

A VOCAÇÃO CONSTRUTIVA NA ARTE SUL-AMERICANA

OS CINÉTICOS VENEZUELANOS
E OS CONCRETOS PAULISTAS

PAULA CAROLINA NEUBAUER DA SILVA

A VOCAÇÃO CONSTRUTIVA NA ARTE SUL-AMERICANA

OS CINÉTICOS VENEZUELANOS
E OS CONCRETOS PAULISTAS

PAULA CAROLINA NEUBAUER DA SILVA

**A VOCAÇÃO
CONSTRUTIVA NA ARTE
SUL-AMERICANA**

CONSELHO EDITORIAL ACADÊMICO
Responsável pela publicação desta obra

Luiza Helena da Silva Christov
Mário Fernando Bolognesi
Milton Terumitsu Sogabe
Rejane Galvão Coutinho

PAULA CAROLINA
NEUBAUER DA SILVA

A VOCAÇÃO
CONSTRUTIVA NA ARTE
SUL-AMERICANA
OS CINÉTICOS VENEZUELANOS
E OS CONCRETOS PAULISTAS

CULTURA
ACADÊMICA

Editora

© 2012 Editora UNESP

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0xx11) 3242-7171

Fax: (0xx11) 3242-7172

www.editoraunesp.com.br

feu@editora.unesp.br

CIP – BRASIL CATALOGAÇÃO NA FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

S579c

Silva, Paula Carolina Neubauer da

A vocação construtiva na arte sul-americana: os cinéticos venezuelanos e os concretos paulistas / Paula Carolina Neubauer da Silva. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7983-364-9

1. Arte moderna – Brasil 2. Arte moderna – Venezuela 3. Construtivismo (Arte). I. Título.

12-9314

CDD: 709

CDU: 7.036

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)

Editora afiliada:



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

*Aos meus pais,
que sempre me instigaram a “ir más allá”.
E ao meu marido,
meu grande companheiro de jornada.*

SUMÁRIO

Apresentação	9
Introdução	13
1 Construtivismo internacional e suas origens	25
2 Brasil e Venezuela: abstração geométrica nos trópicos nos anos 1950	37
3 Modernidade construída: Brasil e Venezuela nos anos 1950	73
Considerações finais	89
Referências bibliográficas	95
Anexos	101
Iconografia pesquisada	113

Nota da edição: as obras mencionadas neste trabalho podem ser consultadas na tese que deu origem a este livro. Disponível em:<<http://www.ia.unesp.br/Home?pos-graduacao/Stricto-Artes/dissertacao--paula-carolina-neubauer-da-silva.pdf>>.

APRESENTAÇÃO

Este livro identifica as influências construtivistas que fundamentaram as práticas artísticas sul-americanas dos anos 1950, transformando a abstração geométrica no vernáculo dominante sul-americano no período e marcando profundamente a arte em vários países. Tanto os cinéticos venezuelanos como os concretos paulistas partiram da estética e de ideias construtivistas em torno da abstração e do utilitarismo, difundidas e praticadas na Europa desde o início do século XX em função da nova realidade social do pós-guerra europeu.¹

Russo na origem, de caráter revolucionário, posteriormente influenciado por outras vanguardas europeias, principalmente pela *De Stijl*, o construtivismo que se associa à Escola Bauhaus, e mais tarde à Escola Superior da Forma em Ulm, desembarca na América Latina na década de 1950 como a linguagem da modernidade.²

Assim, a fim de constatar a presença dessa vocação construtiva na arte sul-americana do período, foi analisada a obra de três artistas brasileiros, ligados ao movimento concreto, baseados em

1 Ver: [1] El Lissitzky, *A Prounen*, 1925; [2] Theo Van Doesburg, *Composition VII – The Three Graces*, (Composição VII – As três graças), 1917.

2 Gerald Rickey (2002, p.80) trata da influência que as visitas de Max Bill ao Brasil e à Argentina tiveram na divulgação da arte concreta, bem como do seu papel na fundação da Escola Superior da Forma.

São Paulo: Luiz Sacilotto (1924-2003), Geraldo de Barros (1923-1998) e Judith Lauand (1922). Paralelamente, foi examinada a obra de três artistas venezuelanos ativos no período em questão: Jesús Rafael Soto (1923-2005), Carlos Cruz-Diez (1923) e Alejandro Otero (1921-1990). Embora esses não estivessem articulados em um grupo específico, como aconteceu no caso dos brasileiros, suas obras exploraram de forma bastante significativa a questão da abstração, em particular a de natureza geométrica, que vinha configurando-se na arte venezuelana.

Este livro busca suprir a escassez de estudos contrapondo as práticas artísticas dos cinéticos venezuelanos às dos concretos paulistas, ainda que os dois movimentos tenham sido contemporâneos e influenciado fortemente a produção artística em seus respectivos países. Embora a relação entre as tendências construtivas e as vanguardas brasileiras já tenha sido explorada em outros trabalhos acadêmicos – como *Waldemar Cordeiro*, de Fabrício Vaz Nunes (2004), que discorre particularmente sobre as fontes que informaram Waldemar Cordeiro (1925-1973) sobre a configuração da arte concreta, e *Construtivismo latino-americano*, de Michelle Evans (2004), que examina as semelhanças com que se difundiram as tendências construtivistas no Brasil e na Colômbia –, ainda assim é possível constatar certa carência de análise em conjunto e em paralelo acerca da vocação construtiva dos concretos paulistas e dos cinéticos venezuelanos, em particular a partir dos artistas aqui mencionados.

A ideia de explorar vertentes construtivistas sul-americanas ao comparar Brasil e Venezuela visa contextualizar a natureza internacional do construtivismo, que, ao ser incorporado à história da arte da Venezuela e do Brasil, provocou uma revolução artística e a criação de uma linguagem contemporânea. O interesse em investigar as condições de como se deu a adoção, nesses países, de um movimento internacional nesse período ocorreu em virtude de estudos em arte contemporânea realizados na Inglaterra.³

3 MPhil – Master in Philosophy (2009) em arte contemporânea pela University of Glasgow, em parceria com a Christie's Education Institut.

Ao examinar aspectos das práticas de Mira Schendel (1919-1988) e Gego (1912-1914), observei que essas artistas haviam sido influenciadas de modo significativo pela sua formação acadêmica europeia,⁴ pelo contato com as teorias e os métodos da Bauhaus e pelos grupos de vanguarda de natureza abstrata (Jiménez, 2011, p.29).⁵ Além disso, foi importante perceber também que (embora com práticas únicas) elas inseriam-se em uma *avant-garde* que já existia em seus países adotivos (Brasil e Venezuela, respectivamente) e que começava a experimentar com a abstração.

Tanto Schendel quanto Gego se relacionaram com o concretismo e o cinetismo, mas sem a eles associarem-se diretamente. Foram artistas que desenvolveram suas práticas de forma específica e aut centrada. Todavia, mostra-se de grande relevância o fato de que ambas partiram desse ponto comum para alcançar um rumo próprio, enquanto os artistas locais, como os concretos e os cinéticos, dedicaram-se à nova linguagem e às possibilidades do construtivismo e da abstração geométrica. O exame em conjunto das trajetórias e obras de Gego e Schendel demonstrou a presença, naquele período histórico, de uma crise conceitual na arte que levava a um questionamento fundamental quanto à forma, ao método e à funcionalidade na produção artística, tanto no Brasil como na Venezuela.

Finalmente, examina-se neste livro a renovação de interesse por esses movimentos e seus artistas, que se reflete na revisão da contribuição e influência deles em recentes exposições internacionais e novas publicações, entre as quais *Desenhar no espaço*, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo em dezembro 2010; *Judith Lauand*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo em fevereiro de 2011, e *América fría*, realizada na Fundación Juan March, em Madri, em 2011.

4 Suíça, no caso de Mira Schendel, e Alemanha, no caso de Gego.

5 No catálogo da exposição *Desenhar no espaço*, com obras de artistas venezuelanos e brasileiros de viés construtivista, o curador Ariel Jiménez discorre detalhadamente sobre as semelhanças entre Mira Schendel e Gego, enfatizando, em ambas, a formação europeia e o contato com as diferentes vertentes vanguardistas abstratas.

INTRODUÇÃO

A fim de estabelecer as influências construtivas europeias pertinentes à produção da arte concreta no Brasil e da arte cinética na Venezuela durante a década de 1950 e expor as similaridades entre esses movimentos, partindo das raízes construtivas para chegar às respectivas particularidades, faz-se necessária uma apresentação dos teóricos e de algumas obras centrais. O construtivismo e a arte concreta estabeleceram-se como um movimento de caráter internacional em suas raízes e também em seu alcance. Radical em sua estética, produção e aplicação, o surgimento dessa linguagem e de seu arcabouço teórico teve grande impacto na modernização da arte, bem como no design industrial e gráfico na América Latina.

A gênese do construtivismo como filosofia e prática artística que ocorre na Rússia na primeira década do século XX (como parte de um projeto contestador revolucionário de produção e divulgação dos meios artísticos) será teorizada por meio de diversos manifestos de artistas. De um lado, Kasimir Malevich (1878-1935) utiliza-se de formas geométricas, principalmente retângulos que parecem flutuar no espaço pictórico, criando, assim, uma nova linguagem, definida no *Manifesto suprematista*, de 1915, concomitante à produção da obra *Quadrado negro*. De outro lado, a retórica de Vladimir Tatlin (1885-1953) está presente no *Manifesto produtivista*, de 1921, redi-

gido por Alexander Rodchenko (1891-1956) e Varvara Stepanova (1894-1958), que defende a inserção do artista nos meios de produção, com uma contribuição ativa como instrumento de mudança social, aplicando arte abstrata à indústria, bem como aos meios de comunicação de massa e à divulgação da mensagem revolucionária. Uma terceira corrente presente no construtivismo russo configura-se na linha defendida pelos irmãos Antoine Pevsner (1888-1962) e Naum Gabo (1890-1977) no seu *Manifesto realista*, de 1920, no qual é proposta uma arte geométrica abstrata livre de uma proposta social pragmática, mas baseada em uma exploração estética e intelectual dentro do ato da construção em si.

Concomitantemente, na Holanda, a abstração de natureza geométrica configura-se, durante o início do século XX, como foco de interesse de artistas como Piet Mondrian (1872-1944) e Theo van Doesburg (1883-1931), que almejavam uma superação do cubismo ao fazer uso de formas geométricas simples e de cores primárias, por meio das quais propunham uma síntese de arte, design e arquitetura. Buscavam estabelecer, por meio da geometria e da cor, uma relação espiritual. Por conta disso fundam, em 1917, um grupo chamado De Stijl ou neoplasticismo. Em seguida, lançam uma revista de mesmo nome, na qual publicam artigos relacionados à sua prática artística, bem como um manifesto, em 1918, com os princípios do grupo. Mondrian publica, em 1919, *Dialogues on the Neoplastic*, que traz uma das primeiras explicações sobre os objetivos do movimento, e, em 1920, seu ensaio em língua francesa, *Le Néoplasticisme: Principe général de l'équivalence plastique*, que acompanha sua participação em exposição em Paris.

Esse conjunto de ideias acaba por informar as práticas construtivas que se desenvolvem a partir desse período e, em particular, a filosofia e as práticas construtivas presentes na América do Sul a partir dos anos 1950, documentadas e examinadas por meio dos autores discutidos a seguir.

A obra *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)* foi objeto de uma grande exposição em 1977 e da produção de um catálogo de mesmo nome organizado por Aracy Amaral, em uma

tentativa de contextualizar historicamente a chegada da abstração geométrica ao Brasil por meio da compilação de textos críticos do período, textos sobre o construtivismo com informações sobre os artistas presentes na exposição e uma cronologia do construtivismo no Brasil e no mundo. O livro contém os manifestos dos principais teóricos do construtivismo em sua origem, como Gabo, Mondrian, Doesburg e outros. Traz, ainda, o *Manifesto ruptura* (1952), ou seja, o manifesto da arte concreta em São Paulo redigido por Waldemar Cordeiro, e o *Manifesto neoconcreto* (1959), em que Ferreira Gullar se posiciona criticamente sobre a questão da abstração geométrica ao distanciar-se da prática “dogmática” e “formalista” dos concretos paulistas.

A obra *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)* é essencial na literatura sobre o assunto, uma vez que Aracy Amaral, na condição de uma das mais importantes críticas e historiadoras de arte do Brasil, ligada à Universidade de São Paulo, pesquisou a fundo o Modernismo e seus principais protagonistas, como Tarsila do Amaral, Ismael Nery e Di Cavalcanti, entre outros. Amaral publicou também inúmeros livros e organizou coletâneas de textos e contribuições sobre o período. Dentro dessa experiência historicista, ela situa as tendências construtivistas a partir do Modernismo de 1922, como transparece nos textos resultantes da organização de outra grande retrospectiva de arte construtivista brasileira, que aconteceu quando da aquisição da Coleção Adolpho Leirner de arte brasileira construtiva pelo Museum of Fine Arts (Houston, Texas). Essa retrospectiva gerou, em 2001, um catálogo com colaborações de Aracy Amaral e Ana Maria Belluzzo, entre outros, essencial para olhar em conjunto as obras desse período.

Com relação à literatura sobre as tendências construtivas no Brasil, cabe ressaltar uma nova reflexão sobre a coleção Adolpho Leirner. Em 2007, o citado Museum of Fine Arts, pela ocasião da comemoração de 50 anos da exposição de arte concreta em São Paulo, realizou o simpósio *Building on a Construct: Concretismo e Neoconcretismo 50 Years Later*, e os artigos apresentados durante o evento foram incorporados ao catálogo editado por Mari Carmen

Ramírez¹ e Héctor Olea,² importantes críticos, teóricos e curadores de arte latino-americana. Os artigos apresentados nesse simpósio trazem relevantes contribuições que permitem reavaliar a atuação de Waldermar Cordeiro e colocar em perspectiva o papel dos neoconcretos e sua teorização.

Outro teórico indispensável para entender a arte concreta no Brasil é o próprio Cordeiro, que, vindo de uma experiência com a arte concreta italiana, influenciada pela teoria da hegemonia cultural de Antonio Gramsci, cria um arcabouço intelectual robusto para justificar suas práticas construtivas. Também são indispensáveis os textos de Cordeiro como o *Manifesto ruptura* e principalmente sua discussão com Ferreira Gullar acerca dos motivos e objetivos da arte concreta diante da crítica gerada pelo estabelecimento do grupo Frente (1956) e do neoconcretismo.

Em contraponto, Gullar, por meio de seus textos compilados no livro *Experiência neoconcreta* (2007), foi um dos críticos com maior responsabilidade na propagação da comparação desfavorável da arte concreta em face do neoconcretismo. Nesse livro ele arrola os argumentos a favor dos artistas neoconcretos em detrimento dos concretos paulistas, que acabam sendo cristalizados nos textos de Ronaldo Brito (1999) e Amaral (1977).³

O grupo Ruptura surge em São Paulo encabeçado, na área da literatura, pelos irmãos Augusto de Campos (1931) e Haroldo de Campos

1 Curadora Wortham do Museum of Fine Arts (Houston) e diretora do Centro Internacional da Cultura das Américas da mesma instituição (ICCAA – MFAH), além de professora do Departamento de Arte e História da Arte da Universidade do Texas, Austin, e da coleção Adolpho Leirner, em Houston.

2 Arquiteto mexicano com vários estudos e publicações sobre poesia concreta e prosa experimental. Ele traduziu para o espanhol *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e *Galáxias*, de Haroldo de Campos, entre outras obras. Foi cocurador, com Mari Carmen Ramírez, da exposição *Inverted Utopias: Avant-Garde in Latin America* (Museum of Fine Arts – Houston), em 2004. Atualmente é editor de publicações e tradições do ICCAA-MFAH.

3 Uma das críticas recorrentes à arte concreta e até certo ponto a Waldemar Cordeiro é seu “desvio mecanicista”, “esquemismo dogmático”, frieza racional – o que demonstra uma falácia dentro dos próprios termos a que se propõe a prática construtivista, como se pretende demonstrar nos capítulos a seguir.

(1929-2003) e por Décio Pignatari (1927)⁴ e, na parte teórica e nas artes visuais, por Waldemar Cordeiro. Os concretos defendiam a liberação da arte de formas figurativas, uma imersão na abstração geométrica e literária, na qual palavras e imagens ficariam à margem de significados.

Já no Rio de Janeiro, sob a liderança de Ferreira Gullar, criou-se um contraponto aos concretos na figura do grupo dos artistas neoconcretos que, de certa maneira, radicalizavam a experiência abstracionista dos paulistas. Os cariocas afastavam-se dos formalismos da arte concreta em seu rigor intelectual para uma experimentação mais fluida, contestando o papel tanto do artista quanto do espectador, explorando a fenomenologia da percepção⁵ na relação com sua audiência – valorizando, então, a vivência da obra pelo espectador, e não mais simplesmente o objeto em si.

Com relação a essa quebra do discurso construtivista no Brasil, em decorrência da criação do grupo Frente por Ferreira Gullar e da posterior organização do movimento neoconcreto, é importante mencionar o trabalho de Ronaldo Brito (1999), *Neoconcretismo*. Esse trabalho apresenta um viés no que tange à arte concreta defendida por Cordeiro, uma vez que Brito, partícipe da crítica neoconcreta ao concretismo paulista, propõe-se a assumir uma visão dialética da história da arte brasileira, na qual o ápice seria a arte neoconcreta. Porém, o ensaio também aponta “alguns dados fundamentais para as questões que aqui desenvolvemos, como as origens do concretismo a partir das vanguardas internacionais, além de destacar a pertinência do seu aspecto ideológico” (Nunes, 2004, p.4). Existe uma lógica dentro do trabalho de Aracy e Brito que acaba por esposar uma visão finalista da história da arte nacional ao considerar a arte concreta apenas um momento desse processo que culmina no neoconcretismo.

Em relação aos cinéticos, é fundamental considerar os trabalhos de Frank Popper e Guy Brett, bem como textos dos próprios artistas,

4 Grande parte da contribuição desses três críticos e autores deu-se por artigos em periódicos e suplementos em resposta a publicações de Ferreira Gullar e seu círculo, e estão documentados em Amaral (1977).

5 Conforme Maurice Merleau-Ponty e sua fenomenologia da percepção.

principalmente os de Cruz-Diez e Soto. Do mesmo modo, são essenciais os textos de críticos de arte e de curadores, como Ariel Jiménez,⁶ Mari Carmen Ramírez e Héctor Olea, que participaram da elaboração de ensaios e artigos de catálogos de exposições, como *Inverted Utopias*, *Building on a Construct* e *Desenhar no espaço*.

O livro *Reflection on Color*, de Cruz-Diez (2009), no qual o próprio artista explica sua trajetória e aponta as influências específicas que possibilitaram o desenvolvimento de suas técnicas e sua prática, configura-se indispensável no estudo da prática do venezuelano. De igual modo apresenta-se a obra *Conversaciones con Jesús Soto* (2005), um conjunto de longas entrevistas concedidas por Soto a Jiménez e que, segundo este, estão fundamentalmente “centradas no desenvolvimento de sua obra, buscando esclarecer quais foram os ‘problemas’ enfrentados por Soto em relação aos questionamentos sobre a pintura de sua época e quais soluções ele acreditou ter encontrado” (ibidem, p.15, tradução nossa).

Guy Brett, crítico de arte inglês, curador e professor do Camberwell College of Arts (University of the Arts), em Londres, entrou em contato com a arte sul-americana construtiva nos anos 1960, quando começaram a chegar a Londres artistas exilados das ditaduras militares sul-americanas que marcaram o período. Foi crítico de arte do jornal *The Times* de 1964 a 1974 e um dos fundadores da galeria Signals, que revelou uma série de artistas latino-americanos, como Jesús Rafael Soto, Sergio Camargo, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Fez a curadoria de exposições seminais, entre as quais *Motion*, para o Arts Council of Great Britain (Londres, 1966); *Li Yuan-chia: Tell me What is Not Yet Said*, para o Camden Arts Centre (Londres, 2001); *Mindfields: Boris Gerrets Kiasma* (Helsinki, 2002); e *Force Fields: Phases of the Kinetic*, para o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e para a Hayward Gallery, em Londres (2001). Além disso, foi cocurador da retrospectiva da obra de Cildo Meireles na Tate Modern (2008-2009).

6 Historiador e curador de arte moderna e contemporânea venezuelano. Atualmente é curador-chefe da Coleção Patricia Phelps de Cisneros e do Museu de Arte Moderna Jesús Soto (Ciudad Bolívar).

Brett é autor de diversos livros, entre eles *Kinetic Art: The Language of Movement* (1968), *Through our Own Eyes: Popular Art and Modern History* (1987), *Transcontinental: Nine Latin-American Artists* (1990), *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos* (2005), *Carnival of Perception: Selected Writings on Art* (2004), coleção de ensaios do período 1976-2002, e *Oitocica in London* (2007), coeditado com Luciano Figueiredo por ocasião da retrospectiva de Oitocica na Tate Modern. No livro *Kinetic Art*, Brett faz um dos primeiros estudos examinando as origens da arte cinética e localizando as influências do neoplasticismo de Mondrian, bem como do suprematismo de Malevich, mas, principalmente, na prática de László Moholy-Nagy (1895-1946) e suas experimentações de arte em espaço e tempo real. Analisa também, nessa obra, a prática de artistas específicos, entre eles Soto e Cruz-Diez.

Outro importante crítico de arte cinética, Frank Popper é historiador de arte e tecnologia e professor *Emeritus* em Estética e Ciências da Arte da Universidade de Paris VIII. Em seus livros *Origins and Development of Kinetic Art* (1968) e *Art-Action and Participation* (1975), constata que a arte cinética teve um papel importante como pioneira no uso indeterminado do movimento ótico e sua ligação entre tecnologia, ciência, arte e ambiente. Popper teve vários encontros e contatos com o Group Recherche d'Art Visuel (GRAV), Cruz-Diez, Yaacov Agam, Paul Bury, Soto e Victor Vasarely (1908-1997), que tiveram grande impacto em sua visão artística e da história da arte.

Em sua obra *Origins and Development of Kinetic Art*, investiga as origens históricas do tratamento de movimento nas artes visuais e apresenta e analisa a obra artística dos pioneiros da arte cinética em si, como Soto, Vasarely, Agam e Bury. Ainda discorre sobre as diferentes vertentes que surgiram a partir da experimentação com o movimento nas décadas de 1960 e 1970, nas quais o elemento visual agrega-se a uma experimentação sensorial e corporal. Continua sua investigação sobre as especificidades do cinetismo em seu livro *Art-Action and Participation*, discorrendo sobre o desenvolvimento de uma arte participativa, inserida em um projeto que se inicia com a arte cinética.

Com base nas contribuições teóricas apontadas, a presente obra é estruturada da seguinte forma:

No Capítulo 1, “Construtivismo internacional e suas origens”, faz-se uma contextualização histórica do surgimento do construtivismo russo e europeu na prática da abstração geométrica por eles desenvolvida, bem como do papel de cada um de seus teóricos, como El Lissitzky, os irmãos Pevsner e Theo van Doesburg. O encontro dessas influências e ideias formaria a base da Bauhaus,⁷ escola que almejava criar artistas completos com relação ao seu treinamento dentro do sistema de produção de arte e incentivar uma produção socialmente engajada. São apresentadas as diversas fontes teóricas então vigentes na figura dos manifestos divulgados à época e a experimentação defendida na Bauhaus e na Escola Superior da Forma em Ulm. Ainda se apresenta a internacionalização do construtivismo, em decorrência da dispersão de alunos e professores da Bauhaus após a Segunda Guerra Mundial, que acabam por difundir a abstração geométrica de viés construtivo nas Américas, em particular em países como Argentina, Brasil, Venezuela e Uruguai – um movimento internacional que criou uma nova linguagem artística e fortes raízes ao sul do Equador em decorrência de uma nova realidade social, política e cultural. São discutidas as tendências abstracionistas presentes nesses países, essenciais para contextualizar a adoção de tais tendências construtivistas e, particularmente, da abstração geométrica.

O Capítulo 2, “Brasil e Venezuela: abstração geométrica nos trópicos nos anos 1950”, trata das vertentes específicas do concretismo no Brasil e na Venezuela nos anos 1950 e apresenta os artistas estudados e algumas de suas obras. No Brasil, explora-se a contribuição de Luiz

7 Escola de design alemã fundada em 1919 em Weimar, cujo primeiro diretor foi Walter Gropius. Foi uma das mais fortes influências em arte, design e arquitetura, juntando teoria estética e uma linguagem de produção industrial. Suas teorias e práticas foram difundidas por diversos membros, professores e alunos, como Kandinsky, Marc Chagall, Mies van der Rohe e Moholy-Nagy, que acabaram por se dispersar pela Europa Ocidental e/ou pelos Estados Unidos. Teve o encerramento de suas atividades em Dessau, em 1933, em virtude da ascensão ao poder do Partido Nazista.

Sacilotto e Geraldo de Barros, que, por meio de suas práticas, contribuíram com Waldemar Cordeiro para a articulação do grupo Ruptura, pioneiro na adoção da linguagem abstrata geométrica no Brasil. A eles junta-se posteriormente Judith Lauand, que agregará abordagem e linguagem diferenciadas.

É feita uma análise do surgimento do concretismo em São Paulo, da forte influência das ideias construtivistas defendidas por Waldemar Cordeiro, baseadas em sua educação e experiência italianas, e da influência das ideias de Gramsci acerca da organização da cultura e do papel do intelectual.⁸

Paralelamente, explora-se o impacto do grupo Los Disidentes, articulado por Otero, e suas repercussões na obra de Soto e Cruz-Diez, assim como o contexto venezuelano desde a ocasião do *Manifiesto Los Disidentes* (1950) até a divulgação da abstração no país. Examina-se a convergência dos artistas em Paris durante os anos 1950, o que possibilitou o intercâmbio de suas experiências. Mais tarde, o interesse em arte cinética acaba por determinar o retorno e o estabelecimento de Cruz-Diez e Soto em Paris, nos anos 1960.⁹ Investiga-se o propósito de desmistificação do fenômeno artístico, almejando eliminar por completo o objeto estável e definitivo na busca do campo da visão periférica e da instabilidade, solicitando a participação ativa do espectador, preocupação central dos artistas venezuelanos.

No Capítulo 3, “Modernidade construída: Brasil e Venezuela nos anos 1950”, são abordados os paralelos entre as práticas dos artistas dos dois países e os temas relacionados a técnicas, materiais e design. Da mesma forma, são levantadas questões sobre a busca de uma modernidade e racionalidade típicas e decorrentes de um período de grandes mudanças sociais e políticas na América do Sul.

8 Acreditamos, assim como Gramsci, que a cultura só passa a existir historicamente quando cria uma unidade de pensamento entre os “simples” e os artistas e intelectuais (cf. Amaral, 1977, p.75).

9 A crise política venezuelana nos anos 1960 e o incentivo à produção artística por galeristas como Denise Renné, somados à criação de grupos com práticas cinéticas, como o GRAV e o Nouvelle Tendencias, acabam por incentivar o estabelecimento de Cruz-Diez e Soto em Paris.

