Hassan Shariff, edited by Catherine David and took place in Venice (June 3, 2011), during the LIII Biennale di Venezia. Unpublished document.

# O BRASIL JÁ ME DEU REGRA E COMPASSO: ANOTAÇÕES SOBRE VERTENTES CONSTRUTIVAS TARDIAS NO BRASIL

Maria Angélica Melendi<sup>1</sup>

*“É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi  
Da dura poesia concreta de tuas esquinas...”  
Caetano Veloso*

## ▷ **Resumo**

O projeto concreto na América Latina se propôs a redimir uma falha na modernização produzida por séculos de colonialismo e subalternidade. O que poderíamos chamar de “arte concreta de pós-guerra” teria surgido na tentativa de pensar um novo começo tanto para construir sociedades modernas como para reconstruir o que tinha sido destruído. Uma das características dessa arte seria sua forte relação com a arquitetura e o design urbano. A restauração de um racionalismo estético positivista, próprio das vanguardas europeias do começo do século XX, estava, porém, imbuída por um novo humanismo nascido da experiência ou da memória da guerra. A tradição construtiva, nossa necessidade caracteristicamente construtiva, como diria Hélio Oiticica, permanece, ao longo da segunda metade do século XX e o começo do XXI, se perpetuando na arte feita por brasileiros e estrangeiros a partir dos movimentos matriciais dos anos 50. Sem as características conceituais de sua origem, formalista muitas vezes; irônica, crítica ou contestaria outras, uma tradição construtivo-geométrica-humanística-orgânica parece permear a arte brasileira e aparecer em momentos e em lugares nos quais não é esperada.

## ▷ **Palavras chave**

Vertentes construtivas, concretude, Hélio Oiticica,

---

1 Professora associada da EBA-UFGM, crítica e historiadora da arte. Participou do projeto

▷ I.

No começo era Brasília. Não, não era. Brasília foi apenas o começo do fim. Brasília, reconhecida pelo mundo afora como a nova e bela capital do país do futuro, foi a conclusão de um breve período que findou melancolicamente entre golpes militares cruentos e profecias amargas, ao estilo de Giuseppe Tomasi di Lampedusa (PEDROSA, 1981, p.321). *Se desejamos que tudo permaneça como está, é necessário que tudo mude*, a sentença pronunciada pelo jovem Tancredi, reflete o pensamento cínico das elites aristocráticas finisseculares do sul da Itália, mas pode se transladar para os anseios das classes dominantes de nossos países subalternos. Brasil, era um país *condenado ao moderno*, como tão ironicamente afirmara Mario Pedrosa. Essa sina nos persegue até hoje, não somente impregnando o imaginário da arquitetura e de toda a cultura visual, como estendendo uma névoa de esquecimento sobre nossos sucessivos passados soterrados e sobre nossos futuros uma e outra vez malogrados.

Na narrativa de Pedrosa, o Brasil, “à diferença dos seus vizinhos do outro lado dos Andes, o Peru e os países adjacentes, e também do México, na América do Norte” não teria uma história anterior à chegada dos europeus e, se a tem, seria insignificante. Porque no Brasil tudo era novo e importado do outro lado do mar. “Sendo nova, sendo vasta, não havendo no seu solo senão a virgindade do mato e do solo (...), a América se fez com essas transplantações maciças de culturas vindas de fora...” (PEDROSA, 1981, p.322).

A partir desses postulados, o crítico define o Brasil como um país “condenado ao moderno”. O moderno, o novo, para Pedrosa, estaria determinado, entre outros fatos, por essa presumida ausência de tradições vernáculas e pela opulenta disseminação da arte barroca, “a arte de ‘vanguarda’ da Europa de então” (PEDROSA, 1981, p.322) através das missões jesuítas. Essa arte proliferaria em frutos vigorosos até a infeliz imposição do neoclássico, “uma arte fria, inteiramente importada” (PEDROSA, 1981, p.321).

A boutade (repetida em vários outros textos) de definir o Brasil como país condenado ao moderno lhe serve para reivindicar o barroco das Minas Gerais — um barroco decididamente colonial — como o primeiro estilo nacional, em detrimento do afrancesado neoclássico, importado pela corte portuguesa em 1816, e para justificar, dentro do possível, o surgimento de uma arquitetura moderna no Brasil, apoiada, difundida e



impulsionada pelos poderes ditatoriais — porém “revolucionários” — do Estado Novo, primeiro e pelos discursos populistas do desenvolvimentismo, logo a seguir. Mário Pedrosa, porém, militante do PC, leitor de Trotsky e de Rosa Luxemburgo, não podia desconhecer as contradições desse processo e, mesmo sendo um intelectual comprometido com o projeto de modernização, temia que o mecenato oficial exasperasse a vocação formalista e monumental da arquitetura moderna brasileira.

Nessa linha de pensamento, considerava o conjunto de Pampulha como um “capricho magnífico”, comparável às loucuras dos príncipes absolutistas dos séculos XVII e XVIII, construído graças ao impulso experimentalista do “pequeno ditador local”, Juscelino Kubitschek, então prefeito de Belo Horizonte.

Juscelino Kubitschek, desta vez eleito pelo voto popular, levou adiante o longamente sonhado projeto de implantação de uma nova capital, Brasília, no centro do país. O impacto simbólico de Brasília foi tal que, ainda hoje, em qualquer subúrbio brasileiro, é possível encontrar alguma casa que ostente, em sua fachada, à colunata do Palácio da Alvorada. Rápida e espontaneamente, o imaginário popular apoderou-se desse signo e o transformou em ícone de uma brasilidade nova. Sucessivamente, as colunas não só seriam construídas, como também representadas. As colunas do Alvorada percorreram o país repetidas em cartazes populares, diminuídas na mobília de indústria nacional, miniaturizadas em suvenires kitsch, pintadas nos muros de botecos de arrabalde e estilizadas nos lambeiros dos caminhões.

Nesse sentido, seria interessante examinar até que ponto uma obra como Tropicália, de Hélio Oiticica, estabelece, de viés, um diálogo com Brasília. O penetrável, de 1967, é um conjunto de recintos, uma espécie de cenário tropical de madeira e lona com plantas, araras, terra, pedregulho, textos rabiscados em suportes precários, que o espectador vai percorrendo como num labirinto para chegar a um cubículo final, escuro, no qual um televisor está sempre ligado.

Para o artista, andar pelo penetrável deveria ser *como estar caminhando pelas estreitas ruas do morro, orgânicas como a arquitetura fantástica das favelas*<sup>2</sup>. No catálogo da primeira exposição retrospectiva de Hélio Oiticica,

---

2 Catálogo Hélio Oiticica: Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992. p. 125.

na Fundación Antoni Tàpies em Barcelona, em 1992, a fotografia de Tropicália e a do morro da Mangueira estão reproduzidas lado a lado, da mesma maneira que no catálogo da Documenta X. Ambas reproduzem a paginação do livro da FUNARTE, organizado pelo artista em 1982.

O Brasil que Oiticica vê, em 1967, parece ser um país que vinha aceitando, um pouco a contragosto<sup>3</sup>, essa ideia da modernidade e que começa a se expressar através dela. O artista denuncia as contradições, afinal Tropicália foi montada pela primeira vez no MAM do Rio de Janeiro, o magnífico edifício modernista de Affonso Eduardo Reidy (1909-1964).

Pampulha foi muito cedo, Brasília talvez tinha sido tarde demais. Nos quase vinte anos que separam uma da outra, a população brasileira foi aprendendo a ver o mundo pelas lentes de um construtivismo de segunda geração e descobrindo belezas em ângulos, linhas retas, curvas concêntricas: formas geométricas que pareciam simplificar a existência, apontando apenas para a essência, o âmago do país que um dia iríamos ser.

## ▷ II.

Em *A necessidade de concretude: um olhar desde o Sul (Global)*, Mari Carmen Ramírez elabora o conceito de *necessity of concreteness*. Essa necessidade surge após a Segunda Guerra Mundial, impulsada tanto pela situação de catástrofe e destruição da Europa pós 1945, quanto pela implantação de projetos desenvolvimentistas nos países da América Latina, até então marginalizados. A autora destaca que países como Brasil, Argentina, México e Venezuela, foram beneficiados economicamente pela Segunda Guerra Mundial, o que lhes permitiu implantar projetos de modernização baseados na industrialização.

*Em esse contexto instável, a necessidade de concretude foi alimentada não só pela necessidade de reconstruir e atualizar as sociedades nacionais, mas pelas possibilidades oferecidas, como tabula rasa, aos países e regiões em desenvolvimento (RAMÍREZ, 2016, p.491).*

---

3 A Igreja São Francisco de Assis da Pampulha, foi inaugurada em 1943. Foi o último prédio a ser inaugurado do Conjunto Arquitetônico da Pampulha e é considerada a obra-prima do conjunto. As linhas curvas da igreja escandalizaram a cidade e as autoridades eclesásticas não permitiram, por muitos anos, a consagração da capela devido à sua forma inusitada e ao painel de Portinari onde se vê um cachorro representando um lobo junto à São Francisco de Assis, a igreja permaneceu durante catorze anos proibida ao culto.

O projeto concreto na América Latina, continua Ramírez, não se propôs a corrigir os desastres da guerra, mas a redimir uma falha endêmica na modernização produzida por séculos de colonialismo e subalteridade. O que poderíamos chamar de “arte concreta de pós-guerra” teria surgido na tentativa de pensar um novo começo tanto para construir sociedades modernas como para reconstruir o que tinha sido destruído.

Uma das características dessa arte seria sua forte relação com a arquitetura e o design urbano. A restauração de um racionalismo estético positivista, próprio das vanguardas europeias do começo do século XX, estava, porém, imbuída por um novo humanismo nascido da experiência ou da memória da guerra.

Devemos considerar que, na América Latina, o impulso concretista não provém diretamente dos movimentos que vieram da Europa, exaurida como centro hegemônico das artes, mas se constituiu como um eixo periférico que renegava de quaisquer dependências na tentativa de rasurar o estigma de uma arte derivativa a partir do qual se ambicionava tanto a inovação como a participação. Evidentemente, um modernismo tardio como o nosso – um modernismo sem modernização – asseguraria a existência de formas alternativas de modernismo marcadas por temporalidades diversas, quando não anacrônicas.

As propostas artísticas periféricas do pós-guerra romperam com as premissas da arte geométrica das primeiras vanguardas e trabalharam com outros parâmetros de cor - escalas não canônicas que incluíam as cores secundárias - linhas menos rígidas, grades desestabilizadas e incorporaram materiais industriais, menos por serem mais eficientes que pela falta de materiais artísticos de qualidade nos seus países de origem. Os artistas brasileiros, especialmente, criaram propostas despididamente subjetivas, nas quais incluía-se o observador/participante. Esse sujeito participante – o sujeito emergente de uma nova ordem social que estava-se fraguando – não teria os hábitos do antigo apreciador de arte, por isso os artistas deveriam instiga-lo, provocar nele o despertar de uma nova sensibilidade.

O movimento concreto paulista tinha como base um modelo marxista de produção; no Rio de Janeiro, os Neoconcretos complementaram esse modelo com a apropriação dos princípios da fenomenologia da percepção e das teorias da Gestalt. Ambas as tendências buscaram a projeção de

subjetividade, tanto no campo retiniano como no participativo. A incorporação do sujeito (seja como espectador, seja como propositor/produzidor ou participante ativo) postulava uma identificação arte/vida que seria fundamental para o reconhecimento da diferença entre a arte construtiva do norte e a do sul.

Héctor Olea delinea um paradigma de acordo com o qual as culturas do Sul procedem através de *versões, inversões e subversões* do modelo canônico ocidental. O crítico sustenta que nós, latino-americanos, descendemos de uma tradição de equívocos e contradições que tem sua origem na colonialidade.

*Enquanto devemos permanecer leais a essa herança de negatividade, devemos, também, reavaliar todos esses assuntos à luz da normalidade hegemônica postulada pela perspectiva de submissão pós-colonial. (OLEA, 2004, p.447)*

Olea destaca as duas posturas decoloniais fundamentais que surgiram na primeira metade do século XX: o conceito de antropofagia cunhado por Oswald de Andrade, um canibalismo cultural que subsumiria o cânone ocidental, ao não implicar a destruição do colonizador, mas a preservação do outro no nosso corpo, a absorção de um corpo sagrado que contribuiria a sacralizar o nosso corpo e o universalismo construtivo de Joaquín Torres García que propunha um retorno às culturas pré-colombianas, considerado como um retorno à ordem cósmica, universal. Para o artista uruguaio, cortar os vínculos com Europa, significava reencontrar um essencialismo perdido e adentrar numa temporalidade diacrônica que nos pertenceria de direito.

Em 1991, o escritor argentino Ricardo Piglia identifica uma situação colonial que denomina *mirada estrábica* (olhar estrábico). Essa conjuntura aponta para uma duplicidade no exercício da visão do subalterno que olharia com um olho para a cultura hegemônica, e, simultaneamente, manteria o outro na sua terra, no seu *locus* de enunciação:

*A consciência de não ter história, de trabalhar com uma tradição esquecida e alheia. A consciência de estar em um lugar deslocado e inatual. Poderíamos chamar a essa situação o olhar estrábico: Temos que ter um olho posto na inteligência europeia e o outro posto nas entranhas da pátria (PIGLIA, 1991, p.66).*

A *mirada estrábica* propõe uma solução para o caráter ambivalente das culturas periféricas: um olhar dirigido, ao mesmo tempo e sempre, para o cânone e para a cultura local. Esse olhar estrábico – uma utopia invertida – anularia o sistema de oposições no qual giram as categorias exterior/interior, centro/periferia, sujeito/objeto.

É estrábico o olhar de Hélio Oiticica, que admira e emula a tradição construtiva de Mondrian, mas se apaixona pela arquitetura fantástica (e orgânica) das favelas cariocas.

### ▷ III.

Fundado em 1939, o Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), cujo acervo está em comodato no MASP, teve um papel decisivo na difusão da fotografia moderna no Brasil. Em atividade até hoje, o FCCB foi a principal fonte de produção artística fotográfica brasileira na metade do século XX. Foram seus associados fotógrafos brasileiros ilustres, tais como Thomas Farkas, Geraldo de Barros, German Lorca, Eduardo Salvatore, Madalena Schwartz entre outros.

De acordo com Geraldo de Barros, os fotógrafos [do FCCB] eram incitados a manter “*suas gavetas sempre bem fornecidas*”, *para que sempre houvesse material disponível para ser enviado para os salões e concursos fotográfico*, afirma Rosangela Rennó (1996, p.10). Também não era segredo que os fotógrafos faziam várias cópias das fotos que melhor respondiam aos preceitos estabelecidos pela estética fotoclubista, para atender à demanda e garantir a entrada nos salões que aconteciam simultaneamente pelo mundo. “Boas fotos” significavam aceitação comprovada nos salões, pontuação garantida nos encontros mensais do Bandeirante e elogios na publicação intitulada Boletim Foto-Cine (RENNÓ, 1996, p.10).

A participação do Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB) na II Bienal de São Paulo, 1953-1954, onde apresentou uma notável exposição de fotografias, reafirmaria quanto as relações entre os novos modos de ver a fotografia e as artes plásticas ditas de vanguarda eram próximas.

De fato, se consideramos as fotografias de Geraldo de Barros, veremos em muitas delas um forte apelo construtivo, mas essa característica estende-se, também, a maioria dos trabalhos dos fotógrafos fotoclubistas da coleção. A pesar das diferenças individuais, Helouise Costa aponta características comuns na produção dos membros do FCCB, sobre tudo seu olhar insistente sobre a cidade de São Paulo em vias de modernização.

*Estações de trem, maquinários, automóveis, túneis, placas de trânsito, postes, calçadas, bueiros, paralelepípedos, muros e exemplares da arquitetura moderna prestaram-se a composições assimétricas, construídas a partir de um forte senso de geometria. As composições são rigorosas, os enquadramentos precisos e as formas modeladas por fortes contrastes de luzes e sombras. (COSTA, 1996, p.10).*

Os fotoclubistas, impregnados pelas sensações novas proporcionadas pela *velocidade, simultaneidade, fragmentação e alteração de escalas, características da vivência cotidiana em uma metrópole moderna* (ICOSTA, 1996, p.10), produziam as imagens de um mundo possível, que unia o imaginário das grandes metrópoles modernas às visões abstratas e denotavam um desejo vago, porém disseminado de fazer parte da contemporaneidade.

#### ▷ IV.

O modernismo mineiro, de acordo com Carlos E. Brandão, foi débil, frágil e retrasado; essas características lhe outorgariam mais plasticidade e consciência crítica sobre o próprio presente (BRANDÃO, 2009).

Porém, poderíamos estender o conceito de modernismo retrasado ou tardio a toda a modernidade brasileira que, a pesar de marcar seu início na Semana de Arte Moderna (São Paulo, 1922), demoraria ainda entrar em compasso com a modernização.

*Atelier*, o poema de Oswald, dedicado a Tarsila do Amaral em 1925, opõe desde seus primeiros versos os termos dessa equação: na pintura da artista, nascida numa rica fazenda cafeeira do interior paulista e vestida por um dos mais prestigiosos costureiros franceses, misturam-se locomotivas e bichos autóctones, prédios, carros e viadutos, geometrizam-se atmosferas urbanas sobre a poeira vermelha que vem dos arrabaldes. A descrição de uma arte e de um país onde o modernismo tinha sido enxertado pelas elites num território ainda e irremediavelmente rural.

*Atelier*  
*Caipirinha vestida de Poiret*  
*A preguiça paulista reside nos teus olhos*  
*Que não viram Paris nem Piccadilly*  
*Nem as exclamações dos homens*

*Em Sevilha  
À tua passagem entre brincos  
Locomotivas e bichos nacionais  
Geometrizam as atmosferas nítidas  
Congonhas descora sobre o pátio  
Das procissões de Minas  
A verdura no azul klaxon  
Cortada  
Sobre a poeira vermelha  
Arranha-céus  
Fordes  
Viadutos  
Um cheiro de café  
No silêncio emoldurado (ANDRADE, 1925, p.34)*

Os anos 30 e 40, porém, viram um Brasil que deixava para trás os enlevos vanguardistas da burguesia paulista e modernizava-se de fato. As ressonâncias tardias do moderno podem ser detectadas na revolução arquitetônica operada no Brasil a partir da década de 1930, com a visita ao Brasil do arquiteto francês Le Corbusier. De maneira peculiar, entre as décadas de 30 e 40, a arte e a tecnologia se articularam com o Estado Novo (1937- 1945), – um estado de exceção<sup>4</sup> –, para levar a cabo a construção do edifício do Ministério da Educação no Rio de Janeiro projetado por Lucio Costa com Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos, Carlos Leão, Jorge Machado Moreira, Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx, sob consultoria de Le Corbusier. Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx posteriormente, projetariam o já mencionado conjunto da Pampulha em Belo Horizonte<sup>5</sup>.

---

4 Em 10 de novembro de 1937, através de um golpe de estado, Vargas instituiu o Estado Novo em um pronunciamento em rede de rádio, no qual lançou um Manifesto à nação, no qual dizia que o regime tinha como objetivo “reajustar o organismo político às necessidades econômicas do país”. O governo implementava a censura à imprensa e a propaganda era coordenada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Também houve forte repressão ao comunismo, amparada pela “Lei de Segurança Nacional”, que impediu movimentos revolucionários, como a Intentona Comunista de 1935.

5 Sobre o modernismo mineiro, suas possíveis fragmentações e variações, consultamos a investigação “Modernidades tardias”, coordenado por Wander Melo Miranda. Esse projeto abordou os conceitos de moderno e de modernidade tardia, assim como estudou os resíduos de uma época e sua releitura no presente.

▷ **V.**

No princípio, então terá sido Pampulha? Poderíamos nos arriscar a pensar que o projeto de modernização das Minas Gerais foi uma espécie de ensaio do que seria, anos depois, o maior empreendimento utópico de um país latino-americano no século XX: a criação de uma cidade nova no meio do nada. Sob a vigência do Estado Novo, Juscelino Kubitschek tomou posse como prefeito de Belo Horizonte, ao ser nomeado pelo interventor de Minas Gerais, Benedito Valadares, em outubro de 1940. A jovem capital mineira<sup>6</sup> seria ponto de partida da modernidade em Minas e no Brasil de Juscelino. O período é de intensa transformação da cidade: equipamentos de saúde, lazer, sistema viário, expansão urbana e ampliação da malha viária. Uma das mais importantes obras feitas durante este período, a construção do Conjunto Arquitetônico da Pampulha, projetado por Oscar Niemeyer, constitui-se como um marco da arquitetura nacional. Em torno de uma grande lagoa artificial construiu-se o conjunto integrado pelo Iate Clube, o Cassino (que foi transformado em museu em 1957), a Casa do Baile e a Igreja de São Francisco. Em seu afã de modernização, Juscelino convidou o artista Alberto da Veiga Guignard para criar um curso de arte na cidade e promoveu, em 1944, a Exposição de Arte Moderna do Edifício Mariana, na Avenida Afonso Pena, que remontava parte da exposição da Semana de Arte Moderna em São Paulo de 1922.

▷ **VI.**

As artes plásticas de Brasil haviam inaugurado os anos 60 sob a égide do neoconcretismo. O Manifesto Neoconcreto, publicado em 1959 no Suplemento Dominical do periódico *Jornal do Brasil*, acompanhava a abertura da 1ª Exposição de Arte Neoconcreto, no Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro e estabelecia uma ruptura entre os artistas neoconcretos cariocas e os concretos de São Paulo. Os neoconcretos – Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanúdis –, apostavam na fundação de um novo

---

6 Projetada pelo engenheiro Aarão Reis entre 1894 e 1897, Belo Horizonte foi uma cidade planejada para substituir, como capital do estado das Minas Gerais, a barroca Ouro Preto. Seu traçado, inspirado no de Washington inclui uma malha perpendicular de ruas cortadas por avenidas em diagonal, quarteirões de dimensões regulares e uma avenida em torno de seu perímetro, a Avenida do Contorno.



espaço expressivo, postulando que o vocabulário geométrico era capaz de assumir a expressão de realidades humanas complexas.

Apesar da importância do movimento na constituição de uma tradição definitivamente brasileira – *nossa necessidade caracteristicamente construtiva* (OITICICA, 2006, p.148) -, em poucos anos, o neoconcretismo foi perdendo sua identidade primeira sem perder, contudo, seu discurso e, sobretudo, a força retórica das afirmações de alguns de seus defensores que o pretendiam uma arte autônoma por excelência. *A arte neoconcreta reafirma a independência da criação artística ante o conhecimento prático (moral, política, indústria etc.)*, disse Ferreira Gullar no Manifesto Neoconcreto (1990, p.304).

Poucos anos passariam para que Hélio Oiticica propusesse a criação de novos objetos perceptivos *dos que nada seria excluído, desde a crítica social até a penetração de situações-limite* (OITICICA, 2006, p. 148) A Nova Objetividade brasileira não deixava de ser herdeira do Neoconcretismo, mas incorporava elementos de intervenção social contestatária e uma visão de um Brasil que já não acreditava no seu futuro radioso.

Era evidente, nesses tempos, que a arte geométrica, concreta ou neoconcreta, não entraria em conflito com o poder ditatorial que censurava, com presteza, obras consideradas obscenas ou inapropriadas à ideologia do regime. As autoridades haviam fechado, entre outras exposições, a 2ª Bienal de Bahia, em 1968 y, em 1969, a exposição – montada no Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro – dos artistas brasileiros selecionados para participar da *Biennale des Jeunes* de Paris. A pesar de tudo, era muito difícil para os censores militares entender a força subversiva que se escondia em inocentes triângulos ou quadrados pintados de cores variadas.

## ▷ VI.

Essa tradição construtiva, *nossa necessidade caracteristicamente construtiva*, como diria Hélio Oiticica, permanece, ao longo da segunda metade do século XX e o começo do XXI, se perpetuando na arte feita por brasileiros e estrangeiros a partir dos movimentos matriciais dos anos 50. Sem as características conceituais de sua origem, formalista muitas vezes, irônica, crítica ou contestatária outras, uma tradição construtivo-geométrica-humanística-orgânica parece permear a arte brasileira e aparecer em momentos e em lugares nos quais que não é esperada.

Em 2009, Adriano Pedrosa, curador do 31o Panorama da Arte Brasilei-

ra, decidiu convidar artistas estrangeiros que de algum modo tivessem se engajado com a arte, com a cultura ou com a história brasileira. Ao entender que arte brasileira não é somente aquela feita por brasileiros, mas a que estabelece fortes referências a temas e conteúdos brasileiros, o curador destaca:

*... a forte presença da abstração geométrica na qual a grade é muitas vezes subvertida por elementos orgânicos sinalizando um legado do neoconcretismo (MAMÕYGUARA OPÁ MAMÕ PUPÉ, 2009, p.30).*

O curador atribui a existência de uma arte brasileira feita por estrangeiros ao reconhecimento internacional da arte de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, da arquitetura de Lina Bo Bardi, Oscar Niemeyer e Paulo Mendes da Rocha. Se o artista moderno devorava antropofagicamente a cultura europeia, agora a cultura brasileira servia de banquete ao estrangeiro. A abstração geométrica, a subversão da grade por elementos orgânicos, a ausência de ortogonalidade, a inversão do modelo colonial, mas sobretudo a difusão internacional dos artistas das décadas de 1960 e 1970, fizeram que os sistemas da arte do Atlântico Norte ( e também alguns do Atlântico Sul) entenderem que havia uma maneira de fazer arte à brasileira.

O título do 31o Panorama, *Mamõyguara opá mamõ pupé*, é parte de uma série de esculturas em neon, apresentada em diferentes línguas, de autoria do coletivo de artistas franceses Claire Fontaine. A tradução em português da frase em tupi, *estrangeiros em todo lugar*, é melancólica. A exposição que levantou discussões sobre nacionalismo, xenofobia, territorialidade, identidade, era nomeada por uma frase numa língua esquecida: o tupi, a língua franca que se falou no Brasil até 1758, quando foi proibida e substituída pelo português.

Da mesma maneira, para os artistas brasileiros das jovens gerações, essa arte à brasileira, às vezes, vem do Norte, como vieram da Espanha o catálogo da primeira exposição retrospectiva de Hélio Oiticica, em 1992 e de Lygia Clark, em 1997. O já mencionado sucesso dos artistas brasileiros na Europa ou nos Estados Unidos conseguiu que eles fossem revistos no Brasil, onde, paradoxalmente, começam a se publicar livros, se abrir exposições, se acirrar os debates sobre uma produção que parecia ter

sido superada. Através de um complicado processo de navegações e regressos que atravessa oceanos em viagens de ida e volta, a arte do Brasil retorna ao Brasil.

## ▷ VI.

Para determinar uma data, ainda que sabemos que as datas são apenas pedras brancas, no caminho infinito, voltemos ao ano de 1971, quando Amilcar de Castro decide voltar a Belo Horizonte para ser professor na Escola de Belas Artes da UFMG. Na cidade, o artista retornado não atua somente nos meios acadêmicos, mas é uma presença constante e influente onde quer que se fale, se respire e se beba arte.

Foi nesses setentas, sufocados pela censura e o silêncio, que irão aparecer em Minas Gerais artistas notáveis como Celso Renato de Lima e jovens artistas irreverentes que darão seguimento a um construtivismo tardio, que nasce a contrapelo das teorias libertárias da Escola de Ulm, dos Centros Populares de Cultura ou dos movimentos Concreto e Neo-concreto. Podemos nos arriscar a dizer que Amilcar de Castro foi um dos grandes incentivadores, mas não podemos deixar de mencionar uma vocação construtiva latino-americana, que como dirá Frederico Morais, bebia da fonte dos textos e das imagens de Joaquín Torres García.

A exposição *América Latina: Geometria Sensível*, realizada no MAM de Rio de Janeiro com curadoria de Roberto Pontual, em 1978, que incluía, além dos concretos e neoconcretos, artistas geométricos do continente, e cujo catálogo iniciava-se com a imagem de um desenho indígena brasileiro, recolhido em 1965, no Alto Xingú, foi também um marco de reflexão para os jovens artistas brasileiros. O livro que opera como catálogo da mostra e cuja capa ostenta uma pintura de Joaquín Torres García, se inicia com um desenho nativo através do qual vem se propor uma junção da (falsa) oposição entre geométrico e sensível. *América Latina: Geometria Sensível* que comporta textos de importantes teóricos da arte latino-americanos como Frederico Morais, Angel Kalenberg, Jorge Alberto Manrique, Marta Traba, Eduardo Serrano e Damián Bayon, além do próprio Roberto Pontual, pode ser lido hoje como uma das propostas iniciais de conjurar os relatos que faziam da arte construtiva latino-americana uma simples derivação ou diluição da arte europeia.

Convivendo com a Nova Objetividade e os novos conceitualismos – ainda não eram chamados assim – que emergiram na América Latina

contemporaneamente aos golpes militares da época, a abstração geométrica dos setentas parece dirigir-se até um construtivismo mas ou menos formal, em que poderíamos adivinhar alegorias de liberação bastante herméticas, como de fato aconteceu na maior parte da produção brasileira desde aqueles anos. Um proliferar de triângulos que remetiam, até a exaustão, a bandeira de Minas Gerais e ao seu lema: *Liberdade, ainda que tardia*. Era alegórica, também, a utilização generalizada de tintas alternativas e suportes precários que apontavam para um *ethos* arcádico extrativista cuja índole parecia se opor à ideologia do progresso baseado na industrialização e o mercado de bens de consumo impulsionados pelo governo militar.

Celso Renato de Lima (1919-1992), contemporâneo e amigo de Amílcar de Castro, descobre sua linguagem por volta dos anos 1960, quando realiza pinturas sobre suportes alternativos, restos de madeiras utilizadas na construção: tábuas velhas, pranchas de concretagem e tapumes. Sobre esses materiais vai utilizar apenas as cores branca, vermelha e preta, em intervenções precisas que contrastam com as texturas orgânicas da madeira, com as frestas, buracos, rachaduras, restos de cimento, com as marcas do tempo e do uso.

Duas gerações de artistas: Manfredo de Souza-netto (1947-), Marcos Coelho Benjamín (1952-), Mario Azevedo (1957-), Isaura Pena (1958-), Francisco Magalhães (1962-2017) e Paulo Schmidt (1963-), entre outros, seguiram alguns dos postulados da arte concreta e neoconcreta e, a partir dos anos 80, contribuíram e contribuem com seus trabalhos para a invenção e o estabelecimento de uma nova tradição construtiva em Minas Gerais.

A paisagem virgem, – *olhe bem as montanhas*<sup>7</sup> –, ameaçada pela industrialização, a pureza da vida no interior atraía aos artistas da cidade, que de alguma maneira idealizavam uma natureza perdida. Prados, campos, cascatas, riachos e, sobretudo, o subsolo cada vez mais explorado eram fetichizados no uso predominante de suas cores. As ricas terras minerais da região – vermelhas, violetas, ocres, esverdeadas, cinzas – foram catedas, moídas, peneiradas e usadas como pigmentos quase sempre preparadas com base vílica, para pintar sobre telas ou madeiras, obras que

---

7 Esta frase foi criada pela artista Manfredo de Souza-netto, em 1974, para a exposição “Memória das coisas que ainda existem”.

eram monumentos melancólicos a uma identidade interiorana e inocente da qual a sociedade da época não queria desvincular-se. O artista mineiro Manfredo de SouzaNetto, falando do seu trabalho, afirma:

*Se trata de uma etapa mais dessa história particular, individual, - com suas confluências, afluências e influências – orquestrada em torno da paisagem e de seus elementos [...], agora é a montanha triturada, a rocha moída, o barro peneirado, tomados como matéria pictórica para a construção da obra.*

O *ethos* de Manfredo era compartilhado por muitos artistas dessa geração, em parte por sua simbologia, em parte pela saudade dos espaços míticos de uma infância rural, em parte pelo altíssimo custo de materiais importados de qualidade. Junto com alguns dos seus alunos, o professor Herculano Ferreira<sup>8</sup>, da Fundação Escola Guignard<sup>9</sup>, empreendeu uma pesquisa sobre fabricação de tintas com pigmentos extraídos de canteiras locais amalgamados com bases vinílicas, que foi difundida por vários campus do país.

Muitos artistas brasileiros seguiram os princípios da arte concreta e neoconcreta naturalmente, pois nela foram formados, mesmo os pertencentes a gerações próximas como: Carlos Fajardo (1941-), Ivens Machado (1942-2015), Raimundo Colares (1944-1986), Zé Resende (1945-) e inclusive artistas da geração 80, caracterizada pela volta à pintura e a figuração, como Jac Leirner (1961-), Iran do Espírito Santo (1963-) e Ernesto Neto (1964-), reconhecem, na suas obras, a herança dos anos 50 e 60. O mais notável, porém, é a persistência de uma matriz construtiva em alguns trabalhos de artistas mais novos como Marcius Galán (1972-) ou Cristiano Lenhardt (1975-).

As litografias de Cristiano Lenhardt, impressas em papel muito fino – quase um papel de seda – incluem figuras geométricas sobre uma trama de dobraduras. Essas dobraduras agem como uma grade simétrica, mas não ortogonal e o papel, maleável e translúcido, não precisa se desdobrar na sua totalidade, porém, a medida que vai se abrindo da lugar a um jogo sucessivo de imagens que podem se articular de diversos modos. A

---

8 Materiais Populares na Educação Artística  
Hoje, Escola Guignard, UEMG.

9

lembrança dos Bichos é recorrente naqueles que tomam a gravura nas suas mãos e a abrem pelos vincos, mas outras lembranças acodem e é possível mergulhar num universo infantil de pandorgas, balões de São Joao ou bandeirinhas juninas. As vezes, as gravuras compõem objetos em caixas de vidro e madeira, livros de acesso vedado que desfraldam folhas de formas variadas.

Para vários críticos de arte, o trabalho de Marcius Galan está em diálogo com o concretismo e já foi associado muitas vezes às obras de Luiz Sacilotto (1924-2003), sobre tudo suas *Composições Apagadas* (2010) nas que constrói estruturas ortogonais com borrachas, cujo tamanho vai mudando na medida em que são usadas. Na base do espaço entre a moldura e o vidro a poeira da borracha se acumula. De acordo com o artista, a aproximação não é o principal, apenas um ponto de partida que vai mudando enquanto o trabalho vai se concluindo. Para além sua semelhança formal com algumas obras concretas, as *Composições Apagadas* se constituem como um comentário bem humorado ao *Erased de Kooning Drawing*, 1953, de Robert Rauschenberg. De todos modos, o trabalho de Galan consegue lidar, de uma maneira leve e muitas vezes irônica, com elementos chaves da arte concreta e neoconcreta.

A *necessidade construtiva brasileira*, como queria Hélio Oiticica, parece sobreviver ainda hoje, contaminada pelo passo do tempo, expandida para uma cena artística internacional, multiplicada em relatos, comentários, desconstruções e análises. Essa necessidade construtiva, real ou inventada, faz com que as pinturas corporais indígenas feitas com argila, urucum e jenipapo – branco, vermelho e preto –, signos de identidade étnica e cultural, como os traçados geométricos dos cultos afro-brasileiros, possam conviver (ou não) com as obras de arte concreto e neoconcreto e com todas derivas contemporâneas: impressões de dobraduras feitas em papel translúcido, estruturas de borrachas escolares, placas de vidro cortadas regularmente ou traçados ortogonais de brilhantes cores secundárias.

*Parafraseando Gilberto Gil,  
Meu caminho pelo mundo  
Eu mesmo traço  
[O Brasil] já me deu  
Régua e compasso.<sup>10</sup>*

---

10 Meu caminho pelo mundo/Eu mesmo traço/A Bahia já me deu/Régua e compasso  
<https://www.lettras.mus.br/gilberto-gil/16138/>

## ▷ Referências

ANDRADE, Oswald de. *Atelier*, In: *Pau-Brasil*, Paris: Au Sans Pareil, 1925.

BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. A 'modernidade fraca' das 'esquinas' de Belo Horizonte e Cyro dos Anjos. In: MARQUES, Reinaldo. *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2009. p.110-116.

COSTA, Helouise. O Foto Cine Clube Bandeirante no Museu de Arte de São Paulo In: *Catálogo Foto Cine Clube Bandeirante: do arquivo à rede*. São Paulo: MASP, 1996.

FERREIRA GULLAR. Manifesto Neoconcreto. BELUZZO, Ana Maria de M. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990.

MAMÕYGUARA OPÁ MAMÕ PUPÉ. *Catálogo do 31o Panorama da Arte Brasileira*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009.

OTICICA, Helio. Situação da vanguarda no Brasil (Propostas 66). In: *Crítica da Arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

OLEA, Héctor. Versions, Inversions, Subversions: The Artist as Theoretician. In: RAMÍREZ, Mari Carmen e OLEA, Héctor. *Inverted Utopias. Avant Garde-Art in Latin América*. London: Yale University Press, 2004.

PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e memória cultural*. 2º Congresso ABRALIC. Anais. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 1991, v.1, p. 60-66.

RAMÍREZ, Mari Carmen. *The Necessity of Concreteness: a View from the (Global?) South*. In: ENWEZOR, Okwui et alii. *Postwar art: Art between the Pacific and the Atlantic/1945-1965*. London: Prestel, 2016.

RENNÓ, Rosangela. Do arquivo à rede. In: *Catálogo Foto Cine Clube Bandeirante: do arquivo à rede*. São Paulo: MASP, 1996.