O estudo da produção artística venezuelana e brasileira desse período, com foco na produção dos artistas supracitados, busca esclarecer de que forma tais influências construtivas se estabeleceram nesses países e analisar sua repercussão nas artes. A I Bienal Internacional de São Paulo (1951), ocorrida há sessenta anos, formalizou, ao premiar Max Bill (1908-1994) por sua *Unidade tripartida*, a aceitação da abstração de natureza geométrica, construtiva, como a linguagem prevalente da vanguarda artística não só no Brasil, mas de certa forma antecipando a aceitação dessa prática também na Venezuela, consubstanciada na criação da Cidade Universitária em Caracas. Ao reavaliar o concretismo paulista à luz da experiência dos cinéticos venezuelanos, esta pesquisa busca agregar outra dimensão a estudos anteriormente desenvolvidos sobre métodos de produção artística, formalismo e temáticas de artistas desse período, ou seja, ir além da justaposição comumente encontrada entre as obras dos concretos paulistas e dos neoconcretos cariocas.

Ainda são levantadas questões relativas às tendências utilitárias e produtivas desses movimentos, relacionadas à sua origem construtivista, como desenvolvida pela Bauhaus e pela Escola Superior da Forma em Ulm, para o desenvolvimento do design gráfico e industrial. Ressalta-se também a importante associação que esses artistas e movimentos tiveram no desenvolvimento do design e, em particular, da arquitetura moderna do período.¹⁰ No Brasil surgiram novas cidades e projetos arquitetônicos e urbanísticos, com destaque especial para a figura dos arquitetos Lúcio Costa (1902-1998) e Oscar Niemeyer (1907-2012). Na Venezuela existiu, igualmente, uma forte associação entre os artistas abstratos e a obra de Carlos Raúl Villanueva (1900-1975) (Manaure, 2001, p.25-41).

10 Voltando às raízes construtivas da própria Bauhaus, da criação de uma obra em um edifício. Segundo Ferreira Gullar (1998, p.198), o objetivo da Bauhaus está definido neste trecho do manifesto de Walter Gropius, publicado por ocasião da primeira exposição de trabalhos da escola, em 1923: “A Bauhaus quer restabelecer a harmonia entre as diferentes atividades da arte, entre todas as disciplinas artesanais e artísticas, e torná-las inteiramente solidárias de uma concepção de construir. Nosso objetivo final, mas ainda distante, é a obra de arte unitária – o Edifício –, na qual já não haverá distinção entre a arte monumental e a arte decorativa”.

Por fim, nas Considerações finais, explora-se a importância que tais práticas apresentam para o cânone artístico latino-americano e mundial, bem como se evidencia o renovado interesse por elas no âmbito internacional, o que se reflete nas diversas exposições ocorridas nos últimos dez anos enfatizando a produção artística desse período.

1

CONSTRUTIVISMO INTERNACIONAL E SUAS ORIGENS

Ao falar sobre a vocação construtiva na América Latina, faz-se necessário, primeiramente, definir e delimitar o conceito de construtivismo, relacionado a uma prática artística e à sua adoção pela arte latino-americana. O construtivismo é um dos grandes temas da arte no século XX e balizou diferentes movimentos artísticos em diferentes períodos e regiões. Noções acerca do construtivismo e do concretismo partiram de diversas fontes e levaram a distintas vertentes na história da arte.

Vale lembrar, inicialmente, que o termo construtivismo, de forma geral, remete a uma arte abstrata, sem base em um realismo figurativo, mas de viés geométrico, que vem a se inserir no discurso da história da arte ocidental como um passo natural na experimentação da vanguarda modernista do começo do século passado. Esse conceito, todavia, acaba por ser definido pelas vanguardas russas pré-revolucionárias. Já existiam, porém, alguns movimentos que buscavam uma representação da modernidade, de uma nova realidade, como o cubismo e, em especial, o futurismo. Segundo Herschel Chipp (1996, p.287),

O princípio futurista do “dinamismo” como meio expressivo, a ênfase dos pintores mais sobre o processo do que sobre as coisas (e para isso recorriam à autoridade de Henri Bergson), sua ênfase na intuição e sua

capacidade de sintetizar as múltiplas experiências dos sentidos e da memória numa “simultaneidade” coerente, tudo isso teve efeitos profundos em outros movimentos: os construtivistas e suas várias ramificações [...].

A experiência dos futuristas, todavia, partia dos experimentos geométricos de Paul Cézanne (1839-1906)¹ e dos cubistas. Dessa forma, é possível visualizar uma ligação desde as formas geométricas de Cézanne até a experimentação cubista de Pablo Picasso (1881-1973)² e as propostas de futuristas como Umberto Boccioni (1882-1916),³ que buscam representar essa nova modernidade por meio de uma renovação nas formas de representação, composição e temas. Para Frank Popper (1968, p.43, tradução nossa),

Boccioni, que, como pintor, escultor e teórico foi o mais completo Futurista, conseguiu colocar em termos concretos a ambição mais importante do grupo: encontrar um equivalente artístico moderno para velocidade e movimento.

Na primeira metade do século XX, linha, cor e formas geométricas indubitavelmente posicionam-se no centro da exploração artística em diversos movimentos. Todavia, para entender as tendências construtivistas que influenciam a arte brasileira e venezuelana nos anos 1950, é preciso esclarecer as diferenças entre as duas correntes artísticas que estão na origem do chamado construtivismo internacional.

Portanto, busca-se apontar os elementos que definem a essência do movimento construtivista desde sua concepção na Rússia em 1915. Assim, enquanto existiam experimentações abstracionistas, como na obra de Wassily Kandinsky (1866-1944),⁴ foi Kazimir Malevich⁵ o

1 Ver: [3] Paul Cézanne, *Road Before The Mountains, Sainte-Victoire* (Estrada antes das montanhas, Saint-Victoire), 1898-1902.

2 Ver: [4] Pablo Picasso, *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler*, 1910.

3 Ver: [5] Umberto Boccioni, *Forme Uniche Della Continuità Nella Spazio* (Forma única de continuidade no espaço), 1913.

4 Ver [6] Wassily Kandinsky, *On White II* (Sobre branco II), óleo sobre tela, 105 x 98, cm, 1923. Centro George Pompidou, Paris.

5 Ver: [7] Kazimir Malevich, *Black Square* (Quadrado negro), 1913.

primeiro a defender, em seu *Manifesto suprematista*,⁶ uma arte abstrata puramente geométrica. Por meio da abstração buscava uma sensibilidade pura e universal. Malevich (apud Amaral, 1977, p.32) afirma que “do ponto de vista dos suprematistas, as aparências exteriores da natureza não apresentam nenhum interesse: essencial é a sensibilidade em si mesma, independentemente do meio que teve origem”.

As ideias suprematistas de Malevich vêm ao encontro das práticas abstracionistas defendidas por Vladimir Tatlin,⁷ El Lissitzky (1890-1941) e Alexander Rodchenko (Argan, 1996, p.325),⁸ que viam o potencial da arte abstrata aplicada a um programa de ação político-revolucionário, com uma finalidade concreta. A arte, para Tatlin, segundo o crítico italiano Giulio Argan (ibidem, p.326),

[...] deve estar a serviço da revolução, fabricar coisas para a vida do povo [...]. Qualquer distinção entre as artes deve ser eliminada como resíduo de uma hierarquia de classe; a pintura e a escultura também são *construções* (e não representações) e devem, portanto, utilizar os mesmos materiais e os mesmos procedimentos técnicos da arquitetura, que, por sua vez, deve ser simultaneamente funcional e visual, isto é, visualizar a função.

Ou seja, a proposta soviética almejava eliminar a arte como objeto de simples apreciação, prazer estético ou intelectual. Ela deveria estar a serviço do povo, de forma que exercesse sua contribuição para a sociedade e a revolução (Margolin, 1997, p.12-3). A arte, dessa perspectiva, só se justificava como utilitária e a serviço da mobilização e da comunicação em massa. Nos termos do *Manifesto produtivista*,⁹ elaborado por Rodchenko e Stepanova, o grupo construtivista tem como objetivo

6 Ver Anexos.

7 Ver: [8] Vladimir Tatlin, *Monumento à Terceira Internacional*, 1921.

8 Segundo Giulio Argan, a arte abstrata de natureza geométrica aparece na Rússia em 1915: o suprematismo de Malevich e o construtivismo de Tatlin são as duas grandes correntes da arte avançada russa. Ambas se inserem no vasto movimento de vanguarda ideológica e revolucionária, liderado por Maiakovski e oficialmente sustentado pelo comissário Lunacharsky, para a instrução do governo de Vladimir Lênin.

9 Ver Anexos.

“a expressão comunista de uma obra materialista construtiva [...], a fim de orientar o trabalho de investigação a uma atividade prática” (Amaral, 1977, p.38).

Naum Gabo participa inicialmente desse movimento artístico revolucionário, mas, descontente com a linha funcionalista extrema de Tatlin e a hostilidade do revolucionário Vladimir Lênin com relação aos movimentos de vanguarda, deixa a Rússia após a Revolução. Junto com seu irmão Anton Pevsner redige o *Manifesto realista*¹⁰ com a finalidade de defender os valores formais dos objetivos construtivos na arte de *avant-garde* e de refutar as noções mais físicas e as tendências utilitárias que estavam associando-se a Tatlin, renunciando, assim, a qualquer artifício na criação artística. É nessa dedicação à criação da arte – em oposição à incorporação do artista pela indústria – que estava a diferença fundamental entre Gabo e os construtivistas russos, particularmente Tatlin, que defendia a eventual desmaterialização do objeto de arte.

No *Manifesto realista*, Gabo delineia claramente suas ideias, e, segundo Nunes (2004), a principal delas era a “asserção de que a arte tem seu valor independente, absoluto [...] como uma das expressões indispensáveis da experiência humana e como um importante meio de comunicação”, e que “espaço e tempo constituem a espinha dorsal da arte construtiva. Desde já, a ideia de tempo e espaço, com o movimento criando a possibilidade de uma quarta dimensão: herança, claramente, futurista” (ibidem, p.19).

Paralelamente, existia na Holanda, em 1917, um interesse em abstração pura que propunha uma nova síntese da linguagem plástica, utilizando a abstração geométrica de linhas simples e cores primárias. Esse estilo foi divulgado por meio de uma revista chamada *De Stijl*, que acabou por nomear o movimento. Suas figuras centrais, Doesburg e Mondrian, publicaram diversos textos, entre eles *Realidade natural e realidade abstrata*,¹¹ de 1919, no qual Mondrian (apud Amaral, 1977, p.40) define os princípios dessa nova plasticidade:

10 Ver Anexos.

11 Ver Anexos.

A nova ideia plástica não pode, portanto, tomar a forma de uma representação natural ou concreta, embora a última sempre indique o universal em certa medida, ou pelo menos traz isso implícito.

Esta nova ideia plástica ignorará as particularidades da aparência, ou seja, forma e cor naturais. Pelo contrário, deveria encontrar sua expressão na abstração de forma e cor, isto é, na linha reta e na cor primária claramente definida.

Alem disso, os parâmetros dessa linguagem plástica, aplicados à criação artística, foram enunciados claramente por Doesburg (Harrison; Wood, 1993, p.281-4) e determinavam que, no tocante à pintura, os meios plásticos deveriam ser reduzidos aos elementos constitutivos da linha, do espaço e da cor, dispostos nas mais elementares composições. Essa teoria de arte representava mais que um simples sistema de representação: almejava uma harmonização entre a arte e todos os aspectos da vida. Segundo Chipp (1996, p.318), para os neoplásticos todos os ambientes humanos se transformariam em arte.

As ideias de uma prática construtiva projetada e deliberada, proposta por Naum Gabo,¹² e da defesa da abstração pura geométrica e da teoria de cores do neoplasticismo foram postas em prática na Bauhaus. Segundo Rickey (2002, p.63),

A Bauhaus publicou os ensaios de Mondrian na *De Stijl*, em 1925, e o *Non-Objective World*, de Malevitch em 1927. As cores primárias tornaram-se uma marca da Bauhaus. O corpo docente e os alunos haviam sido preparados para uma estética “da máquina”, que com o *De Stijl*, acharam seu equivalente construtivista. As duas principais ramificações da arte não figurativa – holandesa e russa – encontraram-se e fundiram-se na acolhedora escola alemã. Uma vez incorporadas ao currículo seriam, nos quinze anos seguintes, propagadas mundialmente.¹³

12 Ver: [11] Naum Gabo, *Linear Construction In Space n. 1 – Variation* (Construção linear no espaço n.1 – variação), 1943.

13 Ver: [9] Piet Mondrian, *Composition with Yellow, Blue and Red* (Composição em amarelo, azul e vermelho), 1937-1942.

Walter Gropius (1883-1969) (apud Amaral, 1977, p.46), primeiro diretor da Bauhaus e redator de seu programa,¹⁴ define que “[...] o ponto culminante do ensino da Bauhaus é representado pela solicitação de uma correlação nova, ativa e eficaz de todos os processos da criação. O estudante dotado deve reconquistar uma sensibilidade particular pelos fios da trama do trabalho concreto e formal [...]”.

Ao incentivar seus alunos não somente nas artes visuais, mas também nas artes aplicadas, estimulava-os a uma produção de modo que os dois aspectos se fundissem. A Bauhaus, segundo Brito (1999, p.20), “[...] foi a síntese das ideologias construtivas na era pós-cubista [...]”. Era um projeto amplo que incluía a criação de métodos de transmissão de arte e possuía, implicitamente, uma proposta prática da integração social da arte.

A partir desse intercâmbio entre a linha construtiva de Gabo e o neoplasticismo, Doesburg publica paralelamente, em 1930, uma única edição da revista *Art Concret*,¹⁵ estabelecendo os seis axiomas da arte concreta.¹⁶ Define, assim, os princípios formais para a produção de uma arte concreta de natureza matemática e geométrica, em contraste com outras formas de abstração de natureza mais sensível ou sinestésica, como a de Kandinsky.

Por meio desses *Seis axiomas da arte concreta*, Doesburg define os elementos de uma arte ou obra concreta, tanto em sua relação com os materiais quanto em sua finalidade. A obra define-se pelos elementos que a constituem, bem como pelo ato de construção em si.

Todavia, será por meio da associação Cercle et Carré, fundada em Paris em 1930, que será feita a dispersão de ideias sobre abstração geométrica (então fora de moda) (Rickey, 1995, p.69), que incentivou o interesse de uma nova geração pelo construtivismo. Em 1932 formou-se, ainda em Paris, o grupo Abstraction-Création, ao qual se juntam Gabo e Pevsner.

14 Ver Anexos.

15 Ver: [10] *Revista Art Concret*, n.1, 1, 1930.

16 Nossa tradução do texto de Doesburg, *Seis axiomas da arte concreta*, encontra-se nos Anexos.

É na Suíça do pós-guerra, entretanto, que as ideias construtivistas fincam fortes raízes, em especial na figura de Max Bill, que assimilou as propostas de Doesburg de uma arte concreta em oposição a uma arte simplesmente abstrata, sendo posteriormente expandidas e exibidas, como na mostra *Konkrete Kunst* em 1960. Ele fundamenta sua filosofia sobre arte concreta no texto *Arte concreta*,¹⁷ de 1949. Ex-aluno da Bauhaus e formado em Arquitetura, Bill continua a experiência iniciada naquela escola ao aplicar os princípios norteadores da escola alemã à formação da Escola Superior da Forma em Ulm, em 1952, onde trabalhou como diretor até 1956. Aplicava, assim, as premissas de integração do trabalho de arte na produção industrial, na tentativa de estabelecer uma função positiva para a arte na sociedade,¹⁸ por meio de uma proposta da formação multidisciplinar, unindo técnica e belas-artes, contrapondo a investigação estética ao projetismo materialista.

A linguagem da abstração geométrica, a arte aplicada à indústria na criação de design industrial e gráfico e a arquitetura como instrumento social encontram na América do Sul adeptos fervorosos, que buscaram no construtivismo uma arte sem fronteiras, isenta de regionalismos, universal, democrática – revolucionando não somente a forma da arte, mas o próprio processo criativo (Nunes, 2004, p.34).

Ao final da Segunda Guerra Mundial, a dispersão de artistas e professores ligados à Bauhaus, como Walter Gropius e Josef Albers (1888-1976), bem como a decadência dos centros culturais europeus, aliadas ao estabelecimento das companhias aéreas comerciais, levaram à difusão de informações e ideias dessa *avant-garde* para os Estados Unidos.¹⁹

A América Latina também acabou por receber parte desse contin-

17 Ver Anexos.

18 Vários artistas sul-americanos, como Tomas Maldonado, Mary Viera, Alexandre Wollner e Almir Mavignier, após visita de Max Bill em 1952, partem para fazer seus estudos e/ou lecionar em Ulm.

19 Nos anos 1930, Gropius e Marcel Breuer darão aula na Escola de Design de Harvard e trabalharão juntos por um tempo. No final da década, Mies van der Rohe estabelece-se em Chicago, onde começará uma bem-sucedida colaboração com Philip Johnson. Moholy-Nagy criará em Chicago a New Bauhaus, que, depois, se tornará o Instituto de Design do Illinois Institute of Technology.

gente europeu (o que possibilitou a introdução das referências abstratas e geométricas de caráter construtivo) e da vanguarda *De Stijl*, pouco conhecidos nesses países. A arte praticada na Venezuela e no Brasil, à época, favorecia a pintura figurativa, de crítica e fundo social, e o resgate histórico das tradições e realidades locais.²⁰

A partir dos anos 1940, já se presenciavam focos de experimentação abstrata na América do Sul que seriam importantes para abrir caminho para o ímpeto geométrico construtivo.²¹ Ao voltar ao Uruguai em 1934, Joaquín Torres García (1874-1949), após ter vivido vinte anos na Europa, dedica-se a defender a abstração geométrica na América Latina por meio de aulas, palestras e cursos. Funda, no ano seguinte, a Asociación de Arte Constructivo, que publica dez edições da revista *Cuadrado y Círculo*.²² Na Argentina, aparecem duas tendências de linha construtiva: de um lado, Tomás Maldonado (1922)²³ cria a *Revista da Arte Concreta* e organiza a Asociación Arte Concreto-Invenición, em 1945; paralelamente, Carmelo Arden Quin²⁴ (Evans, 2004, p.20) funda, em 1946, o grupo Madi.²⁵ Na Venezuela, um grupo de jovens

20 Como no caso da geração dos modernistas de 1922, representada na obra de artistas como Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro, Cândido Portinari.

21 No Brasil devem-se notar, particularmente, Cícero Dias, Ivan Serpa e Antônio Bandeira.

22 “Em 1930, juntamente com Michel Seuphor, ele fundou o Cercle et Carré, um grupo do qual também faziam parte Piet Mondrian, Hans Arp, Luigi Russolo e Pere Daura. Embora o grupo tenha se dissolvido após sua primeira exposição, conseguiram editar três números de uma revista com o nome do grupo, na qual Torres García (s. d., tradução nossa) publicou cerca de vinte artigos sobre suas novas ideias. Suas reflexões teóricas, intimamente relacionadas às suas propostas plásticas, haviam começado em seu primeiro trabalho *Notes about art* (Notas sobre arte, 1913), seguido de *Dialects* (Diálogos, 1915), e de *El descubrimiento de sí mismo* (O descobrimento de si mesmo, 1917)”.

23 Ver: [12] Tomás Maldonado, *Desarrollo de un triángulo* (Desenvolvimento de um triângulo), 1949.

24 Chama a atenção para a existência de dois grupos de viés construtivista na Argentina, mas com práticas diferentes, que espelham a própria situação que ocorrerá no Brasil com os grupos Ruptura e Frente.

25 Para os fundadores do grupo Madi, o objeto visual deveria ser puro, mas eles consideravam, ao mesmo tempo, a presença factual desse objeto um evento em si.

artistas, entre os quais Alejandro Otero, assina, em 1950, o *Manifiesto Los Disidentes*,²⁶ em favor de uma arte abstrata, fora das instituições tradicionais, como a da Escuela de Bellas Artes de Caracas.

Esses movimentos trouxeram importantes conceitos internacionais para a arte sul-americana e tornaram-se, posteriormente, referências no cenário mundial, ao utilizar o vocabulário construtivista de uma forma única.

Pode-se afirmar, de modo geral, que uma abstração de fundo lírico e subjetivo vinha sendo também explorada no Brasil desde os anos 1940.²⁷ Nesse período, já existe uma cena abstrata influenciada pelas teorias da *Gestalt*. Com relação a Aldo Bonadei (1906-1974) e suas experiências abstracionistas, Lisbeth Rebollo (1990, p.72) postula:

Para trabalhar o problema da abstração, segundo a *Gestalt*, vamos tomar como texto de apoio a obra *Abstraction and Art*, de Rudolph Arnheim [, indicando que] entre várias opções de representar um dado objetivo, uma será escolhida, e esta é a que apresenta a “melhor” estrutura, nas condições determinadas. Os traços que constituem uma configuração possuem uma tendência a destacar-se e a serem percebidos primeiro, isto é, ocorre uma seleção de certas funções estruturais.

Não se trata de destilação intelectual [...]

[...] esse processo fundamental de percepção, longe de ser mero registro passivo, é um ato criativo que se desenrola na apreensão da estrutura, não se limitando a um agrupamento ou seleção de partes. O que acontece na percepção seria correspondente ao que, em outro nível, se descreveria como *insight*.

Desse modo, o grupo considerava que “a chave, para a organização estrutural da obra era sua natureza material: que negasse totalmente sua conexão com o mundo material, transformando-o em um objeto físico, em uma nova presença dinâmica” (Ramírez, 2009d, p.194, tradução nossa).

26 Ver Anexos.

27 Em 1938 inaugura-se a Casa do Artista, que promove encontros sobre abstração. Em 1949 ocorre a Mostra Inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Do figurativismo ao abstracionismo*, da qual participam Samson Flexor, Waldemar Cordeiro e Cícero Dias.

É nessa mesma linhagem, de uma abstração mais subjetiva e lírica, que se desenvolvem as experiências abstratas de Samson Flexor²⁸ e que o levam a inaugurar o Ateliê Abstração em São Paulo, em 1948, para lecionar e divulgar arte abstrata, tendo como referência Kandinsky, Robert Delaunay, Mondrian e Paul Valery, entre outros, que romperam com a tradição em busca da inovação da linguagem artística (Brill, 2005, p.110). Posteriormente, após a I Bienal Internacional de São Paulo, o crítico Mário Pedrosa (1900-1981) inicia série de palestras sobre a *Gestalt*.

Ao mesmo tempo, Waldemar Cordeiro traz da Europa os fundamentos teóricos de uma arte concreta informada pela experiência italiana, bem como influenciada pelas ideias de Antonio Gramsci. Helouise Costa (2002, p.11-3) explica que, no caso de Cordeiro, a filiação ao pensamento de Gramsci, de quem assimila as reflexões acerca do papel do intelectual, associa-se ao seu compromisso com as massas e o entendimento de que a cultura e a atuação política são instâncias indissociáveis. Inspira-se, para tanto, em Konrad Fiedler (1841-1895) e sua teoria da visualidade pura, entendendo a arte como processo de conhecimento, não somente de representação.²⁹

Além da questão estética, configura-se uma contestação ideológica, no sentido de que Cordeiro procura espelhar-se na noção de intelectual orgânico concebida por Gramsci, em que se almeja criar uma arte que se insira em um senso geral de cultura (arte como parte da indústria, que o aproxima do construtivismo russo de Tatlin). Waldemar Cordeiro trouxera da Itália não só uma experiência artística, mas o propósito de criar uma nova forma de cultura (Ramírez; Olea, 2009, p.143-65). Essas discussões faziam parte de sua experiência junto ao grupo *Forma*, em Roma, que buscava unir formalismo e marxismo.

A vocação racionalista e modernizadora do construtivismo, ao trazer uma linguagem iconoclasta em um momento crítico do cená-

28 Ver: [13] Samson Flexor, *Invenção Baiana n.1*, 1951.

29 Fica clara, assim, a aproximação de Waldemar Cordeiro das ideias defendidas por Naum Gabo e postas em prática na Bauhaus – embora não houvesse entre eles uma conexão direta.

rio político, social e econômico, estabelece-se na América do Sul no pós-guerra. Na visão de Cordeiro, buscava-se mais que um simples posicionamento da arte: buscava-se uma nova forma de produção artística dentro do próprio aparelho cultural, um novo paradigma. Como ele afirma em seu artigo *O objeto* (1956):

A arte se diferencia do pensamento puro porque é material, e das coisas ordinárias porque é pensamento.

A arte não é expressão do pensamento intelectual, ideológico ou religioso. A arte não é, igualmente, expressão de conteúdos hedonísticos. A arte, enfim, não é expressão mas produto. (Cordeiro apud Amaral, 1977, p.74)

Conseqüentemente, a contenda entre artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo surge a partir da reação do grupo carioca à visão de Waldemar Cordeiro sobre o desenvolvimento da arte concreta. Na figura de Ferreira Gullar e do grupo Frente contestam-se os pontos fundamentais da prática da arte concreta como utilitarismo e produção, na defesa de uma visão mais experimental no que tange à concepção da obra, visando a um processo participativo da audiência e, até certo ponto, contemplando a possibilidade de desmaterialização do objeto em favor da experiência em si.³⁰

A influência construtiva na Venezuela, porém, despertou um interesse particular em práticas cinéticas. Frank Popper descreve a arte cinética como a estética do movimento, enquanto Guy Brett a define mais particularmente como uma linguagem do movimento. Com relação a esse tema existe, portanto, uma divisão teórica, uma vez que Popper encontra na arte cinética vertentes mais formalistas e um estilo próprio, como a *op-art*, enquanto para Brett aquela passa por uma relação mais sutil com o espectador, envolvendo a percepção da audiência e a dissolução do objeto.

30 O grupo Forma e posteriormente os neoconcretos experimentavam com possibilidades relacionais baseados na fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty.

No que tange ao cineticismo, o uso de movimento por Malevich no desenvolvimento do suprematismo relaciona-se à sua busca por uma “dinamização” da forma e da cor, bem como de seu método de representar ideias relacionadas ao cosmos. Assim, para Malevich, o suprematismo é a supremacia de sensação pura nas artes plásticas e, dessa maneira, a sensação pura seria resultado de tensões e movimentos entre cor, forma e suporte (Popper, 1968, p.56).

Contudo, o neoplasticismo de Mondrian incentivou os artistas venezuelanos a darem início a uma indagação quanto às possibilidades de escapar da bidimensionalidade da obra de arte. Segundo Guy Brett (apud ibidem, p.15-6, tradução nossa),

Mondrian concebeu da forma mais clara e radical possível a formulação do novo espaço. Seus elementos eram os mais anônimos e inexpressivos, o mais distante da forma como a pintura era tradicionalmente entendida. [...] Mondrian minimizou a importância material dos elementos e criou uma linguagem de relações puras. É possível perceber como a possibilidade de ir além, ao distanciar os elementos da superfície, possibilitou grande riqueza de linguagem para os artistas atuais.