# UNIVERSALISMO CONSTRUCTIVO: MODERNIDADE, TRADIÇÃO E ASPIRAÇÃO UTÓPICA

Maria Lúcia Bastos Kern<sup>1</sup>

## ▷ **Resumo**

O texto aborda o pensamento de Joaquín Torres-García (1874-1949), o processo de criação do Construtivismo na Europa, seus diálogos com as vanguardas e as tradições. Analisa ainda as mudanças que foram introduzidas no Construtivismo quando retorna à Montevideu (1934), onde ele toma consciência da situação geopolítica e cultural da América Latina diante da modernidade no Ocidente, bem como os seus discursos para impor a sua concepção artística e concretizar a sua aspiração utópica de arte total para o sul do continente.

## ▷ **Palavras-chave**

Universalismo *Constructivo*; Modernidade; Tradição; Aspiração Utópica.

---

1 É professora titular aposentada da PUCRS; pesquisadora do CNPq; autora de Arte argentina: tradição e modernidade; e coordenadora dos livros: Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas; Imagem e conhecimento; América Latina: territorialidade e práticas artísticas; As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina; Artes plásticas na América Latina contemporânea; Espaços do corpo. Aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul.



Joaquín Torres-García, ao longo de sua trajetória como artista, evidencia ter consciência de seu papel como agente social e de sua liberdade para fazer experimentações e vivenciar um processo conflituoso e solitário, para a criação de novas poéticas e submetê-las à sociedade, como portadoras de verdade e de conteúdo universal. A obra é concebida como conhecimento e testemunho das etapas de pesquisa, juntamente, com os textos explicativos, que revelam os seus questionamentos, as suas reflexões e experiências vivenciadas ao investir em novos projetos com propósitos éticos. Ele planeja o futuro ao acreditar que a arte tem a potencialidade de transformar o mundo moderno, conturbado por permanentes crises, e repor a ordem.

O Construtivismo de Torres-García integra-se nessa projeção utópica motivada por uma personalidade inquieta e idealista, inconformada com o materialismo e a ausência de espiritualidade. A nova prática artística desenvolve-se no momento em que vive em Paris (1926-32), após longo período de pesquisas e de indagações. As obras e textos reflexivos revelam o percurso exploratório efetuado para construção de uma arte, programada para se tornar acontecimento e mecanismo de intervenção social.

As experimentações são efetuadas em desenhos, pinturas, brinquedos, objetos tridimensionais e pequenos livros, nos quais ele expressa, por meio de pictografias, suas reflexões a respeito do próprio processo de criação e de crenças espirituais. Essas atividades são concomitantes e iniciadas durante a sua estadia em Barcelona (1892-1920), apesar de a historiografia enfatizar o contato em Paris com Theo Van Duisburg (1928) e Piet Mondrian (1929) como motivador das mudanças de sua poética. Esses artistas são importantes para o amadurecimento de suas pesquisas, mas não é possível ignorar o processo anterior de elaboração prática e de formulação de conceitos.<sup>2</sup>

Algumas ideias norteadoras do Construtivismo são concebidas antes das mudanças de sua obra e da criação dos brinquedos (1917) para a indústria.<sup>3</sup> Esses objetos tridimensionais são construídos por formas sin-

---

2 Torres-García dialoga com esses artistas e com o Cubismo, mas preserva as suas acepções de arte. Dedicou o livro *Estrutura* (1935) a Mondrian, porém sem deixar de destacar as suas diferenças e a manufatura de obra que concilia a abstração com o figurativo e o arcaico.

3 Os brinquedos evidenciam a convicção de que a arte não deve continuar divorciada da vida. Em 1913, Torres-García cria, em Sarriá, uma Escola de Decoração com esse objetivo.

téticas, em madeira policromada, enquanto os desenhos e as pinturas revelam a utilização de conceitos, tais como estrutura e plasticidade, oriundos da concepção de autonomia da arte, da forma e da cor como valores próprios (*Notes d'Art* 1913). A pintura começa a se transformar a partir de 1916, quando acentua o desenho geométrico e configura o espaço, reduzindo-o às figuras e aos planos em movimentos, sugeridos pelo dinamismo da vida moderna na cidade e pela distribuição de cartazes publicitários nas paredes dos edifícios. A visão de um mundo dinâmico e moderno conecta-se com os diálogos mantidos pelo artista com o colega uruguaio, Rafael Barradas, e o seu *Vibracionismo*, criado após o contato que ele teve com o Cubismo e o Futurismo. Barradas, como o *Ultraísmo* (1918), movimento de vanguarda espanhol do qual participa, cultivam o tempo presente e ele estimula o uruguaio nessa direção. Neste momento, artistas cubistas expõem em Barcelona na galeria Dalmau e, provavelmente, Torres-García tenha conhecido as suas obras.

Essas mudanças se produzem depois de um período em que ele se vincula ao programa nacionalista de Eugenio D'Ors, o *Novacentismo* (1906), porém com um projeto estético próprio, o *Mediterranismo*,<sup>4</sup> (KERN, 2010, p. 125-126; KERN, 2016 p. 121-134) direcionado ao resgate das raízes culturais greco-romanas da Catalunha. Ele executa grandes pinturas murais para o palácio governamental e retoma recursos artesanais e técnicas de afresco em desuso, que são utilizados para representações de alegorias de caráter universal, porém com intenções de relacionar com a cultura e a paisagem locais. (TORRES-GARCÍA, 1913, s.p.) A pintura expressa ainda as singularidades dos costumes e das atividades econômicas, cujas formas sintéticas do desenho e as cores transcendem a realidade aparente e são dotadas de certos arcaísmos originados pelas pesquisas efetuadas em mosaicos romanos, pinturas das catacumbas, de Pompeia e afrescos do *quatrocento* florentino. A admiração pela obra de Puvis de Chavannes também o estimula à síntese formal e à simplicidade, mas sem deixar de consagrar os valores clássicos e a ordem em oposição à desordem que

---

4 O *Mediterranismo* e o *Novacentismo* inserem-se em movimento nacionalista, liderado pelas elites políticas e intelectuais, que formulam programas de construção da cultura nacional e de modernização da Catalunha, em oposição à política centralizadora do Estado espanhol e à perda de parte de suas colônias. O movimento rejeita o Modernismo e as concepções de arte internacionais, atreladas à espiritualidade e à cultura medieval.

acredita reinar na civilização moderna.<sup>5</sup> Essas pinturas murais são encomendadas pela burguesia catalã que necessita de representações para a constituição de sua identidade, distinta das elites de Madri. Ela estimula a criação de cultura e linguagem próprias, de instituições de pesquisa e de memória que celebrem o mito do Mediterrâneo. Nesse momento, o seu discurso é anti moderno, mas alguns textos e pinturas revelam a aproximação do clássico e do moderno, expressão da modernidade que cultiva a tradição. Solução semelhante é buscada, posteriormente, por artistas de vanguarda no período de crise do primeiro conflito mundial, fenômeno conhecido como o *retour à l'ordre*, com vistas a controlar a modernidade e as instabilidades. No entanto, verifica-se o interesse pelo arcaico e primitivo presentes nas obras dessa época, assim como em alguns textos. Na Revista de *L'Escola de Decoració* (1914, s.p) Torres-García afirma: “Considero, pois, muito superior a toda esta pintura de nosso tempo (...) a arte rudimentar do homem pré-histórico das cavernas e todo o arcaico e primitivo de todas as civilizações”. (DOMENECH, 2007, p 201-2) A presença do arcaico e rudimentar fica evidente nas pinturas em têmpera com molduras artesanais e toscas, tais como “Os dois homens colhendo frutas” e “Arquitetura com figuras clássicas” (1914). As molduras com formato de templo clássico deixam visível as ranhuras da madeira e os pregos, enquanto as pinturas revelam formas esquemáticas construídas por cores terrosas sob fundo branco em referência à arte grega.

A pluralidade de atividades exercidas por Torres-García, as reflexões relativas às suas práticas artísticas e à arte moderna, bem como a insatisfação com a política catalã durante a I Guerra Mundial possibilitam dar um novo rumo à sua obra e ao seu processo de pesquisa.<sup>6</sup>

A modernização da cidade de Barcelona o fascina e proporciona novas percepções a respeito das noções de espaço e tempo. Torres-García é sensível aos signos modernos, à velocidade e ao fluxo incessante das mudanças e estas também se manifestam, posteriormente, nas obras realizadas

---

5 O movimento em prol da valorização da arte do Mediterrâneo emerge também na França, sendo em parte motivado pela oposição às artes nórdicas europeias e às suas concepções pejorativas face às outras modalidades de expressão.

6 No livro *El descubrimiento de sí mismo* (1917), ele apresenta um discurso sobre a modernidade e o individualismo em arte, que denota o abandono do ideal nacionalista e a revisão de suas ideias e práticas artísticas, motivando-o a declarar a necessidade de esquecer “o passado para ir à felicidade em direção ao desconhecido (...). O futuro é a promessa de algo desconhecido que seria belo descobrir.”

durante as estadias em New York (1920-22) e Paris (1926-32). A publicidade, a arquitetura, a multidão, os luminosos, os meios de transporte e o relógio compõem as pinturas, os brinquedos em madeira e os desenhos. Nestes, as formas são fragmentadas, sobrepostas e dispostas num movimento simultâneo. Elas são, muitas vezes, articuladas por retículas que compõem a estrutura geométrica, pela introdução de palavras e números, em caixa alta, que se integram ao cenário urbano, e identificam as cidades e os bairros, como se pode observar em *New York City* (1920).<sup>7</sup> As formas geométricas e planas estão mais presentes, como *Escena de calle de Barcelona* (1917); ou as amplas perspectivas que destacam as grandes avenidas e os arranha-céus norte-americanos. É uma “pintura de ritmos livres, porém já com domínio de vertical e horizontal”, signos que auxiliam na ordenação e na elaboração da nova poética. TORRES-GARCÍA, 1990, p. 151) Essas pinturas, ao celebrarem o moderno, revelam o afastamento temporário do arcaico, do clássico e a preocupação do artista com a síntese formal e a prática de conceitos, que são divulgados em publicações (1907-1922),<sup>8</sup> e importantes para o andamento de seu processo criativo. Em contraposição ao *Mediterranismo*, ele canta a modernidade e o tempo presente, abandonando o afresco pelo quadro de cavalete e a criação de objetos em madeira, nos quais o arcaico reaparece.

A nova poética materializa-se nos objetos tridimensionais e, posteriormente, na pintura. Em paralelo, Torres-García elabora pequenos livros (1928), cujo texto, não cursivo, é complementado por pictografias, construídas por formas sintéticas, como se verificam também nas pinturas. Os livros constituem-se como pequenos objetos escritos à mão e desenhados, cujas capas são compostas por formas geométricas e/ou colagens, sendo a brochura, em certas ocasiões, costurada com cordão, deixando visível o seu processo artesanal e anacrônico, que remete aos momentos que antecedem a descoberta da imprensa. Os textos apresentam letras de tamanhos e formatos variados, dotadas de plasticidade, cujos espaçamentos são irregulares e preenchidos por imagens. Texto e imagem se integram e diferem daqueles praticados pelos poetas de van-

---

7 Em New York, Torres-García se deslumbra: “Que vida! Que movimento! Tudo é mecânico, ordenado, limpo (...)! Esta é a civilização (...). Oh, que velha e triste é a Europa!”. (TORRES-GARCÍA, 1990, p. 151) Em algumas pinturas as vistas aéreas evidenciam subsídios da fotografia urbana.

8 La nostra ordinación el nostre camí (1907); Notes sobre art (1913); Dialects (1914); Un ensayo de clasicismo (1916) e vários artigos em periódicos.

guarda. O resgate de pictogramas evidencia o interesse do artista pelo arcaico e pela conjugação do texto e da imagem, como foi praticada nos primórdios da escrita. No entanto, ele insiste na industrialização dos brinquedos, apesar de várias tentativas sem conseguir o sucesso esperado.

Depois da estadia em New York (1920-22) Torres-García retorna à Europa, onde vive na Itália e no sul da França, sempre investindo no projeto de industrialização dos brinquedos, mas sem atingir plenamente as metas programadas. É em Paris (1926-32) que ele se dedica mais à pintura e mantém maior contato com as vanguardas. A relação texto e imagem continua recorrente, sobretudo, quando sua obra se afasta da representação aparente e introduz formas geométricas e símbolos, estabelecendo relações internas entre as partes, na busca de integração e de efeitos de conjunto. Ele considera o símbolo como uma ideia gráfica que constitui a linguagem, na qual ler e ver se relacionam numa mesma obra. Em *Ce que je sais et ce que je fais par moi-même* (1930, s.p), ele declara: “As palavras são um convencionalismo que nós inventamos para nos comunicar. As letras do alfabeto e o desenho também (...). Todo mundo pode se exprimir, (...) por esse meio gráfico (...) uma forma de grafismo geométrico”. Ao realizar a primeira pintura construtiva, ele percebe que teria que “ordenar” (aquelas ideias gráficas) e “deveria compreender o que havia feito (para estudar sua própria obra”. (TORRES-GARCÍA, 1990, p. 21)

O seu Construtivismo emerge uma década depois do Construtivismo russo, no contexto da crise europeia do entre guerras, que produz o pessimismo e a instabilidade, estimulando nas artes o espírito de construção. A forma geométrica representa o sentido de ordem/estabilidade e, ao mesmo tempo, é, segundo a visão de Torres-García, expressão metafísica. Ele declara: “Tinha que ordenar esse mundo que agora, parecia um caos.” Ao negar a representação ilusionista, ele especula outra realidade para descobrir o caminho a um mundo superior, de ordem espiritual.<sup>9</sup> No entanto, ele não abandona completamente a figuração como propuseram os artistas abstratos e construtivistas. Ele acredita que a abstração corresponde à ideia de alguma coisa e que a solução se encontra “no figurado graficamente” ou no “nome escrito da coisa, ou uma

---

9 Alguns artistas modernos praticam discursos em que misturam experiências estéticas com questões espirituais e éticas, tais como: Klee, Mondrian e Kandinsky.

imagem esquemática, o menos aparentemente real possível: tal como um signo”. (TORRES-GARCÍA, 1990, p.210-1)<sup>10</sup> Para ele, o essencial é a estrutura ortogonal que termina com a hierarquia figura/fundo, em prol da construção geométrica e da ordem. Assim, as suas imagens preservam o referencial e constituem-se como símbolos, permeados por convicções místicas, presentes também nos textos e nos conceitos de arte.

Até o século XX, a estrutura era oculta na obra, nesse momento passa para a superfície, de modo aparente, e estabelece a unidade na conjunção da diversidade. Para Torres-Garcia, a estrutura atua contra a representação fenomênica da realidade, sendo esta efetuada, em geral, pela regra de ouro, para possibilitar o maior controle da subjetividade.

A estrutura é justificada pelo artista no livro *Père* (1931), como “o princípio de unidade” que “é também a lei que rege o universo (...). Tudo isto vem de Deus. Nós estamos presos a ele, espiritualmente”. (TORRES-GARCÍA, 1931, s. p.) Seu pensamento e obra expõem o fenômeno verificado por Jung, relativo à dificuldade de o homem descrever a entidade divina e à necessidade de elaborar símbolos para representar conceitos que não compreende integralmente. (JUNG, 1964, p.21)

Rosalind Krauss identifica a estrutura na arte moderna como a grade e o seu papel como o desejo de silêncio e de autonomia, em contraposição à narrativa, ao discurso, à figuração e ao real. (KRAUSS, 1993, p. 93-95) No Construtivismo do artista uruguaio, a estrutura não resiste plenamente ao silêncio, pois é acompanhada pela articulação de símbolos e pictogramas portadores de significações. Seus pictogramas são “textos pictóricos”, visto que sua obra vai do figural ao textual e vice-versa; e da estrutura que acolhe a escritura ou a escritura que se manifesta como estrutura. (PEREZ-ORAMAS, 2016, p. 34)

Krauss percebe a grade como um fenômeno da modernidade, mas no caso do *Universalismo Constructivo* ela é elaborada pela regra de ouro, oriunda da antiguidade, não tendo assim procedência e procedimento totalmente modernos. Ela permite o abandono do espaço ilusionista em busca do plano do suporte. É a sua materialidade e estética que são valorizadas por muitos artistas modernos e a sua potencialidade de se diferenciar da realidade aparente. Torres-García enfatiza a materialidade principalmente nos objetos em madeira em que as ranhuras compõem a

---

10 Ele não diferencia signo de símbolo.

plasticidade, porém raramente nas pinturas. No entanto, artistas como Malevitch e Mondrian não evidenciam a materialidade, mas fazem referências ao Ser, à Alma, ao Espírito e ao Universal como se observa em suas obras e também nas pinturas de Torres-García. A dessacralização da ciência com Darwin e o pensamento moderno são percebidos por artistas que procuram conciliar o espírito religioso nas novas poéticas, como a grade, que produz na intersecção de horizontais e verticais o símbolo cristão, a cruz. A estrutura permite a convivência entre os valores científicos e os da fé de serem mantidos na consciência do modernismo ou no seu inconsciente sob forma de elementos reprimidos. (KRAUSS, 1993, p. 95-98)

A estrutura ortogonal relaciona-se com a espiritualidade de Torres-García e seu objetivo de ordem. Não se pode ignorar a proximidade dos artistas modernos com o Simbolismo e a Teosofia de Maria Helena P. Blavatsky em *Isis Unveiled* (1877), que se refere à “perpendicular celeste” e à “linha de base terrestre horizontal” e a sua correspondência à vertical, relacionada ao “princípio masculino” e a horizontal ao “princípio feminino”. A intersecção entre essas linhas constitui a cruz. (MOSZYNSKA, 1990, p. 50)<sup>11</sup> Torres-García formula sua concepção de Construtivismo também a partir do dualismo, próprio do pensamento moderno, entre os opostos que se complementam (mundos feminino e masculino; material e espiritual) e que constituem a unidade, porém não faz referência à cruz. A estrutura se repete com formatos variados e se torna uma espécie de convenção artística em sua obra, porém com algumas interrupções no seu uso.

Para ele não é suficiente pintar, pois o meio ambiente do homem deve mudar para lhe revelar a harmonia universal da obra de arte que conduzirá à transformação de sua consciência. Para tal, a arte deve suplantar o individualismo da representação e seguir as regras básicas das horizontais e verticais e do espaço plano. Daí o projeto de impor a ordem e a dissolução da arte na vida ser recorrente nos seus textos, assim como a defesa da concepção de arte total. Para ele, construir “é criar uma ordem”, isto é, passar do individual ao universal. (TORRES-GARCÍA, 1930, p. 3-4)

---

11 Ele estuda distintas concepções místicas que compõem as suas investigações: Espiritismo, Teosofia, Maçonaria etc. Em 1931, ele faz uma conferência em Paris, intitulada *L'Esoterisme dans l'art*.

Observa-se que o interesse pelo primitivo não se processa apenas no âmbito formal, mas também nas práticas culturais cotidianas. Como afirma Juan Fló, os artistas europeus que apresentam uma relação mais próxima com o uruguaio são Mondrian e Kandinsky, porque defendem o pensamento metafísico e religioso, e atribuem à arte um sentido de concordância com suas convicções, mas no campo restrito à arte. Torres-García de modo diferenciado estende ao âmbito coletivo através da arte para retornar à sua origem ritual.<sup>12</sup> (FLO, 2011, p. 44-45) Essa apropriação do primitivo extra estética aparece nos textos escritos em Montevidéu, apesar de seu interesse pelas artes pré-histórica, africana e pré-colombiana se manifestar desde 1914 e se acentuar com a exposição “Arte antiga das Américas” (1928) e do contato com objetos etnográficos no Museu de Etnografia (1929-30) em Paris e das pesquisas que efetua no Museu Arqueológico em Madri (1933). Parte de suas teorias advém desses estudos e da percepção de formas esquemáticas e geométricas praticadas desde a pré-história, porém sem deixar de fazerem referências ao mundo natural.

Num manuscrito, contemporâneo à expansão do Surrealismo, *Décadence et primitivisme* (1928), ele declara: “Estamos num momento da história em que é necessário ser primitivo ou decadente, espiritualista ou realista. Podemos ser os primitivos de outra grande época (...)”. Como os intelectuais da revista *Documents Doctrine, Archéologie, Beaux Arts, Ethnographie* (1929-31)<sup>13</sup>, Torres-García critica os artistas pela utilização apenas formal das artes primitivas sem considerar as suas funções rituais, espirituais e a integração da linguagem com o universo. Para ele, a forma geométrica permite conduzir à “eurritmia, como os selvagens”, a “expressar mediante os símbolos” o “nascer de um novo mundo

---

12 É interessante salientar que Jacqueline Barnitz (1991, p. 21-37), identifica maior aproximação de ideias de Torres-García com Theo Van Desburg por este ser menos radical que Mondrian e acreditar que a pintura é o meio de se “aproximar à estrutura do universo” e acrescentaria a ideia de dissolução da arte na vida. Isto implica numa arte sem nacionalidade numa época de acentuados nacionalismos. É neste sentido que o uruguaio combate o nacionalismo em arte e projeta uma arte continental, quando retorna à Montevidéu.

13 Revista criada por Georges Henri Rivière e Georges Bataille cuja secretaria está com Einstein. Assume concepção antropológica para pensar a arte e contra o pensamento idealista e o Surrealismo.



de coisas e formas”.<sup>14</sup> Nessa época, ainda tem forte repercussão os estudos de Franz Boas, como *Arte primitiva* (1927) e talvez Torres-García conhecesse as obras de Einstein (1885-1940) (MEFFRE, 2003, p. 8) e de Aby Warburg (1866-1929), visto que o álbum *Structures* (1932) apresenta imagens de pintura, escultura, pictogramas, estelas e arquitetura que vão da pré-história à modernidade da aviação, de arranha-céus às obras das vanguardas. Seu álbum tem relação com o *Mnemosyne* (1924-29) ao colocar lado a lado imagens de tempos distintos das civilizações ocidentais e orientais, de modo a conectá-las entre si e fazerem referências às fontes de seus estudos para o Universalismo *Constructivo*.<sup>15</sup>

Graças a esses estudos, a estrutura ortogonal (1930) na obra de Torres-García é construída formando nichos geométricos, nos quais insere símbolos de origem arcaica, que são classificados, segundo sua concepção de universo. Em *Raison et Nature* (1932, s.p), ele os ordena em três planos, intelectual, moral e físico, representados respectivamente pelo triângulo, coração e peixe que, a seu ver, constituem o cosmos e se relacionam entre si. Esses símbolos são recorrentes e, muitas vezes, dispostos nas pinturas de baixo para cima, conectados pela escada e flecha, em ascensão do mundo natural (peixe) aos mundos intelectual (triângulo) e espiritual (sol). Ele justifica que o plano superior exerce o papel de dominação soberana ao impor a regeneração, por meio da ordem e do controle aos demais. Gilbert Durand (1997, p. 126-7) verifica nos símbolos ascensionais ligações com as atitudes morais e metafísicas e identifica a escada como resistência ao tempo e à morte. A tradição da imortalidade, praticada por ameríndios e outros grupos étnicos, é também cultivada pelos cristãos, por meio do dualismo, e contra a queda. Torres-García apropria-se de símbolos de distintas procedências e regulamenta nos textos os seus significados. Entretanto, nas suas obras as disposições e associações simbólicas são variadas e não expressam sempre as mesmas acepções, fato que as tornam manifestações subjetivas. Segundo Frange (2005, p.110), o símbolo apresenta uma tríplice vocação cósmica, onírica

---

14 Einstein observa o interesse pelo arcaico, durante muito tempo foi neutralizado pelo excesso de racionalidade e normatização. Ele considera esse fenômeno como a possibilidade de o artista entrever outras formas e construir outra realidade. Ele publica *Negerplastikem* (1915).

15 Em carta a Guillermo de Torre (1931) ele destaca que a fachada da catedral e a estela arcaica apresentam o sentido construtivo que representa a “síntese de toda minha obra”. Algo novo porque é antigo.

e poética para suprir o desejo de unidade viva do mundo e da obra.

O uruguaio acredita que a geometria e o simbolismo devem compor a expressão artística, porque a primeira se constitui na “linguagem gráfica da razão” e o último é “uma ideia gráfica” que não representa outra coisa, mas a si mesmo. Na sua acepção, a forma simbólica não emerge apenas da estrutura racional, mas também da alma e da matéria e é portadora de valor mágico e de sensibilidade espiritual. Ele sustenta que a linguagem simbólica foi o meio de expressão na antiguidade e na pré-história, mas que é o homem moderno materialista que a reprime. É necessário retornar a esta arte, passando do “símbolo intelectual ao símbolo mágico”. (TORRES-GARCÍA, 1984, p. 97) O interesse pelo simbolismo e primitivismo se efetiva quando ele verifica o caráter animista e a possibilidade de construir nova poética, na qual o onírico e cósmico se incorporam.<sup>16</sup>

Torres García retorna à Montevideu (1934) e é no seu país que denomina *Universalismo Constructivo* e que amplia as investigações para as raízes culturais da América do Sul, sobretudo, as artes indoamericanas. A sua obra não é bem recebida, porque as artes visuais no Uruguai preservam, em geral, as matrizes europeias do século XIX e a memória nacional. Os artistas se encontram dispersos e as instituições estão condicionadas ao conceito das Belas Artes.<sup>17</sup> As práticas artísticas diferem da sua proposta de desenvolver pesquisas relativas às raízes culturais ameríndias e de dar ao mundo uma nova arte americana. O uruguaio no livro *La regla abstracta* (1946, p.10) destaca: “América toda vai se levantar novamente para dar aos tempos modernos uma arte virgem e poderosa”.

Para suplantando a situação periférica em relação aos grandes centros cosmopolitas, ele apresenta na revista *Círculo y Cuadrado* (1936)<sup>18</sup> o mapa da América do Sul em posição invertida, junto à linha do Equador, de tal

---

16 Daí a relação com o Surrealismo que alguns estudiosos verificam nas suas obras e nos seus textos.

17 Pedro Figari (1861-1938), artista de projeção nacional e internacional, valoriza o registro dos costumes sociais que estão desaparecendo, como o *candombe*, e as tradições do gaúcho. Os artistas que praticam o *Planismo* instauram a relação entre o universal e o local, apesar de se deterem nas questões formais vinculadas às obras de Cézanne e de artistas posteriores. (LINARI, 2000, p. 51-60) Destaca-se ainda o *Vibracionismo* de Rafael Barradas (1890-1929), que expressa a modernidade urbana. Este artista vive na Espanha, onde participa do *Ultraísmo*, volta para Montevideu e falece pouco tempo depois.

18 Esta revista propõe-se a dar continuidade à *Cercle et Carré* (1930), criada por Torres-Garcia e Michel Seuphor em Paris. Ela congrega grupo de artistas estrangeiros, proveniente de distintas correntes do movimento abstrato ou simpatizantes.

forma que o Sul se torna o Norte. Com esta representação cartográfica, ele procura desmistificar a inexistência nessa região de tradição indígena e identificar o Norte, como o novo guia das artes ocidentais, numa fase em que o velho continente se encontra fragilizado pela crise econômica e pelos nacionalismos. “Agora (...) temos a justa ideia de nossa posição, e não como querem o resto do mundo”. Entretanto, salienta que a defesa da independência cultural não significa a ruptura com a Europa, pois acredita que apreendemos com ela e que temos muito ainda a apreender. (TORRES-GARCÍA, 1936, s.p) Ele desestabiliza a representação convencional e questiona a sua veracidade, num momento em que o mapa se restringe à ciência da cartografia e não é concebido na sua dinamicidade e potencialidade de transformação social e política. A representação espacial se constitui na metáfora de seu projeto de transformação cultural e artística da América do Sul e de suas relações de poder, resultante de seu desejo de torná-lo verídico. A partir do mapa, ele afirma a concepção de arte como totalidade cósmica, oriunda dos povos pré-hispânicos, como solução para a arte moderna americana, devido à sua integração com a vida cotidiana. Ela representa ainda a possibilidade de atingir a independência cultural e a participação em posição igualitária da América do Sul no cenário internacional. No momento em que o homem abandonar os valores materialistas, a grande arte da tradição americana será retomada, em detrimento da pequena arte individualista e mimética. (TORRES-GARCÍA, 1937, s.p) A recuperação permitiria a constituição de cultura integrada e da arte universal, (1937, s.p), marcar a alteridade em relação à arte europeia e tornar a América do Sul um centro irradiador. A tradição não se processaria por meio apenas das representações simbólicas e formais, mas também pela adoção de práticas culturais.

Ele destaca ainda no número sete da revista *Circulo y Cuadrado*, a aproximação existente entre a “Arte Construtiva e a Arte Pré-Colombiana” e as suas respectivas teorias, para explicar o presente através do passado e, assim, construir a nova arte. Esta seria regida não só por suas raízes culturais e pelo Construtivismo, mas também pela regra de ouro universal que sustenta a filosofia da *Asociación de Arte Constructivo* (AAC).<sup>19</sup> Nesse veículo ele revela a sua aspiração utópica ao anunciar que a AAC tem a

---

19 A regra de ouro chegou a ser contestada pelo seu caráter dogmático por Theo Van Doesburg, em carta escrita a Torres-García, em 1930. (VAN DOESBURG, 1991, p. 42-3).

finalidade de estudar a “Tradição Construtiva na América” e comparar com as teorias contemporâneas para “formar uma escola” e “unificar toda a arte da América”. (1938, s.p) A sua missão é direcionada a concretizar esse projeto.

Desde o retorno ao Uruguai seus discursos tornam-se persuasivos, fenômeno que se acentua ao enfrentar dificuldades de legitimação, levando-o à repetição dos conceitos, para formar discípulos e concretizar o seu projeto.<sup>20</sup> A resistência à sua concepção de arte exige recorrentes práticas discursivas, nas quais explana as suas aspirações de arte total e de estetização social da América. Ele reverencia a arte como memória, monumento e ritual espiritual, assim como programa para que ela seja portadora de nova ordem social, na qual todo homem no futuro seria artista. Torres-García propõe a arte monumental, construtivista e universal, porque representa a unidade do espírito e tem um fundo moral, para estimular todo o homem a possuir uma religião. Para ele, a arte religiosa e social é de todas as épocas e se constitui como afirmação do Homem Universal. “Por isto, pertencemos à grande tradição, ao grupo dos construtores”. (TORRES-GARCÍA, 1984, p.501) A realização do monumento cósmico (1935) no Parque Rodó é resultante de estudos efetuados na arte peruana, nas suas formas geométricas grandiosas construídas em pedra, nas estelas antigas gravadas com pictografias e no seu projeto de arte monumental para a América.

No último número da revista *Circulo y Cuadrado*, ele declara a sua concepção dogmática de arte ao anunciar que vai manter a “Escola Construtiva de Montevideú” porque ela “tem que construir um novo credo artístico, uma nova fé, que é em si, uma fé em nós mesmos, americanos”. (TORRES-GARCÍA, 1943, p.10) No livro *Metafísica da Pré-História indoamericana* (1939, p.3) ele destaca ainda que a arte indoamericana viabiliza “a nossa Doutrina Construtivista” ao se fundamentar não apenas no âmbito estético, mas também no extra estético, como o social, o religioso e a cultura integral.<sup>21</sup>

É interessante salientar que antes de Torres-García outros intelectuais

---

20 As dificuldades enfrentadas por Torres-García também se devem ao fato de novos artistas não aceitarem o resgate das tradições, em detrimento da estética moderna. Ele enfrenta assim distintas vertentes de concepções artísticas e se mostra intransigente em relação as mesmas.

21 Mesmo defendendo a unidade da América, ele não aceita a política panamericanista porque esta não considera a base étnica, a organização coletiva e a concepção cósmico social do índio.

latino-americanos projetaram o seu desejo de criação da arte moderna tendo como base as formas das artes pré-hispânicas permeadas por um pensamento idealista e esotérico, como o mexicano José Vasconcelos (1882-1959) nos livros *Raza cósmica* (1925) e *Indologia* (1927) que propõe a integração do indígena para a construção da Nação e do Estado democrático; e o argentino Ricardo Rojas (1882-1957) com o livro *Silabário de la decoración americana*<sup>22</sup> (1930, p. 16), que busca a aplicação dos motivos decorativos indígenas na arquitetura, moda, no teatro e nas artes visuais e gráficas para conhecer os significados dos símbolos e criar um novo homem da América, dotado de plenitude mística. A sua obra evidencia o projeto de modernização, as tensões entre modernidade e tradição, americanismo e universalismo e a apropriação do caráter eterno oriundo das raízes culturais pré-hispânicas. No Uruguai, José Enrique Rodó (1872-1917) projetou o renascimento hispano-americano a partir da incorporação do indígena com vistas à integração continental. Entretanto, verifica-se que as projeções são diferenciadas e que no campo das artes há maior aproximação do pensamento de Torres-García com o de Xul Solar (1887-1963) que ao retornar a Buenos Aires, após estadia na Europa (1912-24), projeta a criação de arte americana e de novo homem espiritual, de modo a fazer do continente um polo de irradiação artística.

Para concretizar as mudanças programadas Torres-García difunde as novas concepções artísticas através de inumeráveis conferências, cursos, publicações e da criação da *Asociación de Arte Constructivo* (1935-1939), do *Taller Torres-García* (1944) / *Escuela Sur* e das revistas *Removedor* (1945-1951) e *Circulo y Cuadrado* (1936). Esta última revista, de caráter internacional, constitui-se como veículo de propagação de suas teorias e dos movimentos modernos europeus com os quais se identifica.<sup>23</sup> Os seus livros e a

---

22 Rojas e o uruguai têm um amigo comum, Roberto Payró, com quem o último mantém correspondência e contato pessoal. O livro de Rojas é divulgado em Madri em 1930. O autor salienta que se deve tomar os símbolos americanos como fonte de inspiração para “dar ao mundo uma nova arte”. É importante salientar esses projetos de inclusão do ameríndio não levam em consideração as populações de afrodescendentes.

23 O *Taller* de Torres-García, conhecido como *Escuela Sur*, apresenta nova modalidade de ensino ao questionar as Belas Artes, estimular as artes aplicadas e se conectar com a noção de arte total.

revista têm circulação na América Latina, Europa e EUA.<sup>24</sup> Ele mantém uma coluna no jornal *La Nación*, na Argentina, ministra palestras e faz exposições.<sup>25</sup> (DUNCAN, 1974, p. 40) Essas iniciativas são importantes porque permitem aos artistas americanos conhecerem a arte moderna europeia, no momento de eclosão da 2ª. Guerra Mundial, sem saírem do continente.

Torres-García estreita amizade com os argentinos Emílio Pettoruti e Jorge Romero Brest e estabelece intercâmbio com os membros do grupo *Arturo* (1944), dos quais alguns são seus alunos. Ele colabora para esta revista com textos e reproduções de suas obras.<sup>26</sup> Diante de seu reconhecimento, ele publica na capital portenha o livro *Universalismo Constructivo* (1944), que tem como subtítulo: *Contribución a la unificación del arte y de la cultura de América*. No entanto, o novo movimento argentino defende o uso de formas puras, tendo por base a ciência e a tecnologia para a criação do homem moderno e se afasta do mestre uruguaio. Este sofre inúmeras críticas, sobretudo, de Tomas Maldonado, ligado à Escola de Ulm e ao concretismo.<sup>27</sup> Seus discípulos saem em sua defesa através de artigos na revista *Removedor*. O mesmo problema já havia ocorrido em 1930, em Paris, com o grupo e a revista *Cercle et Carré*, pois parte dos artistas defendia uma concepção mais formalista de arte abstrata e conectada com a ciência, outra de arte abstrata mais vinculada à espiritualidade e o uruguaio que destoava ao aliar abstração e símbolos arcaicos. Estes remetiam, segundo o artista, ao seu subconsciente e ao

---

24 As principais instituições em que circula a revista: Biblioteca do Congresso e Galeria Nacional de Arte em Washington, Moholy-Nagy Instituto de Desenho em Chicago, Artistas Americanos Abstratos, Galeria de Arte Viva e associada do Museu Guggenheim, em New York. No Brasil, a revista tem intercâmbio com a *Gazeta de Arte* e constata-se o provável conhecimento de suas ideias antes da I Bienal de São Paulo, quando Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Zenes vivem no Rio de Janeiro (1940-1947) e ele remete o livro *Universalismo Constructivo* por Arden Quin. Ela já o conhece desde 1929, quando ele expôs em Paris e ela adquiriu os brinquedos e as suas primeiras pinturas construtivistas.

25 Ele expõe em Buenos Aires (1942, 1944, 1949 e 1951) e ministra palestras no recém-criado Instituto de Arte Moderna (IAM) que promoveu exposições dedicadas às artes concretas e construtivistas, das quais as obras de Torres-García estiveram presentes. Ele expõe diversas vezes em New York (1933, 43 e 49)

26 Em 1943, os futuros membros do grupo *Arturo* - Arden Quin, Gyula Kosice e Rhod Rothfus - visitam o *Taller* e mantêm contatos regulares com Torres-García até 1946.

27 Em dezembro de 1946, Maldonado escreve um artigo, "Torres-García contra el arte moderno", no *Boletín de Asociación Arte Concreto-Invencción 2*. Em resposta ao artigo hostile Sarandi Cabrera publica "Originalidad e Invencción" na revista *Removedor*.

Surrealismo, motivos de criação e oposição do grupo e da revista *Cercle et Carré*, estimulados pelo amplo apoio ao movimento recebido da crítica de arte, o que não ocorria com a arte abstrata.

Torres-García e seus discípulos apresentam discursos rígidos tendo por base suas teorias, mas as suas práticas artísticas são diversificadas e nem sempre se conectam com as mesmas. O próprio mentor do Universalismo *Constructivo* apresenta contradições entre os discursos e as obras, como se pode verificar nas pinturas produzidas entre 1935-38, abstratas e muitas vezes sem a presença da estrutura ortogonal.