Ainda com relação ao desenvolvimento de uma prática cinética, faz-se essencial destacar o estudo generalizado de movimento iniciado na Bauhaus, em particular nas aulas preparatórias de Albers e Moholy-Nagy. Essas aulas tinham como objetivo preparar os alunos para os cursos de construção e teatro e envolviam demonstrações de deslocamento de superfícies planas, além do estudo de movimento em relação a diferentes materiais. O trabalho de Albers acerca das possibilidades cinéticas no uso da cor teve grande impacto no desenvolvimento da arte cinética, bem como o de Moholy-Nagy, que, por meio de seus enunciados teóricos sobre fotografia, cinema e construções tridimensionais, deu uma importante contribuição e estimulou o desenvolvimento de uma arte de movimento (Popper, 1968, p.72).

2

BRASIL E VENEZUELA:

ABSTRAÇÃO GEOMÉTRICA NOS TRÓPICOS NOS ANOS 1950

Concretos paulistas

De fato, se eles estavam aspirando descobrir uma verdade científica—e demonstrá-la a outros ou organizar um projeto social, o artista concreto buscava “ordem” em nome de um compromisso racional, moral, estético e ético.

Mari Carmen Ramírez (tradução nossa)

A arte abstrata no Brasil começa realmente a ser divulgada e praticada no final dos anos 1940, a partir de diferentes frentes, tanto a relacionada ao incentivo da arte abstrata geométrica, com a vinda de exposições e de palestrantes internacionais divulgando as correntes do pensamento construtivista internacional de Mondrian e da Bauhaus, quanto pela abstração mais lírica e sutil de artistas como Samson Flexor, Antônio Bandeira e Cícero Dias.¹

Entre 1947 e 1948 são criados o Museu de Arte de São Paulo (Masp) e os Museus de Arte Moderna (MAM) em São Paulo e no Rio de Janeiro, que passaram a ter papel fundamental na divulgação

1 Ver: [14] Cícero Dias, *Pintura*, 1948.

das correntes abstracionistas da época. Em 1948, o crítico argentino Romero Brest² (1905-1989) realiza no Masp seis conferências sobre as tendências da arte contemporânea. No segundo semestre daquele mesmo ano, Léon Dégand, crítico de arte e primeiro diretor do MAM-SP, faz palestras discorrendo sobre a questão da figuração e da abstração, como as iniciadas por Brest. Tais palestras buscavam introduzir e preparar os espíritos para a exposição inaugural do MAM-SP, *Do figurativismo ao abstracionismo*, a ser realizada em abril de 1949 com artistas trazidos da Europa por Dégand e incluindo apenas três artistas brasileiros, todos recém-chegados ao abstracionismo: Dias, Flexor e Waldemar Cordeiro,³ cada um representado por um trabalho datado de 1948 (Amaral, 1998b, p.54).

O interesse pelo abstracionismo no Brasil também se refletirá na produção do crítico de arte Mário Pedrosa, que, em 1948, realizará palestras sobre a obra abstrata de Alexander Calder (1898-1976)⁴ por ocasião da visita e exposição do artista no Rio de Janeiro e em São Paulo (ibidem, p.58). No ano seguinte, Pedrosa defende sua tese, *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, introduzindo as ideias da *Gestalt* para uma nova geração de artistas, como Ivan Serpa (1923-1973) e Abraham Palatinik (1928), e criando um contraponto teórico à prática figurativa e nacionalista então em voga no Brasil. Nas palavras de Francisco Alambert (2009, p.162, tradução nossa):

[...] ele começou a estudar em profundidade a teoria da *Gestalt* com o objetivo de defender tanto a primazia da forma como a racionalidade da construção, de modo a enfrentar os defensores da arte figurativa, nacionalista. Esse era o momento de preservar o concretismo, que atingiu seu ápice durante a explosão do desenvolvimento industrial no pós-guerra em São Paulo.

2 Teórico central do concretismo argentino, Brest fundou a revista *Very Estimar*. Também publicou um livro chamado *Qué es el arte abstracto*, no qual expõe suas ideias básicas sobre a concepção de arte concreta, similares às defendidas por Max Bill.

3 Italiano nascido em Roma, Waldemar Cordeiro vem em 1946 pela primeira vez ao Brasil para elaborar os murais do altar de Santa Rita na Igreja Matriz do Brás, em São Paulo. Volta à Itália em 1947, quando então entra em contato com as novas tendências abstracionistas do Art Club e do grupo Forma.

4 Ver: [15] Alexander Calder, *International Móbile*, 1949.

Os preceitos da *Gestalt*⁵ possibilitam aos artistas concretos criar uma nova organização das formas de representação, tendo em vista a primazia da visão e da percepção na formação da imagem. Segundo Ana Maria Belluzzo (1998, p.121-2),

O ataque ao caráter representativo da arte e a estratégia para a destruição do quadro como duplo do mundo há de se concentrar necessariamente nessa questão. O artista concreto quer impedir que partes do quadro assumam a condição de campo que contém o desenho, privilegiando a percepção alternada desses valores. Deve-se, portanto, considerar a prática negadora, pela qual muitos artistas não permitem que os elementos visuais assumam contornos de figura no campo. A alternância dos valores de figura/fundo coloca-se para os artistas concretos como sinônimo da destruição do quadro representativo.

De um ponto de vista gestáltico, entende-se que a percepção ocorra por meio de diferenciações, sendo primordial diferenciação a que se estabelece entre *figura e fundo*, condicionada pela cultura figurativa e pelo reconhecimento de figuras. O fenômeno pode ser experimentado com relação a todo agrupamento funcional de manchas e pontos. A articulação figura/fundo é, pois, a relação perceptiva inicial.

Ainda em 1948, Geraldo de Barros organiza o laboratório fotográfico do Masp e a Domus começa seu trabalho pioneiro como a primeira galeria de arte moderna de São Paulo. Romero Brest e Tomás Maldonado⁶ continuam realizando conferências entre 1948 e 1951 sobre a arte concreta que já se desenvolvia na Argentina.

As primeiras ideias sobre arte concreta chegaram ao Brasil, portanto, pela Argentina, onde artistas e poetas ligados à revista *Arturo* publicavam manifestos divulgando a arte abstrata e geométrica.

5 “[...] A *Gestalt*, base principal das questões de percepção visual do concretismo e também adotada inicialmente pelos futuros neoconcretistas, trata dos princípios operacionais do cérebro, através de constantes que trata como leis. Ao operar com o universo da *Gestalt*, o artista concretista cria formas seguras com efeitos mecânicos sobre a percepção. Surgem falácias das formas no processo da reificação de ideias em leis, como a boa continuidade da forma e o princípio da pregnância [...]” (Herkenhoff, 2011, p.39).

6 Maldonado é convidado por Bill, em 1954, para lecionar em Ulm.

É a partir da experiência dessa publicação que se desenvolverão o grupo Madí, em torno de Gyula Kosice e Carmelo Arden Quin, e, em particular, o grupo Arte Concreto-Invención, ao redor da figura de Maldonado, que desenvolverá uma pesquisa artística mais rigorosa, aproximando-se de Mondrian, Max Bill⁷ e Georges Vantongerloo. No *Manifesto invencionista* (1946), Maldonado defendia a preeminência de um pensamento artístico de base objetiva e científica. Fabrício Vaz Nunes (2004, p.53) considera:

[...] Ele [Maldonado] afirma ainda que “toda a arte representativa tem sido abstrata”, e que apenas a arte concreta reaproxima o homem de uma relação direta com as coisas, e não com uma “ficção” das coisas. Por trás da proposta de Maldonado há um desejo de revolução geral, que ocorresse em todos os níveis da sociedade e da cultura. Na sua associação com o design, a arte concreta poderia vir a penetrar em todos os níveis da sociedade e ocasionar sua transformação radical [...].

Em março de 1951, realiza-se no Masp a seminal retrospectiva da obra de Max Bill, mostra essa que definirá substancialmente os rumos da arte no Brasil e impulsionará a ida de artistas brasileiros como Geraldo de Barros, Almir Mavignier (1925) e Mary Vieira (1927-2001) à Escola Superior da Forma, em Ulm. Tais eventos influenciariam as tendências da arte brasileira a serem consagradas, no segundo semestre daquele mesmo ano, na I Bienal Internacional de São Paulo, com a premiação da Unidade tripartida, de Max Bill,⁸ atualmente no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP).

A proposta de arte concreta que Bill defenderá e demonstrará em suas obras e em seu livro *Forma*, de 1952, baseia-se no trinômio forma, função e beleza. Dessa maneira, a beleza é vista como forma e entendida como função em si mesma, abrindo possibilidades acerca da exploração de uma arte centrada no objeto. A famosa citação de Bill, “*beauty derived from function and beauty as function*” (“beleza derivada

7 Ver: [16] Max Bill, *Tipartide Unity* (Unidade tripartida), 1948-1949.

8 A premiação dessa obra teria sido ferrenhamente defendida por Romero Brest, integrante do júri da I Bienal Internacional de São Paulo (García, 2009, p.63).

da função e beleza como função” (García, 2009, p.62, tradução nossa), publicada na revista *Habitat* por ocasião de sua retrospectiva no Brasil, ajuda a esclarecer o conceito de forma que ele define em seu sistema – a partir de uma relação entre estética e funcionalidade.⁹

Assim, a presença de Max Bill por meio dessas exposições e de sua visita ao Brasil em 1953 proporcionou aos artistas brasileiros acesso privilegiado a um dos precursores da arte concreta. A esse respeito, María Amalia García (ibidem, p.55, tradução nossa) afirma:

[...] a relação que Bill entreteve com certos artistas, críticos e agentes, tanto na Argentina como no Brasil, criou oportunidades de comunicação e intervenção. De um lado, Bill foi exposto a uma variedade de diálogos e ações que, dada sua situação, seriam impensáveis no meio artístico europeu. Porém, artistas e críticos no nosso continente reconheceram na teoria da arte concreta de Bill um modelo sistemático compatível com a variedade dos questionamentos heterogêneos que já vinham ocorrendo nos círculos locais.

Havia ainda no Brasil, contudo, resistência aos avanços da abstração, pois a arte favorecida à época (anos 1940 e início dos 1950) baseava-se nas conquistas formais proporcionadas pela geração de 1922, que preconizava uma arte de figuração dos elementos da cultura nacional, abrindo espaço também para a crítica social. Essa geração de pintores não havia internalizado a revolução do espaço pictórico iniciada pelos cubistas e continuada por Mondrian, assim como o abandono dos elementos figurativos da obra.

Em 1948, quando Waldemar Cordeiro regressa ao Brasil,¹⁰ cria-se um grupo de artistas que, em decorrência da sua exposição às vertentes do concretismo internacional, ensejará uma revolução da produção da arte brasileira e o desenvolvimento de uma arte concreta a ser preconizada e divulgada pelo grupo Ruptura a partir de 1952.¹¹

9 Ver: [17] Max Bill, *Bunke Akzente* (Acentos coloridos), 1946.

10 Filho de pai italiano e mãe brasileira, nascido e criado na Itália, Cordeiro vem pela primeira vez ao Brasil em 1946, para executar pintura no altar de Santa Rita (*Morte de Santa Rita*) na Igreja Matriz do Brás, na cidade de São Paulo.

11 Ver: [18] Waldemar Cordeiro, *Estrutura plástica*, 1949.

Cordeiro, ao voltar da Europa como delegado do Art Club de Roma,¹² posiciona-se a favor de uma arte abstrata engajada nos termos do construtivismo russo. Baseia-se, para tanto, na experiência do grupo Forma,¹³ influenciado pelo pensamento de Antonio Gramsci, que, ao se afastar do realismo social soviético, tinha como objetivo definir um caminho pelo qual se revolucionaria a própria produção da arte.

O grupo Forma assumia, portanto, uma postura que seria decisiva também no Brasil, tributária da associação entre arte de vanguarda e política típica do construtivismo soviético. O seu posicionamento no campo ideológico, com a articulação entre uma estética “formalista” – termo que na época referia-se às tendências de orientação abstrata – e ideais revolucionários incluídos no quadro do marxismo, foi uma influência decisiva sobre Cordeiro: no Brasil, o debate assumiria contornos semelhantes, com o embate entre os defensores da estética de partido e seus oponentes, defensores de uma arte que fosse, na sua própria forma, revolucionária. (Nunes, 2004, p.32)

Cordeiro, conseqüentemente, viria ilustrar no Brasil o sistema orgânico intelectual concebido por Gramsci, que visava a uma arte a partir de um senso mais amplo de cultura (Olea, 2009, p.138). Dessa forma, assimila a teoria gramsciana, que propunha não apenas um novo papel para o artista-intelectual orgânico, mas uma renovação dos meios de produção cultural, e que, para Cordeiro, poderiam ser atingidos por meio da arte concreta. Conforme Nunes (2004, p.34):

É a partir das ideias de Gramsci que podemos compreender a função social da arte concreta: ela pretende ser a arte da sociedade industrial, uma

12 Segundo Nunes (2004, p.37), associação artística independente organizada, em 1945, pelo pintor polonês Josef Jarema, com a participação de vários artistas ligados ao grupo Forma. Ambos os grupos tinham orientação semelhante, defendendo a adoção das conquistas formais das vanguardas internacionais por meio de uma abstração engajada, distanciando-se do “figurativismo de caráter proselitista promovido pelo PCI”.

13 “Cordeiro chega no momento em que surge o grupo reunido ao redor da revista *Forma* (que teve apenas uma edição, mas se tornaria o nome do próprio grupo – Forma ou Forma 1)” (Nunes, 2004, p.31).

arte realizada de maneira análoga à produção industrial, um trabalho em tudo semelhante ao trabalho do operário na indústria mecanizada – um trabalho racionalizado, planejado e seriado. A arte concreta deseja ser a arte da idade da máquina (mas não através de sua representação ou figuração), concebida a partir das condições oferecidas pela industrialização e pela mecanização. A arte concreta buscará então incorporar as condições estruturais da produção, fazendo delas a condição essencial da sua própria criação.

Além disso, existe outro ponto importante no pensamento de Cordeiro sobre a obra de arte, particularmente no que se refere à junção do marxismo (no pensamento de Gramsci) com o formalismo produtivo que ele encontra na teoria da “pura visualidade” de Konrad Fiedler (1841-1895). O pensamento de Fiedler forneceria a Cordeiro os princípios teóricos que embasariam sua defesa da arte como produto: a criação artística não é mais dependente de conteúdos expressivos ou emocionais ou de qualquer outra natureza; a arte constitui, fundida em si mesma, uma realidade autônoma.

Nesse sentido, o curador e crítico de arte Héctor Olea (2009, p.138) ressalta que Cordeiro sempre abalizou a predominância do processo criativo sobre o trabalho em si, ainda que fundamentado em uma arte de criação de objetos – um “corpo sólido”, visível e real, cujo conteúdo artístico tivesse a clareza de um cristal. Waldemar Cordeiro afirma em seu artigo *O objeto*, de 1956: “O homem – escreveu Fiedler – deve persuadir-se de que nas suas palavras ele não possui uma expressão, mas o produto da própria vida interior. A linguagem artística não é a expressão do ser, mas a forma do ser” (Nunes, 2004, p.34). Ao pensar na arte como construção de uma nova realidade, Cordeiro alinha a teoria de Fiedler às linhas construtivas desenvolvidas na Bauhaus e pelo neoplasticismo. Assim, a busca pelo visível faz parte da obra de Cordeiro e alinha-se com o questionamento tanto de Doesburg quanto de Bill.

Tal denominador comum completou mais um item do programa básico de arte concreta (1930) de Doesburg: “4°. A construção da pintura, bem como de seus elementos, deve ser simples e visualmente controlável”. No centro dessa tentativa de controle foram estabelecidas “ideias visíveis” em

ação. Em 1936, Max Bill definiu dialeticamente esta ideia como predeterminada, acrescentando que elas também corroborariam as estruturas geométricas nas quais a transferência do abstrato para o concreto ocorreria. Ele afirmou: “Os instrumentos [que permitem à percepção visual se materializar] são cor, espaço, luz, movimento. Ao dar forma a estes elementos criam-se novas realidades. Ideias abstratas que existiam previamente na mente tornam-se visíveis de forma concreta”. (Olea, 2009, p.141, tradução nossa)

Dessa forma, as discussões centradas na natureza da abstração geométrica de origem construtivista, no papel do artista quanto à sua produção e na necessidade de criar uma linguagem que respondesse ao ímpeto desenvolvimentista e de modernização pelo qual passava o Brasil levam à criação de um grupo de artistas – grupo Ruptura – que faz sua primeira exposição em São Paulo em 1952, no MAM, e divulga, durante essa exposição, o *Manifesto ruptura*,¹⁴ redigido por Waldemar Cordeiro e com projeto gráfico de Leopoldo Haar (1910-1954).¹⁵

Esse manifesto, assinado por Lothar Charoux (1912-1987), Anatol Wladyslaw (1913-2004), Kazmer Féjer (1923-1989), Leopoldo Haar, Luiz Sacilotto, Geraldo de Barros e Waldemar Cordeiro representou o produto final de um processo que combinou a experiência prática abstracionista de artistas como Sacilotto e Barros com a abertura dos meios artísticos à divulgação de uma arte abstrata geométrica de caráter construtivo iniciada com as palestras de Brest e Maldonado, assim como com a exposição de Max Bill e as reflexões e o arcabouço teórico agregados por Cordeiro a partir de seu retorno ao Brasil.¹⁶

De 1952 a 1956, quando é realizada a *Exposição nacional de arte concreta* em São Paulo (a mesma que ocorrerá no Rio de Janeiro em 1957), o grupo Ruptura segue uma linha de investigação clara e racional das leis

14 Ver: [19] *O Manifesto ruptura*, 1952.

15 O *Manifesto ruptura* provocou reações mais fortes do que os próprios trabalhos apresentados na exposição, uma vez que seu conteúdo rejeitava as principais correntes artísticas do país, inclusive a abstração informal.

16 “A atuação do grupo desloca os polos do debate artístico predominante em São Paulo, que opõe figuração e abstração, para novos termos da contradição entre um abstracionismo expressivo, ‘hedonista’, e outro abstracionismo construtivo” (Beluzzo, 1998, p.96).

que estruturavam a pintura. Nesse período, filiam-se ao grupo novos artistas, como Judith Lauand, Hermelindo Fiaminghi (1920-2004) e Maurício Nogueira Lima (1930-1999). As atividades do Ruptura seguiram uma estética normativa enfatizando a bidimensionalidade da construção espacial, e, como afirma Beluzzo (2009, p.205, tradução nossa),

[...] Os artistas concretos brasileiros descobriram no movimento linear, assim como na monocromia das cores primárias e complementares, as leis morfológicas que dominavam as artes visuais. Garantido o fator similaridade e proximidade, tal movimento era também organizado sem referência a uma escala cromática, desde que o artista rejeitasse abertamente a tonalidade como um princípio básico da arte figurativa. *Tempo-espaço, movimento e materialidade* tornaram-se as principais “experiências que tendem à renovação dos valores fundamentais da arte visual” que o *Manifesto ruptura* estabeleceu. Embora revelações práticas atuem sobre descobertas teóricas, o grupo acreditava firmemente que o significado que uma pintura concreta expressa é implicitamente antecipado por uma ideia.

A partir de 1957, todavia, haverá uma dispersão dos interesses e práticas dos integrantes do grupo Ruptura, mesmo que se mantenham influenciados pela linha concreta inicial.

Luiz Sacilotto (1924-2003)¹⁷

Natural de Santo André, estado de São Paulo, filho de imigrantes italianos, inicia seus estudos no Instituto Profissional Masculino do Brás, em 1938, para estudar artes. Chegando lá, todavia, percebe que se trata de uma escola de ensino profissionalizante, com enfoque técnico. Em 1943, ao cursar o último ano do Instituto Profissional, começa a frequentar as aulas de modelo vivo na Associação Paulista de Belas-Artes e torna-se amigo de Marcelo Grassmann e de Octávio Araújo, colegas de estudos. Em 1944, inicia suas atividades profissionais dentro da indústria como desenhista de letras de alta precisão no sistema de máquinas Hollerith.

17 Ver: [20] Augusto de Campos, *Poema Sacilotto*, 1987.

A obra de Sacilotto passa por um processo de transformação a partir da segunda metade da década de 1940, tendendo para uma vertente mais expressionista, que o levará a uma experimentação abstrata e finalmente à adoção de um vocabulário concreto a partir dos anos 1950. Segundo Enock Sacramento (2001, p.25):

Pode-se distinguir dois períodos bem marcados na evolução da obra de Sacilotto: o figurativo, correspondente a desenhos e pinturas desenvolvidos nos anos 40, e o não figurativo, concernente à sua produção pictórica, escultórica e gráfica gravada das cinco décadas seguintes.

A fase figurativa de Luiz Sacilotto abrange dois períodos distintos. O primeiro refere-se às obras realizadas durante sua formação artística, de 1938 a 1943, no Instituto Profissional Masculino, em São Paulo, [...] o segundo compreende a produção de 1944 a 1950, marcada pela emergência do expressionismo em sua obra.

Junto com os amigos Grassmann e Araújo, além de Carlos Scliar, Sacilotto participa no Rio de Janeiro, em 1946, da mostra *Quatro novíssimos de São Paulo*, no Instituto de Arte Brasileira (IAB). Essa mostra será apresentada em 1947 na Galeria Prestes Maia, em São Paulo, e ficará conhecida como *19 pintores*, pois a ela agregam-se mais quinze artistas.¹⁸ A exposição, grande sucesso de público e de crítica, privilegiava o expressionismo e sinalizava a emergência de uma nova geração de artistas plásticos em São Paulo. Ela propiciou o “encontro de Waldemar Cordeiro com Luiz Sacilotto, Lothar Charoux e Geraldo de Barros, do qual resultariam os primeiros passos no sentido da instauração do movimento concretista no Brasil” (ibidem, p.38).

Em 1948, Sacilotto troca a tela por suportes industriais para dar às suas obras uma precisão industrial, e inicia suas primeiras experiências geométricas com estruturas sólidas baseadas em linhas retas.¹⁹

18 Maria Leontina Franco, Huguette Israel, Lothar Charoux, Aldemir Martins, Antonio Augusto Marx, Cláudio Abramo, Enrico Camerini, Eva Lieblich, Flávio Shiro Tanaka, Jorgi Mori, Maria Helena Milliet Fonseca Rodrigues, Mario Gruber Correia, Odetto Guersoni, Paulo Muller Pereira da Costa e Wanda Moreira.

19 Ver: [21] Luiz Sacilotto, *Composição*.

Essa experimentação abstrata coincide, no final dos anos 1940, com a ocorrência de uma série de eventos em São Paulo que, em conjunto, abordavam a abstração e teriam grande impacto em Sacilotto. Além disso, os contatos com a abstração geométrica de Calder e as informações contidas nas palestras de Brest e Maldonado incitaram o artista a adotar uma prática concreta, com o uso de materiais e técnicas industriais. Considerando que na obra concreta deve estar presente um processo racionalmente planejado, capaz de ser integrado a uma ordem produtiva, Sacilotto – com sua formação em desenho técnico e sua experiência na indústria – configura, por excelência, a expressão do artista concreto.

A maior familiaridade com a obra de Max Bill, ao participar da I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, incentiva a afinidade e a exploração do artista com as ideias da Bauhaus. Em particular, percebe-se a importância de Josef Albers quanto à forma como trabalha a relação entre figura e espaço (Beluzzo, 2009, p.205). Essa trajetória culmina, em 1952, com seu envolvimento na criação do grupo Ruptura, com o qual participa da exposição do grupo no MAM-SP e da redação e assinatura do *Manifesto ruptura*. Sacilotto encontra, no convívio com os outros membros do grupo, campo fértil para desenvolver a arte concreta.²⁰ No mesmo ano, participa da XXVI Bienal Internacional de Veneza.

A partir de 1954, além de continuar a nomear suas obras *Concreção*,²¹ começa a numerá-las. No ano seguinte, passa a explorar, segundo Beluzzo, os princípios regulares que possibilitassem a transformação do suporte, mantendo a orientação constante das linhas paralelas. O tema já havia sido tratado por Albers, e uma das soluções de Sacilotto, a *Concreção* que ele numerou 5521,²² em 1955, atinge relações depuradas entre linha e plano (ibidem, p.122).

Ele inicia sua experimentação com a forma tridimensional após 1957. Waldemar Cordeiro (apud Sacramento, 2001, p.53) assim se manifesta sobre essa nova fase de Sacilotto:

20 Segundo Sacramento (2001, p.29), “o convívio com esses artistas foi da maior importância para Sacilotto. A troca de experiência foi simplesmente enriquecedora para todos”.

21 Ver: [22] Luiz Sacilotto, *Concreção*, 1952.

22 Ver: [23] Luiz Sacilotto, *Concreção 5521*, 1955.

[...] O plano é desdobrado no espaço tridimensional ocasionando no fruidor a apreensão de uma quarta dimensão. Com essa fase Sacilotto se torna precursor da escultura brasileira de vanguarda, posteriormente desenvolvida em termos pragmáticos por Lygia Clark e outros. O caráter binário de cheios e vazios, numa intermitência rigorosa e extremamente precisa, quantifica a percepção em termos concretos. Na fase das superfícies polidas prensadas, a programação da moldagem mecânica do material, explorando a reflexão da luz, cria a imagem puramente visual. A ambiguidade entre o côncavo material e o convexo ótico ilustra a síntese concreta da realidade geográfica (a coisa como ela é materialmente) e da conduta do fruidor (a coisa como ela é vista).

Em seu artigo para *Inverted Utopias*, Beluzzo (apud Amaral, 1998, p.126) analisa as duas obras apresentadas anteriormente, de forma a demonstrar a afeição de Sacilotto ao quadrado, que, como na lição de Malevich, “só quer dizer um quadrado que se está vendo”. Aponta a capacidade do artista de reativar uma figura permanente, o quadrado, de forma a revelar a complexidade de sua geometria. A autora afirma: “na obra desse artista, a percepção aparece só no fim do processo. Ele é fundamentalmente um construtor” (idem, 1998, p.128).²³

Integra as *Exposições nacionais de arte concreta* em São Paulo (1956) e no Rio de Janeiro (1957) e faz parte, em 1960, da *Konkrete Kunst*, organizada por Max Bill em Zurique (1960). É um dos fundadores da Galeria Novas Tendências (1963), em São Paulo, que encerrará suas atividades em menos de um ano. A partir de 1965, produz uma série de trabalhos utilizando resíduos industriais de consumo de massa e, com esse tipo de produção, participa da VIII Bienal Internacional de São Paulo, realizada nesse mesmo ano.²⁴ Manteve-se fiel aos princípios concretos por toda sua carreira, mesmo quando, nos anos 1970, experimentou novas mídias, como a serigrafia.

23 Ver: [24] Luiz Sacilotto, *Concreção 5942*, 1959; [25] *Concreção 6045*, 1960.

24 Sacilotto viria a destruir todos os trabalhos desse período, com exceção de um, que conservou em seu estúdio.

Geraldo de Barros (1923-1998)

Economista de formação, natural de Chavantes, no interior de São Paulo, Geraldo de Barros representa uma face importante do experimento construtivista proposto pelo grupo Ruptura: o artista como agente de mudança social. Sua experiência na fotografia abstrata e sua atuação na área do design gráfico e de móveis configuram nele o artista completo, atuante em uma área produtiva, defendendo a linha abraçada pela Bauhaus e sustentada por Max Bill, que abaliza de forma indelével a arte concreta no Brasil.