Pode-se observar ao longo da trajetória de Torres-García que as diferentes fases de sua obra não evidenciam total adesão ao pensamento e às formas de expressão de seu tempo, mas certa presença do arcaico e do moderno, revelando em alguns momentos o anacronismo ou mesmo um certo anti modernismo. Evidencia-se as tensões entre o moderno e as múltiplas tradições que acentuam os seus conflitos com os artistas modernos europeus, bem como com os artistas e as instituições, em Montevideu e Buenos Aires, que apresentam distintas concepções de arte. O seu Construtivismo difere do russo e dos artistas da Europa Central tanto na forma quanto na sua fundamentação teórica, visto que a sua obra não se propõe a se restringir ao mero formalismo e nem ao utilitarismo. Ela se constitui numa grande síntese da arte conhecida pelo uruguaio durante a sua estadia na Europa e de suas pesquisas relativas às culturas pré-históricas, pré-hispânicas, crenças espirituais etc. Com isto, a sua obra conjuga distintos tempos e memórias, apesar de se dirigir ao futuro e à aspiração utópica de arte total e monumental para América. Ele se contrapõe às imposições culturais e artísticas dos centros ocidentais sob à América Latina e às suas práticas colonialistas, como se pode verificar nos seus discursos e obra.

As suas projeções direcionadas à regeneração e à purificação, no contexto do *Universalismo Constructivo*, compõem a utopia de superação dos fenômenos que motivaram a crise gerada pelo colonialismo e a salvação das culturas e das sociedades no Novo Mundo. A arte deveria ser portadora de verdade e de positividade em relação ao devir.

A obra de Torres-García evidencia o seu pensamento idealista pautado no conceito de unidade como princípio, que tem como missão impor a ordem e a espiritualidade. Num momento em que predomina o Histo-

ricismo e o Evolucionismo no pensamento moderno, o uruguaio revela em sua obra a presença de distintos tempos e memórias entrelaçadas, assim como congrega a estrutura racional e matemática com questões espirituais por meio de símbolos mágicos e arcaicos. No *Universalismo Constructivo*, o artista articula as reminiscências de distintas tradições e cria nova poética que se propõe atemporal, porém sem deixar de marcar as singularidades culturais da América. “Essa tradição pode nos levar ao que é perfeito, estando equilibrado sobre o que é imutável” (TORRES-GARCÍA, 1932, s.p) e concretizar a prática de valores éticos, universais, eternos e modernos, por meio da arte e da formação de discípulos, que evidenciam o artista na sua integridade.

### ▷ Referências

BARNITZ, J. El Taller Torres-García: um movimento de artes aplicadas no Uruguai. In: *La Escuela Sur*. Madri: Museo Nacional Reina Sofia, 1991.

DOMENECH TOMAS, Marc. Tras la máscara constructiva. In: *Darrere la màscara constructiva*. Girona: Fundació Caixa Girona, 2007, p. 201-2.

DUNCAN, B. *Joaquín Torres-García (1874-1949)*. Austin: Museu de Arte da Universidade do Texas, Galeria Archer M. Huntington, 13 out-24 nov. 1974.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FRANGE, Pierre.H. *La négation à l'oeuvre*. Rennes: Presse Universitaire de Rennes, 2005.

JUNG, C. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

FLO, Juan. Torres-García em Montevideú. In: DIAZ, A.; PERERA, J. *Torres-García geometria, criação, proporção*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

KERN, M.L. Joaquín Torres-García: a arte como lugar da utopia e do mito. In: DIAZ, A.; PERERA, J.. *Torres-García geometria, criação, proporção*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011, p. 67-73.

KERN, M.L. As invenções da paisagem na modernidade. In: BULHÕES, M.A.; KERN, M.L. *Paisagem Desdobramentos e Perspectivas Contemporâneas*. Porto Alegre: UFRGS, 2010. p.125-6;

KERN, M.L. *Mediterranismo: projeto estético e seus desdobramentos*. In: CAPELLE, V.; SERGI, P. *Traettorie cultural tra il Mediterraneo e America Latina*. Concenza, Pelegrine, Universidade da Calábria, 2016.



- KRAUSS, Rosalind. *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993.
- LINARI, Gabriel Peluffo. *Historia de la pintura uruguaya*. Tomo 2, Montevideo: Banda Oriental, 2000.
- MEFFRE, L. Introduction. In: EINSTEIN, C. *Georges Braque*. Bruxelles: Le Part de l'Oeil, 2003.
- MOSZYNSKA, Anna. *L'Art abstrait*. Paris: Thames&Hudson, 1990.
- PEREZ-ORAMAS, L. La regla anónima: Joaquín Torres-García, impulsión esquemática y modernidad arcádica. In: Joaquín Torres-García. *Un moderno en la arcadia*. Madrid: El Viso, 2016.
- ROJAS, R. *Silabário de la decoración americana*. Buenos Aires: Losada, 1930.
- TORRES-GARCÍA, J. *Notes sobre Art, Barcelona*, 1913.
- TORRES-GARCÍA, J. *El descubrimiento de sí mismo 1917*.
- TORRES-GARCÍA, J. *Cercle et Carré*. Paris:1930.
- TORRES GARCIA, J.Père. Paris, 1931
- Torres-García, J.*Raison et Nature*. Paris, 1932.
- TORRES-GARCÍA, J. Segunda época de *Cercle et Carré*. In: *Circulo y Cuadrado 1*, maio 1936.
- TORRES-GARCIA, J. El arte naturalista y el arte geométrico. In: *Circulo y Cuadrado 5*, set. 1937.
- TORRES-GARCÍA, J. Ampliación de estudios. In: *Circulo y Cuadrado 7*, set. 1938.
- TORRES-GARCÍA, J. *Metafísica da Pré-Historia indoamericana*. Montevideo: AAC, 1939,
- TORRES-GARCÍA, J. Pintura y arte constructivo. In: *Circulo y Cuadrado 8, 9,10*, dez. 1943.
- TORRES-GARCÍA, J. *La regla abstracta*. Montevideo, 1946.
- TORRES-GARCÍA, J. Simbolismo intelectual e simbolismo mágico. In: *Universalismo Constructivo*. Madrid: Alianza, 1984.
- TORRES-GARCIA, J. *Historia de mi vida*. (1939) Barcelona: Paidós, 1990.
- VAN DOESBURG, T. *The antagonistic link*. Amsterdam: Institute of Contemporary Art, 1991.

# ARTE CONSTRUTIVA NO MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA

Marília Andrés Ribeiro/UFMG<sup>1</sup>

## ▷ **Resumo**

O artigo propõe apresentar um novo olhar sobre a historiografia da arte construtiva no Brasil, focalizando a arte produzida em Minas Gerais. Discute a inserção dos artistas provenientes da Escola Guignard e as obras que se encontram no Museu de Arte da Pampulha.

## ▷ **Palavras Chave**

Arte Construtiva; Obras de Arte; Museu da Pampulha

---

1 Professora, doutora, curadora, crítica e historiadora da arte. É graduada em Filosofia pela Fafich/UFMG; Mestre em História da Arte pela State University of New York at Stony Brook/EUA e Doutora em Artes pela ECA/USP, onde defendeu a tese *As neovanguardas artísticas de Belo Horizonte nos anos 60*. É presidente do Instituto Maria Helena Andrés (IMHA) e vice-presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Publicou os livros *Neovanguardas. Belo Horizonte, anos 60 (C/Arte, 1997)* e *Introdução às Artes Visuais em Minas Gerais (C/Arte, 2013)*.

## ▷ Introdução

O projeto “*The Material of Form: Industrialism and the Latin American AvantGarde*”<sup>2</sup> teve como objetivo analisar, na perspectiva da História da Arte Técnica<sup>3</sup>, as obras dos artistas que participaram do movimento construtivo na América Latina nas décadas de 1940 à 1960.

Fizemos um estudo vertical das técnicas e suportes usados pelos artistas brasileiros que trabalharam com obras pictóricas, situadas no limite entre o bidimensional e o tridimensional. Focalizamos a pesquisa da pintura, desde a utilização das técnicas tradicionais de pintura a óleo e têmpera até as pinturas que utilizam novos materiais industriais como a acrílica, o esmalte e a tinta automotiva, entre outras<sup>4</sup>.

O projeto apontou também a importância de discutir a história da arte construtiva, concreta e neoconcreta no Brasil, em diálogo com a Europa e a América Latina, dentro de uma perspectiva da História Social da Arte. Esta considera a obra e a sua circulação no sistema de arte, levando em conta os textos críticos e os depoimentos dos artistas.

## ▷ Conceituação

Compreendemos o movimento construtivo brasileiro, aquele que se constituiu durante os anos 1950/1960, acompanhando a consolidação do industrialismo no Brasil e a euforia construtiva do governo Juscelino

---

2 O projeto “*The Material of Form: Industrialism and the Latin American AvantGarde*” foi desenvolvido pelo Laboratório de Ciência da Conservação da UFMG (LACICOR), a Fundação Getty e a Universidade San Martin de Buenos Aires. O projeto resultou na exposição sobre a arte concreta na Coleção Cisneros, realizada no Paul Getty Museum, em Los Angeles, entre 16 de setembro de 2017 e 11 de fevereiro de 2018. Ver: LE BLANC, Aleca; GOTTSCHALLER, Pia; GILBERT, Zanna; LEARNER, Tom and PERCHUK, Andrew (Orgs.). *Making Art Concrete. Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Los Angeles, The Getty Institute Publication, 2017. O projeto resultou também no Seminário *Arte Concreta e Vertentes Construtivas: Teoria, Crítica e História da Arte Técnica*, realizada na UFMG, entre 26 e 30 de junho de 2018, pelo LACICOR, a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e a Fundação Getty.

3 Ver: ROSADO. *História da arte técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas s/tela ou madeira*. A tese de Alessandra Rosado propõe um estudo interdisciplinar “que reúne métodos de investigação da história da arte, das análises físico-químicas e da ciência da conservação aplicados aos objetos artísticos culturais”.

4 Ver: FRONER. “*Diálogo: linhas em movimento; cor-matéria; forma-espço e rastros do universo construtivo (latino) americano*”, texto produzido para este Projeto. Yacy-Ara discute a obra dos artistas concretos e neoconcretos brasileiros em diálogo com as obras dos argentinos dos movimentos *Arte-Concreto Invencion, Madi e Perceptismo*, bem como dos americanos da *Abstração Pós-pictórica e Minimalismo*, à luz da história da arte técnica.

Kubitschek<sup>5</sup>.

Adotamos o conceito de “arte construtiva”, que teve sua origem na vanguarda russa<sup>6</sup> e foi introduzido na Europa pelos artistas dissidentes Naum Gabo e Antoni Pevsner, signatários do “Manifesto Realista”<sup>7</sup>. Na América Latina esse conceito foi utilizada por Joaquim Torres Garcia, que propunha um “Universalismo Construtivo”<sup>8</sup> a partir da retomada das culturas pré-colombianas. Desde então, o conceito tem sido usado para denominar as vertentes construtivas na arte que ocorreram na América Latina a partir da segunda metade do século XX e foi adotado por diversos estudiosos da arte, tais como Aracy Amaral, Frederico Moraes, Roberto Pontual, Mari Carmen Ramirez, Ronaldo Brito, Luiz Camillo Osório, entre outros.

Compreendemos, ainda, que a “arte construtiva” se mescla com os movimentos de arte concreta e neoconcreta no Brasil, bem como se desdobra em diversas vertentes construtivas. A “arte construtiva” foi compreendida por Frederico Moraes como uma “vocação construtiva”<sup>9</sup> própria da arte latino-americana e por Roberto Pontual como uma “geo-

---

5 O projeto construtivo brasileiro engloba no campo da arte: a arquitetura, o urbanismo, as artes visuais e a crítica de arte, direcionados para a construção de um país moderno, desenvolvido e industrial.

6 Segundo o estudo de Alice Harene para este projeto – “*O continuum abstração-concreção: arte no início do século XX na Europa*” –, existe um *continuum* entre essas diversas manifestações da arte abstrata e concreta na Europa. Esse *continuum* abstrato-concreto se dá também no Brasil a partir dos precursores da arte concreta/neoconcreta e tem consequências materiais nos trabalhos dos artistas posteriores. Já Maria Alice Sanna Castelo Branco, no texto inédito “A arte concreta, a vanguarda paulista e carioca e a crítica de arte. Racionalidade *versus* expressão” pontua que, apesar das querelas e conciliações dos críticos Ferreira Gullar, Waldemar Cordeiro e Mário Pedrosa sobre o concretismo e o neoconcretismo, o que importa é considerar “a individualidade dos processos artísticos e da poética de cada artista, independente de sua afinidade ou adesão a um grupo”.

7 Naum Gabo e Antoni Pevsner participaram da vanguarda russa e redigiram o “manifesto realista”, em 1920, proclamando a importância do espaço e do tempo na construção escultórica. Com a perseguição dos artistas construtivos na Rússia, pela ditadura stalinista, estes artistas vieram para a Europa Ocidental e as Américas divulgando suas ideias construtivas e sociais. Desde então a *Arte Construtiva* pode ser colocada como uma tendência universal.

8 Joaquim Torres Garcia, pintor e teórico uruguaio, propunha o “*Universalismo Construtivo*”, pautado pelo resgate da arte pré-colombiana e pela criação de uma ordem universal. As ideias, as obras e as ações de Torres Garcia foram muito importantes na articulação da arte construtiva no Uruguai, na Argentina e no Brasil durante os anos de 1940/50.

9 Ver: MORAIS. “A vocação construtiva da arte latino-americana”. Nesse texto, Frederico Moraes assinala o caráter construtivo presente na arte latino-americana do século XX, enfatizando as suas singularidades orgânicas que aparecem nas diferentes vertentes, em diálogo com o construtivismo europeu e as tradições culturais próprias de cada país. Aponta os diálogos intercontinentais entre artistas e críticos na construção desse desejo utópico de transformar a sociedade através da arte.

metria sensível”<sup>10</sup> que permeia a produção artística brasileira a partir da segunda metade do século XX. Esses conceitos foram discutidos por ocasião da exposição *América Latina. Geometria Sensível*, realizada no MAM/RJ, em julho de 1978, que apresentou uma retrospectiva de Joaquim Torres Garcia e contemplou a obra de 26 artistas latino-americanos, constituindo uma contribuição importante para o reconhecimento da Arte Construtiva na América Latina.

Consideramos a exposição antológica *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*<sup>11</sup>, coordenada por Aracy Amaral, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1977, como um marco na discussão da história da arte brasileira. Embora o projeto de Amaral tenha deixado de focalizar as obras dos artistas independentes<sup>12</sup>, compreendemos a sua importância por mapear a arte construtiva no Brasil, pautada pelo concretismo e neoconcretismo, buscando as genealogias europeias e os diálogos latino-americanos.

### ▷ **Outro Marco Teórico**

Dentro de uma perspectiva heterotópica<sup>13</sup>, na linhagem do pensamento de Foucault, o qual abre a possibilidade de “pensar a criação de outros espaços, de novos lugares, pela mudança de perspectiva do

---

10 Ver: PONTUAL. “Do mundo, a América Latina entre as geometrias, a sensível” e “Brasil: as possíveis geometrias”. Nesses textos, Pontual apresenta o recorte conceitual da exposição, pautada pelas possíveis geometrias, salienta o caráter orgânico, articulado e flexível da mostra e usa o termo “Geometria Sensível” para enfatizar a predominância da disposição construtiva afetiva que está presente na arte latino-americana, desde o “Universalismo Construtivo” de Torres Garcia até os desdobramentos construtivos do final dos anos de 1970.

11 Ver: AMARAL. *Projeto construtivo brasileiro na arte*.

12 Mário Schemberg já apontava, no calor da hora dessa exposição, a ausência dos artistas que estavam fora dos movimentos Concreto e Neoconcreto, como: Mira Schendel, Volpi, Arnaldo Ferrari, Rubem Valentim, Abraham Palatnik, Milton Dacosta e Maria Leontina, entre outros. Ver: SHEMA BERG, Mário. “Na hora de fazer avaliação”, 1977. *Apud FERREIRA, Glória. Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, p. 97-100. Acrescento a ausência dos artistas mineiros Maria Helena Andrés, Mário Silésio e Marília Giannetti, que estão presentes em importantes museus e coleções de arte construtiva brasileira, a exemplo da Coleção Leirner e Coleção Fadel, entre outras.

13 O conceito de “heterotopia” é usado por Foucault no texto “Outros espaços”, em contraposição à utopia, referindo-se aos “lugares efetivos, lugares reais, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade e que são espécies de contraposicionamentos reais, espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados, espécie de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles estejam efetivamente localizáveis”. In: MOTTA. *Michel Foucault. Estética, literatura, pintura, música e cinema*, p. 415.

olhar”<sup>14</sup>, elaboramos um novo recorte na história da arte brasileira. No nosso caso, o conceito de “heterotopia” refere-se ao lugar da arte produzida em Minas Gerais dentro do contexto do movimento construtivo brasileiro, que propõe um novo posicionamento para desvendar outro lugar, com características específicas, que tem sido colocado à margem da historiografia da arte.

Este novo olhar se inicia com a participação dos artistas de Minas na 1ª Bienal de São Paulo (1951), marco da internacionalização e da consagração da vertente construtiva na arte brasileira, até o final dos anos de 1960, quando ocorreu em Belo Horizonte o 1º Salão de Arte Contemporânea (1969/70), que contribuiu para a inserção da arte mineira nas propostas de desmaterialização artística<sup>15</sup>.

Consideramos a importância da arte concreta e neoconcreta, articulada no eixo Rio-São Paulo (1951-1962), mas focalizamos os diálogos, as ressonâncias e os desdobramentos desses movimentos em Minas Gerais. Portanto, faremos um breve resgate da instauração da arte moderna em Belo Horizonte e da atuação da Escola Guignard no circuito artístico da época.

### ▷ **Arte Moderna Em Minas Gerais**

O modernismo foi consolidado em Minas Gerais durante a prefeitura de Juscelino Kubistchek em Belo Horizonte (1940/45). O projeto de modernização de JK englobava a construção do Complexo da Pampulha, que constitui um marco da arquitetura moderna brasileira e recentemente foi tombado pela UNESCO como Patrimônio Universal<sup>16</sup>.

Esse projeto incluía também a construção do teatro e do museu da cidade e a criação do Instituto de Belas Artes (1944), dirigido por Alberto

---

14 O conceito é discutido também por Margareth Rago, focalizando o lugar do feminismo na cultura contemporânea, no texto: “Foucault, a subjetividade e as heterotopias feministas”, publicado em: SCAVONE; ALVAREZ; MISKOLCI. *O legado de Foucault*, p. 101-117.

15 Ver: RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*. Belo Horizonte, anos 60; e RIBEIRO, Marília A.. “A formação da arte contemporânea em Belo Horizonte”. In: RIBEIRO, Marília A. e SILVA, Fernando Pedro. *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*.

16 O projeto da Pampulha congregou artistas e arquitetos como Oscar Niemeyer, Roberto Burle Max, Cândido Portinari, Alfredo Ceschiatti, Paulo Osir Rossi, José Pedrosa e August Zamoysky. A Escola Guignard foi criada como Instituto de Belas Artes ligada à Escola de Arquitetura da UFMG e o Museu da cidade, dirigido por Abílio Barreto, tornou-se o atual Museu Abílio Barreto. Ver: RIBEIRO, Marília. *Juscelino Kubitschek e a arte moderna em Belo Horizonte*.

da Veiga Guignard (1896-1962)<sup>17</sup>. Guignard introduziu um ensino novo pautado pela disciplina e liberdade de criação artística e propiciou o intercâmbio entre artistas e intelectuais modernos<sup>18</sup>. Organizou várias exposições de seus alunos e a 1ª exposição de *Arte Moderna* na cidade, em 1944, apresentando aos mineiros os artistas modernos do Rio e de São Paulo<sup>19</sup>.

### ▷ **A Escola Guignard**

A Escola de Guignard constituiu um núcleo de ensino, discussão e difusão da arte moderna em Belo Horizonte. O mestre dirigiu a Escola, entre 1944/62, inicialmente com a colaboração dos professores Franz Weissmann e Edith Bhering. Em seguida compartilhou a direção com seus alunos, que também atuaram como professores e diretores dessa Escola<sup>20</sup>.

Embora não tenha ocorrido em Minas Gerais um movimento de artistas e críticos que se organizaram em torno de exposições coletivas, assinaram manifestos e atuaram com ousadia no circuito artístico brasileiro, havia um grupo de artistas construtivos, que atuava no meio artístico de Belo Horizonte e dialogava com seus pares do eixo Rio-São Paulo. Entre eles, apontamos a presença de Franz Weissmann, Amilcar de Castro, Mary Vieira, Maria Helena Andrés, Mário Silésio e Marília Giannetti Torres<sup>21</sup>.

O depoimento de Maria Helena Andrés revela a formação e a especificidade do grupo mineiro: “Marília Giannetti, Mário Silésio, Nelly Frade e eu formávamos o grupo de pintores que na década de 1950 encontraram o seu próprio caminho dentro da arte não figurativa”<sup>22</sup>.

---

17 Ver: VIEIRA. *A Escola Guignard na cultura modernista de Minas. 1944-1962*.

18 É interessante observar que o ensino moderno de Guignard na Escola de Belo Horizonte, pautado pela liberdade de criação artística, se aproxima do ensino de Ivan Serpa no MAM/RJ. Ambos tiveram o apoio de atores que circulavam no meio político e empresarial e estão inseridos na construção de um projeto desenvolvimentista e democrático para o Brasil.

19 Ver: MATTAR, Denise. *O olhar Modernista de JK*. São Paulo, Fundação Armando Álvares penteado, 2004.

20 Entre os professores da Escola Guignard, apontamos os ex-alunos Amilcar de Castro, Maria Helena Andrés, Marília Giannetti, Sara Ávila, Solange Botelho e Lizette Meimberg, entre outros.

21 Além desses artistas apontados havia outros ex-alunos de Guignard que também fizeram trabalhos na vertente construtiva, como Nelly Frade, Heitor Coutinho e Gavino Mudado.

22 ANDRÉS, Maria Helena. *Arte construtiva no Brasil*, p. 131.

### ▷ **Artistas Independentes**

Os artistas construtivos de Minas Gerais são considerados pela historiografia da arte como artistas independentes, com exceção de Amílcar de Castro e Franz Weissmann que participaram do movimento neoconcreto no Rio, e de Mary Vieira que se integrou ao Concretismo na Suíça.

Os artistas independentes foram aqueles que atuaram às margens do sistema hegemônico concreto/neoconcreto, produzindo um trabalho em sintonia com uma “vontade construtiva” ou uma “geometria sensível” que permeiam a arte construtiva na América Latina.

Paulo Sérgio Duarte situa esses artistas como “modernos fora dos eixos”, uma vez que eles trabalharam dentro da “perspectiva construtiva tardia, tiveram o concretismo e o neoconcretismo como referências externas e apresentaram uma diversidade de poéticas dentro do solo descontínuo e difuso da arte brasileira”<sup>23</sup>.

Consideramos os artistas independentes aqueles que trabalharam em sintonia com os concretos e neoconcretos, embora revelaram em suas obras alguma reminiscência de figuração e não se preocuparam com questões da arte contemporânea como a quebra da moldura, a expansão da cor no espaço e a participação do espectador na obra.

Apresentamos as obras de Maria Leontina (Fig. 1) e Milton Dacosta (Fig. 2), por serem aqueles que mais dialogaram com os artistas de Minas Gerais.

---

23 Ver: DUARTE, Paulo Sérgio. Modernos fora dos eixos. Segundo o crítico, os modernos fora do eixo são Alfredo Volpi, Milton Dacosta, Maria Leontina, Mira Schendel, Ione Saldanha, Ubi Bava, Joaquim Tenreiro, Waldemar da Costa, Arnaldo Ferrari, Heinz Kuhn, Dionísio del Santo, Rubem Valentim, e também os artistas mineiros, Maria Helena Andrés, Mário Silésio. Acrescento a artista Marília Giannetti Torres.



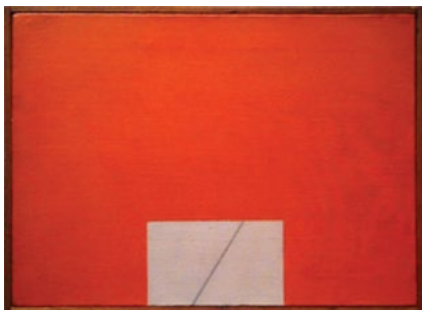


figura 1. Maria Leontina - Composição Geométrica, óleo s/tela, década de 1950, Coleção Fadel.



figura 2. Milton Dacosta - Encontro 1, óleo s/tela, 1961, Coleção Tuiúiu.

## Artistas Construtivos De Minas Gerais

Dentro dessa perspectiva, consideramos os artistas construtivos de Minas Gerais aqueles provenientes da Escola Guignard que romperam com a arte figurativa e atuaram em Belo Horizonte nos anos de 1940/50. Participavam dos salões, bienais e exposições coletivas e dialogavam sobre as tendências da arte moderna com os seus pares e os críticos da época.

Faremos uma breve apresentação desses artistas, levando em conta seus depoimentos e sua fortuna crítica, chamando a atenção para as obras que fazem parte do acervo do Museu de Arte da Pampulha (MAP) <sup>24</sup>.

### ▷ Franz Weissmann (1911-2005)

Na Escola de Arte Moderna, Guignard ensinava pintura e desenho de paisagem, enquanto Franz Weissmann lecionava desenho de modelo vivo e modelagem. Ambos compartilhavam o mesmo ideal de disciplina e liberdade de criação, proposta educacional que se espelhava nos en-

---

24 O acervo do Museu de Arte da Pampulha é constituído por aproximadamente 1.500 obras, provenientes de aquisições, doações e das premiações nos salões de arte que aconteceram desde 1957, data da criação do museu, até 2000, quando foi instituída a bolsa Pampulha e o Projeto Arte Contemporânea. Desde então, o MAP tem adquirido obras de participantes dessa bolsa e de artistas que participaram do projeto de arte contemporânea. Dentro desse contexto diversificado verificamos aproximadamente 150 obras na vertente construtiva, que constituem uma parcela pequena deste acervo. Entre estas, encontramos desenhos de Lothar Charoux, Abelardo Zaluar e Gavino Mudado; serigrafias de Rubem Valentim; pinturas de Décio Noviello, Eduardo de Paula, Jorge dos Anjos e objeto em técnica mista de Eymard Brandão.

sinamentos das escolas de arte moderna europeias. Ambos dialogavam com os alunos sobre seus trabalhos, propiciando uma troca de conhecimentos e experiências.

Segundo Weissmann, “existia uma grande camaradagem entre professores e alunos”<sup>25</sup> na Escola Guignard.

Em Belo Horizonte, no início dos anos de 1950, Weissmann já experimentava fazer esculturas com fios de aço. Em 1953 sua obra *Cubo Vazado* (Fig. 3) foi selecionada na 2ª Bienal de São Paulo. Na 3ª Bienal (1955), o artista recebeu o 2º Prêmio de Escultura, apresentando uma série de esculturas lineares, realizadas com fios de aço, que foi batizada por Mário Pedrosa como “desenhos no espaço”. E na 4ª Bienal (1957) Weissmann foi premiado como o Melhor Escultor Nacional com a escultura *Espaço Circular no Cubo*, executada em aço policromado.

O artista mostra, no seu depoimento, como acompanhava as mudanças construtivas na arte e como foi importante pesquisar a forma vazia, “o vazio ativo em relação ao conjunto de elementos que ele tem”.

*O Cubo Vazado foi o primeiro rompimento definitivo com a figura. Nessa época eu gostava muito do trabalho de Max Bill. Ele me estimulou muito e desse estímulo nasceu o Cubo Vazado. Parto do cubo como elemento tridimensional e parto do quadrado como elemento plano. O cubo foi o elemento original que me impulsionou a ir para frente. Quando fiz o Cubo Vazado também queria abrir as janelas e não fechar o mundo*<sup>26</sup>.

---

25 RIBEIRO; SILVA. *Franz Weissmann – depoimento*, p. 13.

26 RIBEIRO; SILVA. *Franz Weissmann – depoimento*, p. 21.



figura 3. Franz Weissmann - *Cubo Vazado*, aço e madeira, 75x75x75 cm, 1951/1981.

Com uma atuação constante no circuito artístico de Rio/São Paulo, Weissmann ainda permaneceu em Belo Horizonte até 1956, transferindo-se definitivamente para o Rio em 1957. Ali, ele frequentou a casa de Mário Pedrosa, onde conheceu os artistas Milton da Costa, Maria Leontina, Lygia Pape e Lygia Clark. Em 1959, participou da 1ª *exposição de Arte Neoconcreta*, realizada no MAM/RJ e Belvedere da Sé, em Salvador.<sup>27</sup>

A mudança para o Rio propiciou maior visibilidade à obra do artista e o integrou ao movimento neoconcreto, mas Weissmann sempre manteve a sua postura individual e solitária.

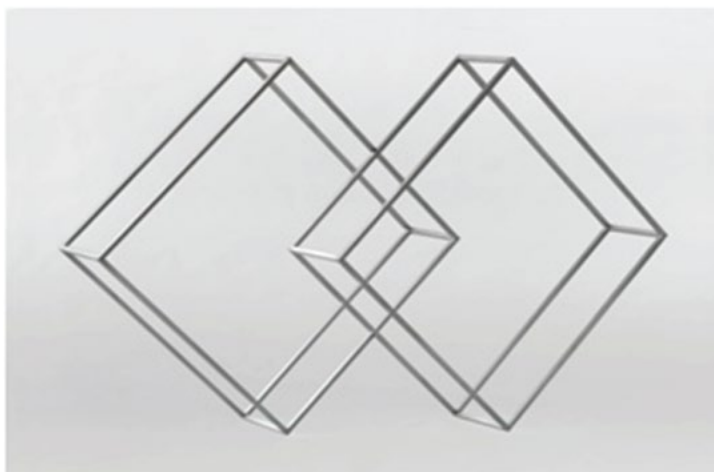
Frederico Moraes, ao desvendar *A Usina Criativa de Franz Weissmann*, aponta o seu processo criativo, pautado pela experimentação com diferentes materiais, salientando que “Weissmann não desenhava nem fazia esboços gráficos para realizar suas esculturas”<sup>28</sup>. E acrescenta o crítico que “em seu período concreto/neoconcreto, Weissmann atuou no senti-

---

27 Participaram dessa exposição os artistas brasileiros: Alexandre Wollner, Almir Mavignier, Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Décio Vieira, Kasmer Féjer, Franz Weissmann, Geraldo de Barros, Hélio Oiticica, Hércules Barsotti, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Luiz Sacilotto, Lygia Clark, Lygia Pape, Mary Vieira, Maurício Nogueira Lima, Waldemar Cordeiro e Willys de Castro.

28 MORAIS, Frederico. “A usina criativa de Franz Weissmann”, p. 11.

do de anular a presença do material, de torná-lo secundário ou acessório. Para ele, então, o verdadeiro material não era o alumínio, o ferro ou a madeira, mas o vazio”<sup>29</sup>.



**figura 4.** Franz Weissmann - *Sem Título*, alumínio, 126x190x57cm, 1973, Museu de Arte da Pampulha.

Selecionamos a escultura *Sem Título* (Fig.4) pertencente ao MAP<sup>30</sup>, para mostrar o desdobramento da pesquisa de Weissmann no campo da arte neoconcreta, durante os anos de 1970. Essa escultura, realizada pela justaposição de quatro losângulos de alumínio, é um verdadeiro “desenho no espaço” e representa o ponto culminante de sua pesquisa com o “vazio ativo”.

#### ▷ **Amilcar De Castro (1920-2002)**

Amilcar de Castro foi aluno de Guignard e Weissmann na Escola, entre 1944 e 1950. Desde o início interessou-se pelo desenho e pela escultura. No seu depoimento, o artista revela a sua admiração por Guignard, considerando-o “um desenhista genial e um excelente pintor”. Ainda, segundo Amilcar, “o ensino de Guignard foi o caminho certo. Era a prática, a pintura, o desenho de lápis duro, do dia a dia”<sup>31</sup>.

---

29 MORAIS, Frederico. A vocação construtiva da arte latino-americana, p. 11.

30 A escultura de Franz Weissmann, *Sem Título*, alumínio (126cmx190cmx57 cm), 1973, foi incorporada ao acervo do MAP como Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, no V Salão Nacional de Arte da Prefeitura de BH, em 1973.

31 RIBEIRO; MELO; SILVA. *Amilcar de Castro* – depoimento, p. 11.

Amilcar realizou suas primeiras esculturas concretas no início dos anos 1950 (Fig. 5), apresentadas na 2ª Bienal de São Paulo (1953) e recebeu o 1º Prêmio de Escultura no Salão Nacional de Arte Moderna da Bahia (1955).

Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1953, onde foi diagramador das revistas *Manchete* e *Cigarra*. Coordenou o projeto de reforma gráfica do *Jornal do Brasil* (1957), trabalhando com Wilson Figueiredo, Ferreira Gullar e Reynaldo Jardim<sup>32</sup>.

Integrou o grupo de artistas neoconcretos, participando de exposições no Rio, São Paulo e Salvador. Era um artista engajado no movimento neoconcreto e assinou o manifesto com convicção.

Amilcar fala de seu processo criativo, enfatizando sempre a importância do desenho na construção da obra de arte:

*Minha escultura começa no ateliê, aqui eu faço o desenho, faço uma maquete de papel, depois, se gosto, passo para o ferro e faço uma maquete. Então, se eu gosto, aumento o tamanho. O desenho é fundamental, é uma maneira de pensar. E, pensar em arte é desenhar, porque sem desenho não há nada<sup>33</sup>.*

---

32 Amilcar de Castro teve papel importante na reforma gráfica do *Jornal do Brasil*, integrando o conhecimento de arte e *design*, bem como agregando questões gráficas ao discurso jornalístico da época. Ver: LESSA, Washington. "Amilcar de Castro e a reforma do *Jornal do Brasil*".

33 RIBEIRO; MELO; SILVA. *Amilcar de Castro* – depoimento, p. 34.



figura 5. Amilcar de Castro - *Sem Título*, bronze, 45x45x45 cm, 1952, Coleção particular.

A escultura *Sem Título* (Fig.6), pertencente ao acervo do MAP<sup>34</sup>, mostra a pesquisa de Amilcar com o aço, através do processo de corte e dobra, visando à construção de uma obra firme e imponente que revela a presença do minério de ferro, proveniente do solo de Minas Gerais.

---

34 A escultura de Amilcar de Castro, *Sem Título*, ferro (50x49x26 cm), 1963, foi adquirida pelo MAP como Prêmio de Aquisição do Clube de Diretores Lojistas de BH, no XVIII Salão Municipal de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte, em 1963.



figura 6. Amilcar de Castro - Sem Título, aço, 50X49x26 cm, 1963, Museu de Arte da Pampulha.

O crítico Rodrigo Naves salienta a tensão entre o rigor formal e a resistência da matéria como fundamental na construção das “esculturas circulares” de Amilcar de Castro. O corte e a dobra, realizados no sentido da tridimensionalidade, partem de um gesto contínuo que também está presente na pintura do artista.<sup>35</sup> Segundo o crítico, “a decisão estética de Amilcar deixa aparecer a dimensão natural e pictórica da ferrugem na escultura”, salientando que “há uma espécie de sedimentação da ação do tempo sobre o material do Amilcar que é admirável e que o diferencia de todos os outros construtivos”<sup>36</sup>.

É interessante notar que Weissmann e Amilcar seguem uma trajetória semelhante, da vivência na Escola Guignard em Belo Horizonte ao trabalho engajado no movimento neoconcreto no Rio de Janeiro. Ambos criaram esculturas monumentais, abolindo o pedestal, e experimenta-

---

35 NAVES, Rodrigo. “Algumas faces da obra de Amilcar de Castro”, p. 29.

36 NAVES, Rodrigo. “Algumas faces da obra de Amilcar de Castro”, p. 28.

ram diversos materiais. Mas, para Amilcar, a linha, o desenho e o projeto eram fundamentais, e a cor ele encontrava no próprio material – ferro, granito, madeira, vidro - materiais que tem a sua cor própria. Por outro lado, Weissmann fazia uma maquete em papel, arame ou ferro, enxergava uma cor específica para cada projeto escultórico e usava a tinta industrial aplicada ao aço para finalizar suas esculturas.

Ambos foram artistas e professores exemplares, participaram do circuito artístico da época e tiveram um papel importante na consolidação da arte construtiva brasileira.

### ▷ **Mary Vieira (1927-2001)**

Outra artista que teve uma importância fundamental dentro desse contexto foi Mary Vieira que também estudou na Escola Guignard, participou de salões e bienais no Brasil<sup>37</sup> e do movimento concreto na Europa.

Mary Vieira veio do Sul de Minas para Belo Horizonte, pertenceu à primeira geração de artistas da Escola Guignard, onde teve a oportunidade de trocar experiências profissionais com seus colegas e de conhecer os intelectuais que frequentavam a Escola. Tinha uma grande admiração por Guignard, considerando-o um “mestre revolucionário” que sempre estimulava o potencial criativo de cada aluno.

Nos anos de 1940 Mary Vieira já fazia experimentos com desenhos abstratos e esculturas concretas em movimento. Seus primeiros *Polivolumes*, que são esculturas dinâmicas em alumínio anodizado, constituídas por formas em semicírculos rotativas, foram realizados no seu ateliê em Sabará, com o apoio da Companhia Siderúrgica Belgo Mineira (1945/47). Sua primeira escultura monumental *Formas Esperálicas Eletroativas de Perfuração Virtual*, uma escultura de 6 metros de altura, movida por um motor elétrico, foi apresentada em Araxá, em 1948, na Exposição Nacional das Classes Produtoras Brasileiras<sup>38</sup>.

Mas foi em São Paulo que Mary Vieira conheceu a obra de Max Bill<sup>39</sup>, com quem teve grande afinidade artística, e, por seu intermédio, decidiu viver na Europa. Frequentou a Escola Superior da Forma em Ulm, na

---

37 Ver: MATTAR, Denise. “Sou Maria. Uma biografia comentada”.

38 Ver: LOPES, Almerinda. *Mary Vieira*: “Criar é romper limites e parâmetros”.

39 Mary Vieira visitou a exposição de Max Bill, realizada no MASP, em 1951, e desde então manteve amizade com o artista suíço.



Alemanha, onde foi aluna de Max Bill e de Joseph Albers<sup>40</sup>.

A partir de 1966, durante mais de 30 anos, Mary Vieira foi professora da disciplina *Estruturação Espacial* na Escola de Artes Aplicadas, na Basileia, compartilhando com seus alunos os conhecimentos escultóricos e buscando despertar o potencial criativo de cada um.

A artista participou da última exposição do Grupo Allianz<sup>41</sup> e instalou várias esculturas nos espaços públicos da Europa e do Brasil, a exemplo do *Polyvolume: Ponto de encontro* (Fig.7), que pertence ao palácio do Itamaraty, em Brasília. Sua atuação se deu no circuito artístico europeu e sua obra só foi devidamente reconhecida pela crítica brasileira depois de legitimada pela europeia<sup>42</sup>. Mary recebeu vários prêmios, entre eles o prêmio de Aquisição do MAM/RJ, na II Bienal de São Paulo, em 1953<sup>43</sup>.

---

40 O projeto de Ulm retomava os princípios da Bauhaus, que incluíam a criação de métodos didáticos e de uma prática de integração social da arte, utilizando os recursos industriais modernos para disseminar a arte na vida. Ver: SCOVINO, Felipe. “Brasileiros em Ulm: vanguarda e ruptura”.

41 O *Grupo Allianz*, fundado em Zurique, na Suíça em (1951), era formado por Max Bill, Richard Lhose, Leo Leupi, Walter Bodmaer, Camille Graesser, artistas que fundamentavam suas produções em cálculos matemáticos e na não objetividade da geometria.

42 Mario Pedrosa escreve: “Vieira é agora uma artista independente, e na linha do plasticismo concreto, a que para honra sua se mostrou fiel, apresenta uma série de peças, onde a perfeição técnica construtiva denota a alta qualidade de acabamento e execução da indústria suíça.” *Apud* SANTOS. *Mary Vieira e o espaço público, arte, design, arquitetura e urbanismo*, p. 2.

43 Segundo Malou von Muralt, coordenadora do Núcleo de pesquisa Mary Vieira | São Paulo: “As obras de Mary Vieira, apresentadas em 1953 na II Bienal de SP, com as quais conquistou o Prêmio de Aquisição do MAM-Rio e que portanto faziam parte da coleção daquele museu foram destruídas no incêndio do MAM em 1978, o que contribuiu para o esquecimento destas obras e levou, por consequência, ao esquecimento da importância da contribuição de Mary Vieira na arte concreta e cinética na década de 50.”



**figura 7.**  
Mary Vieira - Polyvolume:  
Ponto de Encontro, mármore e  
metal, 160x100x28 cm,

Palácio do Itamaraty,  
Brasília, 1953/70.

A artista sempre teve a preocupação de compartilhar sua arte com o público, por isso preferia fazer esculturas monumentais em espaços urbanos, abertas à participação visual e tátil do espectador/participante, como aponta no depoimento que fez para o crítico Hugo Auler.

*Os polivolumes envolvem uma arte social para uma sociedade sem ilusões coletivas; uma forma capaz de suscitar formas individuais; um ludo tátil para um evento visível e multiformal. Os polivolumes inauguram o conceito de arte social no quadro da participação direta do público na co-formação da obra de arte. Com a possibilidade de contínua renovação formal e espacial que a obra de arte oferece, o espectador torna-se protagonista ativo*

do espetáculo plástico e a própria escultura se transforma em evento de alcançada sociabilidade linguística<sup>44</sup>.

É importante destacar a participação de Mary Vieira como designer na produção de diversos cartazes de exposições como o cartaz *Brasilien Baut* (Fig.8) para a exposição de arquitetura moderna brasileira realizada em Zurique (1954).



**figura 8.**  
Mary Vieira - Brasil Baut  
poster, offset, 127,5x90,5 cm,  
1954, Museu de Arte da  
Pampulha.

Esse cartaz, pertencente ao MAP<sup>45</sup>, mostra a sensibilidade e o conhecimento da artista na criação de um desenho gráfico primoroso, realizado com linhas retas e formas geométricas em preto e branco, colocadas

44 Depoimento de Mary Vieira ao crítico Hugo Auler, citado em LOPES, Almerinda. “Criar é romper limites e parâmetros”, p. 1410, grifos do original.

45 O cartaz *Brasilien baut*, offset (127,5x90,5 cm), 1954, foi comprado na Galerie Un Deux Trois, em Genebra, pela AMAP, por intermédio de Malou von Mural. Foi doado ao MAP pela AMAP e deu entrada no Museu no dia 22 de novembro de 2007.

sobre o fundo verde e azul. Remete às cores da bandeira brasileira e revela o momento de construção da arquitetura moderna no Brasil.

A artista atuou também, como curadora, no *Brasilien baut Brasília*, onde integrou os seus conhecimentos de *design*, arquitetura e urbanismo, elaborando o cartaz, o catálogo e a expografia do pavilhão brasileiro para a exposição sobre a arquitetura moderna brasileira, realizada em Berlim, em 1957<sup>46</sup>.

Dois anos depois, Mary Vieira publicou um livro de artista, apresentando o seu trabalho de produção dessa exposição com desenhos, croquis, fotografias, depoimentos, recortes de jornais e fotogramas de um documentário sobre a mostra.

Segundo a historiadora Heloisa Espada, o livro *Brasilien baut Brasília*, dedicado a Juscelino Kubitschek, revela ordem, beleza e harmonia, condizentes com a visão de progresso e utopia na construção de uma nova capital no Brasil<sup>47</sup>.

Essa visão otimista que a artista compartilhou com o movimento construtivo brasileiro direcionou-se também para uma busca espiritual de integração cósmica que está presente na sua vida e obra<sup>48</sup>.

#### ▷ **Maria Helena Andrés (1944)**

Maria Helena Andrés também pertenceu à primeira geração de alunos da Escola Guignard e sempre buscou o espiritual na arte, desde o início de sua atividade artística, em meados dos anos de 1940. Tem uma grande admiração por Guignard, que foi seu professor de desenho e pintura, e escreveu vários artigos sobre o mestre em seus livros e blogs. Maria Helena acentua que “a espontaneidade, a alegria, o entusiasmo pela vida, são inerentes à personalidade de Guignard”<sup>49</sup>. Ela mostra, ainda, como Guignard estendia esse entusiasmo a seus alunos, respeitando as

---

46 *Interbau* foi a exposição internacional de arquitetura inaugurada em Berlim, em 1957, que exibiu pela primeira vez para o público europeu o plano-piloto e projetos arquitetônicos da nova capital brasileira. A exposição, sob os cuidados do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, que provavelmente selecionou seu conteúdo, foi realizada com o patrocínio do Itamaraty, da República Federal Alemã e da Prefeitura de Berlim.

47 ESPADA, Heloisa. “Brasil constrói Brasília por Mary Vieira”, 1959.

48 Ver depoimento de Mary Vieira sobre a integração da natureza, da arte e do cosmos em MATTAR, Denise. *O tempo do movimento*, p. 45.

49 ANDRÉS, Maria Helena. “Guignard, o mestre”, p. 124-126.

escolhas de cada um.

A artista nos fala com muita convicção de um grupo de ex-alunos de Guignard que era formado por desenhistas e pintores, os quais participavam de exposições, salões, bienais e se reuniam no ateliê de Marília Giannetti para trocar conhecimentos e experiências profissionais. Todos eles passaram pelo processo da figuração à abstração geométrica e aderiram à arte construtiva.<sup>50</sup>

Maria Helena revela, também, que a sua aproximação com a arte construtiva se deu a partir de suas visitas às bienais e de sua admiração pelos pintores que buscavam “a essência da pintura e a essência da vida”, como Kandinsky, Klee, Malevich e Mondrian<sup>51</sup>.

A artista ressalta, ainda, a importância dos ensinamentos de Guignard para a configuração das pinturas construtivas dos artistas de Minas, que herdaram o lirismo presente na pintura do mestre e buscaram a simplificação da forma por meio do exercício do desenho.

*Fazíamos uma pintura geométrica com mais sensibilidade e espontaneidade. Recebemos a influencia do desenho de Guignard através da linha contínua. Para mim, a espontaneidade ligada à linha contínua foi um dos ensinamentos fundamentais de Guignard. Esse exercício foi importante para eu entrar com mais facilidade no concretismo que buscava o retorno às origens e à essência da forma<sup>52</sup>.*

---

50 ANDRÉS, Maria Helena. “Arte construtiva no Brasil”, p. 131.

51 *Idem*.

52 Entrevista da artista à Marília Andrés Ribeiro, realizada no Retiro das Pedras, Brumadinho, 14 de agosto de 2016.



figura 9. Maria Helena Andrés - *Fantasia de Ritmo*, óleo s/tela, 49,8x69,9 cm, 1958, Coleção Adolpho Leirner, The Museum of Fine Arts Houston.

A artista nos fala sobre as técnicas que usava para pintar os trabalhos de sua fase construtiva, a exemplo de *Fantasia de Ritmo* (fig.9), que se encontra no Museu de Belas Artes de Houston.

*As técnicas que eu usava eram a pintura a óleo sobre tela, com o pincel e a tira linha, e o desenho a nanquim sobre papel, com caneta de pena filó que permitia um traço mais fino. Para fazer uma pintura concretista eu preparava a tela, pintava o fundo com tinta a óleo dissolvida em varsol, bem homogênea, e deixava secar. Riscava com lápis, a partir dos croquis, marcava as linhas com tira linhas e depois vinha com a cor preenchendo os espaços dos quadrados e retângulos. Usava fita crepe para limitar os grandes espaços e passava a tinta por cima, depois tirava a fita crepe e apareciam as cores*<sup>53</sup>.



Foto: Daniele Luce / Adriano Bueri

Coordenador: LAB Alexandre Leão

**figura 10.** Maria Helena Andrés – *Cidade Iluminada*, óleo s/tela, 53,7x73 cm, década de 1950, Museu de Arte da Pampulha

A pintura *Cidade Iluminada* (Fig. 10), pertencente ao acervo do MAP<sup>54</sup>, nos mostra como a artista dominava a técnica da pintura a óleo sobre tela para construir uma cidade geométrica e musical, em sintonia com a arte construtiva. A referência à cidade, que está presente na pintura de outros artistas construtivos, como Maria Leontina e Milton da Costa, fazia parte do imaginário moderno e tornou-se um pretexto para o estudo da composição e do equilíbrio entre as linhas, formas e cores dentro do espaço bidimensional do quadro.

Em 1953, o crítico de arte Jacques do Prado Brandão já apontava a presença da sensibilidade artística em Maria Helena Andrés<sup>55</sup>. E Antônio Bento, referindo-se à exposição da artista realizada no Instituto Brasil Estados Unidos, no Rio (1953), mostra a maestria de seus desenhos que precederam a elaboração de suas pinturas construtivas, apontando a pos-

---

54 *Cidade Iluminada*, óleo s/tela (53,7x73 cm), década de 1950, doação da artista em 1959.

55 BRANDÃO, Jacques. “Maria Helena Andrés”, p. 1.

sibilidade de transformá-los em esculturas<sup>56</sup>.

Como os colegas de sua geração, a artista participou de vários salões e exposições de arte, entre elas, a exposição de *Artistas Brasileiros*, organizada pelo MAM/RJ (entre 1957 e 1959), que percorreu a Europa e a América Latina. Participou, ainda, de várias bienais de São Paulo, entre elas da *Sala Especial de Arte Construída* na XII Bienal (1973)<sup>57</sup>.

### ▷ **Mário Silésio (1913-1990)**

Mário Silésio também estudou na Escola Guignard (1943-49) e foi muito premiado nos salões de Belo Horizonte e do Rio de Janeiro.

Participou de várias exposições coletivas dos alunos de Guignard no Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) e foi na exposição do IAB, realizada em 1953, que o artista conheceu André Lhote, quando o pintor visitava Belo Horizonte. Naquele ano, Mário Silésio viajou para Paris, com bolsa da Aliança Francesa, e lá permaneceu por dois anos estudando no ateliê de Lhote.

Nessa época, Silésio fazia desenhos e pinturas em diálogo com o cubismo sintético, ainda ligado à figuração, mas aos poucos foi abstraindo as formas da natureza até chegar à pintura abstrato-geométrica.

O artista fez inúmeros estudos para painéis (Fig. 11) e realizou vários deles, que encontram-se em edifícios públicos e clubes de Belo Horizonte<sup>58</sup>.

---

56 BENTO, Antonio. "As Artes".

57 Ver Cronologia de Maria Helena Andrés elaborada por Marília Andrés Ribeiro em: LOPES, Almerinda. *Maria Helena Andrés*.

58 Os murais de Mário Silésio encontram-se nas seguintes instituições públicas de Belo Horizonte: Banco Mineiro de Produção, Escola de Direito da UFMG, Departamento de Trânsito de Minas Gerais (DETRAN) e Condomínio Retiro das Pedras. Encontramos suas obras também no Clube dos Engenheiros de Araruama/RJ e na Igreja de Ferros/MG.



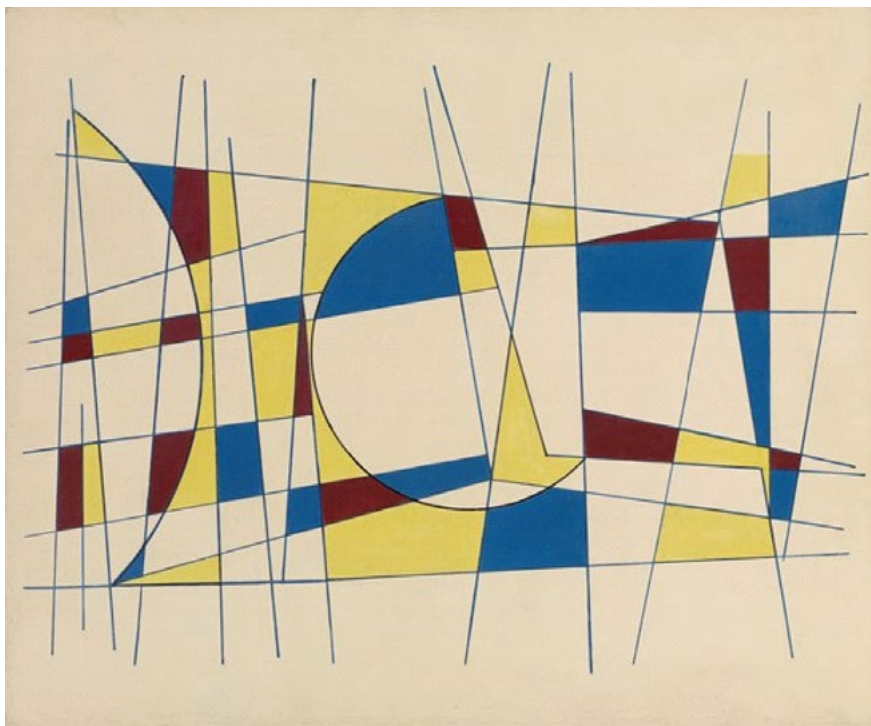


figura 11. Mário Silésio - Estudo para Mural da Escola de Direito, Belo Horizonte, óleo s/tela, 53,6x64,8 cm, 1958, Coleção Adolpho Leirner, The Museum of Fine Art Houston.

Em entrevista realizada pela artista Sara Ávila, que foi sua colega na Escola Guignard, Mário Silésio sintetiza a sua posição dentro do contexto da arte construtiva.

*Eu estava numa passagem, não era bem o concretismo. Estava numa mistura, numa interação entre a pintura figurativa e a pintura geométrica que fui buscando depois. Mas a minha pintura, como disse Aníbal Machado, era um neocubismo, porque ela saía das normas cubistas numa direção do abstracionismo geométrico, por isso a denominei abstrato-geométrica<sup>59</sup>.*

---

59 Folheto 13, 1982, p. 17. Apud BARBOSA, João. *A arte construtiva no Brasil de 1950 a 1960*. Os materiais pictóricos utilizados nas pinturas de artistas de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, p. 86.

A obra *Composição Abstrata* (Fig.12), pertencente ao MAP<sup>60</sup>, apresenta uma trama construída por meio de linhas horizontais, verticais e oblíquas, formando uma estrutura que avança para fora do fundo chapado azul-marinho. Dentro dessa estrutura foram inseridas diversas cores que iluminam a construção “quase arquitetônica” da pintura, aproximando a pintura da arquitetura.

Esse sentido arquitetônico também está presente na pintura *Encontro* (Fig. 2) de Milton Dacosta, pertencente à Coleção Tuiuiu. Mas, no caso de Milton da Costa, a estrutura arquitetônica formada por linhas verticais, horizontais e diagonais que contêm a forma de cor branca, contrasta com a imensidão do campo de cor vermelha. Em ambos os casos, a construção arquitetônica se destaca do fundo de cor chapada.



figura 12.  
Mário Silésio - *Composição Abstrata*, óleo  
resinoso s/tela, 61x81 cm, 1959, Museu de Arte  
da Pampulha..

O arquiteto e crítico Sylvio de Vasconcellos já apontava, em 1958, o diálogo entre a pintura e a arquitetura nos trabalhos de Mário Silésio, comentando que “de fato seu construtivismo é quase arquitetônico, dado à

---

60 *Composição Abstrata*, óleo resinoso s/tela (61x81cm), 1959, foi doada pelo artista ao MAP em 1959.

orgânica estrutura em que se assenta”<sup>61</sup>.

E o crítico Márcio Sampaio mostra, num texto primoroso sobre Mário Silésio, a mudança orgânica que ocorreu em sua pintura na passagem da figuração à abstração geométrica, conquistando “aquela autonomia onde as formas criadas adquirem a força de uma nova e poderosa realidade”<sup>62</sup>.

### ▷ **Marília Giannetti Torres (1925-2010)**

Uma artista que merece maior visibilidade na historiografia da arte brasileira é Marília Giannetti. A artista frequentou a Escola Guignard entre 1945 e 1949 e como os outros alunos tinha uma grande admiração pelo mestre. Ela nos revela como Guignard ensinava os alunos a enxergar através da observação da natureza e também por meio do conhecimento dos grandes mestres da pintura<sup>63</sup>.

Naquela época, Marília Giannetti participou, junto com Nelly Frade, da realização do painel de Di Cavalcanti para o Fórum de Belo Horizonte (1951). Ainda em Belo Horizonte, recebia seus colegas em seu ateliê para discutir e fazer arte moderna. Em 1958, mudou-se para o Rio de Janeiro e frequentou o MAM/RJ, onde fez o curso de gravura (1959) com Friedlander (1959), estudou pintura com Burle Marx (1909-1994) e Di Cavalcanti (1897-1976) e serigrafia com Dionísio del Santo. Nos anos de 1950 desenvolveu um trabalho abstrato geométrico, acompanhando as tendências construtivas da época.

A artista nos diz como começou a fazer uma pintura construtiva e como foi o seu contato com os artistas no Rio de Janeiro.

*Eu comecei a fazer a pintura abstrata em 1952, a pintura construtiva, o abstrato ainda lírico, ainda feito em tela. Depois, quando eu me mudei para o Rio em 1958, entrei em contato com vários artistas, quando frequentei o curso de gravura no MAM. Eu nunca tinha feito gravura em metal e Friedlander veio dar um curso no museu. A gravura me deu muita disciplina, é uma técnica que exige muita paciência da gente, exatamente o que me faltava. (...) E depois, entrei em contato com Lygia Clark que*

---

61 VASCONCELLOS, Sylvio. “Um pintor artesão”.

62 SAMPAIO, Márcio. “O roteiro da construção”.

63 Entrevista de Marília Giannetti à Marília Andrés Ribeiro, realizada em Belo Horizonte, em 1977.

era minha amiga de Belo Horizonte e foi exatamente um período em que o concretismo estava muito em moda e eram ideias que se debatiam. Não é que eu tenha participado diretamente desse grupo, mas eu frequentava as reuniões, debatia os assuntos, mostrava os trabalhos, e foi uma fase também de muita disciplina, porque a arte concreta é uma arte que exige da gente uma possibilidade de abrir o campo visual<sup>64</sup>.

Em 1958, Sylvio de Vasconcellos apontava a passagem do figurativo ao abstrato e a tensão entre a emoção e a tranquilidade nas pinturas de Marília Giannetti <sup>65</sup>.



figura 13.  
Marília Giannetti Torres - Composição n. 2, óleo s/tela, 72,5x79,5 cm, 1956. Museu de Arte da Pampulha.

Naquele momento as pinturas construtivas de Marília Giannetti dialogavam com as de Maria Helena Andrés e Mário Silésio, a exemplo da obra *Composição n. 2* (Fig. 13), pertencente ao Museu de Arte da Pampulha<sup>66</sup>, que recebeu o 1º Prêmio do XII Salão Municipal de Belas Artes da

64 *Idem*.

65 VASCONCELLOS, Sylvio. Marília, a tímida emotiva.

66 *Construção (Composição n. 2)*, óleo s/tela (72,5x52,5 cm), 1957, recebeu o 1º Prêmio do XII Salão Municipal de Belas Artes da Prefeitura de BH, em 1957.

Prefeitura de Belo Horizonte, em 1957.



**figura 14.**  
Marília Giannetti Torres,  
*Sem Título*, óleo  
resinoso s/tela, 72,5x59,8  
cm, 1960, Museu de Arte da  
Pampulha.

Foto: Danielle Lutz / Adriano Bueno

Coordenador: LAB Alexandre Lobo

A pintura *Sem Título*, (Fig. 14)<sup>67</sup>, selecionada para este projeto, revela uma fase posterior de Marília Giannetti, onde a artista trabalhou, ainda com óleo sobre tela, experimentando amplas composições geométricas em formas losangulares e usando campos de cor em tons marrons, ocres e cremes. Esta composição em diagonal revela uma tensão entre o espaço interior e exterior do quadro, aproximando-se visualmente das pinturas de Lygia Clark<sup>68</sup> da série *Superfícies Moduladas*, realizada no final dos anos de 1950.

---

67 A pintura *Sem Título*, óleo resinoso s/tela (72,5x59,8 cm), 1960, pertencente ao acervo do MAP, foi comprada na Leo Bahia Arte Contemporânea, pela AMAP, através do Projeto Aquisição, patrocinado pela Líder Taxi Aéreo, por meio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, em 2004.

68 Lygia Clark é uma artista mineira, natural de Belo Horizonte, contemporânea de Maria Helena Andrés e Marília Giannetti, mas sua atuação se deu no Rio de Janeiro e em Paris. Verificamos uma lacuna no MAP por não possuir uma obra de Lygia Clark em seu acervo, por isso não incluímos a artista neste projeto.

Mas, enquanto as experiências de Marília Giannetti, na matriz construtiva, terminam dentro da moldura nessa série Sem Título, as de Lygia Clark se desdobram, a partir da linha orgânica, em direção à construção de obras tridimensionais que se concretizam nas séries Espaços Modulados, Contra Relevos, Casulos, Bichos e Obras Moles<sup>69</sup>.

### ▷ **Conclusão**

Verificamos, através da análise das obras, dos depoimentos de artistas e dos comentários críticos, que os pintores construtivos de Minas Gerais fizeram uma pintura abstrata geométrica, usando uma palheta colorida e a técnica de óleo sobre tela. Buscaram construir suas obras na perspectiva de uma “geometria sensível” e de uma “vocação construtiva”, sem a preocupação de romper com a moldura como os seus colegas concretos e neoconcretos.

A inserção neste projeto das obras dos artistas construtivos de Minas Gerais, pertencentes ao Acervo do Museu de Arte da Pampulha, nos possibilitou realizar o estudo da materialidade da forma e contemplar outras dimensões construtivas na arte brasileira<sup>70</sup>.

---

69 Giulia Giovani faz uma discussão interessante sobre a produção artística de Lygia Clark na década de 1950, na perspectiva da história da arte técnica, focalizando as obras realizadas pela artista com tinta industrial sobre madeira. Ver: GIOVANI. A análise de técnicas e materiais aplicadas à conservação de arte contemporânea. O uso da tinta industrial sobre madeira na produção pictórica de Lygia Clark. Agradecemos à equipe de profissionais do LACICOR e do Museu de Arte da Pampulha pelo incentivo e pela troca de informações que contribuíram para a realização desta pesquisa.

70

## ▷ Referências

AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte*. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Rio de Janeiro: Museu de arte Moderna, 1977.

ANDRÉS, Maria Helena. Arte construtiva no Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Os caminhos da Arte*. 3. ed. rev. aum. Belo Horizonte: C/Arte, 2015. p. 127-132.

ANDRÉS, Maria Helena. Guignard, o mestre. In: \_\_\_\_\_. *Os caminhos da Arte*.

3. ed. rev. aum. Belo Horizonte: C/Arte, 2015. p. 124-127.

BARBARA, Vanessa. Nota biográfica. In: NAVES, Rodrigo. *Amílcar de Castro*. Belo Horizonte: ADz Editora, 2010. p. 171-231.

BARBOSA, João Henrique. A arte construtiva no Brasil de 1950 a 1960. Os materiais pictóricos utilizados nas pinturas de artistas de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Projeto de dissertação de mestrado, EBA/UFMG, 2016.

BARBOSA, João Henrique. Mário Silésio. Da escola para a vida, 2016. (Texto inédito).

BARROS, Regina Teixeira de. *Arte construtiva na Pinacoteca de São Paulo*. Livro-catálogo da exposição realizada entre 9 de agosto de 2014 a 26 de abril de 2015.

BENTO, Antônio. As Artes. *Diário Carioca*, 7 set. 1953.

BRANDÃO, Jacques do Prado. Maria Helena Andrés. *Suplemento do Correio do Dia*, Belo Horizonte, 20 set. 1953.

BRETT, Guy. *Brasil Experimental, arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE-INAP, 1985.

COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal. A Vanguarda Brasileira nos Anos Cinquenta*. Rio de Janeiro, Funarte, 1987.

DUARTE, Paulo Sergio. Modernos fora dos eixos. In: AMARAL, Aracy. *Arte construtiva no Brasil*. Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998. p. 183-222.

ESPADA, Heloisa. Brasil constrói Brasília por Mary Vieira, 1959. In: CONDURU, Roberto e SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Anais do XXX Colóquio do*

Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), Rio de Janeiro, 2010, p. 690-695.

FADEL, Sérgio (Org.). *Geometria da transformação. Arte construtiva brasileira na Coleção Fadel*. Rio de Janeiro: Instituto Sérgio Fadel, 2012.

FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

FRONER, Yacy-Ara. *Diálogo: linhas em movimento; cor-matéria; forma-espço e rastros do universo construtivo (latino) americano*, 2017. (Texto inédito).

GARCIA, Maria Amália. *Arte concreto entre Brasil Argentina e Suiza. Max Bill e sus conexiones latino-americanas*. In: CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera. *Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, 2009. p. 641-647.

GARCIA, Maria Amália. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

GIOVANI, Giulia Villela. *A análise de técnicas e materiais aplicadas à conservação de arte contemporânea. O uso da tinta industrial sobre madeira na produção pictórica de Lygia Clark*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, 2014.

GOTTSCHALLER, Pia; LE BLANC, Aleca; GILBERT, Zanna; LEARNER, Tom and PERCHUK, Andrew. *Making Arte Concrete. Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Los Angeles, The Getty Institute Publication, 2017. (Catálogo da exposição realizada no Paul Getty Museum, entre 16 de setembro de 2017 a 11 de fevereiro de 2018).

HAREEN, Alice. *O continuum abstração-concreção: a arte no início do século XX na Europa*, 2016 (Texto inédito)

HAREEN, Alice. *Arte abstrata-concreta na América latina e alguns precursores esquecidos pela narrativa oficial*, 2016 (Texto inédito)

INVENTÁRIO. *Museu de Arte da Pampulha*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010.

LE BLANC, Aleca. *A democratic education for the Masses: Ivan Serpa at Museu de Arte Moderna*. New York: Dickinson Roundell Inc., 2012.

LESSA, Washington. *Amilcar de Castro e a reforma do Jornal do Brasil*. In: NAVES, Rodrigo. *Amilcar de Castro*. Belo Horizonte: ADz Editora, 2010. p. 234-273.

LOPES, Almerinda S. *Criar é romper limites e parâmetros*. In: 18º En-



contro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais (ANPAP), Salvador, Bahia, p. 1398-1412, 21-26 set. 2009.

LOPES, Almerinda da Silva. *Arte abstrata no Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

LOPES, Almerinda da Silva. *Maria Helena Andrés*. Belo Horizonte: C/Arte, 2004.

MATTAR, Denise. *Mary Vieira. O tempo do movimento*. Catálogo da exposição realizada em: São Paulo (29 de janeiro a 27 de março de 2005) e Rio de Janeiro (26 de abril a 3 de julho de 2005).

MATTAR, Denise. *O olhar modernista de JK*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2004.

MAURICIO, Jayme. Exposição de Mário Silésio. *Correio da Manhã*, 26 jul. 1953. Artes Plásticas.

MORAIS, Frederico. A usina criativa de Franz Weissmann. In: PAIXÃO, Fernando (Org.). *Franz Weissmann*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008.p. 10-21.

MORAIS, Frederico. A vocação construtiva da arte latino-americana. In: PONTUAL, Roberto. *América Latina. Geometria sensível*. Edições *Jornal do Brasil*; MAM/Rio de Janeiro, 08 de junho-22 de julho 1978. p. 13-30.

MORAIS, Frederico. *Grupo Frente. 1954-1956*. Ciclo de Exposições sobre arte no Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, novembro 1984.

MORAIS, Frederico. *Neoconcretismo.1959-1961*. Ciclo de Exposições sobre arte no Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, setembro, 1984.

MORAIS, Frederico. Reescrevendo a história da arte latino-americana. In: *1ª BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL*. Porto Alegre: FBAV, 1997.

MOTTA, Manuel de Barros (Org.). *Michel Foucault*. Estética, Literatura, Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

NAVES, Rodrigo. Algumas faces da obra de Amílcar de Castro. In: \_\_\_\_\_. *Amílcar de Castro*. Belo Horizonte: AD2 Editora, 2010.p. 10-44.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLEA, Héctor; RAMIREZ, Mari Carmen. In: *Building on a Construct. The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum Of Fine Arts, Houston*. The Museum of Fine Arts. Houston: Yale University Press, 2009.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Olhar à margem*. São Paulo: SESI-SP Editora/

Cosac Naif, 2016, p. 35-59.

PEDROSA, Mário. Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro. In: AMARAL, Aracy. *Mário Pedrosa. Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 163-167.

PEREZ-BARREIRO, Gabriel. *Radical Geometry. Modern Art of South America from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. London: Royal Academy of Arts, 5 July-28 September 2014.

PONTUAL, Roberto. *América Latina. Geometria sensível*. Edições *Jornal do Brasil/MAM/RJ*, Rio de Janeiro, 08 de junho-22 de julho 1978.

RAMÍREZ, Mari Carmen et al. *Dimensions of constructive Art in Brazil. The Adolpho Leirner Collection*. Houston, Texas: Museum of Fine Arts, Houston, 2007.

RAMÍREZ, Mari Carmen. Between *corpus solidum* and *quasi corpus*. Color in concretism and neoconcretism. In: OLEA, Hector; RAMIREZ, Mari Carmen (Ed.). *Building a Construct*. The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts. Houston, Texas: Museum of Fine Arts, 2009. p. 271-291.

RIBEIRO, Marília Andrés; MELO, Janaína Mércia; SILVA, Fernando Pedro (Org.). *Amílcar de Castro – depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 1999.

RIBEIRO, Marília Andrés. A formação da arte contemporânea em Belo Horizonte. In: RIBEIRO, Marília; SILVA, Fernando. *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte, 1977. p. 242-316.

RIBEIRO, Marília Andrés. Juscelino Kubitschek e a arte moderna em Belo Horizonte. *Revista do Departamento de História, FAFICH/UFMG*, n. 5, p.56-66, 1987.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas. Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro (Org.). *Franz Weissmann – depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

RODRIGUES, Rita Lages. A arte construtiva: sua presença nos acervos dos museus, 2017. (Texto inédito)

ROSADO, Alessandra. *História da arte técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas s/tela ou madeira*. Tese apresentada ao Programa de pós-graduação em artes da EBA/UFMG, em 2011. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

SAMPAIO, Márcio. O roteiro da construção. In: Catálogo da exposição retrospectiva de pintura e desenho de *Mário Silésio*, realizada na Grande Galeria do Palácio das Artes, Belo Horizonte, agosto-setembro de 1977.

SANNA, Maria Alice. A arte Concreta, a vanguarda paulista e carioca e a crítica de arte. Racionalidade versus expressão, 2016. (Texto inédito)

SANTOS, Pedro Augusto Vieira. *Preservação e restauro das obras de Mary Vieira em espaços públicos do Brasil*. Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 2015.

SANTOS, Pedro. Mary Vieira e o espaço público, arte, design, arquitetura e urbanismo. In: *11º Seminário Nacional do DOCOMOMO BRASIL*, 2016.

SARAIVA, Roberta. *Calder no Brasil: crônica de uma amizade*. São Paulo: Cosac & Naif/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

SCAVONE, Lucila; ALVAREZ, Marcos César; MISKOLCI, Richard (Org.). *O legado de Foucault*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

SCOVINO, Felipe. Brasileiros em Ulm: vanguarda e ruptura. In: NAME, Daniela. *Diálogo concreto. Design e construtivismo no Brasil*. Caixa Cultural, São Paulo, 25 de março a 27 de abril de 2008.

VASCONCELLOS, Sylvio. Marília, a tímida emotiva. *O Estado de S. Paulo*, 23 ago. 1958. Caderno de Arte.

VASCONCELLOS, Sylvio. Um pintor artesão. *O Estado de S. Paulo*, 9 ago. 1958. Suplemento Literário.

VEIRA, Ivone Luzia. *A Escola Guignard na cultura modernista de Minas. 1944-1962*. Pedro Leopoldo: Cesa, 1988

## ▷ **Créditos**

Figura1- Fotografia do livro organizado por Sérgio Fadel. *Geometria da transformação. Arte construtiva brasileira na Coleção Fadel*. Rio de Janeiro: Instituto Sérgio Fadel, 2012, p. 120.

Figura 2 - Fotografia de Danielle Luce/ Adriano Bueno. Coordenador ILAB: Alexandre Leão

Figura 3 - Fotografia do livro organizado por Fernando Paixão. *Franz Weissmann*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008, p. 49.

Figura 4 – Fotografia de Eduardo Eckenfels

Figura 5 – Fotografia do livro organizado por Rodrigo Naves. *Amílcar de Castro*. Belo Horizonte: AD2 Editora, 2010, p. 11.

Figura 6 – Fotografia de Eduardo Eckenfels

Figura 7 – Fotografia do livro/catálogo organizado por Denise Mattar. Mary Vieira. *O tempo do movimento*. Exposição realizada em São Paulo (29 de janeiro a 27 de março de 2005) e no Rio de Janeiro (26 de abril a 3 de julho de 2005), p. 93.

Figura 8 – Fotografia de Miguel Aun

Figura 9 – Fotografia do livro organizado por Mari Carmen Ramirez. *Dimensions of constructive Art in Brazil. The Adolpho Leirner Collection*. Houston, Texas: Museum of Fine Arts, Houston, 2007, p. 303.

Figura 10 – Fotografia de Danielle Luce/ Adriano Bueno. Coordenador ILAB: Alexandre Leão

# COLEÇÕES BRASILEIRAS DE ARTE CONCRETA: DIVERSIDADE, FORMAÇÃO E MATERIALIDADE.

Rita Lages Rodrigues<sup>1</sup>

*“O mais profundo encantamento para o colecionador é o encerramento de cada item em um círculo mágico no qual ele se fixa como a emoção final, a emoção da compra que passa por ele.” (BENJAMIN, 1931)*

## ▷ **Resumo**

As coleções de arte são importante parte dos Mundos da Arte. A constituição e permanência permitem que o contato com as obras de arte seja efetivado para o público e os espectadores. A partir da análise das coleções do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, do Museu de Arte da Pampulha (MAP), localizado em Belo Horizonte, da Pinacoteca do Estado de São Paulo e da Coleção Tuiuiú, particular, buscou-se refletir sobre a presença das obras de arte concreta em coleções brasileiras, abarcando-se a sua diversidade, formação e materialidade.

## ▷ **Palavras-chave**

Coleções de arte; Arte Concreta; Museus; Brasil

---

1 Rita Lages Rodrigues, Historiadora, Professora de História e Teoria da Arte da EBA/UFMG. Doutora (2012) e mestre (2001) em História pela UFMG. Lídera o Grupo de Pesquisa Estopim, Núcleo de estudos interdisciplinares do Patrimônio Cultural. Autora do livro “Entre Bruxelas e Belo Horizonte: itinerários da escultora Jeanne Louise Milde”, de capítulos de livros e de artigos. Participou como pesquisadora do projeto Arte Concreta na Argentina e no Brasil. Coordena pesquisas sobre patrimônio cultural, cidade, gênero e arte.