Inicia sua vida artística em 1945, ao ter aulas de desenho e pintura com Clóvis Graciano, Collete Pujol e Yoshioka Takaoka. Começa, no ano seguinte, suas experimentações no campo da fotografia. Em 1947, integra o Grupo dos 15 e ingressa no Foto Cineclubes Bandeirantes para aprofundar seus conhecimentos nessa área. No mesmo ano, conhecerá Waldemar Cordeiro na mostra *19 pintores*, da qual, como mencionado, participam Sacilotto e Lothar Charoux.

É nesse período que começa a questionar sua prática figurativa de viés expressionista e a interessar-se não só pela abstração de Paul Klee (1879-1940) e Kandinsky, mas também pela fotografia experimental de Man Ray e Moholy-Nagy (Etcheverry, 2010). Em 1949, entra em contato com Mário Pedrosa e com a teoria da *Gestalt*, que terá grande influência em sua obra a partir de então. Para Heloísa Espada Rodrigues Lima (2006, p.32):

Apesar de participar do Grupo Ruptura e de apresentar-se como artista concreto, operando, por volta de 1952, de acordo com as noções construtivas já mencionadas, Geraldo de Barros tinha parâmetros teóricos distintos dos de Cordeiro. Seu mentor intelectual era Mário Pedrosa, que conheceu por volta de 1949, tendo sido influenciado por sua tese sobre a Teoria da *Gestalt*. Apesar de ser um defensor do projeto social concreto, o crítico não excluía a noção de subjetividade com a mesma radicalidade com que fazia Cordeiro.

Essa abertura a um caráter subjetivo também pode ser explicada pela influência de Klee,²⁵ uma das principais referências de Barros no que tange às suas pinturas e obras gráficas. Assim, começa de pronto a interessar-se pelas linhas construtivas e a estudar as teorias da Bauhaus e suas propostas para o desenho industrial.

Pioneiro da fotografia abstrata no Brasil, ele acaba por ser influenciado pelas diversas informações sobre concretismo que estavam sendo discutidas no país à época. Em 1949, Barros e Thomaz Farkas tornam-se responsáveis pela organização do laboratório de fotografia do Masp, museu em que realizam, em 1950, *Fotoformas*,²⁶ uma exposição de fotografias experimentais abstratas. Segundo Carolina Etcheverry (2010):

Mário Pedrosa, importante crítico e defensor da arte abstrata, a respeito dos trabalhos fotográficos de Geraldo de Barros, escreveu que ele “foi o primeiro a fazer da fotografia dita de arte não esse enlanguescimento pictórico do gosto convencional, mas uma experiência viril de imagens instantâneas ou fixadas, simultâneas ou dissolvidas em signos da vida e do espaço urbanístico”.

Com este excerto de Pedrosa, é possível perceber como os trabalhos fotográficos experimentais de Barros se inseriam no novo momento da arte brasileira, marcado pela presença da arte abstrata e pelo Movimento Concretista, do qual ele fazia parte. Ainda que suas fotografias tenham sido feitas antes do seu engajamento no grupo Ruptura, em 1952, é possível pensar que as questões norteadoras do concretismo – hierarquia de forma, cor e fundo, junto com geometrizações das figuras – podem ser vistas em suas imagens [...].

Do ponto de vista formal, *Fotoformas* também se alinha com uma prática concreta no que tange à ausência de gestualidade e ao fato de que, nela, as figuras geométricas não assumem posições definidas de figura e de fundo – ao contrário, alternam-se no plano do quadro, o

25 “Na obra desse artista, a figuração está subordinada ao plano do quadro, sendo que suas formas aparentemente infantis e ingênuas correspondiam ao seu interesse em observar o efeito específico dos elementos plásticos” (Lima, 2006, p.13).

26 Ver: [26] Geraldo de Barros, *Fotoformas*, 1950.

que significava a destruição da estrutura estanque que caracterizava os quadros representativos (Lima, 2006, p.24).

Em 1951, Barros ganha bolsa para estudar gravura e artes gráficas na École National Superior de Beaux-Arts, em Paris. No mesmo ano, frequenta a Escola Superior da Forma, em Ulm, na qual conhece o trabalho de Otl Aicher e aproxima-se de Max Bill. Essa experiência foi fundamental na adoção da prática concreta e definiu sua atuação junto ao grupo Ruptura quando da volta ao Brasil, no ano seguinte.

Participa da exposição do grupo em 1952 e será um dos autores do *Manifesto ruptura*. Uma das importantes contribuições para o grupo diz respeito ao desenvolvimento de uma obra com características de protótipo, de forma a possibilitar sua inserção nos meios industriais para reprodução (Zanini, 1983, p.662-3). Essa questão da possibilidade de reprodução (reprodutibilidade) fica clara na análise das obras *Concreto* (1952) e *Concreto* (1958).²⁷ Conforme Beluzzo (1998, p.139-40):

O quadro *Concreto*, de 1958, de esmalte sobre eucatex, é concebido, antes de mais nada, de acordo com desenho passível de reprodução e execução, quer dizer, cujas figuras sejam resultantes de relações entre quadrados, que podem ser deduzidas, sem erro, por construção geométrica. Esse quadro-objeto é realizado em branco e preto, com mais uma cor e sua complementar. Nesta perspectiva, o papel atribuído ao artista seria o de elaborar protótipos. Mais do que dedicado às mudanças da arte, aplicar-se-ia o aprimoramento das formas, às formas-tipos.

Assim, pode-se afirmar que, se por um lado será Sacilotto quem levará o universo da indústria para a arte (ao utilizar materiais industriais como alumínio, ferro e esmalte em suas obras), por outro lado será Barros quem se debruçará sobre as possibilidades industriais da obra em si.

[...] Profundamente ativo [Geraldo de Barros] desde o grupo Ruptura, afirma nos idos de 1953 “a necessidade da especificação de um projeto, no sentido de obter um projeto/objeto-pintura a ser produzido em grande

27 Ver: [27] Geraldo de Barros, *Concreto*, 1952 e [28] *Concreto*, 1958.

escala”, assim como a “necessidade do projeto reger a produção de objetos, segundo o especificado em suas normas”, confirmando a existência de profunda identificação entre partidos estéticos adotados pelos artistas concretos e significações industriais. (ibidem, p.138-9)

A partir de 1954 concentra-se na questão do design gráfico como meio de comunicação em massa, produzindo cartazes para o IV Centenário de São Paulo²⁸ e para o Festival Internacional de Cinema do Brasil.²⁹ Nesse período inicia, também, sua parceria com Alexandre Wollner (1928).

[...] Além disso, o tão famoso pôster do IV Centenário da nossa cidade, que, gostaria de enfatizar, é um dos trabalhos que fiz com Geraldo de Barros quando ele planejava de todo modo me contratar. Eu cortei e coleí tipos, e também ganhei muita experiência e *background* em design na IAC-MAM. Produzi arranjos tipográficos ao colar letras e fiz toda espécie de trabalho que Barros não tinha tempo de completar. Quando ele solicitou minha ajuda para produzir pôsteres adicionais para o IV Centenário, nós fizemos um acordo. Ele me ensinaria a pintar e eu completaria seus pôsteres. (Wollner, 2009, p.88, tradução nossa)

Em 1957, Geraldo de Barros começa seu principal experimento sobre as possibilidades de transformação social por meio da aplicação industrial da arte ao criar, com o padre João Batista, a Cooperativa Unilabor, para a qual desenvolve um logotipo e um projeto de móveis. Os empregados da cooperativa participavam da direção e dividiam os lucros da empresa, e, por meio de aulas de arte e de desenho industrial, incentivava-se a discussão em torno da forma, da função e do modo de produção, segundo os conceitos de beleza e utilidade, na linha da arte concreta de Max Bill. A Unilabor mantém suas atividades por dez anos, período em que Barros se distancia da pintura.

28 Ver: [29] Geraldo de Barros, *Cartaz para o IV Centenário de São Paulo*, 1954.

29 Ver: [30] Alexandre Wollner e Geraldo de Barros, *Cartaz para o Festival Internacional do Cinema do Brasil*, 1954.

Quando Wollner retorna ao Brasil, em 1958, após seus estudos em Ulm,³⁰ associa-se a Barros, Rubem Martins e Walter Macedo para criar o primeiro escritório no país para a prática do desenho industrial e de comunicação visual, o Form-Form. Como atesta Wollner: “naquela época, fomos os primeiros a abrir um estúdio profissional de desenho industrial no Brasil” (ibidem, p.95).

Em 1964, Barros institui a Hobjeto Indústria de Móveis em sociedade com Aloísio Bion. A partir de 1966, começa a fazer experimentos com figuração de viés *pop* ao apropriar-se de material publicitário (cartazes, *outdoors*) em suas obras. Ao explorar essa linha, envolve-se com o grupo Rex, do qual participam Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Carlos Fajardo, Federico Nasser e José Resende, e que se extingue no ano seguinte. Em 1977, todavia, volta à abstração geométrica e à arte concreta e explora, em especial, o conceito de seriação.

Participa de várias bienais de São Paulo e ganha, em 1956, o prêmio de aquisição da XXVIII Bienal Internacional de Veneza. Faz parte da seminal mostra *Konkrete Kunst*, em Zurique, assim como de inúmeras outras exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior.

Judith Lauand (1922)³¹

Nascida em Pontal, estado de São Paulo, formou-se em 1950 na Escola de Belas-Artes de Araraquara. Estuda gravura com Lívio Abramo, outras técnicas com Mário Ybarra de Almeida, Domenico Lazzarini e Lafayette Carvalho de Toledo, fotografia com Guelfo Campiglia e história da arte com Wolfgang Pfeiffer. No início de carreira, quando muda para São Paulo, dedica-se a obras figurativas de tendência expressionista. Em 1952, participa da mostra *Jovens pintores* da Escola de Belas-Artes de Araraquara no MAM-SP.

30 Segundo Wollner, a bolsa que possibilitou sua ida a Ulm fora oferecida a Geraldo de Barros, que a recusou alegando motivos pessoais. Fazia parte do projeto pessoal de Max Bill garantir que a escola superior de Ulm tivesse alcance internacional oferecendo pelo menos 40% das vagas a estrangeiros (Wollner, 2009, p. 86).

31 Ver: [31] Judith Lauand, *Composição 1*, 1954.

Por volta de 1953 começa a se interessar por abstração ao ser monitora da II Bienal Internacional de São Paulo, quando passa a relacionar-se com vários artistas concretos que dela participam. Incentivada por Alexandre Wollner e Geraldo de Barros, Lauand, no ano seguinte, adota uma prática abstrata concreta, de fundo matemático, deixando de lado a arte abstrata de natureza expressionista e informal. Em 1955, associa-se ao grupo Ruptura, do qual será a única mulher a participar, e explorará os limites cromáticos e formais dentro das propostas do grupo.³²

Lauand, com Mauricio Nogueira Lima e Hermelindo Fiaminghi, constituirão a segunda geração que se junta ao grupo e que, em 1956, participa da primeira grande retrospectiva de arte concreta no Brasil. Segundo a definição do crítico de arte Walter Zanini (apud Klein; Lauand, s. d.),

[...] figurativa de início, transitou por formas livremente abstratas em 1953, impulsionada por Geraldo de Barros e Alexandre Wollner. Suas intenções matemáticas predispunham-na à orientação em que afirmaria uma própria pesquisa de linguagem caracterizada pela estrutura dinâmica do espaço.

Indo além, é possível afirmar que Lauand, mesmo sendo parte dessa geração, chega a uma prática abstrata diferenciada, que agregará sutileza e interferências à sua composição, o que, segundo Paulo Herkenhoff (apud Jiménez, 2011, p.157), a levará a uma arte de pequenas delicadezas concretistas. Desenvolve, além disso, obras com formulação matemática, com o propósito de criar formas que estejam, ao mesmo tempo, abertas e fechadas, como é possível perceber nas obras *Sem título* (1956)³³ e *Variações em curvas* (1956).³⁴

32 “Foi natural, foi muito natural. Aconteceu que eu estava fazendo uma natureza-morta e tinha um prato visto de cima, e disso saiu um círculo, um círculo, sem mais nada. Quando eu me afastei pra ver melhor o que tinha feito, levei um susto, porque tinha abandonado a figura, a figura sumiu, ficou completamente abstrato, sem os elementos figurativos. Foi naturalmente, era uma coisa que eu não fiz procurando, saiu espontaneamente. Percebi então que tinha mudado” (Klein; Lauand, s. d.).

33 Ver: [32] Judith Lauand, *Sem título*, 1956.

34 Ver: [33] Judith Lauand, *Variações em curvas*, 1956.

A partir de 1956, Lauand e outros contemporâneos envolvidos com o grupo Ruptura se distanciarão do rigor cromático ortodoxo. Para Mari Carmen Ramírez (2009, p.283-4, tradução nossa):

O eventual reposicionamento dos Concretistas de São Paulo na direção de uma pintura baseada em progressões cromáticas óticas não pode ser interpretada exclusivamente nos termos de uma renúncia visível de sua prévia posição linha-dura a respeito da arte Concreta. Ao contrário, esse fato pode sugerir a continuação de uma busca que, embora não reconhecida totalmente à época, estava profundamente imbuída na prática, ainda que não nas teorias veiculadas desse grupo. Eu me refiro à exploração das relações intrínsecas entre cor e luz [*cor-luz*] no plano bidimensional. [...]

Embora nunca enfatizada em seus pronunciamentos teóricos, após 1956 essa característica abriu caminho para as conquistas extremamente originais de pintores como Lauand e Fiaminghi, que abandonaram o espectro restrito do seu trabalho inicial abraçando a cor luminosa. [...]³⁵

Ao conhecer, em 1957, a obra de Josef Albers na III Bienal Internacional de São Paulo, Lauand começa a se interessar pelas possibilidades cromáticas na formação da imagem, relacionando-as à teoria da *Gestalt*. No final dos anos 1950 e início da década de 1960, passa a explorar os fenômenos luminosos que a levarão ao materismo (Herkenhoff, 2011, p.39). Dessa forma, experimenta com as possibilidades da superfície, utilizando materiais mais tradicionais (como óleo) que, por excelência, são mais condizentes com a exploração das propriedades cromáticas, fora do que consistiria o padrão concreto anterior.³⁶

Em 1963, junto com Fiaminghi e Sacilotto, funda a galeria Novas Tendências (NT) e integra a Associação de Artes Visuais Novas Tendências. Essa associação abriga, em sua maioria, artistas que participaram do movimento concreto dos anos 1950, mas que, ao longo da década, acabaram seguindo trajetórias independentes. Alguns desses artistas estarão ligados a grupos cinéticos internacionais, como N de Pádua, T de Milão e Group de Recherche d'Art Visuel (GRAV).

35 Ver: [34] Judith Lauand, *Sem título*, 1955.

36 Ver: [35] Judith Lauand, *Quatro Grupo de elementos*, 1959.

Tanto a galeria – que realiza uma única exposição coletiva³⁷ e a segunda exposição individual de Lauand – quanto a associação duram cerca de um ano em virtude da difícil situação do mercado de arte brasileiro naquele momento. Essa associação desfaz-se nessa época, uma vez que seus integrantes não tinham um objetivo artístico coeso.

[...] Uma tentativa para estimular o mercado de arte para os artistas concretos foi a abertura de uma galeria gerida pelos próprios artistas plásticos: a NT (a Associação de Artes Visuais Novas Tendências). “Nós não conseguíamos expor em nenhum lugar, então decidimos criar uma galeria nossa. Mas não deu certo. Cada artista deu um quadro para que fosse vendido para pagar o aluguel, a manutenção... A galeria não aguentou muito tempo. Mas foi uma experiência válida. Eu vendia meus quadros lá, poucos, poucos mesmo, mas o Waldemar Cordeiro achava que eu deveria vender os dele e de todos os colegas. Mas eu não tinha muito jeito para as vendas. Quando a galeria fechou, me lembro que o Willys e o Barsotti me deram apenas um pote de óxido de titânio, que é usado para fazer tinta branca. Era o pagamento pelo quadro que eu havia deixado lá. (Fioravante, 2011, p.10-1)

Por um breve período, no final da década de 1960, Lauand faz experimentos no campo da arte *pop*, mas, a partir de 1972, retoma a pintura concreta, trazendo novas propostas ao retrabalhar os conceitos à luz de novas experiências. “[...] Ela reformulou as lições do concretismo sob os novos parâmetros de cor e forma” (ibidem, p.13).

Ela integra a I Exposição Nacional de Arte Concreta, nos Museus de Arte Moderna de São Paulo (1956) e do Rio de Janeiro (1957). Participa da exposição *Konkrete Kunst*, organizada por Max Bill em Zurique, assim como de sucessivas bienais de São Paulo e de inúmeras mostras individuais e coletivas, no Brasil e em outros países.³⁸

37 Da qual participam os donos da galeria, bem como Waldemar Cordeiro, Alfredo Volpi, Fejer, Maurício Nogueira Lima e Mona Gorovitz, entre outros (Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais, s. d.).

38 Ver: [36] Augusto de Campos, “Judith”, 2000.

Cinéticos venezuelanos

Independentemente do fato de o termo “cineticismo” cobrir uma grande variedade de artistas com objetivos diferentes [...], alguns dos preceitos desse conceito podem ser usados para garantir uma unidade a essa diversidade de elementos distintos. Um deles é a noção de espaço como elemento dinâmico sempre sujeito a uma potencial transformação.

(Suárez, 2009, p.16, tradução nossa)

A natureza da pesquisa artística a que se dedicavam os concretos paulistas, sobre o papel do artista na produção de respostas às questões formuladas sobre a natureza da própria pintura, trazia implícita, além disso, a possibilidade da produção de uma arte atual que refletisse a realidade da modernidade dos tempos em que estavam vivendo, do clima revolucionário ocorrido após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Esse tipo de reflexão também estava presente no centro do trabalho desenvolvido por artistas cinéticos venezuelanos.

O percurso da pesquisa abstrata de natureza geométrica na Venezuela é demonstrado na trajetória de Alejandro Otero, Jesús Rafael Soto e Carlos Cruz-Diez, que, em conjunto, reflete a preocupação de artistas latino-americanos, que buscavam novas formas de representar e explorar sua realidade, bem como se inserir nas propostas artísticas do momento em que viviam. Acreditavam que sua participação na arte tinha como pressuposto um caráter investigativo, um questionamento sobre o que a arte de seu tempo propunha e, em particular, sobre o caráter fundamental da natureza da pintura. No caso dos venezuelanos, esse questionamento seria respondido pela introdução de uma quarta dimensão na obra – o tempo – que, na forma do movimento, levava à criação de uma arte cinética.

Alejandro Otero inicia essa exploração ao internalizar a quebra do espaço pictórico introduzida por Paul Cézanne e levada a cabo pelos cubistas espanhóis Pablo Picasso e Georges Braque (1882-1963),

e que o induz a investigar a natureza da figuração e a adotar uma prática abstrata. Otero, além disso, é receptivo às experimentações de Malevich e Mondrian, que acabam definindo seu vocabulário de natureza geométrica, assim como o uso controlado das cores. A partir daí, desenvolve uma obra geométrica abstrata, utilizando a ideia de ritmo para criar um dinamismo no espaço pictórico. Soto, por sua vez, trabalhará sobre as limitações que identifica nessa linha abstrata construtiva, ao libertar a linha do papel por meio do movimento de natureza fisiológica, criando relações entre os diferentes elementos da obra. Cruz-Diez também investiga essas limitações do espaço pictórico, focando, mais especificamente, as possibilidades do uso da cor como elemento cinético.

Nesse processo de indagação, eles se voltam para a prática de Mondrian, que, a seu ver, leva a cabo a experiência cubista da quebra do espaço pictórico ao focar na natureza relacional dos elementos pictóricos, em vez de nos elementos em si. Malevich, em sua prática suprematista, também gira em torno da questão relacional entre formas geométricas, cores e composição e, da mesma forma que Mondrian, acaba por gerar um dinamismo em sua obra. Segundo Popper, (1968, p.58, tradução nossa),

[...](Mondrian) explica: “É importante distinguir entre dois tipos de equilíbrio: 1. estático; 2. dinâmico [...] O grande desafio do artista é aniquilar o equilíbrio estático pela afirmação constante das formas de expressão. [...]” A posição de Mondrian, portanto, não está distante da de Malevich no que concerne à composição dinâmica abstrata.

Percebe-se, então, que esses artistas venezuelanos responderão a tal dinamismo estático das obras de Mondrian e Malevich ao tentar libertá-lo da superfície do quadro.

Ao pesquisarem as teorias das vanguardas europeias da primeira metade do século, acabam por conhecer a obra de László Moholy-Nagy e suas experimentações, durante o período em que lecionou na Bauhaus, sobre a possibilidade de uma arte em um espaço e tempo reais, de forças reais que produzissem a expressão de infinitas transformações

para o espectador. Guy Brett aprofunda essas ideias de Moholy-Nagy (1968, p.23, tradução nossa) expostas em seu livro *New Vision* (1928), no qual defende a produção de construções dinâmicas:

Nós devemos, conseqüentemente, colocar no lugar dos princípios estáticos da arte clássica os princípios dinâmicos da vida universal. Do ponto de vista prático: em vez da construção material (relações de forma e matéria), a construção dinâmica (relações de força e construtivismo vital) deve ser desenvolvida, na qual a matéria é utilizada como condutora de forças.

Avançando na unidade de construção, um sistema construtivo dinâmico de força é alcançado, por meio do qual o homem, até então meramente receptivo em suas observações do trabalho artístico, vivencia um aumento das próprias faculdades, e torna-se um parceiro ativo com as forças que os envolvem.

O acesso a esse arcabouço teórico, assim como às obras em si, obriga os artistas em questão a mudarem-se para a Europa, uma vez que a Venezuela estava muito distante dessa linha de desenvolvimento artístico. Em Paris, liderada por Aimeé Battistini, artista venezuelana de origem corsa e radicada na França desde 1928, essa geração de novos artistas é apresentada à *avant-garde* europeia.

Em conseqüência, cria-se uma comunidade de artistas venezuelanos que compartilhavam o mesmo objetivo de renovação artística. Forma-se, então, uma rede de contatos não só em Caracas, mas principalmente em Paris, que leva à divulgação das diferentes vertentes europeias até então desconhecidas e, portanto, sequer estudadas nas escolas de arte da Venezuela.

Em Paris, no início dos anos 1950, existia uma comunidade artística dedicada à pesquisa cinética, entendida como a produção de um trabalho envolvendo tempo e espaço reais, criando situações e eventos. Cada artista, a seu modo, contribuía à sua maneira para criar uma linguagem que analisava e refletia questões sobre espaço, percepção, ambigüidade e instabilidade.

A galerista Denise René será uma grande divulgadora dessa prática cinética, assim nomeada no *Manifesto amarelo* de Victor Vasarely, dis-

tribuído durante a exposição seminal *Le mouvement*, na galeria Denise René, em 1955, em Paris, na qual são expostas obras de Vasarely,³⁹ Yaacov Agam,⁴⁰ Pol Bury,⁴¹ Jean Tinguely⁴² e Soto.

Ao final da década de 1950, cria-se em Paris o GRAV em torno do argentino Julio Le Parc, que mantinha um programa de pesquisa da relação entre o objeto e o olho humano, almejando a criação de uma nova realidade visual. Buscava uma constante relação entre imagem, movimento e tempo que somente se manifestaria, em sua opinião, no campo da visão. Seu interesse consistia exclusivamente na relação olho/objeto, em detrimento do objeto e de suas propriedades plásticas.⁴³

Em 1961 é organizada a exposição *Nouvelle tendances*, em Zagreb, na Croácia, reunindo o trabalho de artistas baseados na Europa que, de certa forma, traziam o movimento para sua prática e, principalmente, inseriam o elemento participativo no centro de seu programa artístico. O título da exposição acabou por dar nome a essa geração de artistas, entre os quais se encontravam Soto e Cruz-Diez.

39 Victor Vasarely é pioneiro de uma arte óptica, ao aplicar seus estudos na Hungria, na Muhely – conhecida também como a Bauhaus húngara –, à problemática de espaço e movimento que gradualmente evolui nas suas *plastique cinématique* ou *cinétique*, como ele mesmo as descreverá posteriormente. Para Vasarely, a noção de movimento está invariavelmente ligada à noção de ilusão espacial, e é da união desses dois elementos que nasce sua estética.

40 Desde 1953-1954, Agam começou sua pesquisa, nomeada estruturas transformáveis (equivalente a pinturas e relevos) e objetos transformáveis (equivalente à escultura). Contudo, definia o centro de sua prática pelo caminho que o espectador percorria ao experimentar sua obra.

41 Inicia sua experimentação no início dos anos 1950, ao criar estruturas chamadas planos móveis, que contavam com a colaboração do espectador para inserir o movimento na obra, a fim de que fosse descobrindo as diferentes possibilidades da composição ao mover-se ao redor dela. Ver: [37] Pol Bury, *Multiplans* (Multiplanos) 1957.

42 Tinguely baseia sua prática na estética do mau funcionamento. Cria máquinas que não estão presas a uma função produtiva, mas que funcionam até se exaurir de forma surpreendente e desgovernada. Seu trabalho é cheio de um humor explícito, lidando com o absurdo e o ridículo na sociedade e em suas formas de produção.

43 Em 1959, quando retorna à França, Cruz-Diez é convidado a juntar-se ao grupo, mas recusa, preferindo seguir a própria pesquisa (Cruz-Diez, 2009, p.81).

Alejandro Otero (1921-1990)

Natural de El Manteco, frequenta a Escola de Artes Plásticas de Caracas entre 1939 e 1945. Durante seus estudos tem uma produção tipicamente acadêmica, com retratos, nus e paisagens, embora já seja possível identificar a síntese de elementos pictoriais, assim como a experimentação com a materialidade da cor, típicas de sua obra abstrata.

Em 1945, ganha bolsa do governo francês e do Ministério da Educação da Venezuela para continuar seus estudos em Paris. É lá que, ao familiarizar-se com o cubismo de Picasso e a geometria de Cézanne, começa a aplicar essas técnicas na própria produção. Insatisfeito com as tradições paisagísticas então reinantes na Venezuela, passa a investigar a linha, a cor e os efeitos luminosos, fortemente influenciado por Picasso e por uma tendência gestualista: “Otero também conhecia a abstração e, no entanto, chega a ela paulatinamente, seguindo, vivendo pessoalmente o processo que outros já haviam experimentado, marcando em sua obra a impossibilidade de qualquer gesto voluntarista. [...]” (Jiménez, 2005, p.45, tradução nossa).