## ▷ **Preâmbulo**

Olhar a obra, observá-la, ter o contato com a matéria, a cor, o volume, a linha, o suporte, a luz, questões tão fundamentais para o estudo da História da Arte. Para observar, necessário preservar, através do empreendimento humano que permite a permanência, por meio de homens e instituições, que pressupõe o aporte de verbas e, o mais importante, esforço e vida de diversas pessoas que promovem, pela valoração da Arte, da História da Arte, o nosso contato hoje, contemporâneo, com nossos objetos de estudo.

Assim, apresenta-se o mote principal para a pesquisa das coleções, diversas em formação, diversas no espaço, do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, do Museu de Arte da Pampulha (MAP), localizado em Belo Horizonte, da Pinacoteca do Estado de São Paulo e da Coleção Tuiuiú, entre Rio de Janeiro e Itaipava. Se hoje a pesquisa faz-se presente, se hoje pode-se, através da História da Arte Técnica, observar a matéria, instituições e colecionadores possibilitaram, ao longo de décadas, a matéria presente.

As Coleções de Arte Concreta aqui analisadas possuem formações diversas, em momentos distintos, e permitem um olhar sobre a constituição, permanência e conservação dos nossos objetos de estudo.

Optou-se por fazer um estudo mais aprofundado da formação da coleção presente no MAP e da formação da coleção Tuiuiú, pois há um volume muito maior de informações sobre o MAM/RJ e a Pinacoteca. Buscou-se fazer aqui o estudo da própria constituição das coleções e do estudo de objetos específicos, em especial da obra de Hélio Oiticica na Coleção Tuiuiú.

Os museus e os colecionadores particulares são parte do que Howard Becker (2010) convencionou denominar de mundos da arte, que devem ser estudados empiricamente, a partir dos objetos, mas considerando que estas coleções não emergem aleatoriamente, como nos diz o próprio Howard Becker, “nós os emergimos, os inventamos em resultado do que aprendemos quando encetamos nosso trabalho” (BECKER, 2010, p. 11). A ideia de convenção, como algo partilhado por pessoas que fazem arte, constituindo modos de ver e ouvir conhecidos por todos, formam a base para uma ação coletiva. O processo, a escolha, a comparação entre os espaços pesquisados é essenciais para compreendermos o que aproxima

e o que distancia estas coleções. As coleções públicas aqui devem ser compreendidas como resultado de um trabalho coletivo que permite a existência destas ao longo do tempo. A coleção privada possui características outras, mas ela também faz-se presente no coletivo no compartilhamento de valores e ideias por parte do colecionador, assim como no momento em que se expõem as obras ou que se escreve uma narrativa sobre elas.

▷ **O início das instituições, as coleções de arte concreta.**

Nos anos de 1940, momento fundamental para o estabelecimento da arte construtiva no Brasil, ocorre, também, a inauguração do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1948<sup>2</sup>. Em São Paulo, quatro décadas antes, em 1905, havia sido inaugurada a Pinacoteca do Estado de São Paulo. O papel central das duas instituições para a constituição de um acervo construtivo brasileiro remonta ao ano de 1977, quando aconteceu a exposição “Projeto Construtivo Brasileiro na Arte” na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sob curadoria de Aracy Amaral, então diretora da Pinacoteca.

Apesar de o Museu de Arte da Pampulha ser inaugurado somente em 1957, o espaço que abriga o acervo do Museu, obra-prima do arquiteto Oscar Niemeyer, construído inicialmente para ser um Cassino, é exemplar que dialoga com a vertente construtiva e que representa a entrada do Brasil nos anais da arquitetura moderna internacional, pertencente ao grupo funcionalista de Le Corbusier no início de sua trajetória.

A Coleção Tuiuiú aparece como um exemplo do colecionismo privado no Brasil nos dias atuais, com um grande número de obras concretistas e neoconcretistas.

As coleções e os acervos podem ser o ponto de partida para estudos referentes às formas artísticas do passado e, especialmente, à sua materialidade. Buscou-se compreender a forma como as coleções e os acervos de arte contemporânea brasileiras foram constituídas e possuem, hoje, um conjunto de obras dos movimentos e grupos abarcados pelo projeto Arte Concreta, em especial artistas pertencentes ao Grupo Ruptura,

---

2 O acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, inaugurado também em 1948, possui vários exemplares da arte construtiva brasileira, mas como o acervo de arte construtiva da Pinacoteca foi concebido e parte adquirida a partir de estudos e exposições sobre a arte construtiva que tiveram lugar ali nos anos 1970., optou-se pela pesquisa deste último acervo.

Grupo Frente, Movimento Concreto, e Movimento Neo concreto. No entanto, é necessário expandir a compreensão da arte brasileira do período para além do estudo dos grupos/movimentos, refletindo, também, sobre artistas independentes.

Aluísio Carvão (1920/2001), Hermelindo Fiaminghi (1920/2004), Ivan Serpa (1923/1973), Judith Lauand (1922), Luiz Sacilotto (1924/2003), Lygia Clark (1920/1988), Lygia Pape (1927/2004) e Willys de Castro (1926/1988), são os artistas neoconcretos e do movimento concreto, cujas obras foram escolhidas no Museu de Arte do Rio de Janeiro.

Na Pinacoteca do Estado de São Paulo, as obras selecionadas para a pesquisa foram as de Hermelindo Fiaminghi (1920-2004), Judith Lauand (1922), Luiz Sacilotto (1924/2003), Maurício Nogueira Lima (1930/1999), Waldemar Cordeiro (1925/1973) e Willys de Castro (1926/1988), em especial obras de artistas que se inserem no movimento concreto de São Paulo.

Décio Noviello(1929), Maria Helena Andrés (1922), Marília Gianetti Torres (1925/2010), Mário Silésio (1913/1990), Abelardo Zaluar (1924/1987) e Lothar Charoux (1912/1987) são artistas cujas obras, presentes no acervo do Museu de Arte da Pampulha, foram estudadas no projeto.

Na Coleção Tuiuiú foram analisadas as obras de Aluísio Carvão (1920/2001), Hélio Oiticica (1937/1980), Lygia Clark (1920/1988), Milton Dacosta (1915/1988) e Willys de Castro (1926/1988), Ivan Serpa (1923/1973); também artistas neoconcretos ou do movimento concreto paulista.

#### ▷ **Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**

O MAM/RJ foi inaugurado no ano de 1948 e constituiu uma importante coleção até o ano de 1978, quando um grave incêndio destruiu 90% de seu acervo. No momento do incêndio, a exposição que ocupava o espaço expositivo era a *Arte Agora III – América Latina: Geometria Sensível*, cujas obras (200) foram completamente destruídas, incluindo uma sala com 80 obras de Torres-Garcia. Dos artistas brasileiros presentes na mostra, integravam a exposição Amílcar de Castro (1920/2002), atuante no movimento neoconcreto; Arcangelo Ianelli (1922) e Mira Schendel (1919/1988), ligados a uma abstração lírica e Rubem Valentim (1922/1991), que alia a cultura afro-brasileira e a pesquisa construtiva em suas obras.



Aparecem como artistas latino-americanos participantes da mostra o venezuelano Alejandro Otero (1921/1990) e o colombiano Edgar Negret (1920) com suas esculturas; Jesus Soto e sua arte cinética (1923/2005); o argentino Marcelo Bonevardi (1929/1994) e suas pinturas; o colombiano Omar Rayo (1928) e seus labirintos geométricos, de inspiração indígena; o uruguaio Juan Torres-García (1874/1949), com seu alfabeto pessoal e simbólico combina diversas formas e símbolos primitivos em suas obras.

Entre as obras perdidas do próprio museu encontravam-se obras de Emiliano Di Cavalcanti (1897/1976), Cândido Portinari (1903/1962), Alberto da Veiga Guignard (1896/1962), Aluísio Carvão (1920/2001), Pablo Picasso (1881/1973), Max Ernst (1891/1976), Juan Miró (1893/1983), Yves Tanguy (1900/1955), Salvador Dalí (1904/1989), René Magritte (1898/1967), Victor Brauner (1903/1966), Roberto Matta (1911/2002), Antonio Bandeira (1922/1967), Cícero Dias (1907/2006), Abraham Palatnik (1928), Raymundo Colares (1944/1986) e outros.

Sobre o incêndio, Mario Pedrosa, o crítico que por décadas havia sido referência nos estudos de arte no Brasil, vislumbrou um futuro catastrófico para a própria instituição:

*Em face da destruição total pelo incêndio do MAM é imperativo que se tire uma conclusão lógica da catástrofe: o MAM acabou. O grupo social que tão generosamente se lançou a criá-lo, com Niomar Muniz Sodré à frente, não está mais em condições de recomeçar a tarefa. A situação mudou, Os tempos são outros, ou mesmo a ideologia que inspirou os que o fizeram a mais de vinte anos atrás, mudou. Daí a necessidade de chamar outras forças e o Estado para criar outro estabelecimento congênere, com outras finalidades. A hora do puro mecenato privado passou (PEDROSA, 1978, p. 10)*

Mas a visão catastrófica não se confirmou. O Museu, através de um esforço conjunto ao longo das décadas subsequentes, obteve doações, incluindo uma campanha que fez com que os artistas cujas obras haviam sido queimadas, doassem obras para o novo acervo do Museu. No ano de 2012 o Museu de Arte Moderna começou a desenvolver o projeto “Restauração de Parte da Coleção MAM anterior a 1978”, por ter sido contemplado pelo programa Pró-Artes Visuais da Prefeitura do Rio de Janeiro.

Tal projeto teve por objetivo recuperar obras de arte do antigo acervo, a partir de pesquisa histórica documental e fotográfica, de acordo com o texto de Fátima Noronha, conservadora do Museu:

*Não era possível a total recuperação de algumas obras na época, mas também era impossível a idéia de descarte, uma vez que possuíam um percentual significativo de existência estética e de fato, eram e ainda são um registro histórico, quase como peças arqueológicas. (MUSEU, 2014, p. 06)*

A coleção do museu é atualmente de 6466 obras, Na coleção do próprio museu encontram-se obras de Jackson Pollock (1912/1956), Alberto Giacometti (1901/1966), Hans Arp (1886/1966), Lucio Fontana (1899/1968), Constantin Brancusi (1876/1957), Sergio Camargo (1930/1990), Alfredo Volpi (1896/1988), Lygia Clark (1920/1988), Willys de Castro (1926/1988), Hélio Oiticica (1937/1980), Cildo Meirelles (1948), Antônio Manuel (1947) e Ernesto Neto (1964)<sup>(MAM, 2014)</sup>.

Desde 1993, o museu abriga a coleção Gilberto Chateaubriand, em regime de comodato, coleção “com mais de 6000 das cerca de 8300 obras que a compõem, já no museu”. A Coleção Joaquim Paiva, coleção privada de fotografia brasileira e estrangeira no país, com 1960 das suas quase 3000 fotos no MAM em regime de comodato, encontra-se no museu desde 2005, assim como Coleção Luiz Carlos Barreto, também de fotografias, em regime de comodato no MAM.

A riqueza das obras presentes no MAM, revela-se a partir das obras selecionadas pelo projeto, principalmente as obras de artistas do Grupo Frente, Aluísio Carvão (1920/2001), Ivan Serpa (1923/1973), Lygia Clark (1920/1988) e Lygia Pape (1927/2004). Willys de Castro (1926/1988), que entra em 1958 no Grupo Neoconcreto, também possui obras no Museu. Do Grupo Ruptura, foram destacados os trabalhos dos artistas Hermelindo Fiaminghi (1920/2004), Luiz Sacilotto (1924/2003) e Judith Lauand (1922).

De Aluísio Carvão, a obra selecionada, Claro Vermelho (1959); de Fiaminghi, Círculos em Movimentos Alternados 2 (anos 1950); de Ivan Serpa, Fórmula em Evolução (1952), obra doada pelo próprio artista ao MAM em 1952; de Judith Lauand, A Base de Hexágonos (1959); de Lygia Clark, Planos em Superfície Modulada (1959); de Lygia Pape, Relevô (1955); de

Willys de Castro, Planos Interpostos (1959) e Campos Interpostos (1959).

Do incêndio do MAM em 1978, uma das obras analisadas, de autoria de Ivan Serpa, *Forma em Evolução*, foi restaurada e utilizada para análise no projeto. As demais obras foram inseridas no acervo a posteriori, já no momento de reconstrução do MAM.

#### ▷ **Pinacoteca do Estado de São Paulo**

A Pinacoteca do Estado de São Paulo foi fundada em 1905 pelo Governo do Estado de São Paulo, com o apoio do vereador Maurício de Sampaio Vianna, do engenheiro Adolpho Augusto Pinto e do mecenas e senador estadual José de Freitas Valle, sendo o museu de arte mais antigo da cidade. O secretário do Interior e da Justiça, José Cardoso de Almeida, ficou responsável pela implementação da Pinacoteca e estabeleceu a pinacoteca em um salão no Liceu de Artes e Ofícios, projetado no final do século XIX pelo escritório do arquiteto Ramos de Azevedo, que sofreu uma ampla reforma com projeto do arquiteto Paulo Mendes da Rocha no final da década de 1990.<sup>3</sup>

É um museu de artes visuais com ênfase na produção brasileira do século XIX até a contemporaneidade. Seu acervo foi formado inicialmente a partir de 20 obras de artistas atuantes em São Paulo como José Ferraz de Almeida Júnior (1850/1899), Pedro Alexandrino (1856/1942), Antônio Parreiras (1860/1937) e Oscar Pereira da Silva (1867/1939), a partir de obras do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, o Museu Ipiranga. Hoje seu acervo conta com cerca de onze mil obras.

O papel central da Pinacoteca no estudo da produção de caráter construtivo no Brasil tem um grande impulso durante a gestão de Aracy Amaral, que realizou, em 1977, a *Mostra Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, cujo catálogo, com textos contemporâneos à produção da arte construtiva e textos contemporâneos à mostra, foi um esforço considerável referente aos estudos sobre a vertente construtiva no Brasil. Este projeto foi desenvolvido em conjunto com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Durante a gestão de Aracy Amaral (1975-1979), através de recursos do Governo do Estado de São Paulo, foram compradas obras de Franz Weis-

---

<sup>3</sup> Vai ser nessa reforma dos anos 1990 que o espaço que até então existia também como Liceu passa a ser ocupado integralmente pela Pinacoteca.

smann (1911/2005), Hermelindo Flaminghi (1920/2004), Luiz Sacilotto (1924/2003), Lygia Clark (1920/1988) e Waldemar Cordeiro (1925/1973). Trabalhos pertencentes a outros órgãos estaduais, premiados em diferentes salões, passaram, então, a fazer parte do acervo da Pinacoteca, obras de Judith Lauand (1922), Lothar Charoux, Luiz Sacilotto(1924/2003), Maria Leontina (1917/1984), Maurício Nogueira Lima (1930/1999) e Waldemar Cordeiro (1925/1973).

Geraldo de Barros (1923/1998), para integrar a mostra, ampliou três de suas Fotoformas, doando-as à Pinacoteca, assim como Margot Flexor, viúva de Samson Flexor (1907/1971), ofereceu um conjunto de pinturas, gravuras, desenhos e estudos à Instituição.

Outros artistas e familiares ofereceram também obras como Anatol Wladislaw (1913/2004), Antonio Maluf (1926/2005), Arthur Luiz Piza (1928), Julio Plaza (1938/2003), German Lorca (1922), Leopoldo Raimo (1912/2001) e Willys de Castro (1926/1988).

A Associação dos Amigos da Pinacoteca também contribuiu para a coleção com o Metaesquema de Hélio Oiticica (1937/1980). As pinturas de Mário Silésio (1913/1990) foram adquiridas pelo Governo do Estado e duas obras de Hermelindo Fiaminghi (1920/2004) passaram a fazer parte do acervo pelo Programa de Aquisições para Museus Pinta e o Credit Suisse comprou uma obra de Ivan Serpa por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura do MinC.<sup>4</sup>

Para o estudo da arte concreta, foram selecionadas obras de artistas significativos participantes dos Grupos Frente e Ruptura, cujas obras pertencem ao acervo da Pinacoteca. De Fiaminghi, a obra selecionada foi Alternado I (1953); de Judith Lauand, Quatro grupos de elementos (1959); de Luiz Sacilotto, Vibração Ondular (1953); de Maurício Nogueira Lima, Composição número 2 e Desenvolvimento Espacial da Espiral (1954); de Waldemar Cordeiro, Espaço Convexo (1954) e Ideia Visível (1957); de Willys de Castro, Objeto Ativo (1962), Pintura 194 (1957) e Pintura M-111 (1956).

---

4 Dados presentes no Catálogo: Arte Construtiva na Pinacoteca de São Paulo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

### ▷ **Museu de Arte da Pampulha: O Espaço Museal e o Museu**

O espaço onde hoje se encontra o Museu de Arte da Pampulha – MAP nasce como Cassino em 1942. Em poucos anos, em 1946, com a proibição do jogo, é fechado e dez anos após, em 1957, transforma-se em espaço museal. Na maior parte de sua trajetória, foi museu, embora sua essência de cassino permaneça em todos os relatos sobre ele, em sua própria configuração espacial e em um conjunto de objetos que remetem ao cassino, que também integram o acervo.

No ano de 2016, durante a 40ª Reunião do Comitê do Patrimônio Mundial, em Istambul, na Turquia, o conjunto, constituído pelo prédio do MAP, pela Igreja de São Francisco de Assis, pelo Iate Clube e pela Casa do Baile, recebeu o título de patrimônio mundial. O conjunto já havia sido tombado pelo IPHAN em 1997, sendo tombado também pelo Município de Belo Horizonte e pelo Estado de Minas Gerais. Foi o primeiro bem cultural no mundo a receber o título de Paisagem Cultural do Patrimônio Moderno. A Paisagem Cultural é formada por quatro edificações a Igreja de São Francisco de Assis, o Cassino (atual Museu de Arte da Pampulha), a Casa do Baile (Centro de Referência em Urbanismo, Arquitetura e Design de Belo Horizonte) e o Iate Golfe Clube (Iate Tênis Clube), construídas entre 1942 e 1943, durante a prefeitura de Juscelino Kubitschek. As edificações encontram-se articuladas em torno do espelho d'água de um lago urbano artificial, contando também com o painel em azulejo criado por Candido Portinari presente na Igreja da Pampulha, o mural interno e os passos também na mesma Igreja, esculturas de Alfredo Ceschiatti e José Alves Pedrosa, e os jardins planejados pelo paisagista Roberto Burle Marx.

O significado do conjunto para a arquitetura moderna pode ser facilmente apreendido na presença deste nos grandes manuais de história da arquitetura que versam sobre o século XX. Em 2014 foi entregue ao IPHAN o Dossiê de Inscrição na Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO na tipologia Patrimônio Moderno. Internamente, no Brasil, houve um incentivo a propostas que buscassem o tombamento internacional de obras a partir do PAC - Cidades Históricas do Governo Federal, o Programa de Aceleração do Crescimento, tendo sido contempladas propostas de restauração do Museu de Arte da Pampulha e da Igreja São Francisco de Assis. No entanto, a ideia de se apresentar a candidatura já existia

desde 1996.

A integração dos edifícios à paisagem é algo marcante no projeto das edificações que em conjunto com o paisagismo de Burle Max e com parte da Lagoa da Pampulha formam o Conjunto tombado. Niemeyer, cuja formação é tributária de Le Corbusier, criador dos Cinco Pontos da Nova Arquitetura – planta livre, fachada livre, pilotis, terraço jardim e janelas em fita – tem no conjunto da Pampulha um dos maiores exemplares de seu fazer arquitetônico. Ao se pontuar o papel fundamental de Le Corbusier, frise-se também que na mesma reunião do Comitê que tombou o Conjunto da Pampulha, houve o tombamento das obras de Le Corbusier situadas em vários países, integrando o tombamento do Conjunto a uma valorização de um momento da arquitetura internacional de uma escola arquitetônica.

No momento da candidatura a patrimônio mundial, optou-se por uma ideia de “retorno ao original” que despreza o transcurso da existência do objeto como parte integrante do mesmo. Ressalte-se que essa ideia de retorno ao original, está já presente em reportagens dos anos 1995, em um momento de restauração do prédio, em que se falava da necessidade de se derrubar as árvores que não faziam parte dos jardins iniciais planejados por Burle Marx.

Para refletir sobre esse retorno ao original, o texto da escritora Marguerite Yourcener, no qual ela se refere ao tempo, esse grande escultor, traz importantes questões. O problema central das políticas patrimoniais e de uma visão restritiva de patrimônio refere-se justamente ao congelamento do tempo, esquecendo que o tempo, matéria prima da história dos homens, é grande responsável pelas formas materiais e simbólicas que nos constituem. Mesmo os objetos artísticos, mesmo as cidades sendo observadas como objetos estéticos, devemos nos remeter ao transcurso do tempo e da vida sempre limitada desses objetos.

Yourcener refere-se à escultura, mas podemos relacionar sua reflexão à arquitetura:

*No dia em que uma estátua é finalizada, sua vida, em um certo sentido, começa. A primeira fase em que ela toma a forma humana pelo trabalho do escultor é finalizada; a segunda fase, a sua travessia pelos séculos, através de momentos alternados de adoração, admiração, amor, ódio e indiferença e sucessivas fases*

*de erosão e atrito, irão trazer a estátua à sua disforme massa mineral da qual o escultor a trouxe à vida. (YOURCERNAR, Marguerite, O tempo, esse grande escultor – traduzido do texto em inglês “That Mighty Sculpture, Time, Presente no livro Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage. Los Angeles: The Getty Conservation Institute. p. 212)*

Do pó viestes, ao pó retornarás. E passarás por momentos de adoração, admiração, amor, ódio e indiferença. Os objetos são, antes de tudo, significativos, multissígnicos. No texto de promoção da candidatura do patrimônio, o nome dado é Cassino, seguido dos dizeres “atual Museu de Arte da Pampulha”, o que demonstra o privilégio dado à sua condição de Cassino, valor primeiro para o próprio tombamento. O texto de apresentação da edificação, após discorrer sobre suas características arquitetônicas, é finalizado com os dizeres: “O Cassino propiciou noites de grande esplendor aos belorizontinos e aos turistas, até 1946, quando foi desativado pela proibição dos jogos de azar no Brasil”. Nas disputas pela memória, a memória do Cassino é privilegiada em detrimento da existência do espaço como Museu por mais de 50 anos. Depois retoma, como curiosidade, a existência da rampa que leva ao Salão de Jogos, que parece solta no ar e o antigo grill room – atual auditório, nos dizeres do encarte de propaganda.

O espaço arquitetônico, por pouco tempo Cassino, mas concebido em sua forma inicial como tal, passa a ser Museu, mas um Museu cuja marca é também do Cassino. Entre o grupo de objetos que abriga em seu acervo, a larga maioria de objetos artísticos, existe uma coleção referente ao Cassino, a essa marca inicial, indelével em sua existência. No entanto, o lugar atribuído a essa marca pode ser maior ou menor no que se refere à sua existência ao longo do tempo.

A temporalidade do objeto é algo a ser considerado no momento em que se resolve, a partir de escolhas políticas, de ações dos sujeitos contemporâneos a um momento de existência do objeto, retornar a um original do passado que, em realidade, não ocorre porque é impossível apagar a existência desse objeto ao longo do tempo. A não ser que se apague seletivamente a memória das pessoas e do próprio objeto.

### ▷ **Museu de Arte da Pampulha: O acervo**

Ao analisar o acervo do MAP, aborda-se a constituição de um conjunto de obras que representa a presença da arte abstrata, em Minas Gerais, nos anos abarcados pelo projeto (anos 1950/1960), a partir da materialidade do acervo do Museu de Arte da Pampulha, nas presenças e também em suas ausências. É a formação e a permanência do acervo que permite a presença e o nosso estudo das obras.

A partir dos salões e de doações, foi constituído um acervo que, por não ter um projeto linear, um projeto curatorial único, é extremamente diverso. Deve-se abordar o estudo do acervo do museu sob a ótica do que ocorria no cenário artístico da cidade de Belo Horizonte, mas também nacional e internacional, por haver ocorrido na cidade, nos anos de 1940, um dos principais acontecimentos da arquitetura moderna mundial: a construção do complexo arquitetônico da Pampulha. É nesse espaço que no ano de 1957 será criado o Museu de Arte da Pampulha. As obras analisadas foram inseridas no acervo do Museu por meio de premiações e doações dos artistas. A formação inicial da coleção, deu-se a partir de doações organizadas por Assis Chateaubriand, mas, após esse começo, os salões passaram a ser os grandes fornecedores de obras para o Museu.

*Ainda que o Museu incorporasse acervos significativos de novos processos e novas mídias, videográfico e audiovisual, até mesmo ensaios críticos com esse formato, como “A Nova Crítica”, de Frederico Morais, a abrangência da coleção apresenta-se tímida e inacabada diante da potência da produção artística e da função de um museu de arte para a cidade de Belo Horizonte (MUSEU, 2009, p. 16)*

O acervo foi constituído a partir de doações independentes de artistas e colecionadores, assim como de premiações dos salões de arte. Desde 1937 eram realizados os Salões Municipais de Belas Artes no saguão da Prefeitura, após a inauguração do Museu, os salões foram transferidos para este local. Em 1969 esses salões municipais se transformaram no Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, em 1969, que, por sua vez, tornaram-se Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte.

No ano de 2003 foi criada a Bolsa Pampulha que acaba por ocupar



o lugar dos salões, com uma proposta de residência artística. Os salões contribuíram para a formação do acervo do Museu a partir dos prêmios dos salões financiados, principalmente, por empresas privadas.

As obras do acervo possuem variadas dimensões, suportes, diferentes expressões. Alguns artistas com obras na coleção do museu: Alberto da Veiga Guignard (1896/1962); Alfredo Volpi (1896/1988); Burle Marx (1909/1994); Franz Weissman (1911/2005); Tomie Ohtake (1913/2015); Goeldi (1895/1961); Amilcar de Castro ([1920/2002](#)); Lothar Charoux (1912/1987); Abelardo Zaluar (1924/1987); Décio Noviello (1929); Maria Helena Andrés (1922); Marília Giannetti Torres (1925/2010); Mário Silésio (1913/1990); Yara Tupinambá (1932); Beatriz Dantas (1949); Frederico Morais (1936); Geraldo Teles de Oliveira (1913/1990).

Com relação ao acervo de arte construtiva, percebemos também que há exemplos de obras de artistas independentes, que não se filiam a um movimento/grupo específico, além de algumas obras de artistas construtivos.

Desde o ano de 2015 o Museu está aguardando o início de sua restauração que, a princípio, está prevista para durar dois anos, com o deslocamento de todo o acervo e com a certeza de que, caso seja seguido o projeto de restauração, o acervo não terá como retornar ao local que ocupa atualmente. Sobre estas questões, a gestão atual do Patrimônio no Município tem realizado discussões para pensar as formas de execução da restauração.

Das obras analisadas pelo projeto, de Décio Noviello (1929) foram realizadas pesquisas sobre Pintura 3 (1969); de Maria Helena Andrés (1922), foi analisada a obra Cidade Iluminada (1956); de Marília Giannetti Torres (1925/2010), Sem Título (1960); de Mário Silésio (1913/1990), Composição Abstrata (1959); de Abelardo Zaluar (1924/1987), Híbridos I (1969) e Híbridos II (1970) e de Lothar Charoux (1912/1987), Equilíbrio Restabelecido A (1969).

### ▷ **Coleção Tuiuiú**

No Brasil, atualmente, há alguns célebres colecionadores de arte contemporânea, sendo que em Minas Gerais hoje encontra-se um dos mais importantes museus de arte contemporânea do mundo, Inhotim, formado a partir da Coleção do colecionador Bernardo Paz e que constitui hoje um importante centro de exibição e incentivo à arte contemporânea no Brasil. No entanto, é necessário demarcar, a coleção de Bernardo

Paz hoje se encontra exibida e compartilhada com o grande público, enquanto os proprietários da Coleção Tuiuiú, exemplo do colecionismo privado, que possui características específicas distintas dos acervos de Museus Públicos, não almejam esse compartilhamento no momento.<sup>5</sup> Entretanto, em sua entrevista, o casal de colecionadores, Luciana e Luiz Antônio Almeida Braga, frisa a importância da arte para todos, ao falar do impacto que os trepantes de Lygia Clark, ao serem posicionados na área da piscina, causaram em um trabalhador que disse que o céu mudou quando o objeto tridimensional foi ali posicionado.

É necessário marcar a diferença entre a formação das coleções públicas e privadas. As instituições privadas são normalmente obra dos interesses de um colecionador, que possui intenções específicas ao colecionar suas obras. A formação do colecionador também é essencial para compreender a integração de vários objetos em uma coleção. Essa formação pode ocorrer concomitantemente à própria formação da coleção, como nos fala Luis Antonio de Almeida Braga:

*Quando é que você descobre que é colecionador, é difícil de saber o momento, né. Você vai comprando. O primeiro quadro importante que a gente comprou foi o quadro do Guignard, Paisagem de Minas que ainda é um dos meus favoritos até hoje. E a gente pode dizer que o Jean Boghici foi assim o cara que nos trouxe, dos primeiros quinze quadros que a gente comprou, doze devem ter vindo através dele. Então tem uma qualidade porque ele tinha um olho apuradíssimo. E acho que o olho dele foi o olho que mais influenciou minha maneira de ver quadros. Claro que tem aquelas tais dez mil horas que você tem que fazer de alguma coisa para aí achar que entende dessa coisa, foram feitas muito rapidamente. Já tinha um lastro anterior e aí acelerou e chegamos a essas dez mil horas com muita facilidade. De lá pra cá, vai meio na nossa intuição e conversando com a pessoas que acham que conhecem vai alguma coisa profundamente.<sup>6</sup>*

---

5 Além dessa coleção que deu origem a Inhotim, outra coleção é fundamental para o estudo da arte contemporânea, coleção que hoje se encontra em Houston, a coleção Adolpho Leirner que possui importantíssimos exemplares da arte construtiva brasileira, com obras dos Grupos ruptura e Frente, do Movimento Neoconcreto, assim como obras do Ateliê Abstração de Samson Flexor e de artistas independentes. A venda da coleção, em 2007, provocou o protesto de artistas e curadores no Brasil.

6 Entrevista realizada com o colecionador Luis Antonio de Almeida Braga em 24 de junho de 2016, em Itaipava, Rio de Janeiro.

A primeira obra adquirida da coleção de Luciana de Almeida Braga e Luis Antonio de Almeida Braga é um quadro do Guignard, Paisagem Imaginada, de 1955, sendo que ainda não havia o interesse pela arte concreta brasileira no início de formação.

Se por um lado, a formação de uma coleção é obra do gosto, há uma escolha por um período, uma determinada linguagem, que se inserem em seu interesse visual, há também interações complexas com grupos sociais outros que atribuem outros significados aos objetos a serem mostrados.

Parte da Coleção Tuiuiú, no ano de 2010, foi exibida na exposição O Olhar do colecionador, Coleção Tuiuiú, que teve lugar no Instituto de Arte Contemporânea, em São Paulo. A coleção abarca obras do século XX, desde o modernismo, a partir de obras de dissidentes da Academia de Belas Artes até grandes projetos ambientais de José Resende (1945), Waltercio Caldas (1946), Iole de Freitas (1945) e Hélio Oiticica (1937/1980). No entanto, esses grandes projetos ambientais localizam-se em propriedade privada, longe dos olhares e da fruição do grande público. Na mostra O Olhar do Colecionador, foram exibidas pinturas e esculturas que mostram um recorte da coleção. Sobre o que norteou a formação da parte da coleção referente à arte concreta e neoconcreta, diz-nos Almeida Braga:

*Quando eu falo de concreto, por exemplo, tem umas três ou quatro pessoas que eu converso, para ver o que é a opinião deles, o que que não é, que são amigos meus, que são críticos, ou são curadores, ou são colecionadores, são pessoas que eu tenho, que a gente tem, com quem a gente conversa para ver o que acham. E de certa forma você não fica com um olho só o teu, um olho absoluto, isso é belo, isso é feio, isso é bom, isso é ruim, porque isso não funciona assim. Isso é um consenso dos sábios, por muitos imbecis que tenham entre os sábios, mas é do que se trata.*

Se um olhar plural é essencial, o que nos afasta da questão de um gosto individual puro e simples, nas palavras do próprio colecionador, ele mesmo não desconsidera a parte financeira ao completar a fala anterior: “Por muito influenciável que seja pela parte financeira do negócio.” Mas o foco principal está em seu olhar, mas principalmente em um olhar coletivo, de integrantes do meio artístico, essencial para a formação de sua

coleção, nos próprios dizeres do colecionador, um sujeito com vontade de reunir a coleção, de colecionar, de fazer escolhas. Das influências na formação de sua coleção, Almeida Braga cita o marchand e colecionador Jean Boghici, como sendo responsável por sugestões e por ensiná-los a olhar, acompanhando-os em visitas especialmente a museus, pois não seriam frequentadores do meio artístico contemporâneo, a aprendizagem deu-se pelas visitas a museus. Max Perligeiro também é lembrado pelo colecionador por ter o arquivo fotográfico de 95% ou 97% do que possuem além de se preocupar “em registrar que a obra esteve em uma exposição, que foi citada em um livro. Ele também faz esse tipo de trabalho. E sei lá, até de dois em dois anos a gente dá uma olhada nas peças, vê o que está precisando cuidar, vê o que não está precisando cuidar”.

Sob a perspectiva do colecionador, há também uma classificação de sua própria coleção, em quatro grandes grupos:

*Acho que tem três ou quatro roteiros. Como a arte se toca. Se eu quiser inventar uma historinha eu invento. Mas na verdade, eu acho que a gente tem três ou quatro roteiros. Tem uma coisa de arte modernista brasileira, tem uma coisa de concretismo, tem uma coisa da década de 60, tem uma coisa da escultura contemporânea e tem uma coisa de mais antigo, que mistura isso aí. Foi onde a gente pescou, foram coisas que a gente teve oportunidade e conhecia.*

Das escolhas realizadas por Almeida Prado, fazem parte da abordagem da pesquisa, obras de Aluísio Carvão (1920/2001), Hélio Oiticica (1937/1980), Lygia Clark (1920/1988), Milton Dacosta (1915/1988), Willys de Castro (1926/1988) e Ivan Serpa (1923/1973); também artistas neoconcretos ou do movimento concreto paulista. O próprio colecionador apresenta-nos o que de arte concreta há em sua coleção:

*O que que tem? Tem Carvão, tem João José, tem Lygia, tem Hélio, tem Willys, tem Serpa, e alguma coisa a mais desse período. O que que eu acho que é. Eu percebo, às vezes, com essa coisa de viajar muito coisa e tal. A gente viu muito concretismo no mundo inteiro. Tem concretismo no Brasil, tem concretismo na Argentina.*

Complementando, diz que a arte concreta em Cuba estaria na moda no momento atual, mas que tem concretismo no mundo inteiro, na Suíça, na Itália. Também se refere aos artistas internacionais que teriam sido referências para o desenvolvimento do concretismo: Albers, Max Bill e Calder.

De Aluísio Carvão, as obras selecionadas foram Estrutura Plano Espacial n. 3 (1958), Verde/Lilás (1959) e Vermelho/Vermelho (1959); de Hélio Oiticica, Bilateral (1960) e Transdimensional (1959); de Lygia Clark, Casulo (1959); de Milton Dacosta, Encontro 1 (1961); de Willys de Castro, Objeto Ativo (1970) e de Ivan Serpa, Quadrados em Ritmos Resultantes (1953).

Em sua coleção, a primeira obra de arte concreta a entrar foi a Verde Lilás de Aluísio Carvão, embora quase tenha adquirido uma obra de Milton Dacosta como a primeira de sua coleção. No entanto, como a obra foi identificada como falsa por Jean Boghici, foi devolvida ao vendedor.

Sob seu olhar, há também uma hierarquia em relação às obras, entre artistas internacionais e artistas mais nacionais, como sob sua ótica é a obra de Ivan Serpa:

*O Serpa para mim é muito local, muito brasileiro. O Carvão, o Willys, o Mavignier, são artistas que se encaixam, seria uma contribuição brasileira para um movimento concreto. Igual estão fazendo hoje, estão fazendo uma coisa pop, around the world. Tem uma exposição na Tate. Tem uma exposição no museu da Pensilvânia, tem uns 4, 5, livros que saíram nos últimos dois anos sobre o pop internacional, tem o pop francês e tudo. Se você fizesse uma exposição sobre os concretos internacional, são artistas que você teria que botar contribuições brasileiras pra isso. A Lygia e o Hélio acho que estão em uma escala acima disso, mais importantes do que isso. E o Serpa pra mim é coisa mais da história da arte brasileira, ele é fundamental na História de Arte Brasileira, do concreto brasileiro. Então você não precisaria ter um Serpa em uma exposição do concreto do mundo inteiro. Mas você deveria ter um Carvão, você deveria ter um Mavignier.*

Das obras da coleção, um dos destaques é a Cubo-cor de Aluísio Carvão, que já participou de várias exposições, o que também acarreta

uma necessidade de cuidados para que a obra não se degrade. É interessante no trecho abaixo perceber algo que é dito de forma simples pelo colecionador e que está na base dos estudos relacionados à relação artista/objeto/espectador, o caráter multissígnico do objeto, explicitado a partir da base feita pelo próprio artista, a posteriori:

*O Cubo Cor estava em exposição lá. O Jean que nos mostrou através do Carvão. E o Carvão até desenhou uma base, duas bases, uma base pequena e uma base grande. E eu fiz as duas bases. E eu sinceramente não gostei da base que ele fez. Mas porque eu imaginava uma coisa assim mais moderna, mais solta. E eu acho que talvez ele já tivesse mais velho, sei lá, alguma coisa. Ele desenhou uma base dessa altura, uma base de escultura de busto pra depois, com aquela basezinha pequena, pra eu botar o cubo em cima. Eu imaginava uma coisa assim mais despojada, tanto que eu uso só a base pequena que ele botou, mas eu tomei um susto. Você vê quando você compra arte pensando numa coisa e o artista fez pensando em outra, tá certo?*

▷ **A cor e o preto e branco na Coleção Tuiuiú**

Entre as escolhas dos colecionadores, aponta de forma clara uma predileção pela obra de Hélio Oiticica, sendo o olhar do colecionador bastante apurado em relação ao significado desse artista emblemático em sua coleção:

*O Hélio é aquela coisa que a gente tá falando da cor. Se a gente for colocar o Hélio em uma escala internacional, ele tirou a cor do suporte. Uma imaginação, sem ser o efeito da luz, ele fez isso usando objetos não “elétricos”. Mudou a escala. Esse negócio da escala grande das cores é uma coisa que a gente deve aos americanos, os americanos que inventaram esses campos de cor que eles fizeram lá. Ele pegou isso talvez numa tradição talvez mais europeia e juntou... Ele fez uma coisa única dele mesmo também. Acho que é isso.*

A cor de Oiticica ganha o espaço e as palavras do colecionador, em suas paredes, a cor ainda pintura, em seu suporte inicial, como O verme-

lho, obra pequena em dimensão e grande em potência. Aos poucos a cor ultrapassa o suporte inicial e ganha o espaço em Bilateral, Tridimensional e no Bólido. Chegando ao espaço tornado cor, com os penetrantes. Todas obras presentes em sua coleção. Um contraponto é estabelecido em relação à obra de outra artista muito presente em sua coleção, em uma oposição complementar a Oiticica, o próprio colecionador cita a ausência de cor em obras de Lygia Clark, nas fases da obra da artista presentes em sua coleção: “O que me interessa no concreto brasileiro é a cor. Lygia Clark não tem cor.”, mais à frente, na entrevista, complementa o pensamento:

*Lygia Clark pra mim é preto e branco. Eu acredito muito em “estalo de via”, sobrevôo. Lygia Clark me interessa a partir de um determinado momento. Aí eu acho que ela vira uma grande artista. E ela tem uma questão filosófica sobre isso, que eu não sei definir bem, a hora que acaba de ser, tem uma hora que ela não é mais artes plásticas, na prática, ela é uma coisa mais sensorial, tá certo, pra você sentir, uma coisa psicológica. Eu tenho uma opinião de que o Bicho, é mais ou menos a passagem de um momento para o outro. Aquilo é meio terapia e é meio artes plásticas ainda. A outra parte dela afinal é uma parte que eu entendo, gosto, mas não é artes plásticas.*

De Lygia, as obras presentes na coleção são os Trepantes, o Casulo, que se complementam, em uma relação simbiótica com as obras de Oiticica, formando a vertente neoconcreta de sua coleção.

#### ▷ **Sobre acervos, coleções e colecionadores**

Há uma diversidade na formação das coleções e dos acervos aqui mostrados. O ato de colecionar, já presente na cultura ocidental há séculos, encontra um espaço de apresentação com a criação dos museus modernos, públicos. Os acervos ganham um sentido comunitário por serem objeto de trabalho de pesquisadores, conservadores e de apreciação pelo grande público quando expostos. Colecionadores criaram museus ou doaram suas coleções a museus e o seu olhar perdura ao longo do tempo. Dos grandes colecionadores como Os Rothschild, JP Morgan, Calouste Gulbelkian, Guggenheim, Getty, Shchukin, Morozov, Thyssen-

-Bournemisza, o brasileiro Adolpho Leirner, hoje podemos ter acesso às obras por eles colecionadas, dentro de um processo que insere o objeto em outro lugar, que não somente o de mercadoria. O colecionador, para Walter Benjamin, é figura-chave para compreender a modernidade oitocentista, já que é quem se encarrega de transfigurar os objetos ao tirá-los do caráter de mercadoria. Ao colecionador, Benjamin atribui um peso central ao rastrear os sonhos e projeções coletivas da modernidade parisiense.

O colecionismo tem um papel fundamental no campo artístico. O colecionismo, mesmo inserido em um universo permeado pelo valor monetário, não existe somente para ostentação, o colecionador estabelece categorias, insere as obras dentro de um todo maior, como percebemos nas palavras de Baldassane:

*O colecionismo surge dentro desse processo de ampliação do consumo suntuário, mas se diferencia por seu caráter peculiar, por uma intenção específica que vai muito além do mero desejo de ostentação. O colecionador tem outra ideia em mente: a ideia de modelo, de série, em que cada bem adquirido não é mais do que uma peça que completa um todo maior. (BALDASSARE, 2006, p. 16)*

E as coleções, como poderemos defini-las? Pomian, em seu agora clássico texto *Coleções*, assim define Coleção: “qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial, num local fechado, preparado para esse fim e expostos ao olhar do público. (POMIAN, 1984, p. 53)

Um dos pontos fundamentais do texto de Pomian é a constatação de que os objetos ao serem colecionados modificam sua função inicial. No caso de pinturas, de objetos artísticos, o que se transforma e acaba por transformar a própria obra é a sua relação com as demais obras da coleção. No caso de acervos de museus, esse ponto também é essencial, não há mais uma obra somente, mas a relação dessa obra com os demais objetos do acervo.

O estudo das coleções e dos acervos e não somente de obras individuais, é essencial para compreendermos o que impulsiona o esforço



coletivo de preservar um determinado conjunto de objetos, assim como serve para inscrevermos o estudo das coleções como essenciais na construção da história da arte. É Benjamin quem vai nos dar o sentido do ato de colecionar, o que significa esse ato primordial:

*É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta “completude”. É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. E para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. (BENJAMIN, 2003, P.239)*

Os três museus e a coleção particular objeto de estudo, possuem princípios distintos que nortearam a arte de colecionar. Independentemente de haver um projeto curatorial claro, como foi o caso do momento de aquisição e de formação da coleção de arte construtiva da Pinacoteca, por exemplo, há um esforço coletivo conjunto para a permanência desses objetos, dessas obras de arte significativas para a compreensão da arte e de buscas da nossa própria humanidade, inserindo as obras em um mundo artístico mais amplo.

No caso da Coleção Tuiuiú, a marca da escolha do proprietário é clara, as escolhas foram feitas a partir do contato que ele teve com críticos, historiadores, galeristas e da formação do seu olhar. Os mundos da arte também nortearam a constituição da coleção. É importante ressaltar que a coleção Tuiuiú somente atinge o público em momentos específicos, quando as obras saem da propriedade do proprietário e se mostram ao mundo.

O Museu de Arte da Pampulha possui um acervo que claramente aponta a ausência deste projeto curatorial, com obras diversas que representam o ethos da formação de sua coleção: a partir de premiações de salões e doações, principalmente de artistas.

Mesmo com a perda das obras expostas no MAM-RJ em 1978, evento que se conformou como um marco trágico em termos de preservação da arte construtiva latino-americana das décadas de 1930 a 1970, há necessidade de se realizar um estudo das obras de história da arte que não permaneceram e das coleções que já se foram. Um conceito interessante para utilizarmos é o de cripto história da arte, a vertente da história que se ocupa do patrimônio artístico desaparecido.<sup>7</sup>

*Atenta no papel que as obras já desaparecidas na voragem dos séculos possam ter assumido em determinadas circunstâncias e em termos históricos, iconológicos, políticos, ideológicos e, sempre, estéticos. Contribui para dar vida a tais espécimes que diversas vicissitudes fizeram desaparecer do património presente. Ajuda a iluminar, a partir desse estudo, comportamentos específicos de estilos de artistas, conflitos de gosto, preconceitos de mercado ou grupos sociais nas circunstâncias influentes (SERRÃO, 2001, p.11)*

A perda dessas obras, de forma trágica<sup>8</sup>, serve-nos para refletir sobre a ausência de inúmeras obras no momento da construção discursiva sobre a história da arte. Serve também para falar sobre o que restou e fazermos análises das obras que se encontram materialmente no mundo, mas tendo como contraponto a ausência, o vazio que sempre acompanha a seleção feita pelo pesquisador e pelo próprio colecionador, na falta eterna também pontuada por Benjamin.

### ▷ Referências

AMARAL, Aracy (coord.). *Projeto Construtivo na arte*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

---

7 Este conceito é utilizado por SERRÃO, Vítor. *A Cripto-História da Arte*. Análise de obras de arte inexistentes. Lisboa: Livros Horizontes, 2001. apesar de ser um livro dedicado a obras dos séculos XVI a XVIII, a ideia de uma história da arte sobre obras que já se foram é extremamente fascinante. E no caso de obras que se perderam já no século XX, incluídas em catálogo, servem para mostrar que mesmo com imagens que atuam como signos da presença da obra no mundo, estas já deixaram de existir e esta ausência-presença é fundamental de ser analisada.

8 Não há nenhum trabalho específico do qual tenha tido conhecimento sobre as obras perdidas neste incêndio. Este é um dos focos da pesquisa a ser desenvolvida, um estudo sobre as obras que se perderam.

BALDASSARRE, María Isabel. *Los dueños del arte*. Coleccionismo y consumo cultural em Buenos Aires. Buenos Aires, Edhasa, 2006.

BALDASSARRE, María Isabel. As origens do colecionismo de arte pública e privada em Buenos Aires. In SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (orgs). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BENJAMIN, Walter. “H – O colecionador”. In: \_\_\_\_\_. *Passagens*, Org. Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BENSE, Max. *Inteligência Brasileira* GOMIDE, Adriano Célio. *Colecionismo de arte moderno e contemporâneo no Brasil : um estudo*. Tese (doutorado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

FRONER, Yacy-Ara. Coleções: O interstício da Curadoria, do Colecionismo e da Conservação. In: ROCHA, Maurílio Andrade; MEDEIROS, Afonso. (orgs) *Fronteiras e Alteridade*. Belém: Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, 2014.

GOMIDE, Adriano Célio. *Colecionismo de arte moderno e contemporâneo no Brasil : um estudo*. Tese (doutorado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento limite da arte*: Ferreira Gullar. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores; MACK, Cindy. *Buscadores de Belleza*. História de los grandes coleccionistas de arte. Barcelona: Ariel, 2007.

JIMÉNEZ, Ariel. *Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LINDEMANN, Adam. *Coleccionar Arte Contemporâneo*. Köln: Taschen, 2006.

LUCIEN-SMITH, Edward. *Latin-American Art* . London: Thames and Hudson, 1993.

MAM Nacional. Rio de Janeiro: Barléu, 2014.

MUSEU de Arte da Pampulha. *Entre Salões – Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2009.

MUSEU de Arte da Pampulha. *Inventário*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010.

MUSEU de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Restauração de Parte da Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro anterior a 1978*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2014.

MUSEUM of Fine Arts. *Dimensions of Constructive Art in Brazil*. The Adolpho Leirner Collection. Houston: The Museum of fine Arts, 2007.

PEDROSA, Adriano; MOURA, Rodrigo (org.) *Através: Inhotim* Centro de Arte Contemporânea. Brumadinho: Instituto Cultural Inhotim, 2008.

PEDROSA, Mário. *Arte. Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PINACOTECA do Estado. *Arte Construtiva na Pinacoteca de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. *Memória-História*, v. 1, cap. 2. In: ROMANO, Ruggiero; GIL, Fernando (ed.) *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

PONTUAL, Roberto. *América Latina Geometria Sensível*. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, 1978.

RIBEIRO, Marília Andrés (org.). *Arte e Política no acervo do MAP*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2016.

RIBEIRO, Marília Andrés. O Acervo Artístico da UFMG. In: RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da (ed.). Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

SERRÃO, Vítor. *A Cripto-História da Arte. Análise de obras de arte inexistentes*. Lisboa: Livros Horizontes, 2001.

SMALL, Irene. *Hélio Oiticica*. Folding the frame. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 2016.

VERSÕES do modernismo: Coleção Tuiuiú. São Paulo: Bei Comunicação 2010.

<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca%2Dpt/>

<http://mamrio.org.br/>

# CONCRETISMO E NEOCONCRETISMO NO ACERVO DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO: DUAS VERTENTES ENTRE OUTRAS

Tadeu Chiarelli<sup>1</sup>

## ▷ **Resumo**

Durante minha gestão como curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1996-2000), uma das preocupações relativas à ampliação do acervo da Instituição era levar adquirir um conjunto de obras que – acopladas às peças já ali presentes – contribuíssem para a constituição de um panorama da cena artística brasileira, a partir do final da II Guerra Mundial. Dentro dessa preocupação estava o interesse de levar para o acervo do MAM-SP obras que dessem conta da importância que, para a arte brasileira, alcançaram os movimentos de arte concreta e neoconcreta. Porém, atento ao processo de mitificação pelo qual – já em meados dos anos 1990 - passavam aqueles dois movimentos, cuidei de igualmente levar para aquele acervo obras pertencentes a outras formulações artísticas e estéticas que problematizavam a formação daquele mito, a partir de obras que, no limite, desestabilizassem a supremacia que aqueles movimentos vinham assumindo na cena artística local e internacional como “as” correntes estéticas que interessavam. Minha comunicação pretende, portanto, explicitar uma estratégia: como criar condições para que a arte concreta e neoconcreta pudessem ser vistas no acervo do MAM-SP sempre em relação com outras vertentes que as problematizassem enquanto correntes supostamente “únicas” no universo da arte contemporânea no Brasil.

## ▷ **Palavras-Chave**

Museu de Arte Moderna de São Paulo; curadoria; arte concreta; arte neo-

---

1 Professor junto ao Departamento de Artes Plásticas, leciona na Graduação e Pós-Graduação. Orientador junto ao Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais. Área de Concentração: Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte; Linha de Pesquisa: História, Crítica e Teoria da Arte. Atuação: História da Arte, Teoria da Arte, Crítica da Arte, Arte e Fotografia, Arte Brasileira Contemporânea. Entre 1996 e 2000 foi Curador-Chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Entre agosto de 2007 e maio de 2010 foi Chefe do Departamento de Artes Plásticas. Coordena o Centro de Estudos Arte&Fotografia (2004 - ) e o Grupo de Estudos em Crítica de Arte e Curadoria (2005-2013), ambos no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. Entre abril de 2010 e abril de 2014 foi Diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP. Obteve bolsa produtividade CNPq (Nível 1D) entre 2009 e 2014. Assume a Pinacoteca do Estado de São Paulo, como Diretor Geral (de abril de 2015 a abril de 2017). Tem livros publicados sobre Arte e Crítica de Arte no Brasil.

concreta

Entre 1996 e 2000, quando trabalhei como curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a meta era transformar o MAM em uma das principais instituições do gênero no país. Este objetivo havia ganhado seu primeiro resultado um ano antes de minha chegada ao Museu quando, sob a então nova presidente, Milú Villela, o MAM passou por uma reforma de seus espaços físicos que, por sua vez, complementava um desejo de transformação ainda anterior à chegada da nova presidente, e cujo resultado havia sido a remodelação em 1994 da sua reserva técnica, adequando-a a normas mais atuais<sup>2</sup>.

A presidência e o então corpo diretivo do MAM acreditavam que a recuperação do Museu passava por um incremento no seu calendário de exposições e no setor educativo. Já, na minha opinião, se o MAM desejasse, de fato, ser alçado entre as principais instituições museológicas do Brasil, além de medidas transformadoras em seus espaços físicos, em seu calendário de exposições e no serviço educativo, eu considerava necessário voltar-se com a mesma energia para o incremento das coleções de arte brasileira que compunham seu acervo, iniciado em 1968<sup>3</sup>.

No caso específico do MAM de São Paulo, em meados dos anos 1990, o que significava dirigir a atenção para seu acervo? Certamente cuidar de sua ampliação de maneira criteriosa seria fundamental, mas também era urgente torna-lo mais visível, não apenas para o público em geral, mas, sobretudo em um primeiro momento, para o próprio corpo diretivo da instituição, sempre reticente quando se tratava desse assunto.

Naquela época, a direção geral do MAM sofria de uma espécie de “síndrome do acervo perdido”, perceptível sobretudo na pouca boa vontade para com o acervo então existente, no pouco interesse em nele investir e na falta de uma política efetiva para ampliá-lo, estudá-lo e exibi-lo.

A raiz desses sintomas encontrava-se no trauma sofrido pela instituição em 1963, que não conseguiu sustar a transferência do seu acervo original, formado a partir de 1948, para a Universidade de São Paulo que, com ele, criou o seu Museu de Arte Contemporânea. A perda de

---

2 A reforma da reserva técnica do MAM foi conduzida por Maria Alice Milliet, então diretora técnica do Museu, com auxílio financeiro da Fundação Vitae. O presidente do MAM durante esse período era Eduardo Alfredo Levy Jr.

3 Quando assumi a diretoria técnica, o MAM possuía 1994 obras.

seu acervo inicial impedia o MAM de ver com olhos menos lastimosos o novo acervo que ela própria foi constituindo a partir de 1968, quando a instituição retomou sua programação, após alguns anos de inatividade. Frente a qualquer obra pertencente ao novo acervo, seus próprios dirigentes não conseguiam esquecer as obras perdidas para a Universidade. Assim, quando assumi a curadoria do Museu, havia uma forte baixa-estima na instituição quando o assunto eram as obras sob sua responsabilidade.

Consciente de que nada poderia ser feito no MAM se essa autocomiseração persistisse, trabalhei com minha equipe para a reorganização do acervo existente, me inteirando sobre seus limites, visando sua ampliação a partir de critérios mais definidos. Por outro lado, tornou-se também minha meta criar condições para divulgá-lo, não apenas por meio de exposições, mas igualmente por meio de publicações e – talvez o dado mais importante – transformando o MAM em um centro de estudos em curadoria e arte brasileira.

Como é do conhecimento de todos, o Brasil naquele período vivia os anos neoliberais de Fernando Henrique Cardoso, de paridade do real com o dólar e uma sensação geral de que havia possibilidades para o país alcançar novos patamares nos planos econômico e social. Esse clima, percebo hoje, pode ter favorecido a recepção, por parte da presidência e da direção do museu, do projeto apresentado por minha equipe para o acervo do MAM, ainda em 1996.

Tal estudo terminava com um diagnóstico e uma proposta: o acervo do MAM de São Paulo possuía mais força em seu segmento contemporâneo, uma vez que sua coleção modernista – apesar de algumas obras de qualidade – não possuía nenhuma coerência interna, de tão diminuta. Já em seu segmento contemporâneo era possível entrar em contato com um conjunto apreciável de obras de qualidade que formavam um panorama dos principais artistas brasileiros das últimas décadas do século passado<sup>4</sup>.

Assim, a ideia era concentrar os esforços na ampliação desse panorama, trazendo para o acervo obras que ampliassem aquele conjunto já

---

4 Quando ingressei no MAM de São Paulo, o Museu possuía pouco menos de 2000 obras. Dentre elas ressaltaria aquelas dos seguintes artistas: Emanuel Araújo, Sergio Camargo, Amílcar de Castro, Antonio Carlos Fajardo, Nelson Leirner, José Resende, Regina Silveira e Alfredo Volpi, entre outros.

significativo, sem focar, no entanto, na necessidade de repetir, no MAM, a mesma narrativa que vinha aos poucos se institucionalizando como “a” arte brasileira contemporânea.

Não nos interessava naquele momento o compromisso de repetir aquela suposta evolução da arte local. Temíamos que, se imperasse tal atitude, correríamos o risco de começar a pensar as obras a ingressarem no acervo como itens documentais daquela narrativa discutível em muitos aspectos. Interessava à equipe, isso sim, ter bons trabalhos de arte contemporânea no acervo. Tal posicionamento levou a curadoria a uma atitude ativa junto ao circuito, aproveitando as oportunidades que surgiam. Ao nos interessar por uma determinada obra, de um artista já reconhecido ou não, a curadoria do Museu não media esforços para obtê-la, quer por aquisição direta, quer pela sensibilização de colecionadores, galeristas e artistas que quase nunca recusaram atender às demandas do MAM.

Talvez a primeira grande doação que tenha vindo ao encontro dessas demandas, tenha sido aquela realizada por Milú Villela que, por solicitação da curadoria, doou ao museu quatro metaesquemas de Hélio Oiticica.

Mas é claro que, para a obtenção de outras obras significativas de alguns artistas já reconhecidos, precisávamos de uma estratégia efetiva de aquisição.

Com uma lista não propriamente de nomes de artistas ligados a este ou aquele movimento, mas de obras específicas que queríamos para o acervo, foi oportuna a possibilidade que se abriu a partir de 1998 com a Lei Rouanet, permitindo a compra de obras para instituições de arte a partir de descontos do Imposto de Renda de pessoas físicas e jurídicas.

Uma vez que o MAM já possuía essa lista de obras que tinha por objetivo adquirir, a partir de 1999 começamos a comprar algumas delas por intermédio de um fundo criado no Museu com esse objetivo. Foi por meio dele que ingressaram no acervo do MAM, obras de Hércules Bar-sotti, Waltercio Caldas, Sergio Camargo, Lygia Clark, Sérvulo Esmeraldo, Hermelindo Fiaminghi, Carmela Gross, Wesley Duke Lee, Luiz Sacilotto, Tunga, Franz Weissman e Rosângela Rennó, entre outros.

Os acordos firmados entre o MAM e três empresas – A Pirelli, a Nestlè e a então Telespcelular – possibilitaram a inclusão no acervo do Museu, via aquisição, tanto de obras de artistas surgidos nos anos 1960 (Coleção



Pirelli), quanto a compra de obras de artistas que surgiam na cena brasileira naquele final do século. Com o financiamento da Pirelli, e com a consultoria ativa de Aracy Amaral, então integrante da Comissão de Arte do Museu – ingressaram para o acervo obras de José Roberto Aguilar, Rubens Gerchman, Mauricio Nogueira Lima, Anna Maria Maiolino, Marcelo Nitsche, Ubirajara Ribeiro e Cláudio Tozzi.

Pelo acordo firmado com a Nestlé, entraram para o acervo obras de Rodrigo Andrade, Ernesto Bonato, Edouard Fraipont, Luiz Hermano, Cláudio Mubarak, Marcia Pastore, Sergio Sister, entre outros.

Por meio da TelespCelular ingressaram para o acervo do MAM obras dos seguintes artistas: Dora Longo Bahia, Luciano Mariussi, Helena Martins-Costa, Alfredo Nicolaiewsky, Fabiana Rossarolla e Celina Yamauchi, entre outros.

Ainda dentro dessas ações, caberia citar a formação do Núcleo Contemporâneo do MAM, formado por jovens colecionadores, responsável pela compra de obras de alguns dos mais estimulantes artistas brasileiros surgidos no final do século passado. Dentre elas, destacaria aquelas dos artistas Sandra Cinto, Franklin Casaro, Laura Lima, Marepe, Vik Muniz e Rivane Neuenschwander<sup>5</sup>.

A prática de ampliação do acervo do MAM de São Paulo, durante aqueles anos, pode ser transformado em um relato saboroso. No entanto, como a questão aqui é a produção concreta e neoconcreta, tentarei me ater apenas a elas.

---

5 Concomitante a essas aquisições, o MAM de São Paulo recebeu várias obras em doação. Dentre elas, além dos quatro metaesquemas de Hélio Oiticica, doados por Milú Villela, (ela também doou uma obra de Caetano de Almeida para o Museu), o colecionador e galerista Paulo Figueiredo, além de expressiva doação de um conjunto de obras de Mira Schendel, doou ainda para o Museu obras de Carlito Carvalhosa, Celia Euvaldo, Marco Gianotti, Fabio Miguez, Paulo Monteiro, Paulo Pasta e José Spagnol. Rubem Breitman doou ao Museu cinco cartemas de Aloisio Magalhães. Os herdeiros de Maria da Glória Lameirão e Arthur Octávio de Camargo Pacheco doaram à instituição obras de Henrique Boese, Aldo Bonadei, Ernesto De Fiori, Ismael Nery, Mira Schendel, José Antonio da Silva e Alfredo Volpi. A família de José Leonilson, junto com o Projeto Leonilson doaram ao Museu doze obras do artista. Um doador anônimo doou obras de Anna Bella Geiger e Farnese de Andrade. Por intermédio do Clube de Colecionadores de Gravura e do Clube de Colecionadores de Fotografia, entraram para o acervo obras de Caetano de Almeida, Rochele Costi, Cláudio Mubarak, Marco Buti, Elisa Bracher, Sandra Cinto, Paulo Climachauska, Carlos Alberto Fajardo, Rômulo Fialdini, Jac Leirner, Regina Johas, Rubens Mano, Vicente de Mello, João Musa, Mônica Nador, Emmanuel Nassar, Tuca Reinés, Rosângela Rennó, José Resende, Marco Paulo Rolla, Flávia Ribeiro, Laurita Salles, Iran do Espírito Santo. Também doaram obras para o Museu, sempre a pedido da curadoria, os artistas, Roberto Bethônico, Edith Derdyk, Iole de Freitas, Odila Mestriner, Emmanuel Nassar, Alfredo Nicolaiewsky, Alexandre Nóbrega, Fábio Noronha

A ideia geral que governava aquele processo visava apontar as diversas possibilidades apresentadas pela produção artística brasileira da segunda metade dos anos 1940 até o final do século, mas sem enfatizar uma ou outra corrente. O que prevaleceu como condição máxima para a compra ou para o aceite de propostas de doações foi a qualidade das obras e não propriamente o fato dela pertencer ou ter pertencido a esse ou aquele movimento.

Se tomarmos as obras de Hércules Barsotti, Lygia Clark e Hermelindo Fiaminghi que ingressaram no acervo naquele período, creio que elas revelam realizações plásticas completas em si mesmas sem, de início, precisarem ser atreladas de imediato ao concretismo ou ao neoconcretismo para serem compreendidas em suas qualidades intrínsecas.

Antes de entender as obras como documentos de época, ou como ilustração prática de determinadas vertentes estética, sempre que possível me preocupei em valorizar sua realização formal, evidenciando qual o problema proposto pelo artista e como ele a resolveu. O que significa dizer que, ao invés de entender a obra de arte como ilustração ou como comentário da história, prefiro que essa última funcione como interpretação da primeira.

Em seguida comentarei o caso de duas obras que tentamos integrar ao acervo do MAM – sendo que com uma delas obtivemos sucesso, com a outra não. São exemplos do que motivava a curadoria do Museu a escolher a maioria das obras que deveriam entrar para o acervo da instituição. São obras produzidas por dois artistas tradicionalmente filiados ao concretismo paulista: Waldemar Cordeiro e Mauricio Nogueira Lima.

O primeiro deles diz respeito ao interesse em adquirir para o Museu uma obra de Waldemar Cordeiro. Meu interesse, na época, não era levar para o acervo uma obra do artista que fizesse referência explícita à sua fase concreta. Interessava-me tentar fazer entrar para o MAM a obra *Ambiguidade*, 1963, hoje pertencente a uma coleção particular.

Essa escolha possuía uma razão objetiva: apesar da inegável importância que tiveram os artistas concretos para a emancipação da arte brasileira, grande parte de suas produções – e aqui juntaria todos os concretistas e não apenas os paulistas –, não passavam daquilo que Alfred Barr

Jr., uma vez definiu como sendo “exercícios da Bauhaus”<sup>6</sup>. A maior parte da produção concretista de Waldemar Cordeiro não foi muito além dessa categoria: bons exercícios produzidos a partir de postulados oriundos das vertentes construtivas europeias da primeira metade do século passado, exercícios que, a meu ver, preparariam sua verdadeira contribuição para a arte brasileira (como artista, e não apenas teórico): o seu concretismo “semantizado” que, mais tarde desembocaria naquilo que depois seria conhecido como “popcreto” e outros tipos de produção plásticas.

Ambiguidade é, a meu ver, o momento em que o artista instrumentaliza códigos construtivos que passam a servi-lhe como ferramentas para sintetizar formalmente o encontro paradoxal entre a ordem e o caos, o cálculo e o acaso, o “mundo da arte” e o mundo “real”. A partir desse trabalho é possível refletir sobre como as vertentes construtivas no Brasil não poderiam sobreviver às circunstâncias sócio-políticas do país, a não ser que se reduzissem a uma mera questão de estilo. Ambiguidade - por sua complexidade estrutural e semântica - redefine a atuação de Cordeiro na arte e obriga que a história a interprete não apenas a história individual do artista, mas a história coletiva como um todo, onde ela está fundida.

Infelizmente o Museu não teve sorte nas negociações para a compra dessa obra e por isso ficou sem nenhuma peça do artista no acervo.

Mais sorte teve o MAM com a aquisição da obra *Não entre à esquerda*, 1964, de Maurício Nogueira Lima. Esse artista, ainda associado às suas ligações iniciais com o ideário concretista, também fez com que sua produção passasse por um processo de “semantização” e, durante esse período, produziu um dos melhores trabalhos de toda a década de 1960 - justamente *Não entre à esquerda* - concebido como uma síntese entre um mapa afetivo da cidade de São Paulo, das regras da pintura concreta, da cartazística moderna e da poesia visual. Este foi o trabalho de Nogueira Lima que a equipe curatorial do MAM de São Paulo queria para o Museu e felizmente a conseguimos. Também creio que a história da arte, assim como os estudos sobre cultura visual e a história do país, o ilustram muito bem e é por isso que me senti muito realizado quando

---

6 C.A. “Conversa com Alfred Barr Jr.” Apud, “Controversies of a Juror: Alfred Barr Jr. at the 4th São Paulo Bienal”, de Ana Candida Avelar. In MARTINS, Sergio (guest editor). “Bursting onto the Scene”: Looking Back at Brazilian art. London: 2012. ISSN 0952-8822.

a peça ingressou no acervo do MAM.

Finalizando esses comentários, gostaria de deixar registrado que optar por enxergar o concretismo e o neoconcretismo como duas vertentes da arte brasileira entre outras, não significou menosprezá-las ou deixá-las de lado do projeto de ampliação do acervo do MAM de São Paulo como, aliás, provam algumas das obras que foram adquiridas naquele período, lembradas aqui e que nitidamente pertencem àqueles dois movimentos.

O que norteou as escolhas para a ampliação daquele acervo foi, como mencionado, a qualidade das obras. E isso porque acreditava naquela época – como tendo a acreditar ainda hoje – que um acervo repletas de obras bem concebidas e realizadas se prestam melhor a qualquer tipo de interpretação que venha a ser acoplada às mesmas.

# OS «CONSTRUTORES»: CONCEITO, FORMA E MATERIALIDADE

Yacy-Ara Froner<sup>1</sup>

## ▷ **Resumo**

Como avaliar a tessitura entre o conceito de um modernismo global que se instala de uma forma mais ampla e a identidade de uma modernidade específica ao continente latino-americano? É possível encontrar conexões e correspondências a partir da percepção de uma vontade artística comum nesta geografia imagética? Sem a pretensão de gerar uma resposta engessada à essas indagações, este artigo aborda o contexto singular temporal e territorial, considerando o abandono de uma arte “naturalista” ou “social-realista” em distintos espaços geográficos do continente americano a partir da década de 1940. De que forma e em que medida os interesses e as processos artísticos deslocados se tocam, considerando as relações entre as proposições plásticas, o uso de novos materiais e as experimentações técnicas? Por meio da justaposição da Teoria da Arte e da História da Arte Técnica, procuramos nos aproximar de algumas obras considerando a interdependência das questões conceituais, formais e materiais do objeto, da mesma forma, compartilhamos o conceito de Hélio Oiticica que considera sua geração uma geração de artistas «construtores», pois «fundam novas relações estruturais».

## ▷ **Palavras-chave**

Arte Concreta; História da Arte Técnica; História da Arte

---

1 Mestre em História Social da Arte pela USP (1994) e doutora em História pela mesa universidade (2001). Doutorado Sênior no ICCROM (20015-2016). Professora de História da Arte nos cursos de graduação em Artes Visuais e Conservação e Restauração de Bens Culturais da EBA-UFGM. Membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA-UFGM e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável na Escola de Arquitetura-UFGM. Pesquisadora do projeto Arte Concreta no Brasil – A materialidade da Forma: Industrialismo e Vanguardas Latino-Americanas, coordenado pelo Prof. Luiz Souza – LACICOR.

No contexto Latino-americano do pós-guerra, podemos mapear diversos pontos de convergência que projetam a produção crítica e artística na modernidade. Como apontado por Aracy Amaral (2006), esse período foi fundamental para que diversos países – tais como a Argentina, o Brasil, a Colômbia, o México, o Peru, o Uruguai e a Venezuela – almejassem uma modernidade, coincidindo crescimento industrial, ampliação dos espaços de visibilidade e instâncias de consagração dessa nova arte com uma circulação internacional do pensamento, conduzida tanto pelo trânsito de artistas e críticos europeus a partir das crises políticas e econômicas instaladas em seus território de origem, quanto pela ampliação de um modelo global gerado pela Comissão Internacional de Cooperação Intelectual da Liga das Nações. Até que ponto é possível avaliar a tessitura entre o conceito de um modernismo global que se instala de uma forma mais ampla e a identidade de uma modernidade construída neste continente? Não temos a intenção de gerar uma correspondência baseada em relações fixas e engessadas, antes, esta proposta procura encontrar conexões e correspondências a partir da percepção de uma vontade artística comum nessa geografia imagética e, tomando como referência Torres Garcia (1874-1949), compreender que a disposição do mapa depende do referencial.

Nesse contexto singular temporal e territorial, observa-se a mudança de uma arte “naturalista” ou “social-realista” em distintos espaços geográficos do continente americano entre as décadas de 1940 e 1960 (HARRIS, 1996), como os movimentos Arte Concreto-Invención, Madí e Perceptismo, na Argentina; o Expressionismo Abstrato e o Minimalismo norte-americanos; e os movimentos Concreto e Neoconcreto brasileiros. De que forma e em qual medida os interesses e os processos artísticos deslocados convergem, considerando as relações entre as proposições plásticas, o uso de novos materiais e as experimentações técnicas? Como a crítica especializada autônoma instalada nos territórios de origem – como de Joaquín Torres Garcia no Uruguai; Jorge Romero Brest (1905-1989) e Tomás Maldonado na Argentina; Juan Acha (1916-1995) no Peru e no México; Mário Pedrosa (1901-1981) e Ferreira Gullar (1930-2016) no Brasil; Harold Rosenberg (1906-1978), Clement Greenberg (1909-1994) e Michael Martin Fried nos Estados Unidos – compreendeu esse universo construtivo plástico – conceitual, visual e técnico – que se propagou na

região? Estas são questões de base para compreendermos a forma como o meio teórico-crítico vem acessando as obras produzidas no período. Não é nossa intenção respondê-las neste momento, mas percebe-las fundamentais nos processos de aproximação das obras estudadas.

Neste texto, nos aproximaremos de algumas obras produzidas no contexto brasileiro na década de 1950 e no início dos anos de 1960, as quais serão tratadas pela posição singular de cada produção e sua correspondência com o universo artístico do período, considerando suas inter-relações conceituais, formais e materiais. Refutaremos o estabelecimento de um conceito internacional de abstração sedimentado em duas vertentes antagônicas – a abstração gestual de impulsos líricos e a geometria racional de rigor intelectual –, o qual não parece se ajustar de forma plena às proposições plásticas, uma vez que o modelo externo não foi plasmado, mas reestruturado, ressignificado.

No Brasil, a abstração geométrica racional pode parecer um dos conceitos gerador de um princípio de equivalências entre algumas obras da Arte Concreta Brasileira, porém, nem todas se encaixam nesse modelo quando vistas de perto: em algumas pinturas, os elementos são livres, flutuantes, desancorados e invadem os limites definidos – quer pela cisão, quer pela linha limítrofe ou pela fronteira entre campos de cor –, em outras, a mão do artista aparece propositadamente, mesmo em campos monocromáticos. Por sua vez, Hélio Oiticica (1937-1980) declara sua aderência ao conceito de construtividade, num sentido internacional, ao denominar os artistas de sua época de “construtores, construtores da estrutura, da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea” (OITICICA, 1962, p.6-7).

A partir do programa *Pacific Standard Time – Los Angeles-Latin America: Technical Study of the Cisneros Collections*, as indagações acerca da singularidade artística e das conexões possíveis procuraram ser respondidas pela intersecção entre os estudos da História da Arte e da História da Arte Técnica. Considerando as trinta e seis obras da Coleção Patricia Phelps de Cisneros estudadas pelo Getty Conservation Institute, outras obras foram levantadas em coleções representativas dos movimentos latino-americanos no Brasil e Argentina, organizadas através do conceito de cronologia – da década de 1940 a 1960 –, assim como de uma cosmolo-

gia construtiva. No Brasil, o projeto específico *Arte Concreta no Brasil – A materialidade da Forma: Industrialismo e Vanguardas Latino-Americanas* não foi apenas um espelho da Coleção Cisneiros, mas uma proposição cujo levantamento foi pautado pela singularidade técnica e conceitual das obras. Ao olhar a produção deste período para além de questões já saturadas na historiografia – como o confronto entre os grupos *Ruptura* e *Frente* no Brasil –, o projeto procurou resgatar o potencial fenomênico de expressão artística que traduz desejos políticos e estéticos em um determinado campo de ação, a partir dos princípios da formatividade e da materialidade das obras como elementos indiciários de sua conceitualização; do mesmo modo, abraçou os caminhos de investigações que retiram a Arte Concreta brasileira do isolacionismo em relação aos movimentos latino-americanos do mesmo período.