Otero, a partir de 1946, passa por um longo processo de desenvolvimento de uma prática abstrata (por meio da investigação das possibilidades plásticas dos objetos ao examinar primeiramente caçarolas, crânios e potes, até chegar às cafeteiras) que o levará ao desenvolvimento das séries *Las cafeteras*, em 1947. Ao fazer uso das linhas, desconstrói o objeto inicialmente retratado, ficando tão somente o nome como referência.⁴⁴

As séries *Las cafeteras* serão inicialmente expostas na galeria Maeght, em Paris, em 1948. No ano seguinte, quando do retorno de Otero à Venezuela, as séries serão exibidas em Caracas no Museo de Bellas Artes, no Taller Libre de Arte e no Instituto Pedagógico, provocando polêmicas.⁴⁵

Retorna a Paris em 1950 e, nesse mesmo ano, em resposta à recepção negativa da crítica venezuelana à sua arte abstrata, articula o grupo Los

44 Ver: [38] Alejandro Otero, *Cafetera marron*, 1946.

45 Ver:[39] Alejandro Otero, *Cafetera blanca*, 1947; [40] *Candelero (Las cafeteras)*, 1947.

Disidentes, composto por artistas e intelectuais venezuelanos radicados em Paris: Aimeé Battistini, Pascual Navarro, Mateo Manaure, Carlos Gonzalez Bogen, Peran Erminy, Ruben Nunez, Narciso Debourg, Dora Hersen e J. R. Guillent Perez. Ato contínuo, o grupo divulga o *Manifiesto Los Disidentes* na revista de mesmo nome que criaram para defender a adoção de uma prática abstrata e atacar as instituições artísticas venezuelanas, que a seu ver eram retrógradas e reacionárias.

[...] Somos venezuelanos (e o continuaremos a ser) e somos as primeiras vítimas desse lamentável estado de coisas. Hoje nos rebelamos contra elas e clamamos porque é necessário.

[...]

Queremos dizer “NÃO” agora e depois de “Os Dissidentes”. “NÃO” é a tradição que queremos instaurar. O “NÃO” venezuelano que nos custa muito dizer. “NÃO” aos falsos Salões de Arte Oficial. “NÃO” a esse anacrônico arquivo de anacronismos chamado Museu de Belas Artes.

“NÃO” à Escola de Artes Plásticas e suas promoções de falsos impressionistas.

“NÃO” às centenas de exposições de comerciantes nacionais e estrangeiros realizadas anualmente no Museu. [...] (Manaure, s. d., p.25-41, tradução nossa)

O grupo Los Disidentes tinha por objetivo debater o problema da falta de autenticidade da arte latino-americana e, particularmente, da venezuelana, e a necessidade de posicionar essa tradição artística no cerne das indagações de seu próprio tempo. Contestam, assim, a crítica da época que clamava por uma arte venezuelana que pretendia desvincular-se por completo da tradição artística ocidental europeia – mas que ao mesmo tempo identificava a arte nacional como uma arte acadêmica de fundo histórico, como a produzida no início do século XX. Em consequência, Los Disidentes e, em especial, Otero adotam a abstração geométrica e assumem abertamente a natureza da arte latino-americana em sua relação antropofágica com as grandes correntes do pensamento e da estética europeias (Amador, 2011).⁴⁶

46 Ver: [41] Alejandro Otero, *Líneas coloreadas sobre fondo blanco*, 1950

Em 1951, expõe no Salon des Réalités Nouvelles, em Paris, com uma nova série de trabalhos de linhas coloridas sobre um fundo branco. No mesmo período, viaja à Holanda e conhece a obra de Mondrian, em particular suas últimas criações, que influenciarão sobremaneira a prática de Otero, resultando em uma mudança abrupta no caráter geométrico de suas obras, como em seus *Ortogonales*, que abrem caminho para suas composições geométricas dinâmicas, assim como para os murais na Universidade de Caracas e, finalmente, para os *Colorritmos*, em 1955.⁴⁷

Otero retorna a Caracas em 1952 e envolve-se com projetos de integração de arte e arquitetura liderados por Carlos Raúl Villanueva, que propõe uma Síntesis de Artes Mayores ao desenvolver o projeto da Cidade Universitária, pertencente à Universidade Central da Venezuela. Dessa forma, a abstração de natureza geométrica dentro de um projeto arquitetônico terá sua primeira fase de aceitação e divulgação no país. Otero dedica-se ao projeto pelos anos seguintes, produzindo, em 1954, quatro murais e um vitral para a Faculdade de Engenharia, uma policromia para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo em 1956, e outra policromia para a Faculdade de Farmácia em 1957.

Paralelamente, continua sua atividade acadêmica como docente na Escola de Artes Plásticas de Caracas, ao mesmo tempo em que desenvolve, por meio de sua prática, uma pesquisa sobre movimento e possibilidades cromáticas que se reflete na série *Horizontales activas*, entre 1954 e 1956. A partir de 1955, inicia a série *Colorritmos* – sua obra máxima na relação com a busca de movimento por meio de ritmo e repetição, distanciando-se dos elementos pictóricos e investindo nas qualidades puramente compositivas.

Com o conjunto de cinco obras da série *Colorritmos*, Otero participa, em 1956, como parte da delegação venezuelana, da XXXVIII Bienal Internacional de Veneza e, em 1959, apresenta na V Bienal Internacional de São Paulo várias obras dessa série, com a qual recebera no ano anterior, na Venezuela, o Prêmio Nacional da Pintura no XIX Salão de Pintura. No final da década de 1960, após mais uma estadia de quatro anos em Paris, dedica-se a projetos de escultura pública.

47 Ver: [42] Alejandro Otero, *Colorritmo 4*, 1956.

Jesús Rafael Soto (1921-1990)

Ao chegar, em 1942, à Escola de Artes Plásticas de Caracas, é introduzido à obra de Braque e Cézanne e ao conceito de quarta dimensão na pintura, que estimula sua investigação científica. Durante seus estudos, será apresentado aos conceitos de arte moderna do novo espaço pictórico desenvolvido pelo cubismo e por Paul Klee, que lhe permitiriam apreender uma nova noção espacial. Paralelamente, passa a preocupar-se com o conceito de tempo, ao compreender que Cézanne e os impressionistas pintavam a luz em diversos momentos do dia para provar que esta se alterava substantiva e constantemente (Jiménez, 2005, p.131). É nesse período que estabelece uma relação com Alejandro Otero, que também frequenta a Escola de Artes Plásticas.

Em 1947, de volta a Maracaíbo, Soto tem seu primeiro contato com uma obra de viés construtivo, *Quadrado branco sobre fundo branco*, de Malevich, durante uma conversa em que esta obra lhe foi apresentada. Ele fica extremamente impressionado com a descrição dela, que vem ao encontro de uma preocupação latente de Soto com a possibilidade de praticar uma arte que pudesse responder às indagações de seu tempo (ibidem, p.44). Ou seja, para ele, a arte na Venezuela focava-se na arte de fundo acadêmico histórico e/ou paisagens, havendo uma relutância em relação ao cubismo e a outras vertentes modernistas. A abstração, por sua vez, era virtualmente desconhecida à época. Durante sua experiência como diretor da Escola de Belas-Artes de Maracaíbo, será frustrada sua tentativa de estabelecer um currículo mais amplo e de introduzir o estudo do cubismo e de outros artistas modernos, como Paul Klee, que fizeram uma arte de seu tempo.

Dessa forma, percebe que para encontrar uma arte que respondesse ao momento atual em que fora produzida, como fizeram o impressionismo e o cubismo, deveria partir para um dos centros artísticos europeus. Assim, em 1950, continua sua formação em Paris, onde encontra contemporâneos da Escola de Artes, entre eles Alejandro Otero e Mateo Manaure (1926), ambos comprometidos com a pro-

dução de uma arte abstrata, que culminará na formação, no mesmo ano, do grupo Los Disidentes e seu manifesto.⁴⁸

Por meio desse grupo, é apresentado a várias galerias, em particular à galeria Denise René e ao Museu de Arte Moderna de Paris. No ano seguinte vai à Holanda, conhece o trabalho de Mondrian e é introduzido à obra de Malevich por meio da revista *Art d'Aujourd'hui*.

A partir desse momento, Soto busca compreender as ideias e práticas que levaram à evolução da abstração tanto de Mondrian quanto de Malevich, visando superar a quebra do espaço pictórico gerada pelo cubismo. Eventualmente, passa a estudar as tensões que existiam na representação dentro do espaço pictórico na abstração geométrica, com o objetivo de inserir mais dinamismo à obra e escapar da bidimensionalidade. Segundo Brett (1968, p.71, tradução nossa):

Como visto, Mondrian descobriu na pintura a suficiência das relações puras como uma linguagem capaz de um profundo poder emocional. Mas o fez ao custo de uma limitação material severa; manter-se em uma superfície absolutamente plana. De fato, à medida que eliminaram a ilusão representacional e trabalharam com o espaço real da superfície-pintura, os pintores abstratos determinaram a crise daquele espaço.

Soto conclui que sua investigação artística deverá, então, não copiar simplesmente a abstração praticada por Mondrian ou Malevich, mas buscar uma maneira de superar o que eles já haviam criado. Em suas palavras: “Meu problema era como ir além” (Jiménez, 2005, p.45, tradução nossa). A seu ver, o próprio Mondrian já inseria certa vibração em sua obra, no cruzamento de verticais e horizontais, como no caso de *Broadway Boogie Woogie*, de 1942.⁴⁹

48 É interessante notar que do grupo de membros fundadores de Los Disidentes que se encontravam em Paris no final dos anos 1940, somente Alejandro Otero e Narciso Debourg continuariam desenvolvendo uma prática abstrata ao longo de suas carreiras. Mateo Manaure e Carlos González Bogen abandonam a abstração geométrica a partir da década de 1960.

49 Ver: [43] Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942- 43.

Em paralelo, Soto entra em contato com o livro *Vision in Motion*, de Moholy-Nagy (ibidem, p.46), e sua exploração das ideias de movimento aplicadas à arte. De posse desses conceitos e interessado nas ideias de repetição e progressão vindas da música, inicia, em 1951, o desenvolvimento de obras que envolvem um elemento vibratório por meio da repetição de elementos formais, como *Repetition optique (Damier)*⁵⁰ e *Tableau optique (Rrrr)*.

Nesse primeiro momento, Soto foca-se nos estados vibratórios e, ao utilizar a repetição, almeja desfazer-se de conceitos tradicionais como forma e composição que, a seu ver, faziam parte de uma arte figurativa clássica. Conclui, então, que somente pelo uso de movimento chegar-se-ia a uma verdadeira abstração. A partir de então, dedica-se integralmente a pesquisar as diferentes maneiras de explorar essa questão.

A partir de 1952, começa a produção serial, como em *Rotación*, em que faz uso de formas geométricas simples e de uma paleta limitada de cores.⁵¹ Em 1953, inclui essa obra, entre outras, no Salon des Réalités Nouvelles, em Paris. Nesse mesmo ano, inicia uma nova fase ao investigar a possibilidade de enriquecer seu estilo utilizando novos métodos para instigar os movimentos ópticos – ao adotar pela primeira vez *kinetic ground patterns* (planos de fundo cinético), ou seja, superfícies listradas de fundo, que incitam o efeito *moiré*.⁵²

Em 1955, participa da exposição seminal sobre arte concreta na galeria Denise René: *Le mouvement*, que incluía trabalhos de Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Tinguely e Vasarely, assim como um panfleto contendo as *Notes pour un manifeste*, de Vasarely.⁵³

50 Ver: [44] Jesús Rafael Soto, *Repetición óptica número 2* (Repetição ótica número 2), 1951.

51 Sendo elas, segundo Popper (1968, p.107), três cores primárias, três cores secundárias, preto e branco.

52 Fenômeno fisiológico que envolve interferência de linha e cria um efeito de distorção, perturbação (*dazzle*) e um jogo de interpretações conflitantes de branco e preto (Popper, 1968, p.106).

53 Eventualmente, esse texto ficará conhecido como *Manifesto amarelo*, por conta da cor do papel em que fora impresso.

Desde então, faz uso de diversos suportes na busca de soluções para questões cruciais, empenhando-se em revelar tempo e espaço como “qualidades” fundamentais para além da representação pictórica. Em 1956, começa a utilizar a sobreposição para criar a ideia de movimento, ao perceber que a distância dos elementos (neste caso, duas folhas de perspex, pintadas com pontos, instaladas a duas polegadas uma da outra) era opticamente negada: esses elementos fundiam-se na visão do espectador (Brett, 1968, p.72). Com base nessa experimentação, Soto desenvolve, a partir de 1958, suas sobreposições de arames e outros elementos metálicos sobre planos de fundo listrados.

Soto, portanto, utilizará diversas estratégias cinéticas para estabelecer a relação do espectador com sua prática, ou seja, por meio de movimento no objeto fixo, ou movimento do espectador diante da obra, ou movimento em separado de elementos específicos da obra e, predominantemente, uma combinação destes.⁵⁴ Dessa perspectiva, é possível declarar que nas obras de Soto configuram-se elementos que parecem irrelevantes em si mesmos, mas que por meio da mobilidade estabelecem uma relação entre si. Ao buscar a mobilidade dos elementos, Soto conseguiu liberar a superfície da obra.⁵⁵

Em 1957, ganha uma grande retrospectiva no Museo Nacional de Bellas Artes de Caracas: *Soto, estruturas cinéticas*, na qual 36 peças são expostas com cenografia de Alejandro Otero. Essa exposição tem recepção favorável de crítica e público na Venezuela. Carlos Raúl Villanueva escreve a introdução do catálogo da exposição. No ano seguinte, Soto colabora com ele no projeto da Cidade Universitária ao instalar uma estrutura cinética no jardim da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

Desde os anos 1970, o artista realiza monumentais instalações arquitetônicas, penetráveis e suspensas em diversos museus e centros culturais ao redor do mundo. Participa em várias ocasiões das bienais de Veneza (1958, 1962, 1964 e 1966) e de São Paulo (1957, 1959, 1963, 1994 e 1996). Em 1995, recebe o Prêmio Nacional da Escultura da França.

54 Ver: [45] Jesús Rafael Soto, *Vibración* (Vibração), c. 1959.

55 É interessante notar que mesmo produzindo o que poderiam ser objetos tridimensionais, Soto faz questão de definir-se como pintor.

Carlos Cruz-Diez (1923)

Da mesma maneira que seus contemporâneos, objetos deste estudo, Cruz-Diez estuda pintura na Escola de Artes Plásticas entre 1940 e 1945, onde conhece e se relaciona com Otero e Soto. Todavia, em 1941, envolve-se profissionalmente com as artes gráficas, ao ser contratado como ilustrador do jornal *La Esfera*, em Caracas. Em 1946 assume, na Venezuela, o cargo de diretor de arte da agência de publicidade McCann-Erickson.

É possível afirmar que a prática artística de Cruz-Diez até aproximadamente 1954 é figurativa de viés social, do tipo da qual Soto e Otero já haviam se distanciado, embora já se configure seu especial interesse no tratamento da cor. Nesse mesmo período, continua com seu trabalho de artista gráfico ilustrando livros, calendários e periódicos. Dessa forma, pode-se considerar que os primeiros trabalhos de Cruz-Diez estavam diretamente associados às técnicas desenvolvidas em seu trabalho com ilustrações para publicidade, jornais e periódicos, bem como à fotografia (Suárez, 2009, p.15).

No começo dos anos 1950, cristaliza sua insatisfação com a impossibilidade de usar a pintura como forma de mudança social. Volta-se, então, para as discussões de seus colegas, como Otero e Soto, que ao estudarem Cézanne, os cubistas e Mondrian buscavam entender o papel do artista na produção de respostas às questões colocadas sobre a natureza da própria pintura. Dessa forma, torna-se sensível às informações sobre a nova onda de abstração que envolve os artistas venezuelanos de sua geração. Em entrevista a Gloria Carnevali em 1981, nas palavras do próprio Cruz-Diez (2009, p.79, tradução nossa):

Soto enviou uma bela carta contando como descobriu Mondrian; Alejandro Otero e Mateo Manaure retornaram da França; eu descobri as pinturas de Narciso Debourg, Miguel Arroyo e o trabalho de Arlirio Orama na Universidade Central da Venezuela e Cuatro Muros. Também fiquei impressionado com o trabalho extraordinário de Carlos Raúl Villanueva no *campus* da universidade e os artistas com os quais colaborava.

Em 1952, descobre o texto *Teoria de cores*, de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), que o encoraja a aprofundar seu conhecimento técnico e teórico do fenômeno cromático. Esse encontro levará à sua eventual descoberta das experiências com cor de Malevich, Albers, Kandinsky, Johannes Itten (1888-1967) etc. (ibidem, p.12).

Em 1954, Cruz-Diez lê livros sobre a escola Bauhaus e o arquiteto alemão Walter Gropius e interessa-se pela possibilidade de integrar arte e arquitetura, o que o leva a desenvolver projetos para murais, dentro dos quais estão os *Proyectos murales*, de natureza construtiva e abstrata, que revelam uma preocupação cromática que estará no centro de sua prática a partir de então.

No ano seguinte, decide mudar-se para a Europa, estabelecendo-se em El Masnou, na Catalunha, Espanha. Escolhe uma cidade menor para refletir sobre sua prática. Nesse mesmo período, dedica-se à leitura e pesquisa de artistas como Vantongerloo, Malevich, Moholy-Nagy e Albers (Ramírez, 2011, p.55). Ainda em 1955, viaja frequentemente a Barcelona e Paris e, em particular, visita a exposição *Le mouvement*, na galeria Denise René, da qual participa Soto. É durante esse período na Europa que procura determinar o que se encontra no cerne de uma prática artística de sucesso (como arte, não comercialmente): a originalidade, a invenção – e que para atingir isso deverá criar um vocabulário artístico próprio (Cruz-Diez, 2009, p.80).⁵⁶

Interessa-se, em particular, pela experimentação de Albers e Itten na Bauhaus, na qual desenvolveram uma metodologia da cor. Albers, em especial, sistematizou as relações e interações cromáticas e acabou por transformar essa sistematização em uma obra de arte em si. Para Cruz-Diez, cria-se um ponto de partida para sua prática a partir de então: uma vez que o projeto de Albers coloca a cor no plano e exaure as possibilidades de trabalhar a cor na tela, inicia-se, a partir daí, sua busca para desenvolver um suporte não estático que pudesse lançar a cor no espaço.

⁵⁶ Ver: [46] Carlos Cruz-Diez, *Signos en relieve para un muro* (Símbolos em relevo para um muro), 1956.

O trabalho de Soto e de outros artistas cinéticos tem grande impacto na prática de Cruz-Diez, e a partir de 1955-6 começam suas experimentações abstratas, como na série *Signos vegetales*. Por meio desta, o artista estuda o comportamento e a vibração da cor em uma superfície plana; todavia, mantém, de certa forma, uma relação com elementos orgânicos. É durante essa época que define um ponto importante de sua obra: que ela possua, de algum modo, um aspecto participativo.⁵⁷

De volta a Caracas em 1957, abre o Estudio de Artes Visuales, dedicado às artes gráficas e ao desenho industrial. Continua, porém, sua experimentação com a cor explorando diferentes mecanismos da percepção: vibração, *after-image* e fadiga retinal etc. No caso da série *Vibration in Space and Retinal Persistence*, Cruz-Diez faz uso da seguinte característica ocular: os olhos geralmente examinam primeiro uma estrutura vertical e depois, dada a fadiga retinal, revela-se a estrutura horizontal. Assim, existe uma instabilidade inerente na percepção da obra que ele explora ao distribuir cuidadosamente áreas escuras com o intuito de gerar uma inversão cromática (preto vira branco e branco vira preto).⁵⁸

De modo geral, no período entre 1956 e 1959, Cruz-Diez concentra-se na pesquisa dos problemas dos movimentos consecutivos ou persistência da visão (Popper, 1968, p.114). Ele também começa a utilizar a radiação de cores primárias para animar as áreas imediatamente próximas às superfícies pintadas – dessa forma, descobre que esse tipo de radiação cria dois efeitos diferentes, podendo colorir zonas neutras próximas às áreas pintadas, ou comunicando-se diretamente e com muito mais intensidade com os olhos do espectador.

Desde 1953 vinha estudando teorias de cor e luz, sendo, a partir daí, influenciado pelos projetos de Albers e Itten para a Bauhaus, pela definição de luz de James Maxwell (1831-1879), e pelas observações registradas por Louis Ducos du Hauron (1831-1879) sobre a síntese subtrativa da luz. Mas será o trabalho de Edwin Land (1909-1991),

57 Ver: [47] Carlos Cruz-Diez, *Signos en relieve para un muro* (Símbolos em relevo para um muro), 1956.

58 Ver: [48] Carlos Cruz-Diez, *Estructura óptica* (Estrutura ótica), 1958.

inventor da câmera Polaroid (Ramírez; Olea, 2009, p.192), a respeito da polarização da luz e da mudança cromática, que causará o maior impacto na prática de Cruz-Diez.

Em 1959, ele depara com um artigo de Land para a revista *Newsweek*, na qual este discorre sobre a possibilidade de criar toda a extensão do espectro cromático (“*the full range of the chromatic spectrum*”) subtraindo e adicionando as cores vermelho e verde. Essa teoria vai ao encontro da investigação a que Cruz-Diez se dedicava na época. Cria, a partir de então, uma nova série chamada *Colores adictivas*:

A *Cor amarela adicionada* e as *Cores adicionadas* foram o resultado de minha experiência com e análise de um fenômeno descrito há dois séculos. A observação cuidadosa revela que uma linha virtual mais escura é formada quando duas cores planas encontram-se. Isso resulta da natureza inquisitiva do olho prospectivo. Como ele está em constante movimento, percebe a sobreposição de cores planas. Ao isolar o espaço, ambas as cores emergem em conjunto, e obtenho “módulos de eventos cromáticos” que são, em parte, responsáveis pela contínua transformação da cor. (Cruz-Diez, 2009, p.20, tradução nossa)⁵⁹

Cruz-Diez volta a Paris em 1959, e por meio de Soto e Aimeé Battistini, entra em contato com um grupo de artistas cinéticos, como Julio Le Parc, Yvaral e outros integrantes do GRAV. Nesse período, dedica-se a experimentos para “ativar” espectros de cor inexistentes no suporte. Esse estudo sistemático da fenomenologia da cor leva-o ao desenvolvimento de uma teoria que propõe “lançar a cor no espaço” e que dará início às suas *Fisiocromias*.⁶⁰

Ao destacar a cor da superfície do quadro e ao trabalhar com as possibilidades ópticas na percepção das cores, Cruz-Diez finalmente consegue superar a experimentação cromática de Albers. Da mesma forma que Soto veio a explorar as limitações de Mondrian, ele procura na ideia de movimento uma estratégia para continuar a pesquisa das possibilidades dentro da abstração geométrica, ativando a superfície da obra:

59 Ver: [49] Carlos Cruz-Diez, *Amarillo aditivo* (Amarelo aditivo), 1959.

60 Ver: [50] Carlos Cruz-Diez, *Fisiocromia 1* (duas vistas da mesma peça), 1959.

[...] Albers, por exemplo, pintou centenas de telas que exploravam a relação entre quadrados superpostos de diferentes cores. Mas a relação que ele descobriu era estática porque eles eram pintados em um plano, como na pintura tradicional. Eu não tinha interesse nisso. Estava procurando um suporte que pudesses exprimir a natureza efêmera da nossa percepção de cor. [...] Eu encontrei um suporte não convencional na Fisiocromia, que é completamente diferente: um plano não pictórico opticamente instável que desloca a experiência visual, cria alterações genuínas e modifica o comportamento da superfície pintada. (Ramírez; Olea, 2009, p.95, tradução nossa)

Em 1967, Cruz-Diez recebe o Prêmio Internacional da Pintura da IX Bienal Internacional de São Paulo e, em 1971, o Prêmio Nacional das Artes Plásticas na Venezuela. Em 1989, publica o livro *Reflexión sobre el color*, expondo suas teorias.

3

MODERNIDADE CONSTRUÍDA: BRASIL E VENEZUELA NOS ANOS 1950

Foi em um momento de enorme otimismo e paixão pelo novo que nasceram os movimentos concreto e cinético. Enquanto a Europa estava imersa na guerra e sofrendo-lhe as consequências, algumas economias latino-americanas viviam o boom econômico.

Brett, *Um salto radical*

Tantos os cinéticos venezuelanos quanto os concretos paulistas buscavam criar uma linguagem artística que respondesse às grandes mudanças que estavam ocorrendo em seus respectivos países. A Segunda Guerra Mundial levou a um salto no desenvolvimento econômico do Brasil e da Venezuela que resultou na urbanização e em profundas mudanças sociais e políticas na década de 1950.

A onda democrática do pós-guerra leva à criação de um ambiente de euforia no que tange ao desenvolvimento de novos paradigmas culturais, que à época representavam o que era considerado efetivamente novo.

Situação venezuelana, anos 1940 e 1950

A Venezuela consolida-se como unidade política nas primeiras décadas do século XX, durante a longa ditadura de Juan Vicente Gómez¹ (de 1908 a 1935), que encerra as inúmeras guerras civis que assolaram o país no final do século XIX. Independentemente da descoberta do petróleo em 1914, o regime de Gómez será caracterizado por estagnação econômica e social, que os governos das décadas seguintes tentarão superar.

Assim, a situação política de 1935 a 1950, a despeito da presença de eleições indiretas e de um golpe de estado, será marcada por uma relativa abertura nas relações sociais e democráticas, do tipo voto livre, direto, universal, voto feminino e liberdade de imprensa. Nesse período também ocorre grande modernização da economia e das formas de planejamento e exploração da indústria petrolífera e, ainda, um influxo considerável de estrangeiros no país. A Segunda Guerra Mundial acabou gerando um surto de investimento internacional na Venezuela, assim como o desenvolvimento e a diversificação da atividade econômica, resultando em uma urbanização acelerada que se prolonga até os anos 1960.

O petróleo configurar-se-á no período como o principal fator de modernização e urbanização do país, especialmente durante a ditadura militar de Marcos Pérez Jiménez (1952-1958), que incentivará a criação de um *novo ideal nacional*, com a captação de recursos para grandes obras e expansão dos centros urbanos, de modo a consolidar a retórica de modernização do governo militar desse período. Nesse contexto, Carlos Raúl Villanueva² desenvolverá o projeto Síntese das Artes para a Cidade

1 “O ditador Juan Vicente Gómez, que, com o regime ditatorial, governou o país durante os primeiros trinta anos do século XX, tinha conseguido acabar com as sublevações e guerras entre os ‘caudilhos’ ou latifundiários, para converter-se, ele mesmo, em grande latifundiário e único ‘caudilho’ da nação” (Briceno-León, 2007, p.1225).

2 Nasce no Consulado da Venezuela em Londres, de pai diplomata venezuelano e mãe francesa. Terá educação francesa, formando-se arquiteto na École Nationale Supérieure de Beaux-Arts em Paris. Irá à Venezuela pela primeira vez em 1928,

Universitária da Universidade Central da Venezuela, em Caracas (1948-1957).³ Segundo Marina Gasparini (1991, p.18-9, tradução nossa):

Certamente não devemos esquecer que o General Pérez Jiménez desejava alcançar certo prestígio entre o mundo educado dentro do país e principalmente fora dele. O momento, além disso, o exigia, sobretudo após a estagnação que sofrera a Venezuela durante os vinte e sete anos da ditadura de Juan Vicente Gómez. Dessa forma, Pérez Jiménez se propôs a modernizar o país, em aparência. Simulava um desenvolvimento que, na realidade era dirigido unicamente às áreas que podiam ajudá-lo a consolidar seu regime militar.