Podem parecer radical o conceito exposto acima, mas o sentido de “saturação” teve a pretensão de ser utilizado neste texto em relação ao princípio de decaimento de inúmeras camadas de sentidos dispostos a partir de um mesmo ponto de vista. Incitado contemporaneamente pelo debate crítico que se instalou nos jornais da própria época de manifestação dos concretos e que permaneceu como fio condutor para sua interpretação desde a publicação de Aracy Amaral em 1977, o confronto conceitual demarcou o princípio de interpretação das ações artísticas dos grupos paulista e carioca, e a imanência de um projeto construtivo brasileiro alheio aos outros movimentos latino-americanos. Saturadas, essas camadas criam um peso e uma opacidade que podem coibir reflexões mais ventiladas e novas, consentidas pelo próprio distanciamento histórico.

Opondo-se terminantemente à ideia de que “tudo foi dito”, este projeto procurou uma outra base de interlocução e a pergunta que se instala é “a obra fala?”. E se “a obra fala”, em qual rede ela se expressa, propõe diálogos e debate questões políticas e visuais inerentes à própria concepção? As décadas de 1940 a 1960 marcam a experimentação visual e técnica em distintos espaços da América Latina. Uma visão específica dos sistemas gerenciados em cada obra, e uma visão ampliada dos vasos comunicantes entre as obras de um mesmo artista e entre as obras de vários artistas latino-americanos, produzem o elástico que possibilita tanto o foco de um ponto fixo até a linha de um horizonte provável.



### ▷ **Estereometria experimental: estrutura, linhas em movimento e negação da figura-fundo**

Durante muito tempo, os princípios de Mondrian (1872-1944) e a base conceitual do trinômio Max Bill (1908-1994), Richard Lohse (1902-1988) e Josef Albers (1888-1976) acentuaram a tônica analítica das relações gerenciadas pelas vanguardas latino-americanas a partir dos anos de 1940. Além disso, as viagens frequentes de Anni Albers (1899-1994) à América Latina descritas no livro *Anni and Josef Albers: Latin American Journeys* (2007); a nomeação de Hannes Meyer<sup>2</sup> (1889-1956) no México como diretor da Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura (ESIA), de 1939 a 1941; o estabelecimento de Mathias Goeritz (1915-1990), a partir de 1949, também no México; a imigração de Grete Stern (1904-1999), artista oriunda da Bauhaus (1919-1933), para a Argentina em 1935; as premiações e participações em exposições de distintos artistas remanescentes destas vertentes, bem como a presença constante de críticos consagrados internacionalmente, foram determinantes para um processo de internacionalização das vertentes construtivas no contexto pós-guerra, aliado ao fenômeno da industrialização latino-americana nesse período. Contudo, os programas concretos experimentais eleitos por diversos artistas desse período demarcam um terreno de visualidades inerentes a uma postura política, à autonomia em relação aos modelos internacionais e à busca de dissolução de estereótipos impostos pelo sistema das artes.

De acordo com Juan Acha (1916-1995), crítico peruano, o estereótipo latino-americano de uma arte figurativa e emocional, própria do realismo-fantástico reproduzido na literatura e nas artes visuais, mantinha uma impostura internacional de consumo e exposições, como a Documenta de Kassel, a Bienal de Paris e a Bienal de Veneza. Ao romper com o universo predominantemente mítico, as estratégias concretistas desconstruíram os limites criativos impostos de fora para dentro. As ideias de Torres Garcia parecem ecoar para além de todas as fronteiras.

*O próprio Seuphor, cofundador do grupo, de acordo com os princípios de TG, viu no círculo e no quadrado emblemas da totalidade das coisas. O mundo racional e o mundo sensorial, a terra e o céu, a geometria das linhas retas e a geometria das linhas curvas (MORAIS, 1978, p.16).*

---

2 Diretor da Bauhaus de 1928 a 1930.

Diante da potência da assimilação de princípios opostos, de que forma a obra se manifesta? A estereometria construtiva que aborda a mediação dos volumes por meio da disposição das linhas no plano alcança uma nova dimensão nas experimentações, e paulatinamente parece incorporar relações correspondentes de espaço-tempo em direção de um projeto cinético. A estrutura, fundada no descolamento, na ruptura e na parcialidade da presentificação da forma, estabelece uma geometria orgânica. A partir da *Gestalt*, o princípio sensorial envolve a percepção do movimento em estruturas fixas; a visualização da forma plena de elementos distorcidos, parciais ou fraturados; e a compreensão espacial em sua potência dimensional em realidades planas.

Tais estratégias – deslocamento, ruptura e parcialidade – observadas na produção de Judith Lauand, não ocorre de forma aleatória. Antes, parte de reflexões profundas e compartilhadas. Repousa neste princípio o gesto construtivo de Lauand, que ecoa nas obras analisadas a partir de uma ordenação disforme do espaço e do tempo, do uso de linhas segmentadas articuladas e de uma paleta baseada no negro, no vermelho e no branco. *Concreto 36* e *Concreto 37* (Imagem 1a e 2) colocadas ao lado das obras *Desenvolvimento Espacial da Espiral* (Imagem 7a) de Maurício Nogueira Lima (1930-1999), *Ideia Visível* (Imagem 8a) de Waldemar Cordeiro, e *Pintura M111* (Imagem 9a) de Willys de Castro (1926-1988), compõem um processo construtivo que pode ser associado às discussões de *Gestalt* difundidas por Mário Pedrosa<sup>3</sup> no circuito das artes – a partir dos princípios da percepção de um objeto à partir de sua tendência à estruturação, à segregação figura-fundo, à pregnância e à constância perceptiva –, através de sua tese *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*, elaborada para o concurso da cátedra de História da Arte na Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro, em 1949.

As linhas presentes nessas duas obras de Lauand insinuam associações com a forma geométrica do quadrado, partindo de princípios da metonímia da *Gestalt*. Como correspondência da figura e linguagem, a metonímia se situa não apenas pelo anunciado da parte como vestígio

---

3 Cabe pontuar que um esboço das teorias da *Gestalt* já se manifesta no Brasil com Sérgio Milliet (1898-1966) e Luis Martins (1907-1981) se valem de análises esquemáticas de estruturas formais desde 1942. A contribuição de Pedrosa, nesse sentido, se dá muito mais por meio da expansão da literatura crítica a esse respeito e na tentativa de aproximá-la da defesa da arte abstrata, o que não acontecia com os outros dois críticos.

imagético do todo, mas pelo uso de cada elemento fora de seu contexto semântico usual, adquirindo tanto uma relação objetiva de contiguidade com a forma referente – material e conceitual –, quanto de ruptura. De que forma a desconstrução racional dos vértices vermelhos do *Concreto 36* (Imagem 1a), cujos ângulos vão se fechando progressivamente, compartilha as mesmas estratégias dos polígonos abertos em negro, anunciando a desestruturação da forma? Em *Concreto 37* (Imagem 2), a curvatura das arestas desmonta e cria um ruído em relação ao modelo construtivo racional. Nestas duas obras, instala-se o orgânico, o gestual informal e o movimento cinético das linhas, ampliando a potência da articulação da obra. As estruturas se agrupam, desdobram; cingem, deslocam; convergem, divergem e criam uma articulação dinâmica entre as partes. Por meio de uma imagem gráfica simplificada, construída a partir do negro e do vermelho, a presumida economia simbólica do signo cria fraturas, dissonâncias, fragmentação e ritmo. Ao modelo construtivo racional dado, rompe por meio de uma teia de linhas dissociadas e em associação. Autonomia poética. Som. Em que medida a obra de Lauand aponta uma autonomia quando, intencionalmente, não mais se limita a ser uma repetição dos exercícios da Bauhaus, posteriormente assimilados pela Escola de Design de Ulm ou Escola de Ulm (1952-1968)?



figura 1a, b. Judith Lauand, *Concreto 36*, alquídica s/madeira, 1957.

figura 2. *Concreto 37*, alquídica s/ madeira, 1956.

Coleção Patrícia Phelps de Cisneros. Crédito fotos: GCI

A superfície áspera da tinta esmalte sobre madeira observada na área branca, corresponde às características do esmalte sintético registrada no verso da obra como “tinta esmalte sobre madeira”. Esse resultado é compatível com o as análises feitas no Getty Conservation Institute acerca de sua composição alquídica. O esmalte representa uma classe de acabamento mais duro, brilhante ou semi-brilhante e uma vez aplicado, sua aparência final é marcada pela ausência de marcas de aplicação, cuja

aparência irregular de secagem se vê no detalhe (Imagem 1b). Várias empresas produziram este tipo de tinta no Brasil, destacando-se o pioneirismo da Renner Herrmann que a partir de 1951 implantou os procedimentos técnicos para a fabricação de resinas produzidas com a glicerina introduzidas nos óleos vegetais, resultando em resinas alquídicas como base para a produção de tintas a óleo e esmaltes industriais utilizados pelos artistas a partir desse período (BARBOSA, 2017). Até que ponto a escolha dos materiais industriais demarcam sua posição artística instalada numa autoconsciência de modernidade?

Duas outras obras da artista, discutem as mesmas relações conceituais da estrutura por meio de vetores que geram um espaço estereométrico aberto e em movimento. Em *4 grupos de elementos* (Imagem 3a)<sup>4</sup> representa o processo de amadurecimento das discussões acerca da visualidade geométrica decorrente de seu percurso no *Grupo Ruptura*. Nesta obra, cuja correspondência visual pode ser encontrada em outra pintura com mesmo título na Coleção Patricia Phelps de Cisneros (Imagem 4a), a influência das relações construtivas do Concretismo é potencializada. A exteriorização da lógica estrutural do cubo como sólido geométrico ocorre por meio da fratura linear, acessível a partir da percepção de deslocamento atemporal dos vértices pelos segmentos externos que aparentam trilhos. O dinamismo decorre exatamente da ruptura da forma de seu núcleo ideal interno, simulado pela transparência. A estrutura elaborada de forma gráfica e sintética expõe a natureza da forma, cujo espelhamento resulta de sua própria realidade estereométrica para o exterior visível. O princípio admite referência no *Diagrama mostrando cubos volumétricos (I) e estereométricos (II)* publicados em um artigo de Naum Gabo (1890-1977) em *Circle* (1937), provavelmente disponibilizado por Mário Pedrosa. Nas próprias palavras da artista, a forma era primordial e antecedia à cor, e a economia simbólica da palheta decorria dessa escolha conceitual.<sup>5</sup>

---

4 O verso testemunha o percurso da obra no VIII Salão Paulista de Arte Moderna, tendo registro n.310 no DDPCP como prêmio de aquisição em incorporação ao acervo da Pinacoteca em 1979, a partir de doação do Acervo do Estado

5 Entrevista da artista a pesquisadores da Pinacoteca em 20 de julho de 1985, citada em “Arte Construtiva na Pinacoteca de São Paulo”, de 2014.

Mas o que chama atenção, é seu verso (Imagem 3b) que declara:

*é uma têmpera magra: emulsão de gema de ovo.*

*branco de titânio + alvaiade = s.*

*azul = ultramar + 3 cobaltos (com cêra)*

*negro = ivory black*

*limpa-se com miolo de pão ou borracha ultra-mole e em*

*alguns casos com cotonete enxuta de álcool se fôr o caso.*

*Deus a proteja.*

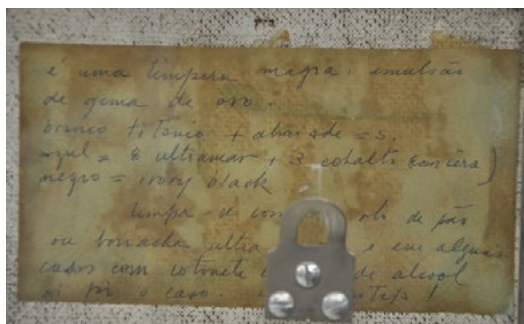


figura 3a, b. Judith Lauand – Grupo de Elementos, têmpera s/ Eucatex®, 1959 (60 x 60cm). Pinacoteca-SP. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFMG

A técnica tradicional empregada na visualidade moderna; o texto que acompanha a pintura no verso e a conjuração de proteção divina. Como tais questões podem ser dissociadas?



figura 4a, b. Judith Lauand – Grupo de Elementos, têmpera s/ Eucatex®, 1959 (60 x 60cm). Coleção Patricia Phelps de Cisneros. Crédito fotos: GCI

As obras de Judith Lauand partem de um princípio de ativação do movimento por meio da disposição da linha no fundo espacial monocromático do quadro. A geometria visível é a estereometria analítica construída por meio de coordenadas e vetores, resultado de uma percepção cartesiana da organização do espaço a partir de princípios matemáticos. No entanto, deslocamentos, dissonâncias e dissidências ativam o movimento, a partir de uma “linha” viva que se desprende da superfície do quadro.

Hermelindo Fiaminghi repete esse princípio em suas obras, declarado conceitualmente no manifesto do grupo e em inúmeras entrevistas de Waldemar Cordeiro. Contudo, o movimento é acelerado em *Alternado I*, de 1957 (Imagem 5a) por meio da vibração gráfica da imagem. O que vemos, é o achatamento de um cubo em sequencias equivalentes, cujas faces ausentes ou não anunciadas desestruturam a forma sem corromper a ideia essencial do elemento explorado. Operacionalizado pela estrutura e constância perceptiva, o princípio da forma que se repete pode ser acessado, ainda que a fratura e a deformação provocada pelo achatamento criem a dúvida do olhar acerca da estrutura presentificada. Quadrado? Cubo? Linhas? Planos?



figura 5a, b. Hermelindo Fiaminghi. *Alternado I*, alquídica s/Eucatex®, 1957 (60 x 60cm).  
Pinacoteca-SP. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFGM

figura 6. Hermelindo Fiaminghi. *Alternado II*, alquídica s/Eucatex®, 1957 (60 x 60cm).  
Coleção Patrícia Phelps de Cisneros. Crédito fotos: GCI

A distorção das tramas horizontais paralelas tensiona a estrutura e impulsiona o movimento. Tal estratégia se repete em *Alternado II*, da Coleção Patrícia Phelps de Cisneros (Imagem 6), invertendo a posição dos elementos, simplificando a forma, agregando a cor (azul e vermelho) e sobrepondo os campos de tonalidades opostas. Feitas em esmalte sobre

Eucatex®<sup>6</sup>, a obra elimina a moldura e, de uma forma contraditória, porém complementar, apresenta o verso saturado das marcas do processo, contrastando com o aspecto neutro da pintura. Seguindo a lógica construtiva, ele deixa transparecer o processo de montagem a partir da pintura branca sobre o suporte que permite ver a trama do compensado e por meio da estrutura de afastamento do quadro da parede fixada com pregos, grampos e taxas. Este contraste entre a frente e o verso demarcam o princípio da execução, bem como o contraponto entre a limpeza asséptica da estética industrial e o princípio operacional de montagem da obra. Invisíveis à crítica e aos olhos do público, o verso do objeto não pode ser desconsiderado no processo de leitura, como tampouco os selos que registram o itinerário de seu deslocamento em exposições e instituições, compõem a memória do objeto. Cabe pontuar, que a remoção desses elementos em processos curatoriais ou de restauração retira da obra uma documentação primária fundamental para sua historicidade, devendo ser entendida como parte da obra a partir da lógica de seu percurso.

Assim, aspectos conceituais da estética concretista não eliminam o princípio gestual da produção, mesmo em artistas como Hermelindo Fiaminghi, cuja experiência com as artes gráficas agregou um peso maior à linguagem construtiva, posteriormente aplicados em sua série cor-luz.

*Em sua ampla série de Virtuais, Fiaminghi desenvolve exercícios plásticos de rara inventividade, compondo com Luís Sacilotto obras de instigantes soluções espaciais através de uma imensa economia de meios. Essa série, com suas experiências 'cor-luz', que depois desenvolveria em offset, seriam a sua grande contribuição dentro do movimento concreto. Com elementos reduzidos - dois triângulos e dois paralelogramos - trabalha a superfície do quadro (sempre em Eucatex pintado a esmalte), dispondo-os num jogo múltiplo que propõe novos espaços ou geometria, encerran-*

---

6 No verso, a técnica é descrita no selo que registra a exposição "Arte Contemporânea no Brasil" de 1957, no MAM-RJ, como "esmalte sobre nordex". Depois em outras duas etiquetas, o dado é alterado para "esmalte sobre Eucatex": primeiro no selo de julho de 1977 para o Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962) e depois no registro sobre a "Retrospectiva Fiaminghi - 50/60/70" no MAM-SP, em outubro de 1980. Nordex® ou Eucatex®, também conhecido como "Tablex" é o nome fantasia de uma chapa industrial de fibra de madeira prensada lisa na frente e rugosa no verso, produzidos pela indústria da construção a partir da instalação na América Latina da empresa Eucatex em 1951.

do os espaços aparentes. Sente-se, aqui, o artista manipulando a ambiguidade figura-fundo, embora não partindo de dogmas excessivamente rigorosos, pois, apesar de constituírem uma série, os Virtuais tinham dimensões variadas. Segundo Fiaminghi, era a composição dos elementos o que determinava o espaço que a imagem ocuparia, ou seja, a invenção é que determinava os limites físicos do quadro (AMARAL, 1980, p. 33).

Os sintomas desta geometria latino-americana sensível não podem ser negados quando olhamos as obras à luz de sua tecnologia de construção ou dos fundamentos conceituais escolhidos. Ainda que manifestos e reportagens da vertente construtiva racional associada ao circuito de Waldemar Cordeiro reclamem esta posição, as marcas de ferramentas e as modulações espaciais apresentam outras evidências. O asséptico industrial frontal apresentado ao público contrasta com o artesanal evidenciado no verso. As linhas-em-movimento apresentam-se como estruturas autônomas e ao se projetarem no espaço rompem com seu caráter estático; possuem uma inércia própria e uma dinâmica autônoma, que as torna mais próximas das obras cinética do que de uma pintura reflexiva, como observado por Kalenberg acerca das obras de Torres Garcia (1978).

No caso de Nogueira Lima, na obra *Desenvolvimento Espacial da Espiral* (Imagem 7a), a técnica da tinta em massa alquídica sobre aglomerado (Eucatex® ou hardboard) e o deslocamento dos círculos concêntricos denunciam o princípio da pragmática industrial. Ainda que marcada pelos aspectos gráficos, cuja estratégia compactua com a redução da linguagem no campo limitado da estrutura linear, a composição de um jogo óptico do espaço-tempo não pode ser avaliada apenas pela racionalidade geométrica, mas pela percepção sensorial do olho-espectador. Os vestígios das marcas da ferramenta – como a marca do compasso, das lixas e do pincel (Imagem 7c e 7d) – denunciam questões da geometria informal que mantêm a proximidade da mão do artista?



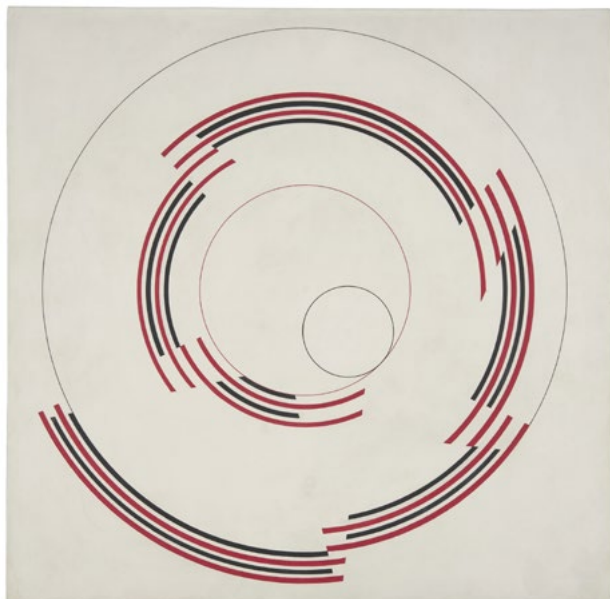


Foto: Alexandre Leão / Adriano Bueno / Elaine Pessôa - iLAB - EBA - UFMG - Fev/2016

Coordenador iLAB: Alexandre Leão



*figura 7a, b, c, d. Maurício Nogueira de Lima, Desenvolvimento Espacial da Espiral, massa alquídica sobre aglomerado, 1954 (40 x 40,05 cm).*

*Pinacoteca – SP. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFMG*

Estas questões podem ser vistas em Waldemar Cordeiro, cujo discurso engajado em torno dos novos princípios plásticos da arte no Brasil ainda orienta a tônica de análise conceitual das obras. Em *Ideia Visível* (Imagem 8a), de 1957, pertencente à Pinacoteca de São Paulo, o esquema de quadrados concêntricos prima pela racionalidade euclidiana, porém o uso da técnica tradicional da têmpera, ainda que aplicada sobre aglomerado, deixa transparecer os deslizos do pincel, a sobreposição das camadas e a mão do artista (Imagem 8c e 8d). Por detrás da aparência industrial,

emerge o rastro da construção e com ele a contradição inerente entre o discurso da ordem e o deslize do gesto. Os índices declarados no *Manifesto Ruptura* declaram que o velho é “o não figurativismo hedonista” e o novo “as expressões baseadas nos novos princípios artísticos”, que correspondem a “todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento e matéria)”, “a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático” e por fim “conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-o um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio”. Contudo, observa-se que a renovação de execução das obras pela adoção de suportes e tintas industriais não prescindiu do uso de técnicas e materiais tradicionais. De que forma e em qual medida a História da Arte Técnica, ao se aproximar do objeto, evidencia o descompasso entre o discurso e a materialidade das obras estudadas?



figura 8a, b. Waldemar Cordeiro, *Ideia Visível*, *têmpera s/compensado*, 1957 (100 x 100 cm).  
Pinacoteca – SP. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFGM



figura 8c, d. Waldemar Cordeiro, *Ideia Visível*, têmpera s/compensado, 1957 (100 x 100 cm).  
Pinacoteca – SP. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFMG

Ao olhar mais de perto, a irregularidade da marca do pincel e a sobreposição das camadas nas zonas de intersecção geram o ruído que amplificam o gestual da obra, ainda que o signo da gestão matemática regule sua visibilidade. Além disso, apesar do espírito coletivo, não podemos nivelar estas produções pelo princípio plástico hegemônico, mesmo em obras de um mesmo artista. Os conceitos primordiais expostos na *Ideia Visível* da Pinacoteca de São Paulo parecem distantes da visualidade demarcada em *Ideia Visível* da Coleção Cisneiros (Imagem 8c e 8d), de 1956. No verso da obra (Imagem 8b) as inúmeras indicações do suporte informam como sendo Eucatex®, chapa de aglomerado de polpa de madeira cuja aparência lisa na frente e reticulada no verso pode ser visto em várias outras obras. Neste caso, um outro suporte industrial foi utilizado: um painel compensado multilaminado.

O acabamento do compensado dá uma aparência mais próxima da madeira, como na obra de Judith Lauand (Imagem 1a e 2), sendo observado que neste tipo de suporte a maioria dos artistas preferiram manter o aspecto natural. No caso das obras que empregaram o aglomerado Eucatex®, a maioria das obras teve o verso pintado com a mesma cor empregada na frente, como as obras de Judith Lauand (Imagem 3b e 4b) e Hermelindo Fiaminghi (5b) e Nogueira Lima (Imagem 6b). Tal estratégia significaria a recusa da aparência “comum” industrial, gerando a pintura

do verso como acabamento da obra?

Os suportes industriais empregados permitiram diversas experimentações. Na estrutura visual da pintura, a utilização do fundo para destacar a forma decorre da busca de projeção da forma. No caso da obra *Ideia Visível* da Coleção Patricia Phelps de Cisneros (Imagem 9a e 9b), apesar da permanência da integridade do fundo, comum na proposição de uma plástica compartilhada pelo grupo paulista, o enclausuramento da forma em polígonos fechados e a intensidade do vermelho pintado na frente e no verso gera uma sensação de movimento enclausurado que parece se contrapor com o ritmo sequencial representado. Esta citação não criaria um sintoma de figuração?



figura 9a, b. Waldemar Cordeiro, *Ideia Visível*, 1956. Coleção Patricia Phelps de Cisneros. Crédito fotos: GCI

Além disso, o diálogo que se estabelece entre a frente e o verso ocorre a partir da pintura que se prolonga vermelha e se anuncia textualmente, como em uma dobra semiológica de sentido, do verbete “vermelho. Particularmente, esta obra parece suscitar uma conversa próxima com o *Relevo* de Lygia Pape (1927-2004) (Imagem 11a) e o *Trandimensional* de Hélio Oiticica (Imagem 12a). De acordo com Max Bense, na nota preliminar que dedica aos artistas brasileiros, ele afirma:

*A ideia e a práxis da humanidade possuem nos centros civilizados dos trópicos dimensões distintas daquelas apresentadas*

*em outros lugares, que tais dimensões aí se formam de maneira menos histórica, constituindo-se muito mais numa permanente atualidade, que o seu núcleo repousa no gesto criado e não no contemplativo e que as relações existenciais são menos rígidas pela ideia de uma separação (teórica) que pela de absorção (prática) (BENSE, 2009, p.12).*

Cabe acentuar que os discursos são datados e, eventualmente, carregam o tom dos paradigmas conceituais do concretismo em função do embate necessário à sua instalação no meio. No entanto, a prática se manifesta na execução da obra mais livre, arbitrária e gestual, o que não invalida o discurso oficial, mas agrega outras questões que ampliam sua leitura. Entre 1956 e 1959, Willys de Castro desenvolveu uma série de estudos baseada em princípios geométricos a partir das indicações do uso de cores primárias e secundárias, exemplificadas pelas obras selecionadas neste projeto: *Pintura M111*, de 1956; *Pintura 194*, de 1957; *Planos Interpostos* e *Campos Interpostos*, de 1959. O que estas obras encontram como denominador comum? Um processo de libertação gradual do espaço bidimensional a partir do uso de materiais industriais e da exploração do conceito do cubo. No caso da *Pintura M111* (Imagem 10a), a obra assemelha-se a uma partitura, na qual cada quadrado fragmentado remete a uma nota musical. O ritmo é ditado pela representação parcial da figura, ora por meio da delimitação mínima de apenas um dos lados que deixa apenas um rastro da aresta (canto superior esquerdo), até a única representação do quadrado em sua totalidade da forma, na área inferior da obra. Os segmentos tênues do contorno das figuras quadradas feitas a óleo com tira-linhas admitem apenas uma variação tonal: dentre as trinta aparições fragmentadas, apenas seis recorrem ao vermelho; todas as outras, contabilizando também a estrutura do quadrado inteiro, surgem em negro.

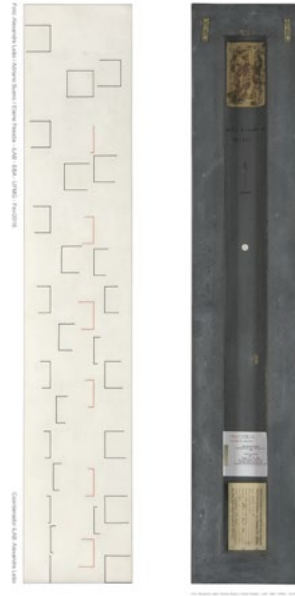


figura 10a, b. Willys de Castro, Pintura M111, alquídica sobre Interflex®, 1956 (108 x 20 cm).  
Pinacoteca – SP. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFMG.



figura 11a, b. Propaganda Inteflex

No verso, o registro da IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo indica a técnica da obra coimo “óleo s/ interflex”. A pintura cinza metalizada acentua a aparência industrial da peça e nas propagandas da década de 1950, encontramos:

*Não empenam! Nem com calor e nem com a humidade, devido as propriedades das matérias primas – amianto e fibras vegetais – empregadas na sua fabricação. Especialíssimas para trabalhos que requerem longa duração e apurado acabamento, as chapas lisas INTERFLEX substituem com êxito a madeira compensada nas mais diversas aplicações, notadamente pelas inúmeras qualidades de que são possuidoras.* <sup>7</sup> (Imagem 11a e 11b).

Retornando à visualidade da obra, negro e vermelho compõem várias produções do período e carregam consigo princípios estruturais da luz e da escuridão inerentes a essas cores. Distante da semiologia, seu uso parece atrelado às discussões vinculadas às artes gráficas que tanto a Escola Livre coordenada por Ivan Serpa (1923-1973) no Rio de Janeiro, quanto o Atelier Abstração de Samson Flexor (1907-1971) em São Paulo. No entanto, não há como negar a premência da cor em suas múltiplas manifestações e a abertura da “América Latina Geometria Sensível” com um desenho indígena brasileiro, recolhido em 1965 no Alto Xingu, incorpora tradições visuais de longa duração, tingida em negro e vermelho, em urucum e jenipapo.

#### ▷ **Constância perceptiva: o campo expandido da cor**

Em 1955, Lygia Pape produz seu *Relevo* (Imagem 11a). Nesta obra, ela não apenas inverte a identidade bidimensional da pintura, mas cria um problema de acesso e fruição. A pintura também existe no lado inverso da obra, espaço que o expectador não alcança. Ela sinaliza apenas na lateralidade, as pistas que dão presença ao princípio cromático que se manifesta. O vermelho que se instala no verso do *Relevo*, rege um sentido de continuidade no processo de trabalhabilidade do suporte. Se apenas interessasse à artista o acesso do olhar do expectador à cor, ela teria permanecido apenas nas bordas, vistas pela lateralidade. O dilema que

---

7 “Correio da Manhã”, 29/11 a 05/12 de 1957.

se coloca ao pintar o verso da obra pode ser associado à tensão gerada entre a frente e o verso, e a passagem do olhar. Para ser vista em sua plenitude, apenas uma parede transparente daria conta do objeto, não mais persistente na sua frontalidade bidimensional.

Os princípios da pintura do verso de Lygia Pape são reproduzidos na *Ideia Visível* de Waldemar Cordeiro (Imagem 9a e 9b), porém, em *Relevo* (Imagem 11a) a forma adquire existência sólida, superando o princípio da geometria analítica em decorrência da projeção tridimensional na superfície através de seus elementos modulares. Ao contrário do que se presume de uma obra concreta, não encontramos a marca asséptica industrial, mas a marca individualizada do gesto do pincel e da mão do artista.



figura 11a, b. Lygia Pape, *Relevo*, PVA copolímero PS (?) s/ Eucatex®, 1955 (40 x 40 x 4,9 cm). MAM-RJ. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFGM

O que une esta obra ao *Transdimensional* (Imagem 12a) de Hélio Oiticica não é apenas a escolha da cor, mas o princípio que rege sua concepção. Para Oiticica, suas pinturas monocromáticas procuram alcançar uma existência metafísica através da estrutura cromática:

*A cor expressa aqui o ato único, a duração que pulsa nas extremidades do quadro, que por sua vez fecha-se em si mesmo e se recusa a pertencer ao muro ou a se transformar em relevo. Há então na última camada, a que está exposta à visão, uma influência das camadas posteriores, que se sucedem por baixo. Aqui creio que descobri, para mim, a técnica que se transforma*



*em expressão, a integração das duas, o que será importante futuramente [...]. É, pois, a técnica também de ordem física, sensível e transcendental. A cor que começa a agir pelas suas propriedades físicas, passa ao campo do sensível pela primeira interferência do artista (OITICICA, 1961, p.1)*

A marca de pinceis deixada por Oiticica na obra *Transdimensional* (12a) contamina o espaço por meio da desarticulação do vetor e sobreposição das camadas monocromáticas (Imagem 12c), cujas variações imprimem uma vibração quase que imperceptível. No próprio título da obra, Oiticica declara sua transgressão em relação às dimensões tradicionalmente definidas para as obras plásticas – bidimensional ou tridimensional. Além disso, a imersão desproporcional no vermelho gera um campo de força, marcado por pinceladas sobrepostas, espessas e vivas; ruídos em sinais de relevo sobre a matéria transcendendo a dimensão. Estes ruídos são reforçados pela tecnologia de construção da obra, cujas camadas sequenciais – branco, vermelho alaranjado e vermelho sangue - ampliam sua reflexão (Imagem 12d).



*figura 12a, b, c, d. Hélio Oiticica, Transdimensional, PVA s/tela, 1959 (30 x 20 cm) Pinacoteca-SP. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFMG; corte extratigráfico LACICOR-CECOR-UFMG*

Acerca desta plasticidade inusitada diante de projetos monocromáticos, Angel Kalenberg escreve, a partir de uma análise sobre o universalismo construtivo de Joaquín Torres Garcia, que suas pinceladas demarcam “o sismógrafo das tensões plásticas entre os planos. E isto não significa prolixidade, nem é produto do puro instinto, mas sim, forma parte de uma determinação profunda” (KALENBERG, 1978, p.32). De que forma a saturação de tinta que penetra, impregna e transforma a trama/urdidura da tela em cor, de Oiticica, compartilha as experimentações dos grupos Arte Concreto-Invención, Madí e Perceptismo, do Expressionismo Abs-

trato ou do Minimalismo? Oiticica declara, ciente de sua posição interligada a uma rede de interlocutores *construtores*, de obras e de sentidos perceptivos, que considera, “construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo” (OITICICA, 1962, p.6).

A pintura não se manifesta pelo paradigma da cor enquanto cor, mas da relação da pintura como objeto. Algo que existe por si só e se refere a si mesmo em sua totalidade, acessada pela compreensão de sua materialidade. Se as pinceladas são índices do processo informal de como a pintura se instituiu, ao gerar a mesma equação de questionamento sobre o espaço de instalação da obra – a frente e o verso -, o espectador é incitado a se interrogar sobre o próprio caráter do objeto. O mais interessante nessa proposição artística é que a suposta simplicidade formal e de execução, em verdade, causa um atrito sensorial e uma complexidade de acesso. É preciso se debruçar sobre o objeto para compreender a amplitude da proposta.

O problema do tempo se manifesta tanto no movimento sugestivo dos degraus de Lygia Pape – ritmo –, como na geração de um monocromático dinâmico, cujas pinceladas quebram a homogeneidade da estrutura – ruído, em Oiticica. Sem moldura, sem assinatura, estas obras recusam o padrão convencional do modelo que elege campos fixados de existência no espaço – bidimensional ou tridimensional. Refutam também o princípio normativo do ponto de visão do espectador, convidado a deslocar seu corpo e seu olhar por toda a obra para enxergar as variações de relevo e de movimento velados pelo sentido monocromático dado – nas duas obras de Oiticica – e no deslocamento espacial dos elementos frontais de Lygia Pape. No entanto, o conceito não se instala no visível, mas no invisível da cor oculta no verso e nas imperceptíveis nuances das pinceladas monocromáticas.

No caso do *Relevos* (11a), o contraponto do azul e do vermelho – que se distribuem de forma equivalente nas vias paralelas centralizadas – rompe o princípio da cor de Mondrian, em que um vermelho requer menos quantidade e uma extensão menor de superfície por ser mais irradiante do que o azul. Ao lançar o azul para o espaço externo dos degraus e manter o vermelho na área interna do corredor que conduz as duas bandas, ela projeta o azul para frente e, apesar de se manifestar em

equivalência ao vermelho, parece gerar uma maior vibração tonal. A percepção inversa também é possível, o que conduz à dúvida do olhar. Ao deslocar as fileiras numa projeção de equivalência de tamanho, mas não de colocação análoga sobre a disposição no fundo branco, o princípio que se instala não é o do equilíbrio óptico ou estático das estruturas, mas cinético, fazendo com que os elementos autônomos do centro gerenciem um movimento a partir de uma inércia própria, transformando as construções em uma “pintura em ação”. No caso desta obra específica, em oposição ao princípio neoplástico, fundo e figura encontram-se separados: os elementos se manifestam de forma tridimensional nas estruturas centrais em vermelho e azul, se projetam no espaço e se desprendem do fundo branco.

Distanciando-se da pintura reflexiva de fundo platônico, as obras apresentadas parecem romper com toda a ideia de influência de um plasticismo importado, continuamente invocado a partir da influência de Max Bill. O que ocorre é que, dado um modelo plástico-conceitual conhecido, as obras buscam estratégias para corrompê-lo. Cabe ressaltar, que os artistas concretos e neoconcretos no Brasil se instalavam em um contexto de questionamento de duas histórias, uma nacional e outra internacional da arte, e procuravam encontrar um espaço de voz no campo ampliado do debate, em um esforço autoral de se inserir nas mudanças filosóficas e políticas em curso. De uma forma diferenciada, Torres Garcia também busca o rompimento com os modelos artístico-conceituais neoplásticos ao deixar a marca das pinceladas e oposição à anulação do sensível; ao gerar o desequilíbrios cromático; ao proclamar a instabilidade da estrutura; ao contaminar e desarticular o espaço em busca de movimento. Se o manifesto concreto proclama a construção bidimensional (o plano); o atonalismo das cores primárias e complementares; e o movimento linear (fatores de proximidade e semelhança), do mesmo modo Waldemar Cordeiro alegará mais tarde que “a arte se diferencia do pensamento puro porque é material” (CORDEIRO, 1956) e essa materialidade irá existir no terreno latino-americano a partir de escolhas visuais e conceituais próprias, que não podem ser apenas avaliadas a partir das matrizes construtivas internacionais. Por sua vez, Jorge Romero Brest (1905-1989), afirma que “a arte abstrata não convence o público porque não se funda na sensibilidade, mas na inteligência.

Portanto, não será sentida antes de ser compreendida” (BREST, 19 set. 1946). Esta frase, repetidamente citada em inúmeros textos, parece se contrapor aos princípios observados: primeiro porque as propostas não se instauram no antagonismo dialógico entre razão e sensibilidade; do mesmo modo, porque os modos de fazer e os modos de ver não existem em regime de oposição, mas de correlação.