Villanueva inicia sua prática na arquitetura em um período marcado pelo ecletismo, no interior de uma sociedade predominantemente rural, que sucede a morte de Gómez e que buscará modernizar tanto Maracay (centro político do regime) quanto Caracas, para onde se transfere o poder. A partir de 1937 e até o início dos anos 1940, ele se dedicará a projetos de renovação e urbanização que propiciarão uma profunda transformação no perfil urbano de Caracas, no contexto da abertura social e cultural dos regimes que se sucederam. É nesse período que Villanueva será influenciado pela arquitetura modernista, ao se liber-

e no mesmo ano segue para os Estados Unidos, onde fará um estágio na firma de arquitetura de Guilbert y Betelle, em projetos para instituições educacionais. Volta definitivamente para a Venezuela no ano seguinte, quando aprende espanhol, embora nunca venha a se livrar do sotaque francês.

- 3 Não obstante a construção desta obra por Villanueva ter ocorrido durante a ditadura militar e ter gerado inúmeras controvérsias na classe artística venezuelana, atualmente sua contribuição para o cânon artístico mundial é incontestavelmente aceita, tendo sido, inclusive, declarada Patrimônio da Humanidade pela Unesco em 2000. “Ainda que a prática totalmente moderna de Villanueva tenha se favorecido pelo auge do desenvolvimento econômico da Venezuela naquele momento, aliado ao compromisso da ditadura de Marcos Pérez Jiménez (1948-1958) de materializar seu Novo Ideal Nacional, principalmente através de monumentais obras públicas, seria injusto não mencionar que o fato de trabalhar ‘indiretamente’ para a autocracia trouxe-lhe vários complicadores, desde boicotes, sabotagens e ameaças durante a construção da Cidade Universitária, até inclusive ser rotulado como ‘arquiteto do regime’, logo após a queda do mesmo.” (*Carlos Raúl, el trazo de su vida y obra*, s. d. tradução nossa).

tar do embelezamento historicista e aplicar a funcionalidade formal e estética na construção de obras públicas, em especial quando aplicadas a problemas de política habitacional de alta densidade, como no caso da reurbanização do conjunto habitacional El Silencio (1941-1945).

Todavia, será no projeto da Cidade Universitária que abraçará os princípios da nova arquitetura e as possibilidades plásticas do concreto armado, ao planejar a criação de um ambiente completo, em conjunto com as obras que o constituiriam. A partir de 1950, ao realizar esse projeto na Fazenda Ibarra, aprofundará o uso da linguagem moderna ao visualizar o conjunto arquitetônico como uma obra escultórica em si mesma.

Consequentemente, ao apropriar-se das oportunidades criadas pelo governo de Pérez Jiménez, Villanueva constrói o que se tornou um dos maiores e mais bem-sucedidos projetos arquitetônicos modernistas na América Latina. Defenderá ao mesmo tempo a utilização da linguagem abstrata em conjunto com a arquitetura e obras públicas, afastando-se da tradição de países como o México, no qual a arquitetura moderna era combinada com a arte figurativa. Villanueva internaliza e propõe a ideia de que as artes plásticas não deveriam ter um papel meramente decorativo em sua relação com a arquitetura, mas ser parte de um projeto único e adequado às características e funções deste.

Aplica essa filosofia no desenvolvimento do que denominará Síntese das Artes, na Cidade Universitária. Dessa forma, acaba por dar corpo à utopia construtiva esposada pela Bauhaus. Ao referir-se ao projeto, Sibyl Moholy-Nagy (apud Gasparini, 1991, p.29, tradução nossa) afirmou:

Sua visão da síntese das artes não pode ser explicada de forma teórica. Corresponde a um processo interior de seleção intuitiva que foi capaz de perceber cada escultura envolta no espaço arquitetônico e cada uma de suas criações espaciais enaltecida e definida por uma obra de arte. A intuição perceptiva convence pelos sentidos ou não convence de maneira nenhuma.

Produz a Síntese das Artes com a colaboração de artistas estrangeiros, como Fernand Leger, Wilfredo Lam, Vasarely, Jean Arp e Sophie Laub-Arp e de jovens artistas venezuelanos como Jesús Rafael Soto, Mateo Manaure e Alejandro Otero. Brett afirma que ao construir a

Cidade Universitária, “Villanueva formou uma das melhores coleções de arte experimental do mundo que sutilmente combinava o geométrico com correntes do surrealismo abstrato (ou seja, Wilfredo Lam e Calder com Moholy-Nagy e Vantongerloo)” (Ades, 1997, p.255).⁴

Assim, ao mesmo tempo em que cria os espaços arquitetônicos em conjunto com os artistas, desenvolve o conceito de *exercícios*, e não de obras, em uma abordagem inédita, e gera oportunidades para o grupo contestador da nova geração, Los Disidentes, ao convidar artistas desse grupo para participarem do projeto, particularmente em um momento em que a abstração ainda era inexistente ou mal-entendida na Venezuela.⁵

O projeto da Cidade Universitária foi certamente o principal divulgador e incentivador da linguagem abstrata construtiva na Venezuela, e a participação de artistas do grupo Los Disidentes (Mateo Manaure e Otero) e de Soto e Cruz-Diez ajudou a consolidar a aceitação dessa linguagem no país – a mesma que tinha sido ferozmente criticada em 1949 quando do retorno de Otero a Caracas e de sua exposição *Las cafeteras*.

A Síntese das Artes consolidou nas instituições e na crítica de arte as mudanças ansiadas pelos Disidentes e por toda uma geração de artistas venezuelanos. Eles haviam sido obrigados, anteriormente, a viajar para a Europa a fim de aprimorar e desenvolver sua prática, frustrados com a educação e instituições artísticas venezuelanas e, em particular, com sua aversão pelas novas vanguardas, em especial pela abstração. Essa trajetória de modernização radical da arte visual no país fica patente tanto no sucesso de crítica e público da primeira exposição individual de Soto em Caracas, em 1957, quanto na premiação, em 1958, da série *Colorritmos* de Otero, e determinaria seu papel central na produção artística venezuelana na segunda metade do século XX.

4 Ver: [51] Alexander Calder, *Teto de Nuvens acústicas no auditório de aula magna*, Universidade Central da Venezuela (Caracas), projetado pelo arquiteto Carlos Raúl Villanueva.

5 Sobre o encontro de Villanueva com Los Disidentes: “Em suas diversas viagens a Paris, Carlos Raul Villanueva entra em contato com alguns venezuelanos [...]. Novas formas para eles [artistas venezuelanos], que vinham de um país no qual a pintura figurativa ainda ocupava uma posição hegemônica e o abstracionismo era mal-visto e erroneamente interpretado” (Gasparini, 1991, p.20-1, tradução nossa).

Situação brasileira entre 1940 e 1950

No Brasil a urgência de modernização e industrialização começa a se configurar quase duas décadas antes de ocorrer o mesmo na Venezuela e leva ao golpe militar de Getúlio Vargas, em 1930 – que representará uma reestruturação nas relações de poder das oligarquias brasileiras.

Tanto a chamada República Nova (1930-1937) quanto o Estado Novo (1937-1945) são diferentes períodos da longa ditadura getulista, nos quais o Brasil deixa de ser essencialmente agrário para tornar-se semi-industrializado, inicia sua urbanização e recebe um número expressivo de imigrantes. Intensificam-se as comunicações e adotam-se hábitos cosmopolitas. A essas mudanças agrega-se um espírito de modernização, em especial nas artes, com o surgimento de uma geração que pretende ir além das conquistas da Semana da Arte Moderna de 1922. Surge, então, uma demanda por reforma e atualização da cultura, em particular em São Paulo, que se torna o centro principal dessa renovação.

Nas mentes mais arejadas e viajadas, urgia que o Brasil se tornasse “moderno” [...]. Nesse clima, o combate ao corporativismo – e ao coronelismo do Império (1822-1829), ao aristocratismo da República Velha (1889-1930) [...] e a crítica às velhas formas de expressão político-cultural dos chamados “carcomidos” trouxe uma lufada de ventos novos, sobretudo para a província paulistana, que se industrializava, começando a competir com a capital carioca. (Lopez; Mota, 2008, p.701)

A Segunda Guerra força a tomada de um posicionamento radical por parte da intelectualidade, pois a nova organização mundial e a polarização dos sistemas políticos (entre regimes autoritários e democracias) levam a uma profunda ruptura com o passado e se refletirão em um novo paradigma cultural, sofisticado (mas não aristocrático) e cosmopolita. Além disso, em decorrência da conflagração mundial, o processo industrial brasileiro acelera-se, ocorrendo a instalação da indústria siderúrgica de grande porte, em decorrência do acordo feito com os Estados Unidos para garantir a aliança brasileira durante o

conflito. É nesse contexto que, ao final da guerra, encerra-se a ditadura de Vargas e há uma retomada da abertura democrática e dos direitos individuais, ainda que de natureza conservadora, durante o governo de Eurico Gaspar Dutra (1945-1950).

Em 1950, todavia, Vargas volta ao poder por força do voto popular – e faz um governo de cunho populista e nacionalista. Apoiado pelos sindicatos e pelo partido comunista, e ao ignorar/subestimar a nova realidade política da Guerra Fria,⁶ acaba alienando sua base de apoio no exército e nas elites industriais, que, ameaçados pelo crescente processo de nacionalização estatal das indústrias de base e em face das denúncias de corrupção e clientelismo de seu governo, ensejam uma tentativa de golpe que culmina com o suicídio de Vargas, no Palácio do Catete, em 24 de agosto de 1954.

A transição política, embora sensível, acaba por ser feita de forma democrática com a eleição de Juscelino Kubistchek, cujo governo (1956-1961) será caracterizado pelo desenvolvimentismo e grande afã de modernização econômico-social e de mudanças culturais, dos costumes e das mentalidades. Estabelecem-se no Brasil as indústrias automobilística e farmacêutica, como parte do Plano de Metas (cinquenta anos em cinco) desenhado pelo governo, que resultará em um crescimento industrial sem precedentes.

Ilustrativamente, cabe apontar no campo da cultura: na literatura despontam novos autores, como João Cabral de Mello Neto (*Morte e vida severina*) e Ariano Suassuna (*Auto da Compadecida*); surgem os suplementos literários do *Jornal do Brasil* e *O Estado de S. Paulo*, que se tornam fóruns abertos para discussões sobre toda essa erupção político-cultural; desponta a Bossa Nova no cenário musical; revoluciona-se o teatro nacional com o lançamento por Gianfrancesco Guarnieri, dentre outros, do Teatro de Arena.

A grande expressão do Brasil moderno e industrializado, contudo, se dará por meio da arquitetura e do urbanismo – pela construção de Brasília, a nova capital do país, de 1957 a 1960. O projeto de Lúcio

6 Vargas nacionaliza as indústrias de base do país, como a Eletrobras e Petrobras.

Costa (1902-1998)⁷ e Oscar Niemeyer reflete as ideias sobre uma cidade modernista desenvolvida pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier, tanto em seus projetos dos anos 1920 quanto na realização da nova capital do Punjab (Índia), Chandigarh. Brasília será projetada de forma a favorecer o automóvel como principal meio de transporte, com blocos de edifícios afastados, em pilotis sobre grandes áreas verdes.⁸

Brasília foi o símbolo máximo da proposta sobre integração nacional, na medida em que levou para o Brasil Central uma nova frente de povoamento e de geração de empregos.

Chamada por André Malraux de a “capital da esperança”, Brasília coroa, em seu momento, um processo de modernização em vários níveis, que vão do local ao mundial e se interpenetram. Assim ela também sela a colaboração sinérgica entre Estado e arquitetura na construção do Brasil moderno, bem como entre Lucio Costa e Oscar Niemeyer – o pai fundador da arquitetura moderna brasileira e seu principal protagonista –, complementando um processo de formação cultural iniciado em 1936, com o projeto do edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro. (Braga, 2010, p.9)

Igualmente, a arquitetura e o planejamento urbano moderno cristalizados no Plano Piloto de Brasília⁹ representaram a culminação de um

7 Nascido na França, volta ao Brasil em 1917 e frequenta o curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes. Em 1930 será nomeado como diretor dessa escola, para realizar uma profunda reforma no ensino de artes plásticas e a instaurar um curso de Arquitetura Moderna.

8 Ver: [52] Marcel Gautherot, construção da cúpula do Congresso Nacional.

9 Ver: [53] Lúcio Costa, O plano piloto de Brasília, 1957. É importante notar que o plano da cidade gerou várias controvérsias, que surgiram desde sua origem por ocasião do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, realizado em Brasília em 1959: “Pois, segundo [Bruno] Zevi, os defeitos de Brasília eram os defeitos da cultura ocidental num todo. [...] Mas afinal, a que problemas e defeitos ele se referia? Em resumo, ao evidente descolamento entre a artificialidade dos projetos totalizantes de grande escala e a vida real e em pequena escala de cada homem específico. Descolamento ocultado pela crença cega – à própria geração dos ‘mestres’ Le Corbusier, Walter Gropius e Mies van der Roher – de que um autômato (a cidade nova) poderia ganhar uma alma automaticamente” (Braga, 2010, p.12).

processo de renovação artística no campo da arquitetura e do planejamento urbano, iniciado nos idos de 1938 com a construção do prédio modernista do Ministério da Educação no Rio de Janeiro,¹⁰ com projeto inicial de Le Corbusier e Lúcio Costa, do qual participaria o então jovem arquiteto Oscar Niemeyer.¹¹ Esse projeto introduz a linguagem moderna no Brasil, na qual função e estética simplificada fazem parte do projeto, e mesmo a azulejaria de Portinari não se configura como simples ornamentação, mas tem função integral ao projeto, qual seja, aliviar a sensação de suporte pesado da parede em que está aplicada.¹²

Lúcio Costa será o grande divulgador dessa nova linguagem arquitetônica, tanto pelo seu papel na reforma do ensino de arquitetura quanto pelas proposições teóricas, em particular sobre urbanização e reorganização dos centros urbanos, em franca expansão no Brasil. Defende, ainda, o uso de novos materiais e tecnologias e a inserção dos prédios na paisagem. Terá em Niemeyer o melhor tradutor dessas ideias, que as colocará em prática em conjuntos arquitetônicos icônicos e inovadores, como o Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova Iorque (1939), o conjunto arquitetônico da Pampulha, em Belo Horizonte (1942), o edifício Copan e o Parque do Ibirapuera por ocasião da celebração do quarto centenário da Cidade de São Paulo (1954).

Dessa forma, a arquitetura antecipará a adoção da arte abstrata de natureza construtiva no Brasil, uma vez que essas obras trabalhavam a natureza escultórica dos edifícios. Por meio da utilização de novas tecnologias conseguia-se criar uma nova relação entre os volumes sólidos e abertos da obra, levando a uma elasticidade criativa que proporcionou à arquitetura uma expressividade inédita. A união entre o papel do arquiteto e o do pintor (por exemplo, Portinari) e do escultor (como Alfredo Ceschiatti) na criação de uma obra sintética relaciona-se com um projeto construtivista e sua natureza geométrica abstrata.

10 A primeira residência modernista será feita em São Paulo, em 1929, por Gregori Warchavchik.

11 Natural do Rio de Janeiro, Niemeyer forma-se arquiteto e engenheiro na Escola de Belas Artes em 1929. Descontente com sua formação, faz um estágio no escritório de arquitetura de Lúcio Costa, no qual terá contato com as ideias de Le Corbusier.

12 Conforme projeto do próprio Le Corbusier (Belluzzo, 2009, p.335).

Cria-se, portanto, um clima de discussão e abertura sobre as formas plásticas e discursos das vanguardas europeias, que alimentarão um amplo questionamento e desenvolvimento artístico, generalizado à época. Fundam-se a Universidade de São Paulo (1934), o MAM-SP (1948) e o Masp (1948), que incentivam a divulgação das novas formas de arte. Por meio dessas instituições são abertas as portas às mais novas vertentes da arte internacional, possibilitando a formação técnica e acadêmica de uma nova geração, que precisa atender às novas demandas sobre o papel do artista em uma sociedade industrial e sua inserção no processo produtivo.

Para Ana Maria Beluzzo (2009, p.333-4, tradução nossa):

Num curto espaço de tempo, o recém-criado Museu de Arte de São Paulo (Masp) assumiu um importante papel na modernização das artes através do Projeto pedagógico elaborado por seu diretor, Pietro Maria Bardi, e sua esposa, Lina Bo Bardi, que haviam sido contratados para desenvolver esse projeto a nível arquitetônico pelo Instituto de Arte Contemporânea do Masp. O museu solicitou cursos para educar profissionais qualificados em desenho industrial e o Instituto foi equipado com um laboratório de fotografia experimental. O programa reuniu um grupo de artistas e outros profissionais, alguns provenientes de áreas técnicas, interessados na construção de uma linguagem estética definida, e deu origem ao grupo Ruptura, em 1952, liderado pelo próprio [Waldemar] Cordeiro.

Voltando-se para as raízes construtivas e neoplásticas do ensino da Bauhaus, essas instituições incentivam a adoção de uma linguagem geométrica, bem como a ideia de que o processo artístico deveria ser o mais completo possível, inserido em um contexto prático e funcional. A própria arquitetura moderna acaba se configurando na chamada obra de arte total ou síntese das artes.

Em consequência, a arte concreta que surge com o grupo Ruptura e seus dissidentes acaba por destilar a essência da busca pela modernidade, por meio da quebra da figuração, em virtude de sua inadequação para lidar com as questões das novas possibilidades apresentadas à sociedade urbana e industrial. Existe, além disso,

uma retórica desses artistas no que tange ao papel social e funcional da arte, ao defenderem a abstração geométrica como uma linguagem universal e passível de reprodutibilidade dentro de um sistema produtivo. Dá-se então o envolvimento de alguns deles com outras linguagens artísticas que operam em novos nichos, como os do desenho industrial, gráfico, de móveis – caso de Geraldo de Barros, nas suas iniciativas Unilabor e Hobjeto.¹³

O Brasil, ao posicionar-se no discurso da modernidade, busca uma proposta que se enquadre dentro dos padrões internacionais. Essa vontade de colocar-se como igual no cenário artístico internacional transparece claramente na realização da I Bienal Internacional de São Paulo, que, segundo Wollner, congregou “obras originais da maioria dos movimentos culturais do mundo moderno” (Amaral, 1977, p.232). A abertura institucional e o grande incentivo à mudança que existia no Brasil para uma revolução, com a renovação dos meio artísticos, culminarão com a premiação da obra *Unidade tripartida*, de Max Bill, principal defensor da arte concreta, na I Bienal.

A ideia do concretismo atinge também o campo da literatura, a princípio na figura do grupo de jovens poetas que se formou ao redor da *Revista Noigandres* – Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari –, em 1952.¹⁴ É na quarta edição dessa revista que será publicado o Plano Piloto da Poesia Concreta, em 1958. Os principais pontos desse plano consistem na evolução crítica de formas e espaço gráfico como agente estrutural. O primeiro ponto alinha-se com a defesa de Cordeiro na produção de uma arte de seu tempo, ou seja, é o uso da palavra em sua forma contemporânea, e o último ponto aproxima a atividade poética da nova problemática do design gráfico. O grupo Noigandres terá grande afinidade com o grupo Ruptura e será um dos maiores defensores do estilo e da arte desenvolvidos por estes. Nas palavras de Décio Pignatari (apud Amaral, 1977, p.104),

13 Ver: [54] II Bienal Internacional, 1953.

14 Ver: [55] Capa de *Noigandres* 1, 1952.

Finalmente cumpre assinalar que o concretismo não pretende alijar da circulação aquelas tendências que, por sua simples existência, provam sua necessidade na dialética da formação da cultura. Ao contrário, a atitude crítica do concretismo o leva a absorver as preocupações das demais correntes artísticas, buscando superá-las pela impositação coerente, objetiva dos problemas. Todas as manifestações visuais o interessam: desde as inconscientes descobertas na fachada de uma tinturaria popular, ou desde um anúncio luminoso, até a extraordinária sabedoria pictórica de um Volpi, ao poema máximo de Mallarmé ou às maçanetas desenhadas por Max Bill, *Hochschule für Gestaltung* em Ulm.

O impacto nas artes visuais: elementos pictóricos

Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto [...] vinham trabalhando na definição e embasamento de sua pesquisa exploratória no campo mais amplo da abstração. Esses artistas já haviam sugerido a necessidade de mudança qualitativa que implicasse o abandono de qualquer tipo de sistemas representativos. O próximo passo era focar e ir além, visando o aspecto plástico específico.

(García, 2009, p.63, tradução nossa)

A abstração geométrica chega ao Brasil e à Venezuela como uma face da busca por modernização nas artes visuais. De um lado, existem diversos paralelos, históricos e referenciais, que caracterizam tanto o desenvolvimento da prática cinética dos venezuelanos quanto da dos concretos paulistas. De outro, porém, pode-se afirmar que a experiência abstrata brasileira desenvolveu-se de forma distinta da ocorrida na Venezuela, tanto no que se refere à sua concepção quanto na receptividade daquela pela crítica e instituições artísticas do período.

É possível entender que uma sociedade aberta como a brasileira, em acelerado processo de industrialização e urbanização já nas décadas de

1930 e 1940, e com a presença consistente de ondas migratórias europeias desde o final do século XIX, estaria mais bem aparelhada e mais propensa a internalizar as propostas das vanguardas históricas, enquanto na Venezuela essa abertura se tornaria possível somente a partir da década de 1950, com a intensa modernização gerada pela entrada de divisas da indústria petrolífera no país a partir da Segunda Guerra Mundial.

Tanto venezuelanos quanto paulistas foram buscar na *avant-garde* europeia soluções para o questionamento sobre a possibilidade de fazer uma arte que representasse as grandes mudanças da sociedade e introduzisse uma nova contribuição tangível que refletisse os desafios particulares de sua própria época. Os cinéticos irão a Paris para encontrar essas novas ferramentas, enquanto os concretos as desenvolverão pelo contato direto com fontes como Max Bill e Alexander Calder, que visitam o Brasil – todos alcançando o mesmo resultado: a abstração. Desse modo, criam com essas ideias um novo vocabulário artístico em seus países.

No contexto de sociedades em ebulição, o impulso modernista que poderia originar um agente produtivo de mudança social era um fenômeno bem-vindo. Entretanto, os ataques desses artistas pela redefinição da arte estimulados pela *avant-garde* não se restringiam ao tema – eles englobavam a aplicação de novos materiais, técnicas e conceitos artísticos. [...] Não eram simples adaptações dos conceitos existentes – das diversas estratégias vanguardistas – mas contribuições originais que denotavam uma assimilação interativa do Modernismo, *avant-garde* e princípios do Novo Mundo. (Ramírez, 2009, p.4-5, tradução nossa)

Os concretos paulistas, contudo, serão influenciados pela retórica marxista de Gramsci, que ecoará a proposta construtiva russa de Tatlin, bem como se aproximam da ideia de uma arte aplicada aos meios produtivos, questão de forma e design, como na linha defendida por Max Bill e desenvolvida na Escola Superior da Forma de Ulm. Para os concretos, o objeto preenche sua função estética enquanto construção, ou seja, é tanto a ideia que precede o objeto quanto a realização deste. Além disso, é inserido ainda um questionamento de sua função social, como no caso de Geraldo de Barros, culminando em uma aplicação prática desses pressupostos.

Já os cinéticos farão uma pesquisa construtiva que se relaciona mais com a linha estética de Naum Gabo, na qual a construção em si define-se como elemento construtivo na busca de um objeto belo, estético, mesmo que não exista necessariamente uma ligação funcional. Como Cruz-Diez afirmou, a obra deles envolve o elemento participativo, ou seja, o campo da visão, da percepção para completar-se – e é aí que ocorre uma relação direta com o espectador.

Existirá, ainda, uma procura comum aos dois movimentos com relação aos elementos plásticos e como eles podem criar novas relações dentro do campo pictórico. Ambos os movimentos assumem a natureza da pintura em sua materialidade enquanto objeto. Todavia, nos cinéticos a questão do corpo da obra pretende funcionar mais como uma forma de capturar os efeitos luminosos que estarão no centro da sua prática.

Assim, se os artistas venezuelanos também procuraram conquistar essa característica da vida objetal da pintura, foi apenas como ponto de apoio para a construção de estruturas luminescentes – armadilhas luminosas, como diria Cruz-Diez – e não para pensar, como fariam os brasileiros, a sua interação corpo a corpo com o resto dos seres e objetos que povoam o mundo. (Jiménez, 2011, p.20)

Por um lado, Luiz Sacilotto pensará a relação do objeto com o espaço que leva a suas esculturas, com que trabalha a ideia de espaço negativo, quando elemento constitutivo da obra. Desdobra os quadrados enquanto figura, mas não necessariamente buscando os efeitos luminosos nessa relação. Por outro lado, Judith Lauand inicia uma busca nas relações de luz e tonalidade dentro das possibilidades concretas, o que de certa forma a aproxima dos trabalhos dos cinéticos, nas áreas de cor e ritmo dos *Colorritmos* de Otero.¹⁵

15 Uma das críticas recorrentes aos artistas concretos seria seu uso restrito de cores e a aversão à tonalidade. Todavia, como já foi apresentado anteriormente, artistas como Hermelindo Fiaminghi, Lauand e Nogueira Lima, que se agregam ao grupo concreto em um segundo momento (1956), trazem em suas obras um tratamento diferenciado nas possibilidades dos efeitos luminosos e da cor.

Com relação aos cinéticos, e em particular a Soto, haverá uma leitura inédita da obra de Malevich e Mondrian: ao estudar esses artistas, Soto não só identifica a solidez e simplicidade de suas estruturas, mas vai além ao apreender certa vibração no corpo das obras desses artistas e identifica algo que escapou aos brasileiros – uma libertação do plano pictórico. Cruz-Diez acaba por se encontrar nessa linhagem, em sua busca de lançar a cor no espaço, privilegiando o papel da luz no ou sobre o corpo material da obra. Os venezuelanos alinham-se à escola da pintura ocidental na qual

[...] atribuem um papel fundamental à luz, como Monet e os impressionista em geral, Robert Delauney e László Moholy-Nagy, como também, no plano nacional, estabelecem-se laços concretos e preferenciais com artistas como Armando Reverón, em cuja obra o universo todo parece desfazer-se em luz. (idem, 2011, p.28).

A natureza dessas novas obras cinéticas e concretas, no entanto, acaba por desafiar as técnicas tradicionais da pintura e da escultura, uma vez que essa nova linguagem foca-se na busca do moderno e do novo, trazendo consigo as diversas possibilidades dessa nova realidade industrial. Os concretos do grupo Ruptura agregam com Sacilotto as possibilidades do desenho técnico, matemático e de alta precisão na construção da obra. É com ele também que as técnicas industriais participam da criação, em especial no que tange às suas esculturas em ferro e aço, que ele próprio executava na serralheria de sua propriedade. É por meio da ideia do desenho técnico, do estudo da tipografia, que a própria prática concreta interage naturalmente com o design industrial e gráfico.

Os novos materiais industriais abriam possibilidades de trabalhar com outras mídias, a fim de ressaltar a natureza de construto intelectual, parte de um processo industrializante. Os concretos começam a fazer trabalhos em esmalte para chegar a alto grau de finalização, em uma negação do gestual, da mão do artista – pois se procura uma relação entre os elementos pictóricos, e não as características luminosas da aplicação da tinta. Mesmo os suportes diversificam-se, ao serem

utilizados os mais diferentes tipos de compensado de madeira, como madeirite ou brasilite – passando pelas novas possibilidades que as superfícies plásticas e acrílicas trariam. De certa forma, durante esse período há como que uma morte da pintura tradicional a óleo, tanto no caso dos concretos quanto no dos cinéticos.

O processo metódico e científico no desenvolvimento teórico e prático desses artistas define uma natureza completamente nova na forma de criar suas obras, uma vez que seus objetivos estavam fora do vocabulário artístico então vigente. Os cinéticos, como Cruz-Diez e Soto, ao criar obras tridimensionais, continuam a investigar técnicas e instrumentos ainda mais específicos para seus experimentos, como relata Cruz-Diez:

Eu não me foquei unicamente nas dificuldades técnicas, problemas de design e comportamento material. Eu também inventei máquinas e instrumentos para fazer meu trabalho mais fácil. Quando eu comecei minha primeira *Fisiocromia*, encontrei problemas relacionados com a finalização da superfície, uso temporal e efeitos visuais [...]. Tenho que transformar materiais, e isso requer analisá-los e desenvolver várias técnicas, inclusive equipamentos. [...] Minhas máquinas e equipamentos são para mim o que a paleta e o pincel são para o pintor (Carnevali; Cruz-Diez; 2009, p.84, tradução nossa)

Entretanto, a pesquisa desses artistas cada vez mais se distanciará dos rigores da arte concreta. Existirá uma indagação mais ampla no que tange a integração entre arte e urbanismo, como na obra de Otero e mesmo na de Cruz-Diez e Soto, que se focarão em obras de natureza pública ou inseridas em projetos arquitetônicos. Já os brasileiros partem para a experimentação *pop*, como no caso de Judith Lauand e Geraldo de Barros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na perspectiva de internacionalização do projeto modernizador brasileiro, Mário Pedrosa, em 1959, organiza uma grande discussão durante o Congresso Extraordinário da Associação Internacional dos Críticos de Arte (Aica) em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, com a participação de uma representação considerável da crítica internacional, como Giulio Carlo Argan, Tomás Maldonado, Bruno Zevi e Meyer Schapiro, entre outros, ao lado de importantes teóricos brasileiros, como o próprio Pedrosa, Lúcio Costa, Mário Barata e Theo Spanudis.

Esse congresso teve o objetivo de determinar o impacto do projeto de síntese das artes que Brasília representava e sua efetividade como uma possível experimentação social que concretizasse a utopia de democratização e igualdade tão ansiada no pós-guerra.

Brasília evidenciaria, para todos os estudiosos interessados no tema, os dilemas da contemporaneidade em geral, pois não havia sido capaz de consumir os sonhos de libertação que mobilizara a *avant-garde* política e artística de todo o mundo. O pensamento utópico daquele período de esperança estava perdendo força e a crença entusiástica colocada anteriormente no projeto havia diminuído. (Belluzzo, 2009, p.341, tradução nossa)

Do mesmo modo, o projeto da Cidade Universitária de Caracas, em grande parte por ter sido realizado dentro de um duro regime ditatorial, acaba também sendo engolfado pela descrença que envolverá os países da América Latina no programa construtivo como instrumento de mudança radical e modernização.

Ao final da década de 1950 haverá um desencanto em relação às possibilidades da industrialização e urbanização serem capazes de acabar com a desigualdade e mazelas sociais que já existiam e se aprofundavam, tanto no Brasil quanto na Venezuela. De forma geral, a universalidade dos conceitos propostos pelas práticas construtivistas não havia se traduzido em uma transformação radical dessas sociedades ou mesmo da forma como as massas se engajavam com essa nova forma de arte.¹ A própria exposição *Konkrete Kunst* (arte concreta) em 1960, organizada por Max Bill em Zurique, Suíça, com o que havia de mais interessante em termos de prática internacional da arte concreta em diferentes países e vertentes, já aponta uma exaustão dos limites da linguagem concreta, normativa.

Essa exibição ocorrida em Helmhaus, Zurique, buscava apresentar o desenvolvimento da arte Concreta durante um período de cinquenta anos. De Kandinsky a Lygia Clark, e de Franz Kupka a Georges Mathieu. Bill tentou injetar vitalidade no movimento que estava derretendo frente ao calor gerado pelo sucesso de uma nova tendência: o Informalismo. Em contraste com o que Maldonado havia dito dez anos antes, a arte Concreta estava agora se extinguindo. O grupo que Bill reuniu estava tão dividido que era quase impossível reconstruir a coerência a que a própria ideia de arte concreta havia aspirado. Artistas como Gyula Kosice, Jesús Rafael Soto, Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape estavam distanciando-se para além dos limites do eixo do projeto, enquanto Bill persistia em considerá-lo como um processo único. (García, 2009, p.65-6, tradução nossa)

1 Ao comentar sobre a experiência na Venezuela e em parte no Brasil, Ariel Jiménez (2009, p.248, tradução nossa) afirma: “Era imaginado – talvez assumido – que a distância abismal existente desde a época da colônia entre a elite essencialmente branca e os mestiços tradicionalmente marginalizados desapareceria por si mesma, apagada ou diluída pelas virtudes universais do progresso”.

Tanto os artistas venezuelanos quanto os paulistas estavam abrindo-se a novas influências e seguindo na busca de novas técnicas e linguagens que respondessem aos questionamentos quanto a seu papel na criação de uma arte de seu tempo. Pode-se mesmo considerar que eles estenderam as raízes construtivas para outras searas, nas décadas seguintes. No entanto, é possível afirmar, de maneira geral, que as práticas de raízes construtivas que se desenvolvem nos anos 1960 e 1970 focaram-se mais no aspecto participativo do que na questão da materialidade – aspecto fundamental para a definição da arte construtiva dos anos 1950.

No entanto, a partir dos anos 1960, em virtude da resposta americana à Guerra Fria e à Revolução Cubana, a América do Sul presencia diversos golpes de estado, com a instituição de governos militares – que levarão à suspensão dos direitos individuais, à instalação e reforço da censura e à violência institucional. Em decorrência, vários artistas acabam exilando-se na Europa ou mesmo em outros países latino-americanos, menos afetados pela onda de autoritarismo. Esse movimento resulta na primeira grande internacionalização das práticas que aqui estavam sendo desenvolvidas e resultam na arte concreta e/ou construtiva.

Todavia, após cinquenta anos do momento histórico que lhes deu origem, presencia-se nos dias atuais uma releitura dos movimentos abstracionistas do pós-guerra na América Latina e, em especial, colocam-se em discussão as contribuições que essas vanguardas latino-americanas tiveram dentro da narrativa da arte ocidental. Dessa forma, surge um movimento internacional para uma efetiva reavaliação da contribuição da arte dos anos 1950 na América Latina em geral e no Brasil e na Venezuela em particular. Começa-se a considerar também a necessidade de uma análise em conjunto dessas tendências construtivas que tão fortemente influenciaram esses países no pós-guerra, em seu afã de progresso e modernização, mesmo que seus objetivos finais tenham sido frustrados. Paralelos entre esses países ocorrem com o objetivo de formar um panorama completo de uma história da arte latino-americana.

Esse movimento de redescoberta, de revisão da obra desses artistas, funda-se especialmente em duas grandes coleções sobre arte construtiva do período: a Fundação Coleção Patricia Phelps de Cisneros (FCPPC),

baseada em Caracas e com um acervo inigualável de arte construtiva do continente, focado especialmente nos anos 1950 a 1970, e a Coleção Adolpho Leirner, de São Paulo, que contém exemplares do que há de mais importante em arte construtiva no Brasil, seja ela paulista, carioca ou independente, entre outras. Em 2007, parte considerável dessa coleção foi vendida ao Museu de Fine Arts de Houston (MFAH), Estados Unidos.

O MFAH, sob direção cuidadosa de seus curadores e colaboradores – Mari Carmem Ramírez e Hector Olea –, propôs-se a resgatar esse momento histórico e esse olhar latino-americano sobre as possibilidades do construtivismo que transparece na exposição *Inverted Utopias: avant-garde in Latin America* (2004). De forma inédita, o museu, ao ensinar uma nova interpretação desse período, o fez principalmente convidando importantes teóricos e críticos internacionais² sobre o tema, para criarem um catálogo com conteúdo único.

Ao estabelecer sua política de criar um centro de estudos latino-americanos, o museu inicia uma prática agressiva de aquisições que culmina na exposição *Brought to Light: Recent Accessions in Latin American Art* (2005). Em 2007, adquire também parte da Coleção Adolpho Leirner e comemora esse evento por meio do simpósio *Concretismo e neoconcretismos: 50 years later* (2007) – em referência aos cinquenta anos da realização da exposição *Arte concreta* em São Paulo e Rio de Janeiro. Publica os artigos apresentados durante o simpósio em um volume denominado *Building on a Construct*. Ao mesmo tempo, realiza a mostra *Dimensions of Constructive Art in Brasil: the Adolpho Leirner Collection*, para celebrar a aquisição.

A partir de então, o MFAH tem colaborado com diversas instituições na elaboração de grandes retrospectivas, como com a Tate Gallery, em Londres (como no caso de *Body of Colour: Hélio Oiticica*, em 2006) e a Fundação Juan March, na Espanha (*Color in Space and Time: Carlos Cruz-Diez*, em 2011).³

2 Como Ana Maria Belluzo, Ariel Jiménez, Luiz Pérez Oramas, Paulo Herkenhoff, Angel Ramas e Benedito Nunes, para citar alguns.

3 Foi, ainda, realizada uma importante retrospectiva sobre o artista mexicano Xul Solar (2006).

Ainda na Espanha, é importante ressaltar a recente exposição *América fría – la abstracción geométrica en Latinoamérica* (1934-1973),⁴ ocorrida na Fundação Juan March em 2011. O Museu de Arte Contemporânea de Palma promoveu também a mostra *Los sitios de la abstracción in Latinoamérica* (2010), e cabe destacar o papel desempenhado pelo Museo Reina Sofía, que em colaboração com instituições brasileiras como a Pinacoteca do Estado de São Paulo e a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, tem realizado exposições de artistas brasileiros do período.⁵

Nos Estados Unidos despontam também algumas exposições com um interesse particular na leitura estrutural da experiência construtiva americana, como *Constructivist Spirit: Abstract Art in North and South America, 1920s-1950s*, acompanhada de simpósio (2010), Newark Museum, em Nova Jersey, e *The Geometry of Hope. Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* (2007), exposta na Grey Art Gallery, em Nova Iorque, e no Blanton Museum of Art, Austin, Texas.

É fundamental ressaltar o papel que a Fundação Coleção Patricia Phelps de Cisneros (FCPPC) e seu curador Ariel Jiménez tiveram na divulgação e internacionalização dessas vertentes e desses artistas, em especial sua colaboração com diferentes instituições pelo mundo afora, como a Fundação March, o Blanton Museum e também a Pinacoteca do Estado de São Paulo, na exposição *Desenhar no espaço, artistas abstratos do Brasil e da Venezuela na Coleção Patricia Phelps de Cisneros* (2010).⁶

Fica evidente, portanto, a existência de um novo interesse nos anos 1950 e sua utópica crença nas possibilidades de uma mudança profunda

4 A exposição na Fundação Juan March produziu, ainda, uma individual de Carlos Cruz-Diez, *Color Happens*, em 2009.

5 Em especial, tanto na exposição de Mira Schendel e Leon Ferrari, *Alfabetos en-furecidos* (2009), com a colaboração ainda do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova Iorque, quanto na retrospectiva individual de Lygia Pape (2012), que também foi exposta na Serpentine Gallery de Londres.

6 A Pinacoteca continua com essa linha construtiva ao realizar uma retrospectiva do uruguaio Joaquín Torres García em 2011.

nas sociedades latino-americanas, ainda tão arraigadas em suas raízes coloniais e agrárias. A arte clara, direta, austera, lógica e até certo ponto positivista desse período acabou sendo minimizada pela geração que a precedeu, mesmo porque se torna inadequada frente aos novos desafios que as ditaduras militares apresentaram a esses artistas. Todavia, atualmente se torna imprescindível fazer uma análise da contribuição artística e social dessa arte, isenta de preconceitos intelectuais ou de viés político. Dessa perspectiva, é possível perceber quão significativa foi a contribuição do concretismo paulista e do cineticismo venezuelano para a tradição artística de seus países. A revolução abstrata, a geometria e a abertura para o diálogo com as mais diferentes vertentes internacionais foram heranças indelévels desses artistas. Finalmente, a arte na Venezuela e no Brasil a partir daí abre-se para o mundo e, da mesma forma, insere-se em uma prática internacional – não só na pessoa de artistas específicos, mas em sua totalidade.

Para finalizar, faço minhas as palavras de Hector Olea (2009, p.149, tradução nossa):

De fato, desde os primórdios do grupo Ruptura, Cordeiro encontrou – principalmente com Sacilotto – uma forma de, através de uma densa gama de possibilidades, iludir (brincar com) o tempo e “sendo provocado, confirmou que tal linguagem absurda de planos em movimento era tão descabida e fascinante quanto a da pintura tradicional”. Tal esforço de renovação, central à arte concreta, necessita ser repensado na medida em que o tempo passa. Ele [Waldemar Cordeiro] acreditava que o processo de evolução, qualitativo ou quantitativo, estava identificado com os aspectos intrínsecos da mudança na arte contemporânea em geral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia

- ADES, D. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac Naify, 1997.
- AMARAL, A. (Coord.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. São Paulo; Rio de Janeiro: MEC – Funarte; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo; Pinacoteca do Estado, 1977.
- _____. (Coord.). *Arte construtiva no Brasil*. São Paulo: DBA, 1998a. (Coleção Adolpho Leirner)
- ARGAN, G. C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BANDEIRA, J. *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia – USP; Cosac Naify, 2002.
- _____. ; BARROS, L. *Grupo Noigandres*. São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia – USP; Cosac Naify, 2002.
- BARROS, R. T. de; LINHARES, T. H. P. *Antonio Maluf*. São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia – USP; Cosac Naify, 2002.
- BELLUZZO, A. M. de M. (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1990. (Cadernos de Cultura, n.1)
- BRAGA, M. *O concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*. São Paulo: Cosac Naify, Imprensa Oficial de São Paulo, Museu da Casa Brasileira, 2010.

- BRETT, G. *Kinetic Art – The Language of Movement*. London; New York: Studio Vista; Reinhold Books, 1968.
- BRETT, G.; MACIEL, K. (Orgs.). *Brasil experimental: arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.
- BRILL, A. *Flexor*. São Paulo: Edusp, 2005.
- BRITO, R. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999. (Coleção Espaços da Arte Brasileira)
- CARNEVALI, G.; CRUZ-DIEZ, C.; SUAREZ, O. *Carlos Cruz-Diez, Colour Happens*. Madrid: Fundación Juan March, 2009.
- CARVALHO, A. *Sacilotto: visão e fruição plástica de mundo*. São Paulo, 1995. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.
- CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COSTA, H. *Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora*. São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia – USP; Cosac Naify, 2002.
- CRUZ-DIEZ, C. *Reflection on Color*. Madrid; Houston: Fundación Juan March; Cruz-Diez Foundation, 2009.
- EVANS, M. *Construtivismo latino-americano: Franz Weissman e Eduardo Ramírez Villamizar*. São Paulo, 2004. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.
- GASPARINI, M. (Org.). *Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*. Caracas: Monte Avila, 1991.
- GRAMSCI, A. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GULLAR, F. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- . *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HARRISSON, C.; WOOD, P. (Eds.). *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell, 1993.
- JIMÉNEZ, A. *Conversaciones con Jesús Soto*. Caracas: Fundación Cisneros, 2005.
- LUCIE-SMITH, E. *Movements in Art since 1945: Issues and Concepts*. 3.ed. New York: Thames and Hudson, 1995. (World of Art Series)
- LOPEZ, A.; MOTA, C. G. *História do Brasil: uma interpretação*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- MARGOLIN, V. *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
- RAMÍREZ, M. C.; OLEA, H. (Eds.). *Building on a Construct: The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2009.

- _____. *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- _____. *Color in Space and Time: Cruz-Diez*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2011.
- PEDROSA, I. *Da cor à cor inexistente*. 10.ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2010.
- POPPER, F. *Origins and Development of Kinetic Art*. Greenwich; London: New York Graphic Society; Studio Vista, 1968.
- _____. *Art-Action and Participation*. London: Studio Vista, 1975.
- REBOLLO, L. *Aldo Bonadei: o percurso de um pintor*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1990.
- RICKEY, G. *Construtivismo: origens e evoluções*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- SACRAMENTO, E. *Sacilotto*. São Paulo: Orbitall, 2001.
- SOTO, J. R. *Soto: cuarenta años de creación 1943-1983*. Caracas: El Museo, 1983.
- TRABA, M. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. (Colección Arte y Pensamiento)

Artigos

- ALAMBERT, F. The Key Role of Criticism in Experimental and Avant-Garde Trends: Mário Pedrosa. In: RAMÍREZ, M. C.; OLEA, H. (Eds.) *Building on a Construct: The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2009, p.162.
- AMADOR, A. R. et al. *Tercera línea – la vibrante disidencia de Alejandro Otero*. Disponível em: <<http://vereda.saber.ula.ve/artevenezolano/tercera.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2011.
- AMARAL, A. Surgimento da abstração geométrica no Brasil. In: _____. (Coord.). *Arte construtiva no Brasil*. São Paulo: DBA, 1998b, p.54. (Coleção Adolpho Leirner)
- BELLUZZO, A. M. de M. Ruptura e arte concreta. In: AMARAL, A. *Arte construtiva no Brasil*. São Paulo: DBA, 1998, p.139-40. (Coleção Adolpho Leirner)
- _____. The Ruptura Group and The Concrete Art. In: RAMÍREZ, M. C.; OLEA, H. (Eds.) *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*. New Haven: Yale University Press, 2009a. p.205.
- _____. Form and Space: Collaboration between Architecture and the Plastic Arts. In: *Building a Construct: The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art the Museum of Fine Arts, Houston*, 2009b, p.333-4.

- BRETT, G. Um salto radical. In: ADES, D. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac Naify, 1997, p.255.
- BRICEÑO-LEÓN, R. A violência na Venezuela: renda petroleira e crise política. *Ciências & Saúde Coletiva*, [s. l.], v.11 (sup), 2007, p.1.223-3.
- CANACHE, P.; DÁVILA, V.; MATERA, A. *Segunda línea* – Alejandro Otero 1946-1947. Disponível em: <http://vereda.ula.ve/historia_arte/artevenezolano/segunda.htm>. Acesso em: 10 dez. 2011.
- ETCHEVERRY, C. Geraldo de Barros e José Oiticica Filho: experimentação em fotografia (1950-1964). *Anais do Museu Paulista: história e cultura material* (São Paulo), v.18, n.1 jan.-jun. 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142010000100007>>. Acesso em: 10 dez. 2011.
- GARCÍA, J. T. Max Bill on the map of Argentine-Brazilian Concrete Art. In: BELLUZZO, A. M. de M. *Building a Construct: The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art the Museum of Fine Arts, Houston, 2009*, p.63
- HERKENHOFF, P. Neoconcretismo: o *corpus* teórico. In: JIMÉNEZ, A. (Curad.). *Desenhar no espaço: artistas abstratos do Brasil e da Venezuela na Coleção Patricia Phelps de Cisneros*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011, p.39.
- HERNÁNDEZ, M. B. *Os diálogos entre a obra de Jesús Soto e o conhecimento científico: percepção, participação e pesquisa*. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- JIMÉNEZ, A. Neither here or there. In: RAMÍREZ, M. C.; OLEA, H. (Eds.) *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America, 2009*, p.248.
- LIMA, H. E. R. *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros*. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- MANAURE, M. Recuentos. *Cuadernos MUCI Colección*, n.6, p.25-41. Disponível em: <<http://www.enter-art.com/libros/recuentos.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2011.
- MOHOLY-NAGY, L. The New Vision. Documents of Modern Art Series. In: BRETT, G. *Kinetic Art – The Language of Movement*. London; New York: Studio Vista; Reinhold Books, 1968, p.23.
- NUNES, F. V. *Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao “popcreto”*. Campinas, 2004. Dissertação (Mestrado em História da Arte e da Cultura) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.
- OLEA, H. Waldemar Cordeiro: From Visible Ideas to Invisible Work. In: BELLUZZO, A. M. de M. *Building a Construct: The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art the Museum of Fine Arts, Houston, 2009*, p.149.

- RAMÍREZ, M. C. A Highly Topical Utopia: Some Outstanding Features of the Avant-Garde in Latin America. In: RAMÍREZ, M. C.; OLEA, H. (Eds.) *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*, 2009a, p.4-5.
- _____. Between *corpus solidum* and *quasi-corpus*: Color in Concretismo and Neoconcretismo. In: RAMÍREZ, M. C.; OLEA, H. (Eds.) *Building on a Construct: The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2009b, p.283-4.
- _____. The Ruptura Group and Concrete Art. In: RAMÍREZ, M. C.; OLEA, H. (Eds.) *Inverted Utopias*, 2009c, p.209.
- _____. Vital Structures – The Constructive Nexus in South America. In: RAMÍREZ, M. C.; OLEA, H. (Eds.) *Inverted Utopias*, 2009d, p.194.
- SUÁREZ, O. The Truth of Color. In: CRUZ-DIEZ, C. *Color Happens*. Madrid: Fundación Juan March, 2009, p.16.
- TIRAPELI, P.; D'AMBROSIO, O. *A internacionalização da arte paulista: a construção dos ismos na cidade*. Disponível em: <<http://www.tirapeli.pro.br/artigos/artigos.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2011.
- WOLLNER, A. Art and Design: Discovery and Attitude. In: RAMÍREZ, M. C.; OLEA, H. (Eds.) *Building on a Construct: The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston*. Houston: The Museum of Fine Arts, 2009, p.88

Catálogos

- AMÉRICA FRÍA. *La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)*. Madrid: Fundación Juan March, 2011.
- ARTE CONSTRUTIVA NO BRASIL. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1998. (Coleção Adolpho Leirner)
- ARTE NA VENEZUELA. Memphis: Books LLC, 2011.
- CRUZ-DIEZ, C. *Color Happens*. Madrid: Fundación Juan March, 2009.
- FIORAVANTE, C. (Curad. e texto). *Judith Lauand – experiências*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2011.
- JIMÉNEZ, A. (Curad.). *Desenhar no espaço: artistas abstratos do Brasil e da Venezuela na Coleção Patricia Phelps de Cisneros*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011.
- LOS SÍTIOS DE LA ABSTRACCIÓN LATINOAMERICANA. Palma: Fundació es Baluard; Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, 2010. (Colección Ella Fontanals-Cisneros)

ORDEM E PROGRESSO: vontade construtiva na arte brasileira. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2011.

OS CINÉTICOS. São Paulo: Instituto Tomie Othake, 2007. (Catálogo da exposição)

SACRAMENTO, E. (Curad.). *Sacilloto e Barsotti na Bm&F Bovespa* – Diálogo entre o concretismo e o neoconcretismo. São Paulo, 2010.

Websites

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. Associação de artes visuais novas tendências. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic>. Acesso em: 15 jan. 2012.

KLEIN, P.; LAUAND, J. Entrevista Judith Lauand – A dama mais que concreta andando para o futuro. *Coletive 05/08*. Disponível em: <<http://www.pauloklein.art.br/zine/zine1.php>>. Acesso em: 10 dez. 2011.

GARCÍA, J. T. Disponível em: <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/05ingles/04biografias_en/torres_garcia_en.php>. Acesso em: 7 jul. 2011.

CARLOS RAÚL, *EL TRAZO DE SU VIDA Y OBRA*. Disponível em: <<http://www.centenariovillanueva.web.ve/Arquitecto/Bibliografia/Bibliografia.htm>>. Acesso em: 7 jul. 2011.

ANEXOS

Suprematismo, de Kasimir Malevitch¹

Por suprematismo entendo a supremacia da pura sensibilidade na arte. Do ponto de vista dos suprematistas, as aparências exteriores da natureza não apresentam nenhum interesse: essencial é a sensibilidade em si mesma, independentemente do meio em que teve origem.

A *soi-disant* concretização da sensibilidade significa no fundo uma concretização do reflexo de uma sensibilidade por uma representação natural. Tal representação não tem nenhum valor na arte suprematista, não somente na arte suprematista, mas na arte em geral, porque o valor perpétuo e autêntico de uma obra de arte (pertença a qual “escola” pertencer) reside unicamente na expressão da sensibilidade.

O naturalismo acadêmico, o naturalismo dos impressionistas, o cezanismo, o cubismo etc. – tudo isso até certo ponto não é mais que uma variedade de métodos dialéticos que, por si mesmos, não determinam de nenhum modo o valor real da obra de arte.

A representação de um objeto (isto é, o objeto enquanto razão de ser da representação) é uma coisa que, em si, nada tem a ver com arte. Não obstante, a utilização do objeto numa obra de arte não exclui o alto valor artístico dessa obra.

1 Transcrito de Amaral (1977, p.32-4).

Para o suprematismo, entretanto, o meio de expressão será sempre o dado que permite à sensibilidade exprimir-se como tal e plenamente e que ignora a habitual representação. O objeto em si não significa nada para ele.

A sensibilidade é a única coisa que conta e é por meio dela que a arte, no suprematismo, chega à expressão pura sem representação.

A arte chega a um “deserto” onde a única coisa reconhecível que há é a sensibilidade.

Tudo o que determinou a estrutura representativa da vida e da arte, ideias, noções, imagens... tudo isso foi rejeitado pelo artista, para voltar-se somente para a sensibilidade pura.

A arte do passado que, ao menos por seu aspecto exterior, estava a serviço da religião e do Estado, despertará na arte pura (não aplicada) do suprematismo para uma nova vida e para construir um mundo novo, o mundo da sensibilidade.

Quando, em 1913, em minha tentativa desesperada de livrar a arte do peso inútil do objeto, busquei refúgio na forma do quadrado e expus um quadro que representava apenas um quadro negro sobre fundo branco, a crítica deplorou-o e, com ela, o público: “Tudo o que nós amávamos se perdeu: estamos num deserto, diante de nós há um quadrado preto sobre um fundo branco!”.

Buscavam palavras destrutivas para apagar o símbolo do deserto e ver sobre o “quadrado morto” a imagem amada da realidade representativa e do sentimento.

O quadrado perfeito parecia à crítica e ao público incompreensível e perigoso – não se devia esperar outra reação.