Nesse conjunto, duas outras obras se destacam: *Vermelho Vermelho*, de Aluísio Carvão (Imagem 12a) e *Encontro I* (Imagem 13a), de Milton Dacosta (1915-1988).

Novamente o que vemos é uma superfície monocromática vermelha que se estabelece a partir do princípio técnico que mantém o rastro sensível da mão do artista. No caso de Aluísio Carvão (1920-2001), um detalhe no verso da obra chama a atenção e cria um diálogo com a obra de Lygia Pape: por qual razão a moldura lateral esquerda feita com pontalete<sup>8</sup> no verso da obra está pintada de vermelho (12c)? Esse ato poderá assumir alguma correspondência com a estratégia de *Relevos*? Ao introduzir um único elemento policromado no verso das estruturas de sustentação e de afastamento da parede, o artista terá reintroduzindo o problema do acesso e do desequilíbrio entre as partes? Houve uma substituição dos elementos originais? Acaso ou intenção? Provavelmente acaso, pois não se repete enquanto estratégia em outras obras, mas não é possível ignorar esta evidência.

Retornando à estrutura frontal da pintura, o princípio da planaridade proposta por Waldemar Cordeiro pode ser observado nesta obra. No entanto, a variação tonal dos vermelhos – não pela gradação, mas pela colocação compacta da cor que se apresenta a partir de fronteiras definidas – coloca um outro problema para as análises que depositam apenas no caráter geométrico a existência dos vermelhos.

---

8 Caibro, quadrado ou pontalete são peça de madeira, formada por quatro lados iguais (pontalete de pinus), geralmente variando entre 3,0 a 6,5 cm, muito utilizado em obras e na construção civil.



figura 12a, b, c. Aluísio Carvão, *Vermelho Vermelho*, óleo sobre Eucatex®, 1959 (44 x 58 cm).  
Coleção Tuiuiú. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFMG

Os limites entre as cores são determinados por marcas de ferramentas e a linha de grafite deixa transparecer a mão do artista. Novamente, a gestão que encontramos é uma estrutura informal e sensível, alheia ao purismo que repudia os rastros da feitura poética. O ato artístico, dimensionado pelo vestígio da mão, se funde ao ato plástico exposto na planaridade geométrica. Antecede a *Vermelho Vermelho*, o projeto *Red Painting* de Ad Reinhardt (1913-1967), de 1952. De que forma estas obras se tocam e se distanciam?

A partir de 1959, a redução da paleta ocorre a partir da sintetização da forma-cor-matéria semanticamente auto referenciada nos próprios títulos das obras, como em *Vermelho-Vermelho* e *Verde-Lilás* da Coleção Tuiuiú. A estrutura analítica, como estratégia no processo de construção da obra, é substituída por uma ação que intensifica o campo da cor por meio de sua saturação e invariabilidade (tonal ou física), fazendo com que a superfície cromática se transforme em forma plena. A série *Cromáticas*, de 1957 a 1960, produzida a partir do mesmo princípio da ausência da moldura discutido coletivamente no grupo *Neoconcreto*, evidencia uma mudança na relação entre o quadro e a parede na busca da integração da obra no espaço. O interesse particular pela cor-matéria, gerenciada pelo crivo da densidade-duração-sincronia, corte-ruptura-diacronia se desdobra, em 1960, do espaço bidimensional da tela para a tridimensionalidade em *Cubocor* (Coleção Tuiuiú). Contudo, o princípio atonal não é o mesmo princípio do monocromático, reforçando a oposição entre o *Neoconcreto* e o *Neoplástico* em relação ao uso da cor. Mais próximo de Torres Garcia, o campo da cor decorre de uma “vontade” de cor distinta da racionalidade da cor pura, pois parte do princípio sensorial e da geração da cor-matéria. Ao eleger o ocre em detrimento da pureza do amarelo em *Cromática N.6* (1959), da Coleção Cisneiros; a autonomia dos

vermelhos em *Vermelho/Vermelho* (1959), da Coleção Tuiuiu e as relações de proximidade do *Verde/Lilás* (1959), da mesma coleção, Carvão gerencia o princípio cromático da pintura como estratégia para o diálogo do sensível-visível. Conversa com a obra de Aluísio Carvão o *Encontro I*, de Milton Dacosta (Imagem 13a). O repertório plástico deste artista pode ser dimensionado tanto por seu contato com a Art Students League of New York, em 1945, quanto pelo seu vínculo com o MAM, no Rio de Janeiro. Frederico Moraes questiona a persistência da centralidade do motivo em suas obras, pois, considera que “na aparência abstrata de suas composições, escondia-se um arcabouço figurativo, mesmo quando, à maneira de Mondrian, acumulava retângulos e quadrados em núcleos de tensão e dinamismo” (MORAIS, 1977, p.297).



figura 13a, b. Milton Dacosta, *Encontro I*, óleo sobre tela, 1961 (19 x 24cm)  
Pinacoteca-SP. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFG

O problema que se coloca não é a questão da vocação construtiva brasileira ou da problemática acerca dos elementos restritivos sobre “ser ou não ser” concreto no universo da produção geométrica latino-americana entre as décadas de 1940 e 1960. A questão de fundo que emerge destas análises, subsidiada pelos estudos da História da Arte Técnica é: como as estratégias individuais e coletivas estabeleceram uma relação mais intensa, dinâmica, autônoma e aberta em relação aos modelos postos, tanto do Construtivismo Russo, quanto do Neoplasticismo e das orientações da Bauhaus no processo de construção das obras? De que forma a estratégia construtiva da obra é também estratégia conceitual? Distançando-se do princípio da tutela, encontramos as bases do compartilhamento. Quem sabe no desvio, na transgressão e na gestualidade informal – que marcam estas obras –, possamos encontrar outros denominadores comuns.

Acerca de Dacosta, é impossível enxergar uma imagem naturalista

nas suas obras desta fase, da mesma forma que, mesmo com uma crítica que avalia sua obra a partir do prisma de um “construtivismo pouco ortodoxo” – na medida que não adere ao princípio industrial de execução ou ao princípio da pureza essencial de Mondrian –, é impraticável desconectá-la dos princípios gestuais das obras expostas acima, bem como das relações construídas pelos artistas uruguaios e argentinos. Esta informalidade o colocará mais próximo do movimento Neoconcreto e, portanto, do Grupo Frente. Contudo, as intenções e experimentações deste grupo estarão assim tão deslocadas do movimento Concreto do Grupo Ruptura? Se nas palavras de Paulo Venancio (1999, p.25), as obras de Dacosta “sugerem uma subjetividade misteriosa e densa, que não pode ser compreendida a partir das premissas do anonimato construtivo”, podemos reproduzir esta análise para diversas obras de outros artistas consolidados no campo da expressão construtiva latino-americana. O anonimato construtivo não parece ser o princípio que guiou esta vertente, tanto no Brasil como na Argentina, mais adequada ao purismo internacional. Ao contrário, a persistência de identidades – autorais e de grupo – parece demarcar a territorialidade de uma visualidade que almeja reconhecimento. Na obra de Dacosta, o fundo vermelho é rompido por um retângulo branco, quebrado por uma diagonal preta que o divide pela metade a partir de uma posição gerada pelas linhas horizontais, não dos vértices. De que forma ela transita entre Oiticica, Carvão e Willis de Castro?

Em *Encontro I* (Imagem 13a), a cor rompe a proposição de um espaço bidimensional plano e a técnica da pintura a óleo sobre tela nega a condição de uma matéria anulada como consequência do desaparecimento da mão do artista. A linha em diagonal declara sua infração diante na normativa dos eixos horizontais e verticais previstos no neoplasticismo puro, contamina o espaço pela introdução de uma forma aleatória e imprime a dinâmica de um movimento sem uma direção óbvia, gerando a alienação do tempo sequencial. Questiona o espaço geográfico da obra e o espaço cronométrico do tempo, e mesmo assim, causa um deslocamento dos campos de cor dispostos no quadro, tanto do branco quanto do vermelho. Enclausurado, o retângulo branco salta e se projeta para frente, ao mesmo tempo que cria uma janela e um vazio no monocromático vermelho. A linha negra que o corta em diagonal cria um movimento improvável e um estranhamento da forma. A matemática gerencia a posição proporcional precisa do retângulo branco sobre o fundo

vermelho, e da diagonal negra em relação ao perímetro do retângulo branco. Contudo, a racionalidade geométrica não dá conta da matemática dos sentidos, a obra determina uma sensação de desequilíbrio que rompe com seu próprio espaço de existência. De acordo com Pontual (1978, p.63), “foi ele o que mais aprofundou e radicalizou a alternativa não figurativa de seu espírito essencialmente construtivo – mesmo que tenha feito por tempo menor do que o de quase todos os outros”. Ainda que este espírito se expresse pela estrutura, o desvio ocorre pelo gestual e corrobora o conceito de *Geometria Sensível* discutido pelo autor. Este rompimento com o espaço de enclausuramento da obra na estrutura dos planos de cor contidos dentro de um limite, controlados e inibidos pela forma, estabelece uma dupla contraposição: os planos bidimensionais extrapolam o espaço do quadro e se instalam em uma existência tridimensional – como no *Relevo espacial VI*, de Hélio Oiticica –, da mesma forma que a existência tridimensional da matéria irá se manifestar no campo de forças estereométrico e na própria existência física do quadro – como em *Relevo* de Lygia Pape.

A radicalização destes princípios pode ser vista na série de *Objetos Ativos* propostas por Willis de Castro (1926-1988). A pintura a óleo sobre tela colada sobre madeira do acervo do *Objeto Ativo* em branco e vermelho da Coleção Patricia Phelps de Cisneros demonstra a amplitude da discussão ao dispor de uma técnica tradicional – a pintura a óleo – de uma forma não tradicional. Suspensos em um espaço cúbico, a “atividade” emerge da possibilidade de geração de um número infinito de visualizações, tanto pela alternância da disposição do objeto quanto pelo deslocamento do olho-espectador. Este trabalho parece gerar uma derivação do *Encontro I* de Milton da Costa, ao mesmo tempo que encontra correspondência com outras obras do artista encontrados nas coleções da Pinacoteca-SP, do MAM-RJ e Tuiuiú. Entre 1956 e 1959, o artista elaborou uma série de obras a partir da experimentação em torno da variação de esquemas estruturados a partir de uma palheta reduzida de cores – primárias e secundárias. O resultado foi a renúncia ao contraponto harmônico da forma disposta de forma equilibrada no espaço bidimensional, tanto pela organização racional da cor, quanto por meio da distribuição a-tensional (sem tensão) do campo de forças das formas horizontais e verticais. Sua obra rompe com os planos subdivididos, com as estruturas



demarcadas por linhas negras, com os vetores condicionados e com os limites das formas. A aquisição do espaço impõe uma outra lógica e, na tecnologia de construção, outras questões podem ser levantadas. Partindo desta ambiência, o princípio de deslocamento do campo da cor se manifesta no espaço.

▷ **A forma-espaço**

A conquista da forma no espaço foi uma operação natural, equivalente à derivação cinética da estrutura. A conquista do espaço advém do processo de autonomização dos planos. Em 1962 Hélio Oiticica escreve:

*Eu comecei em 1954 a estudar com Ivan Serpa, eu tinha 16 anos naquela época. Fiz parte do grupo Frente, um grupo de vanguarda. Depois fui para o grupo Neoconcreto. O Gullar e a Lígia Clark formaram o grupo... e tinha também a Ligia Papi, Reinaldo Jardim, o Aloísio Carvão. Nessa época [...], é que eu comecei a romper com o quadro. Quer dizer, eu já fazia quadros... uma experiência que eu chamava de Metaesquemas, que era para limpar o quadro da cor. Depois passei a fazer quadros monocromáticos, que eram quadrados ligeiramente saltados da parede. Foram as últimas coisas que eu fiz na parede. Daí em seguida saí para o espaço, como se fosse assim, uma paulatina desintegração da no espaço (OITICICA, 1962, p.1)*

Esta posição pode ser vista nas cartas trocadas entre Hélio Oiticica e Lygia Clark entre 1964 e 1974, reunidas e organizadas por Luciano Figueiredo (1996). Nesse contexto, o universo artístico neoconcreto paradoxalmente imprime um vocabulário forjado por meio de um pensamento intelectual que subsidia a intencionalidade poética, ao mesmo tempo que absorve elementos inusitados compostos por quebras estruturais, ilusionismos cromáticos, destruição dos modelos tradicionais de apresentação e acesso à obra, além do uso não tradicional de suportes tradicionais e da experimentação em novos tipos de suportes. Essas estratégias compelem o espectador a rever suas sensações, pois o corpo perceptivo, em busca da lógica formal, é constantemente deslocado. O intercruzamento do campo de forças da matéria-cor (ou de sua ausência) e da estrutura-forma é fundamental para a indução das sensações

dinâmicas despertadas no espectador. Por meio do conceito-produção, a obra de Lygia Clark (1920-1988) procura encontrar um ritmo próprio, uma geração autônoma das relações formais e perceptivas que marca sua trajetória. Mais do que a primazia de uma corrente estética, sua arte é consequência de uma série de experiências que articulam modelos autônomos de tempo, espaço, ritmo e harmonia. Em 1963, uma exposição individual de Lygia Clark no MAM do Rio de Janeiro reuniu suas mais importantes obras do período. Em texto publicado no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 28 de dezembro de 1963, posteriormente reeditado na coletânea “Acadêmicos e modernos” (1998), Mário Pedrosa destaca o conjunto das estratégias da artista a partir da coleção exposta. Cabe ressaltar a coerência conceitual do conjunto apresentado, e como bem ressalta Pedrosa (1998, p. 347):

*Dum plano no espaço envolvente passou a artista a superpor planos, superfícies em madeira, criando não mais um quadro, mas um objeto, uma construção no espaço real. Estava aberta a uma nova trilha que a arrebatou da pintura para a escultura, desta para a arquitetura, para... a ação, o movimento, o ato, isto é, para um campo em que o conceito mesmo de arte sofre radical transformação.*

Além do redimensionamento estratégico da estrutura, destacam-se a composição de escala cromática autoral e a introdução de um elemento denominado pela artista de “linha-luz”, vinculado à remoção da moldura e à sensação evanescente provocada pela reflexão da cor das bordas, e aos contornos dos planos negros por linhas brancas pictóricas ou geradas pela sobreposição de camadas estruturais das placas de madeira, aglomerados ou papéis rígidos. “Contornando a superfície preta, uma linha branca deixa virtualmente de ser linha para se halo, luz, faixa de espaço vivo, como se o antigo quadro desemoldurado, antes de passar a flutuar no espaço circundante, se abrasasse nas extremidades”, declara Pedrosa (1998, p.349). O *abrasar* de Pedrosa parte da luminosidade bruxuleante decorrente da não-moldura, gerando o conceito de linha-luz. A linha-luz demarca a progressão da estratégia de Lygia Clark para a dinamização espacial, principalmente na série denominada Espaços Modulados.

Várias exposições nas décadas de 50 e 60 marcam o acesso do públi-

co à produção de Lygia Clark relacionada com suas experimentações. As exposições coletivas evidenciam seu território de correspondência, diálogo e discussão com outros artistas, conformando uma identidade de grupo. Junto ao Grupo Frente, apresenta as suas experimentações visuais, propondo séries formadas por inquietações conceituais, estratégias artísticas e ensaios com novos tipos de materiais compartilhados. No entanto, essas obras apresentam uma coesão autoral tanto em termos das estratégias empregadas pela artista quanto em relação às inquietações coletivas. Antecede os coletivos nacionais a exposição em 1954, na Bienal de Veneza, com a série *Composições*, fato que demarca sua projeção experimental. Esta série antecede suas estruturas espaciais, com a presença de obras ainda envoltas pelo marco da moldura. Porém, o processo compositivo imprime uma nova tônica à modulação: linhas sobrepostas, subpostas e transparentes cortam composições gestadas por elementos regulares. Estes elementos, isolados ou em grades irregulares, às vezes se apresentam como unidades transparentes e, em outros momentos, como unidades fluorescentes marcadas pelo uso de verdes ou azuis luminosos, vermelhos e faixas multicores formadas pela própria paleta empregada pela artista. Ora em contraste, ora em sobreposição tonal pela gradação da mesma cor. Tal estratégia impõe ritmo e movimento, introduzindo o conceito de tempo no espaço transitório do quadro.

Nas exposições individuais, como na retrospectiva realizada no MAM-RJ no Rio de Janeiro em 1963 e em 1968 na sala especial da Bienal de Veneza, a apresentação de sua trajetória artística promove uma visibilidade do percurso. Por meio da visão da trajetória das séries *Escadas* (1948-1951), *Composições* (1952-1954), *Quebra da moldura* (1954-1956), *Superfícies Moduladas* (1955-58), *Planos em Superfícies Moduladas* (1956-59), *Espaços Modulados* (1958-1959), *Unidades* (1958-59), *Contrarelevos e Casulos* (1958-1959) é possível observar a radicalização de suas proposições e a construção de um vocabulário visual cada vez mais denso e sofisticado, que inicia a demanda de participação do espectador a partir de sua experiência sensorial. Isso ocorre tanto em relação às digressões matemáticas e cromáticas quanto a partir do rompimento com a moldura, culminando com o total deslocamento da superfície estrutural pictórica para o espaço, rompendo os limites entre bidimensional e tridimensionalidade, e incluindo o espectador não mais apenas a partir do deslocamento do

seu olho-corpo, mas a partir da manipulação e recriação da forma-espaço do objeto. *Planos de Superfície Modulada n.8*, de 1959 (Imagem 14a), pertencente ao acervo do MAM-RJ, divide o campo visual em três segmentos verticais, sendo que os segmentos das extremidades criam o ritmo pelo espelhamento inverso das cores – cinza e negro à esquerda e negro e cinza à direita.



figura 14a, b. Lygia Clark, *Planos de Superfície Modulada n.8*, pintura alquídica por aspersion sobre Eucatex®, 1959, (70 x 105 x 4 cm). Pinacoteca-SP. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFGM

Ao centro, o branco rompe a estrutura de dois elementos a partir da divisão do branco em três estruturas. Partindo da linha orgânica (linha-corte) que se projeta do vértice inferior da figura negra da esquerda ao vértice superior da figura cinza da direita, o índice do tempo em suspensão ou indefinido que se desenlaça ao centro decorre da incapacidade de afirmar o vetor ascendente ou descendente da linha que percorre o fundo branco. O processo de dosagem e nivelamento das quantidades-qualidades cromáticas e formais (matéricas) define-se como um processo racional no interior da forma simbólica. É ao mesmo tempo um processo psicológico monitorado pela percepção sensorial e uma abstração matemática, implícita apenas na operação plástica (ou em nossa busca de seu desvelamento). Como pesquisa prática da potência visual das cores, sua modulação pelas unidades combinatórias e o dispositivo tempo/espaço impresso nas formas geométricas são determinados, em primeira instância, pelo objeto e como ele realiza o projeto estético proposto. Porém ele não existe apenas como instrumento demonstrativo do esquema, ele “é” o esquema que se apresenta à percepção como estrutura-matéria, geométrica e rítmica, cujo funcionamento relacional é desvendado (ou construído) no próprio ato de ser percebido. Sob luz

rasante, as linhas limites (fronteiras-bordas) entre as unidades, podem ser mais bem observadas e condizem com as disposições estruturais dos conceitos de linhas orgânicas e linhas-luz, aqui vistas sob o conceito de linha-matérica. A fratura na fronteira gera o princípio da projeção do espaço em sua existência real (não decorrente perspectiva ilusionista); da introdução da luz-sombra pela interlocução com o ambiente (não pelo cromatismo pictórico) e pela modulação rítmica do movimento alternado entre vazios e cheios, assim como entre as cores, numa economia simbólica do signo imagético altamente sofisticada – tanta na forma quanto na cor. Esta economia sintética, pela estratégia construtiva, em verdade cria potência e diversos princípios semiológicos complexos, do tempo e do espaço; da essência e da existência.

A artesanania da obra deixa a marca do processo: sobre a placa industrial, uma argamassa espessa e nivelada molda os elementos. Na sequência, eram feitas incisões controladas que ao cortar a superfície produziam sulcos concisos que delimitavam os limites entre os planos geométricos modulados, os quais eram posteriormente pintados por aspersão com tinta automotiva. O gestual da mão impresso no toque e a imparcialidade da pintura industrial não são ações discordantes, mas complementares. Amplamente discutido pela crítica, as primeiras inquietações poéticas de Lygia Clark começam já na série de 1954, quando a linha orgânica se transforma no elemento modular que divide os planos, estabelecendo os limites das cores. A obra se manifesta através da densidade e da profundidade do espaço, compreendidos como campos perceptivos. A estratégia artística se estabelece no ato construtivo da obra, a qual ocorre por meio da exploração dos dispositivos estruturais e visuais da matéria. As pesquisas sobre autonomia da visualidade em Lygia Clark partilham questões acerca de sua inserção no universo construtivo latino-americano. No entanto, acima de tudo, os protocolos concretos experimentais eleitos pela artista demarcam um terreno de visualidades inerentes a uma postura política na América Latina. Ao romper com o universo predominantemente mítico, as estratégias clarkianas desconstroem os limites criativos impostos de fora para dentro. Repousa neste princípio o gesto construtivo de Lygia Clark, que ecoa na obra analisada a partir de uma ordenação disforme do espaço e do tempo, do uso da linha orgânica e da economia da cor.

No verso, uma estrutura composta por dois quadros posicionados ao centro do objeto é projetada para afastar o quadro da parede, fazendo com que apenas as bordas laterais ficassem visíveis. A tensão entre a área de sombras espaciais projetadas a partir da parede e a luz ambiente que envolve a obra cria uma sensação de sua suspensão no espaço, numa diluição dos sentidos da cor e da materialidade. O desacoplamento dos planos de superfície modulada da estrutura fará com que a obra se dirija à conquista de sua existência no espaço. A série *Casulos* radicalizou as propostas anteriores e significou a gestação dos *Bichos*. Nessa obra, o aglomerado já não atenderia a exigência de dobrabilidade da matéria e a chapa de alumínio se transformou no recurso ideal para a projeção da obra no espaço. Nas próprias palavras de Lygia Clark, a solução técnica para a demanda da evolução conceitual de seu trabalho foi possível a partir da ajuda de Jean Bonghici na execução do primeiro casulo<sup>9</sup>.

Em *Casulo*, da Coleção Tuiuiú-RJ (Imagem 15a), a obra se apresenta exatamente como seu título: um casulo cuja parte interna branca pode ser vista do lado direito. Lentamente ela se abre em estrutura, quando a chapa superior deixa ver seu lado interno em cinza e sua existência externa em negro, pintados com tinta automotiva fosca. A superfície inerte, neutra e asséptica contrasta com a força do movimento impetrado à estrutura, que rompe, abre, desloca e irrompe o espaço com o corpo físico. O movimento da obra também demanda o movimento do corpo do espectador. A modelatura do formato remete à representação do casulo de uma lagarta, mas ao princípio estereométrico de Naum Gabo acerca da exteriorização física do volume de um cubo. No verso, repete-se a técnica do afastamento da obra da parede pelo recurso da moldura instalada no centro, aqui disposta no inverso da esquadria fixada por solda na base.

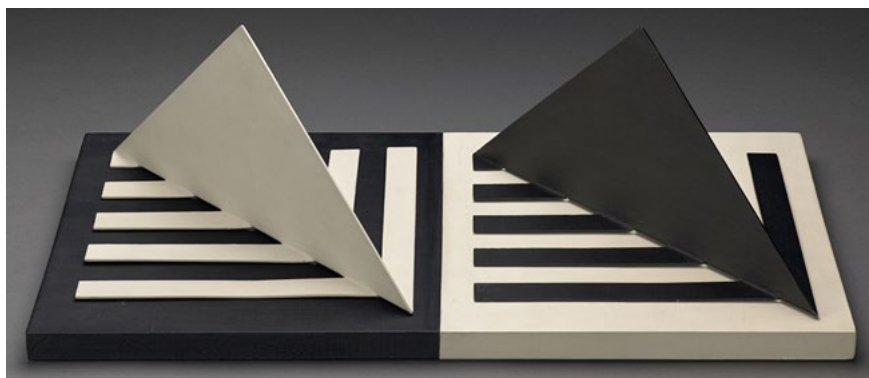
---

9 CLARK, Lygia. *Livro-obra*. Rio de Janeiro: Rio meu doce Rio, 1983.



**figura 15a, b.** Lygia Clark. *Casulo*, nitrocelulose alquídica sobre chapa de alumínio, s.d., (60 x 60 x cm). ColeçãoTuiuiu-RJ. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFMG

Há uma obra correspondente a esta obra, denominada *Casulo n.2*, na Coleção Patricia Phelps de Cisneros. A obra se apresenta com as mesmas estratégias conceituais, visuais e técnicas, demarcada, porém por uma projeção diferenciada do movimento: enquanto a dobra da chapa externa se abre para fora em *Casulo*, em *Casulo n.2* a chapa metálica negra cria uma dobra para dentro que a conecta ao fundo branco do lado interno. Apenas branco e preto são utilizados, e o cinza se anuncia pela própria luz ambiente que projeta as sombras na superfície branca. Contemporânea à série, a obra de *Concreção 58*, de Luiz Sacilotto (1924-2003) (Imagem 16) gera uma outra camada de experimentação à pesquisa espacial nesse período. Para além do sentido dado às diferenças dos grupos e artistas, encontramos aqui uma vontade coletiva no final da década de 1950 que tensiona cada vez mais o espaço concreto da obra.



**figura 16.** Luiz Sacilotto, *Concreção 58*, 1958, (20 x 60 x 35 cm).  
Coleção Patricia Phelps de Cisneros. Crédito fotos: GCI

Plainando no espaço, os *Relevos Espaciais* e os *Bilaterais* de Hélio Oiticica contemporâneos aos *Casulos* de Lygia Clark buscam a total liberdade da forma do espaço comum do quadro. O problema que se coloca não é apenas da presença do corpo do espectador diante da obra, mas da busca da plenitude da obra em sua existência espacial diante do espectador. O espaço que a obra habita, habita o espaço da obra, em uma ocupação sinestésica que espontaneamente manifesta sensações de caráter diverso do tempo e do espaço.



**figura 17a** - Hélio Oiticica, *Bilateral*, Vinílica sobre Eucatex ©, 1959 (100 x 200 cm). Coleção Tuiuiú-RJ.  
Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFMG – **figura 17b** – *Bilaterais e Relevos Espaciais*, Reprodução fotográfica Bob  
Goedewaagen, Projeto Helio Oiticica (Rio de Janeiro, RJ), Itaú Cultural



*Bilateral* da Coleção Tuiuiú-RJ (Imagem 17) apresenta-se como uma estrutura tridimensional monocromática da obra executada em chapas de Eucatex®, montada a partir de duas chapas recortadas em mesmo formato e pintadas a pincel de branco, em suas duas faces – a lisa, externa e a rugosa, interna. A união dessas duas chapas ocorre por meio de estreitos sarrafos, que reforçam a estrutura física da obra. A paridade cromática e formal entre as chapas estruturantes elimina, na obra, qualquer antagonismo entre verso e anverso, confirmando semiologicamente sua nomeação bilateral. Sua suspensão no espaço por fios invisíveis de nylon. Lygia Clark, Helio Oiticica, Luiz Sacilotto e Willys de Castro radicalizam o discurso do objeto.

Os *Objetos Ativos* de Willys de Castro, tão manipuláveis quanto os *Bichos*, apenas podem ser acendidos na plenitude pela comunicação física com o espectador. Partindo do problema do cubo do cubo, o objeto se torna um sintoma do espaço e revela sua complexidade no mesmo momento que presentifica sua existência estereométrica. Ao revelar simultaneamente o processo e a estrutura; o plano e o volume; a profundidade e a projeção por meio do campo da cor, gerencia uma sensação dicotômica das formas apresentadas, desdobradas em cubos dentro e fora de cubos. Na primeira imagem do *Objeto Ativo* (Imagem 18a), de 1962, o cubo branco que se projeta sobre o fundo azul como se flutuasse no espaço e, ao mesmo tempo, apresenta-se imerso no quadrilátero negro do topo, imergindo para dentro do próprio cubo. Inversamente, a lateral direita cria a ilusão de encontrar o cubo imerso, ao mesmo tempo em que cria um cubo sintético formado pelo preto, pelo azul e pelo branco, no jogo cromático da obra. Por sua vez, o cubo físico projetado da parede afasta-se para o espaço externo. Desta ambivalência, o rito de passagem do volume realiza-se pela conversão do tempo e do espaço materializado no campo da cor e na disposição da forma. Olhar requer um exercício de ver o objeto e deixar que ele nos olhe. Preso no circuito semiológico do poder da imagem *eidética* (do eidos platônico), o *Objeto Ativo* projeta sua essência a partir do momento que sua existência é compartilhada. Existe na esfera das ideias e no campo da materialidade.

Estes objetos, não são esculturas nem peças decorativas. São instrumentos que materializam o pensamento da arte em um dado tempo, o princípio de uma memória crítica da arte, cujos volumes e vazios são

estrategicamente pensados no jogo do espaço, por meio da construção de objetos-questões, contemporâneos aos cubos de às composições madi de Juan Bay (1892-1978) de 1950 e das obras minimalistas de Tony Smith (1912-1980). Até que pontos essas obras, em um contexto de uma geração de artistas *construtores*, compartilham os princípios – sem o conceito de tutela, hierarquia ou influência da ativação do objeto a partir de 1959? Os questionamentos organizados por Didi-Huberman em “O mais simples objeto de ver”, em relação ao desejo da arte de gerar uma imagem que *quererá não ver outra coisa além do que se vê* a partir da produção de Donald Judd (1928-1994) não encontram um princípio comum em artistas como Willys de Castro e Aloísio Carvão? Resguardando questões de escala, *The Black Box* de T.Smith, de 1961 dobra o tamanho de *Objeto Ativo* (Imagem 18) e *Die*, de 1962, encontrará correspondentes em ferro, com Amilcar de Castro (1920-2002), daquilo que foi feito em aço.

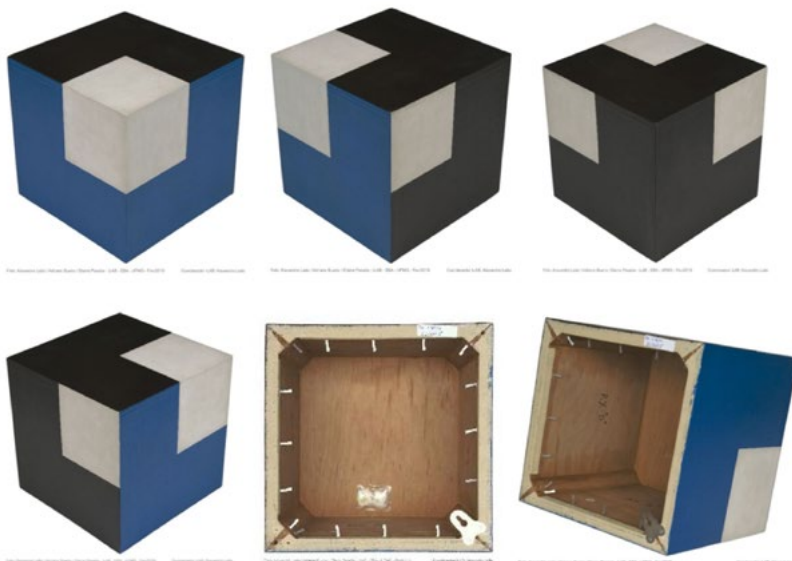


figura 18a, b, c, d, e, f. Willys de Castro. *Objeto Ativo*, Pintura à óleo sobre tela sobre compensado, 1962 (35,5 x 35,3 x 25cm)  
Pinacoteca – SP. Crédito fotos: iLAB-CECOR-UFMG

### ▷ Rastros do universo construtivo (latino) americano

Quais são os pontos que tocam a produção artística latino-americana e estado-unidense na modernidade? Até que ponto é possível avaliar a

tessitura entre o conceito de um modernismo global que se instala de uma forma mais ampla e a identidade de uma modernidade construída no continente americano? Torna-se sintomático finalizar a análise gerando conexões entre a obra de Willys de Castro e Toby Smith feitas no mesmo período. Elas partem do mesmo questionamento conceitual e da introdução de relações matérico-construtivas inerentes a esse questionamento. De que forma o texto de Willys de Castro publicado na revista *Habitat*, nos anos 60, conversa com os de Michael Fried do mesmo período?

Qual o privilégio da História da Arte Técnica? Ela pode observar o objeto de outros ângulos, gerar novas perspectivas e por meio da indagação de sua materialidade compor um universo de discussão que não é paralelo, superior ou inferior ao universo da Teoria-Crítica, mas sinérgico.

Olhar o verso permite observar o testemunho do percurso das obras e seu itinerário de exposições, por essa razão esse registro deve ser visto como parte da obra. Por meio dele, a memória do objeto se apresenta.

Olhar as marcas de ferramenta e mesmo os processos de degradação permite acessar o processo construtivo do objeto que não pode ser descolado de seu projeto intuitivo ou projectual.

A existência física e a existência intelectual não competem nesse universo. Antes, coexistem como camadas de sentidos complementares, nem sempre lineares e convergentes, mas rastros da potência dos objetos.

#### ▷ **Agradecimentos**

Agradecemos ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, à Pinacoteca do Estado de São Paulo, ao Museu da Pampulha de Belo Horizonte, aos colecionadores Luciana e Luis Antonio Almeida Braga, da Tuiuiu e aos artistas, críticos e familiares entrevistados durante a pesquisa.

#### ▷ **Referências**

AMARAL, Aracy. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. São Paulo: Pinacoteca-SP; MAM-RJ, 1977.

AMARAL, Aracy. *Fiaminghi: décadas 50-60-70*. São Paulo: MAM, 1980.

AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio – Artigos e ensaios (1980 – 2005)*. Vol.1, 2. São Paulo: Editora 34, 2006.

BARBOSA, João Henrique Ribeiro. *Arte Construtiva Brasileira: uso de materiais pictóricos industriais pelos artistas nas décadas de 1950 e 1960*. Belo Horizonte: PPGArtes-UFMG, 2017 (Dissertação de Mestrado).

BENSE, Max. *Inteligência Brasileira: uma reflexão cartesiana*. São Paulo: Cosac&Naify, 2009.

BREST, Jorge Romero. A arquitetura é a grande arte de nosso tempo. *Folha da Manhã*, São Paulo, 1948.

CASTRO, W. de. Objeto ativo. *Habitat*, n.64, p.50, 1961.

CLARK, Lygia. *Livro-obra*. Rio de Janeiro: Rio meu doce Rio, 1983.

CORDEIRO, Waldemar. O objeto. *Revista AD*, n.20, dez.1956, São Paulo.

DANILOWITZ, Brenda et alii. *Anni and Josef Albers: Latin American journeys*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2007.

FIGUEIREDO, Luciano. *Lygia Clark. Hélio Oiticica: Cartas (1964-1974)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

HARRIS, J. Modernismo e cultura nos Estados Unidos, 1930-1960. In: *Modernismo em Disputa*. Cosac & Naify: São Paulo, 1993, p.3-76.

KALENBERG, Angel. O universalismo construtivo: Joaquin Torres Garcia. In: PONTUAL (org). *América Latina Geometria Sensível*. Rio de Janeiro: GBM, 1978.

MORAIS, Frederico. A vocação construtiva da arte latino-americana (mas o caos permanece). In: PONTUAL (org). *América Latina Geometria Sensível*. Rio de Janeiro: GBM, 1978.

MORAIS, Frederico. Concretismo/neoconcretismo. Quem é, quem não é, quem aderiu, quem precedeu, quem tangenciou, quem permaneceu, saiu, voltou. O concretismo existiu. In: AMARAL, A. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. São Paulo: Pinacoteca-SP; MAM-RJ, 1977.

OITICICA, Hélio. *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*. 1962, Cópia datilografada (Projeto Hélio Oiticica, Itaú Cultural).

OITICICA, Hélio. *Pequena carta dialética sobre a transição da cor do quadro para o espaço*, 28/12/1961, Cópia datilografada, (Projeto Hélio Oiticica, Itaú Cultural).

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: EDUSP, 1998 (Textos Escolhidos III).

PEDROSA, Mário. *Correio da Manhã*, 29/11 a 05/12 de 1957.

PONTUAL, Roberto. Brasil: as possíveis geometrias. In: *América Latina Geometria Sensível*. Rio de Janeiro: GBM, 1978.

VENANCIO, Paulo. *Dacosta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

FRIED, Michael. Art and Objecthood: essays and reviews. Chicago: *University of Chicago Press*, 1998.

GABO, Naum. Sculpture: carving and construction in space. In: *Circle International Survey of Constructive Arts*. Londres: Faber & Faber, 1937, p. 103-111.

1ª edição  
projeto gráfico por Evelyn Bitencourt  
tipografia Swift e Gilroy  
versão digital

São Paulo, 2018

## Sobre o evento

O Seminário Internacional Arte Concreta e Vertentes Construtivas: Teoria, Crítica e História da Arte Técnica propõe discutir as diversas possibilidades teóricas de abordagem da história, da crítica e das técnicas usadas na construção da obra de arte. Focaliza a arte concreta, neoconcreta e as diversas vertentes construtivas na América Latina, por considerá-las uma produção singular no contexto da arte moderna no século XX. Ao englobar a história, a crítica e a técnica possibilita a abertura de um olhar transdisciplinar sobre a arte, os artistas, as obras e o sistema de arte, bem como a relação entre a arte e a política no período pós-2ª Guerra Mundial.

## Relização