A escalada ao cume da arte não figurativa é difícil e atormentada..., mas ainda assim satisfatória. As coisas habituais vão recuando pouco a pouco, a cada passo que se dá os objetos afundam um pouco mais na distância, até que, finalmente, o mundo das noções habituais – tudo o que amamos e a que ligamos nossa vida – se apaga completamente.

Basta de imagens da realidade, basta de representações ideais – nada mais que o deserto!

Mas esse deserto está pleno do espírito da sensibilidade inobjetiva, que penetra tudo.

Mas eu fui tomado de uma espécie de timidez e hesitei até a angústia

ao ter de abandonar o “mundo da vontade e da representação” no qual tinha vivido e criado e em cuja autenticidade acreditava.

Mas o sentimento de satisfação que experimentava com a liberação do objeto levou-me cada vez mais longe no deserto, até aquele ponto onde nenhuma coisa de autêntico subsiste a não ser a sensibilidade – é assim que a sensibilidade se torna a substância mesma da vida.

O quadro que tinha exposto não era um quadrado vazio, mas a sensibilidade da ausência do objeto.

Reconheci que o objeto e a representação eram tomados como idênticos à sensibilidade e compreendi a mentira do mundo da vontade e da representação.

A garrafa de leite será então o símbolo do leite?

O suprematismo é a redescoberta da arte pura que, no curso dos tempos, tornou-se invisível devido ao amontoamento dos objetos.

Parece-me que a pintura de Rafael, Rubens, Rembrandt etc. não é, para a crítica e a sociedade contemporâneas, senão uma concretização de inumeráveis objetos que tornam invisível o verdadeiro valor, isto é, a sensibilidade causal. Só se admira nestas obras a realização figurativa. Se fosse possível extrair da obra dos grandes mestres a sensibilidade que ali se exprime – isto é o verdadeiro valor artístico – e escondê-la, a sociedade, inclusive os críticos e filósofos da arte, não daria por isso.

Não é, portanto, de surpreender que o meu quadrado parecesse vazio a esta sociedade.

Quando se pretende julgar uma obra de arte segundo a virtuosidade da realização figurativa – ou segundo a acuidade da ilusão – e se crê reconhecer, no objeto representado, o símbolo da sensibilidade causal, não se poderá jamais participar do conteúdo realmente benéfico da obra. A sociedade inteira continua até hoje convencida de que a arte deve desaparecer se renuncia à representação da realidade tão amada, e é com pavor que ela assiste à propagação progressiva do odiado elemento da sensibilidade pura, isto é, a abstração.

A arte não quer mais ficar a serviço do Estado e da religião, não quer mais ilustrar a história dos usos e dos costumes, não quer saber mais nada dos objetos enquanto tais e crê poder existir em si e por si sem o objeto, isto é, sem a “fonte de vida que o provou ser durante muito tempo”.

Manifesto realista, de N. Gabo e N. Pevsner²

[...] “Proclamamos: o espaço e o tempo nasceram hoje. O espaço e o tempo: as únicas formas sobre as quais se edifica a vida, as únicas sobre as quais deveria se edificar a arte.”

1. Repudiamos a cor como elemento pictórico na pintura. A cor é o rosto idealizado e ótico dos objetos. A impressão exterior é superficial. A cor é acidental e não tem nada em comum com o conteúdo interno dos corpos.

Proclamamos que o tom dos corpos, isto é, sua substância material absorvendo a luz, é a única realidade pictórica.

2. Rejeitamos o valor gráfico da linha. Não há gráfica na vida real dos corpos. A linha não passa de um traço acidental que o homem deixa sobre os objetos. Carece de qualquer relação com a vida essencial e a estrutura permanente das coisas. É um elemento puramente gráfico, ilustrativo, decorativo.

Somente afirmamos a linha como direção das forças estáticas escondidas nos objetos e de seus ritmos.

3. Rejeitamos o volume como forma plástica do espaço. Não se pode medir o espaço em volumes da mesma maneira que não se pode medir os líquidos em metros. Considerai nosso espaço real: não é uma profundidade contínua?

Proclamamos a profundidade como única forma plástica do espaço.

4. Na escultura, rejeitamos a massa como elemento escultórico. Nenhum engenheiro ignora que as forças estáticas dos sólidos, sua resistência material, não estão em função de sua massa. Exemplos: o trilho, o contraforte, a viga etc.. Mas vós, escultores de todas as tendências, vos encastelais sempre no preconceito secular que considera impossível separar o volume da massa. Todavia, tomamos quatro planos e configuramos o volume como se fosse uma massa de cem quilos. Mediante este sistema restituímos à escultura a linha como direção, coisa que um preconceito secular tinha ocultado. Por meio disto afirmamos nela a profundidade, única forma de espaço.

2 Transcrito de Amaral (1977, p.35-7).

5. Rejeitamos o erro milenar herdado da arte egípcia que vê nos ritmos estáticos os únicos elementos na criação plástica. Proclamamos um elemento novo nas artes plásticas: os ritmos cinéticos, formas essenciais de nossa percepção do tempo real.

Estes são os “cinco princípios imutáveis de nossa criação e técnica construtiva”.

N. Gabo; N. Pevsner, Moscou, 1920

Produtivismo³

O grupo construtivista tem por objetivo a expressão comunista de uma obra materialista construtiva.

Investiga a solução deste problema sobre a base de hipóteses científicas. Acentua a necessidade de sintetizar os componentes ideológico e formal, a fim de orientar o trabalho de investigação em direção a uma atividade prática.

Desde a constituição do grupo, a configuração ideológica de seu programa apresenta-se da seguinte maneira:

1. A única premissa é o comunismo científico fundado sobre a teoria do materialismo histórico.

2. O conhecimento dos ensaios experimentais dos soviéticos levou o grupo a transpor suas atividades experimentais do domínio abstrato (transcendental) ao real.

3. Os elementos específicos do trabalho do grupo – chamados respectivamente “tectônica”, “construção” e “factura” – justificam ideológica, técnica e experimentalmente a transformação dos elementos materiais da cultura industrial em volumes, planos, cores, espaços e luz.

Estes elementos constituem a base da expressão comunista da construção materialista.

Estes três pontos estabelecem uma relação gráfica entre os componentes ideológicos e formais.

3 Transcrito de Amaral (1977, p.38-9).

A “tectônica” deriva da estrutura do comunismo e da exploração efetiva da matéria industrial.

A “construção” é organização. Compreende o mesmo conteúdo material já formulado.

A “construção” é a atividade expressiva por excelência, embora planteie a necessidade de um trabalho de “tectônica” posterior. O grupo designa como “factura” a matéria escolhida e utilizada efetivamente, sem apresentar obstáculo algum ao progresso da “construção” ou limitar a “tectônica”.

Entre os elementos materiais convém citar os seguintes:

1. A matéria em geral: reconhecimento de sua origem, de suas transformações na indústria e na produção; sua natureza e sua significação.
2. Os materiais intelectuais: luz, plano, espaço, cor, volume. Os construtivistas tratam no mesmo plano ambos os materiais.

Os objetivos em que se fixa o grupo são os seguintes:

1. Desde o ponto de vista ideológico: a) provar pela palavra e pela ação a incompatibilidade existente entre atividade artística e produção intelectual, como elementos equivalentes.
2. Do ponto de vista prático: a) campanhas de imprensa; b) concepção de planos; c) organização de exposições; d) tomar contato com todos os centros de produção e os principais organismos do aparato soviético unificado que têm como finalidade realizar na prática as formas de vida comunista.
3. Desde o ponto de vista da agitação: a) o grupo declara-se em favor de uma guerra sem tréguas contra a arte em geral; b) o grupo afirma que a evolução da arte e a cultura do passado em direção a formas comunistas de edificação construtiva não pode ser levada a cabo de forma progressiva.

***De Stijl*, de Piet Mondrian⁴**

O artista verdadeiramente moderno é cômico da abstração numa emoção de beleza: é cômico do fato de que a emoção de beleza é cósmica, universal. Este reconhecimento consciente tem como corolário um plasticismo abstrato, pois o homem adere somente ao que é universal.

A nova ideia plástica não pode, portanto, tomar a forma de uma representação natural ou concreta, embora a última sempre indique o universal em certa medida, ou pelo menos, traz isto implícito.

Esta nova ideia plástica ignorará as particularidades da aparência, ou seja, forma e cor naturais. Pelo contrário, deveria encontrar sua expressão na abstração de forma e cor, isto é, na linha reta e na cor primária claramente definida.

Estes meios de expressão universal foram descobertos na pintura moderna por um processo lógico e gradual em direção a uma cor e forma mais abstratas. Uma vez que a solução foi descoberta, seguiu-se apenas uma exata representação de relações, isto é, de elemento essencial e fundamental em qualquer emoção plástica do belo.

A nova ideia plástica, assim, representa corretamente verdadeiras relações estéticas. Para o artista moderno, é uma consequência natural de todas as ideias plásticas do passado. Isto é particularmente verdade em relação à pintura, que é a arte menos limitada por contingências. O quadro pode ser um puro reflexo de vida em sua essência mais profunda. Todavia, o neoplasticismo é pura pintura: os meios de expressão ainda são forma e cor, embora estes sejam completamente interiorizados; a linha reta e a cor chapada permanecem como meios de expressão puramente picturais.

Embora cada arte utilize o seu próprio meio de expressão, todos como resultante do progressivo cultivo da mente tendem a representar relações equilibradas sempre com maior exatidão. A relação equilibrada é a mais pura representação da universalidade, da harmonia e unidade que são características inerentes da mente.

4 Transcrito de Amaral (1977, p.40-1).

[...] Vemos que na natureza todas as relações são dominadas por uma única relação primordial, que é definida pela oposição de dois extremos. O plasticismo abstrato representa esta relação primordial de maneira precisa por meio das duas posições que formam o ângulo reto. Esta relação posicional é a mais equilibrada de todas, posto que expressa em perfeita harmonia a relação entre dois extremos, e contém todas as outras relações.

O programa da Bauhaus, de Walter Gropius⁵

A Bauhaus impôs-se o objetivo de criar um centro de experimentação no qual tentara reunir os resultados da pesquisa econômica, técnica e formal e de aplicá-los a problemas de arquitetura nacional no esforço de associar o máximo da standardização ao máximo da variação formal. Assim, as construções que devem ser consideradas uma consequência da técnica moderna e do projeto podem ser concebidas como um complexo de partes pré-fabricadas e standardizadas, dispostas de modo a satisfazer as diversas solicitações daqueles que aí deverão habitar.

O artista e o técnico devem colaborar nas realizações para este objetivo. Qualquer objeto realizado industrialmente é o resultado de inúmeras experimentações, de pesquisas longas e sistemáticas, nas quais homens de negócios, técnicos e artistas participam na determinação de um tipo *standard*.

[...]

Todo arquiteto deve perceber a importância da cidade para poder se empenhar ativamente em sua planificação; deve se impor a fórmula “o simples no multiplicado” como princípio-guia para a formação de seu caráter. Elementos-tipo de uma série deverão ser repetidos em série. Todas as partes de um edifício deverão ser membros funcionais do organismo global que, contemporaneamente, depende de construções, vias e meios de transporte.

[...]

5 Transcrito de Amaral (1977, p.46-7).

Assim, o ponto culminante do ensino de Bauhaus é representado pela solicitação de uma correlação nova, ativa e eficaz de todos os processos da criação. O estudante dotado deve reconquistar uma sensibilidade particular pelos fios da trama do trabalho concreto e formal. A alegria de construir, esta palavra tomada em seu mais amplo significado, deve substituir o projeto. Num objetivo coletivo, a arquitetura reúne todos os “criadores, do simples artesão ao máximo artista”.

[...]

A pintura moderna, abrindo-se um caminho diante das antigas convenções, deixou sugestões ainda à espera de serem praticamente utilizadas. Mas quando, num futuro, os artistas que intuem os novos valores criativos tiverem um verdadeiro tirocínio no mundo industrial, serão eles próprios os detentores dos meios que permitirão a concretização imediata desses valores. Assim, impelirão a indústria a servir à sua ideia e a indústria solicitará e se beneficiará de seu tirocínio aprofundado.

Arte concreta, de Theo Van Doesburg⁶

Base da pintura concreta

Dizemos:

1º A arte é universal.

2º A obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pelo espírito antes de sua execução. Ela não deve receber nada dos dados formais da natureza, nem da sensualidade, nem da sentimentalidade.

Queremos excluir o lirismo, o dramatismo, o simbolismo etc.

3º O quadro deve ser inteiramente construído com elementos puramente plásticos, isto é, planos e cores. Um elemento pictural só significa a “si próprio” e, conseqüentemente, o quadro não tem outra significação que “ele mesmo”.

4º A construção do quadro, assim como seus elementos, deve ser simples e controlável visualmente.

6 Transcrito de Amaral (1977, p.42-4).

5º A técnica deve ser mecânica isto é, exata, anti-impressionista.

6º Esforço pela clareza absoluta.

Carlsund, Doesburg, Hélión, Tutundjian, Wantz

Arte concreta, de Max Bill⁷

Denominamos arte concreta as obras de arte que são criadas segundo uma técnica e leis que lhes são inteiramente próprias – sem se apoiarem exteriormente na natureza sensível ou na transformação desta, isto é, sem intervenção de um processo de abstração.

A arte concreta é autônoma em sua especificidade. É a expressão do espírito humano, destinada ao espírito humano, e deve possuir esta acuidade, esta clareza e esta perfeição que é preciso esperar das obras do espírito humano.

Por meio da pintura e da escultura concretas tomam forma realizações que permitem a percepção visual.

Os instrumentos desta realização são as cores, o espaço, a luz e o movimento; dando forma a esses elementos criam-se novas realidades.

Ideias abstratas que antes não existiam a não ser no espírito se tornam visíveis sob forma concreta.

A arte concreta, quando alcança a máxima fidelidade a si própria, é pura expressão de medida e de lei harmoniosas. Agencia sistemas e dá vida a esses agenciamentos pelos meios de que a arte dispõe. É real e intelectual, a-naturalista e, no entanto, próxima da natureza. Tende ao universal e cultiva, entretanto, o particular, rejeita a individualidade, mas em benefício do indivíduo.

7 Transcrito de Amaral (1977, p.48-9).

Manifiesto de Los Disidentes (1945-1960)⁸

Nós não viemos a Paris para fazer cursos de diplomacia ou para adquirir uma “cultura” para desfrute pessoal. Viemos enfrentar problemas, lutar com eles, aprender a chamar as coisas pelo seu nome e, portanto, não podemos ser indiferentes ao clima de mentira que é a realidade cultural da Venezuela. Acreditamos contribuir para sua melhoria, analisando suas deficiências com maior rigor, colocando a culpa nos verdadeiros culpados e naqueles que os apoiam.

Parte razoável da tarefa que realizamos não nos caberia mas frente a indiferença de seus responsáveis não hesitamos em torná-la nossa, especificando também tudo o que pudermos.

“Somos venezuelanos (e o continuaremos a ser) e somos as primeiras vítimas desse lamentável estado de coisas. Hoje nos rebelamos contra elas e clamamos porque é necessário.”

Somos contra o que consideramos retrógrado ou ultrapassado. Contra o que tem uma base falsa. Somos o resultado e testemunhas de muitos absurdos e ficaríamos mal se não disséssemos o que pensamos, na forma que consideramos necessário fazê-lo.

“Queremos dizer “NÃO” agora e depois de “Os Dissidentes”. “NÃO” é a tradição que queremos instaurar. O “NÃO” venezuelano que nos custa muito dizer. “NÃO” aos falsos Salões de Arte Oficial. “NÃO” a esse anacrônico arquivo de anacronismos chamado Museu de Belas Artes.

“NÃO” à Escola de Artes Plásticas e suas promoções de falsos impressionistas.

“NÃO” às centenas de exposições de comerciantes nacionais e estrangeiros realizadas anualmente no Museu.

“NÃO” aos falsos críticos de arte.

“NÃO” aos falsos músicos folclóricos.

“NÃO” aos falsos poetas e escritores de “páginas-vazias”.

“NÃO” aos jornais que apoiam todo esse absurdo e ao público que, todos os dias, se encaminha mansamente para o abate.

8 Transcrito de Manaure (s. d., p.25, tradução nossa)

Dizemos “NÃO” de uma vez por todas ao *consumatum est* venezuelano com o qual não seremos mais que uma ruína.

Narciso Debourg, Carlos González Bogen,
Luis Guevara Moreno, Mateo Manaure,
Alejandro Otero, Pascual Navarro,
Omar Carreno, Ruben Nunez, Peran Erminy

ICONOGRAFIA PESQUISADA¹

- [1] El Lissitzky, *A Prounen*, técnica mista em tela, 16,25 x 15 cm, 1925.
- [2] Theo Van Doesburg, *Composition VII – The Three Graces* (Composição VII – As três graças), óleo s/ tela, 83,75 x 83,75 cm, 1917. Mildred Lane Kemper Art Museum, St. Louis, Missouri.
- [3] Paul Cézanne, *Road Before The Mountains, Sainte-Victoire* (Estrada antes das montanhas, Saint-Victoire), óleo s/ tela, 78 x 99 cm, 1898-1902. Museu Hermitage, São Petersburgo.
- [4] Pablo Picasso, *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler*, óleo s/ tela, 114,3 x 114,3 cm, 1910. Art Institute, Chicago.
- [5] Umberto Boccioni, *Forme Uniche Della Continuità Nella Spazio* (Forma única de continuidade no espaço), estátua em bronze, 117,5 x 87,6 x 36,8 cm, 1913. Tate Modern, Londres.
- [6] Wassily Kandinsky, *On White II* (Sobre branco II), óleo s/ tela, 105 x 98 cm, 1923. Centro George Pompidou, Paris.
- [7] Kazimir Malevich, *Black Square* (Quadrado negro), óleo s/ tela, 106,2 x 106,5 cm, 1913. Russian State Museum, São Petersburgo.

1 As imagens mencionadas neste trabalho podem ser consultadas na tese que deu origem a este livro. Disponível em: <<http://www.ia.unesp.br/Home/Pos-graduacao/Stricto-Artes/dissertacao---paula-carolina-neubauer-da-silva.pdf>>.

- [8] Vladimir Tatlin. *Monumento à Terceira Internacional*, 1921. Russian Constructivism: The Art History Archive. Soviet Art. Disponível em: <<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/constructivism/>>. Acesso em: 10 dez.2011.
- [9] Piet Mondrian, *Composition with Yellow, Blue and Red* (Composição em amarelo, azul e vermelho), óleo s/ tela, 72,5 x 69 cm, 1937-1942. Tate Gallery, Londres.
- [10] *Revista Art Concret*, n.1, 1930.
- [11] Naum Gabo, *Linear Construction In Space n. 1 – Variation* (Construção linear no espaço n.1 – variação), fio de nylon com lucite, 60,9 x 60,9 cm, 1943. Phillips Collection, Washington (DC).
- [12] Tomás Maldonado, *Desarrollo de un triángulo* (Desenvolvimento de um triângulo), óleo s/ tela, 80,6 x 60,3 cm, 1949. Col. particular.
- [13] Samson Flexor, *Invenção Baiana n.1*, óleo s/ tela, 91 x 72 cm, 1951. Col. Maria Odette e Marcos Arruda.
- [14] Cícero Dias, *Pintura*, óleo s/ tela, 81 x 100 cm, 1948. In: *Catálogo da Mostra do Figurativismo ao Abstracionismo*. Col. desconhecida.
- [15] Alexander Calder, *Internacional Móvil*, folha de alumínio, roldanas e arames, 1949. Museum of Fine Arts, Houston (doação de D. & J. de Menil em Memória de Marcel Schlumberger).
- [16] Max Bill, *Tripartite Unity* (Unidade tripartida), 114 x 88,3 x 98,2 cm, aço inoxidável, 1948-1949. Acervo Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- [17] Max Bill, *Bunke Akzente* (Acentos coloridos), óleo s/ tela, 1946. Max Bill Foundation.
- [18] Waldemar Cordeiro, *Estrutura plástica*, têmpera s/ tela, 73 x 54 cm, 1949. Col. particular.
- [19] O *Manifesto ruptura*, 1952.
- [20] Augusto de Campos, *Poema Sacilotto*, 1987. Col. Calendário, Logus Engenharia, São Paulo.
- [21] Luiz Sacilotto, *Composição*, óleo s/ brasilite, 40 x 58 cm. Acervo Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- [22] Luiz Sacilotto, *Concreção*, esmalte s/ madeira, 60 cm x 60 cm, 1955. Col. Ricardo Steinbruch.
- [23] Luiz Sacilotto, *Concreção 5521*, esmalte s/ madeira, 30 x 90 cm, 1955. Col. Adolpho Leirner, São Paulo.
- [24] Luiz Sacilotto, *Concreção 5942*, alumínio pintado, madeira, 30 x 30 cm x 17 cm, 1959. Col. Adolpho Leirner, Museum of Fine Arts, Houston.
- [25] Luiz Sacilotto, *Concreção 6045*, ferro pintado, 30 x 30 x 90 cm, 1960. Col. Adolpho Leirner, São Paulo.

- [26] Geraldo de Barros, *Fotoformas*, gelatina de prata s/ papel fibra, 30 x 40 cm, 1950. Museu de Arte Moderna, Rio De Janeiro.
- [27] Geraldo de Barros, *Concreto*, esmalte s/ eucatex 49,2 x 71 cm, 1952. Col. Adolpho Leirner de Arte Construtiva Brasileira, doação da Fundação Caroline Weiss Law do Museum of Fine Arts, Houston.
- [28] Geraldo de Barros, *Concreto*, esmalte s/ eucatex, 49 x 71 cm, 1958. Col. Adolpho Leirner.
- [29] Geraldo de Barros, cartaz para o *IV Centenário de São Paulo*, *screenprint*, 104,8 x 74,3 cm, 1954. Col. Adolpho Leirner de Arte Construtiva Brasileira (doação da Fundação Caroline Weiss Law do Museum of Fine Arts, Houston).
- [30] Alexandre Wollner e Geraldo de Barros, cartaz para o *Festival Internacional do Cinema do Brasil*, litografia *off-set*, 87 x 59,1 cm, 1954. Col. Adolpho Leirner de Arte Construtiva Brasileira (doação da Fundação Caroline Weiss Law do Museum of Fine Arts, Houston).
- [31] Judith Lauand, *Composição 1*, esmalte s/ aglomerado, 30,5 x 30,5 cm, 1954. Col. Márcia e Luiz Chirsostomo.
- [32] Judith Lauand, *Sem título*, esmalte s/ aglomerado, 60 x 60 cm, 1956. Col. particular.
- [33] Judith Lauand, *Variações em curvas*, esmalte s/ aglomerado, 60 x 60 cm, 1956. Col. particular.
- [34] Judith Lauand, *Sem título*, óleo s/ aglomerado, 40 x 40 cm, 1955. Col. Berenice Arvani.
- [35] Judith Lauand, *Quatro Grupo de elementos*, têmpera e óleo s/ aglomerado, 60 x 60 cm, 1959. Pinacoteca do Estado de São Paulo (divisão transferida do Patrimônio Cultural e Paisagístico – Governo do Estado de São Paulo).
- [36] Augusto de Campos, “Judith” (2000). In: *Não poemas*. vol.35, São Paulo, Editora Perspectivas, 2003, p.79 (Col. Sigmus).
- [37] Pol Bury, *Multiplans (Multiplanos)*, 11 x 65,5 x 16,2 cm, 1957. Museu Nacional de Arte Moderna, Centro George Pompidou, Paris, França.
- [38] Alejandro Otero, *Cafetera marron*, 65 x 54,2 cm, óleo s/ tela, 1946. Museo de Arte Contemporaneo, Caracas.
- [39] Alejandro Otero, *Cafetera blanca*, óleo s/ tela, 65 x 54,2 cm, 1947. Museo de Arte Contemporaneo, Caracas.
- [40] Alejandro Otero, *Candelero (Las cafeteras)*, óleo s/ tela, 64,8 x 54 cm, 1947. Col. Patrícia Cisneros.
- [41] Alejandro Otero, *Líneas coloreadas sobre fondo blanco*, 130 x 97 cm, óleo s/ tela, 1950. Fundação Cisneros, p.76, Col. Patrícia Phelps.

- [42] Alejandro Otero, *Colorritmo 4*, tinta acrílica s/ madeira, 186,1 x 46 x 3,2 cm, 1956. Col. Banco Mercantil Caracas.
- [43] Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, óleo s/ tela, 127 x 127 cm, 1942-43. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.
- [44] Jesús Rafael Soto, *Repetición óptica número 2* (Repetição ótica número 2), esmalte s/ madeira, 189 x 130 cm, 1951. Museu de Arte Moderna Jesús Soto, Cidade Bolívar.
- [45] Jesús Rafael Soto, *Vibración* (Vibração),acrílico s/ compensado e arame pintado, 136,5 x 160 x 39,5 cm, c. 1959. Museum Hans Lange, Krefeld.
- [46] Carlos Cruz-Diez, *Signos en relieve para un muro* (Símbolos em relevo para um muro), Piroxilyn (Duco) em folha de aço e tinta látex s/ madeira, 71,1 x 58,4 x 1,9 cm, 1956. Fundação Cruz-Diez no Museum of Fine Arts Houston (Ramírez, 2011, p.83).
- [47] Carlos Cruz-Diez, *Signos en relieve para un muro* (Símbolos em relevo para um muro), Piroxilyn (Duco) em folha de aço e tinta látex s/ madeira 71,1 x 58,4 x 1,9 cm, 1956. Fundação Cruz-Diez no Museum of Fine Arts Houston.
- [48] Carlos Cruz-Diez, *Estructura óptica* (Estrutura ótica), esmalte s/ madeira, 140,2 x 151,6 cm, 1958. Col. particular, Nova Iorque.
- [49] Carlos Cruz-Diez, *Amarillo aditivo* (Amarelo aditivo), PVA (flashe) s/ papel, 41,9 x 41,3 cm, 1959. Col. Patricia Phelps de Cisneros.
- [50] Carlos Cruz-Diez, *Fisiocromia 1* (duas vistas da mesma peça), papelão, caseína (plaka) s/ masonita, 59,7 x 59,7 x 6,4 cm, 1959. Fundação Cruz-Diez no Museum of Fine Arts, Houston.
- [51] Alexander Calder, Teto de *Nuvens acústicas* no auditório de aula magna, Universidade Central da Venezuela, Caracas, projetado pelo arquiteto Carlos Raúl Villanueva.
- [52] Marcel Gautherot, construção da cúpula do Congresso Nacional, Fundação Oscar Niemeyer, Rio de Janeiro.
- [53] Lúcio Costa, *O plano piloto de Brasília*, 1957, Brasília.
- [54] II Bienal Internacional, 1953. Arquivo histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.
- [55] Capa de *Noigandres 1*, 1952.

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm
Mancha: 23,7 x 42,5 paicas
Tipologia: Horley Old Style 10,5/14
Papel: Offset 75 g/m² (miolo)
Cartão Supremo 250 g/m² (capa)
1ª edição: 2012

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral
Marcos Keith Takahashi

CULTURA
ACADÈMICA 

Editora