

# DESENHAR NO ESPAÇO

ARTISTAS ABSTRATOS DO BRASIL E DA VENEZUELA  
NA COLEÇÃO PATRÍCIA PHELPS DE CISNEROS



# DESENHAR NO ESPAÇO

ARTISTAS ABSTRATOS DO BRASIL E DA VENEZUELA  
NA COLEÇÃO PATRICIA PHELPS DE CISNEROS





Patrocínio



Apoio



Financiamento





Independentemente de sua natureza ou de seu foco de atuação, uma instituição voltada às artes deve explorar em profundidade as diversas vertentes históricas que compõem, de forma mais ampla, o cenário cultural no qual está inserida. Isso implica explorar um determinado fio condutor através de uma pluralidade de pontos de vista, de acordos e desacordos que, somados, estabelecem relações mais ricas e complexas. Esta é uma das maneiras de se abordar a exposição “Desenhar no espaço – artistas abstratos da Venezuela e do Brasil na coleção Patricia Phelps de Cisneros”: como um movimento de continuidade no esforço da Fundação Iberê Camargo em mapear a historiografia moderna e contemporânea da arte brasileira e latino-americana.

Dentre os artistas selecionados pelo curador Ariel Jiménez para compor a mostra, pode-se destacar a presença de Mira Schendel, cuja obra foi objeto de recente e aprofundada análise na exposição “O alfabeto enfurecido – León Ferrari e Mira Schendel”. Ao inserir a artista em nova dinâmica e a partir de outro ponto de vista, cria-se um entendimento mais complexo de seu papel e de sua relevância na história da arte brasileira e latino-americana. Um exercício que não se resume às obras de Schendel: o visitante mais atento poderá perceber, com o passar dos anos, que a Fundação Iberê Camargo empenha-se em ampliar e contrapor relações entre artistas e movimentos, de modo a propiciar interpretações e abordagens que contribuam para a compreensão do que significa, em termos mais amplos, a arte feita em nosso continente.

A esse esforço de ampliar constantemente o entendimento da arte latino-americana somam-se as iniciativas fundamentais de duas outras instituições, sem as quais esta mostra não poderia ter-se concretizado: a Coleção Patricia Phelps de Cisneros e a Pinacoteca do Estado de São Paulo. A Fundação Iberê Camargo agradece especialmente a Patricia Phelps de Cisneros, a Adriana Cisneros de Griffin, a Gabriel Pérez-Barreiro, a Luis Camnitzer, a Paulo Herkenhoff e ao curador Ariel Jiménez, além de toda a competente e dedicada equipe da Coleção Cisneros. Também agradece a Marcelo Araújo e à equipe da Pinacoteca, bem como às equipes que estiveram envolvidas na realização da mostra em Porto Alegre. Graças à visão e à determinação de tais instituições e pessoas, projetos ambiciosos são tornados realidade, como este que a Fundação Iberê Camargo tem a satisfação de apresentar.

Fundação Iberê Camargo



Fundação **Iberê Camargo**







Uma aproximação com organizações museológicas da América, bem como a revisão de diferentes produções artísticas do continente são dois movimentos que têm se articulado com um dos principais objetivos da Pinacoteca do Estado de São Paulo nos anos recentes. Correspondem, respectivamente, à nossa crença nas parcerias institucionais como estratégia eficaz para o aprimoramento das atividades dos museus e na cartografia da sinergia existente entre nossos múltiplos processos criativos como instrumento fundamental para a adequada compreensão de nossa realidade cultural e artística.

É, assim, com imensa satisfação que recebemos a exposição “Desenhar no espaço: artistas abstratos da Venezuela e do Brasil na coleção Patricia Phelps de Cisneros”; organizada conjuntamente pela Fundação Iberê Camargo, de Porto Alegre, e pela Fundação Cisneros – Coleção Patricia Phelps de Cisneros. Esta mostra traduz, na perspectiva das três instituições envolvidas, o compromisso com a construção de uma rede de trabalho consistente e permanente, sendo altamente honroso para a Pinacoteca do Estado de São Paulo poder participar desta empreitada ao lado de tão prestigiosas organizações. Registramos, portanto, nossos calorosos agradecimentos às suas direções e equipes técnicas, por esta singular oportunidade de colaboração.

A exposição apresenta um privilegiado momento da arte dos dois países. Com efeito, as décadas de 1950 e 1960 testemunharam, no Brasil e na Venezuela, o desenvolvimento de uma produção de matriz abstrata que se impõe, até hoje, não só como referência histórica, mas como paradigma para inúmeras poéticas subsequentes. As emblemáticas obras que compõem a exposição – exemplos excepcionais da melhor produção de cada artista participante –, no diálogo proposto pela cuidadosa e estimulante curadoria, certamente oferecerão ao público visitante uma experiência única de sensibilização e conhecimento. Neste particular momento da história da América Latina, em que, paralelamente, celebramos o bicentenário da independência de diversas nações, e continuamos a enfrentar tantos desafios no percurso de nossas democracias, é sempre oportuno resgatar a mensagem libertária e utópica de nossos artistas.

Marcelo Mattos Araujo  
Diretor Executivo  
Pinacoteca do Estado de São Paulo



**GOVERNO DO ESTADO  
DE SÃO PAULO**







É com grande satisfação que a Colección Patricia Phelps de Cisneros (CPPC) volta ao Brasil após quase uma década. Nossa primeira exposição aqui foi em 2002, quando sob o título *Paralelos: arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto*, duas exposições foram realizadas em São Paulo e Rio de Janeiro no Museu de Arte Moderna de cada cidade. Estas exposições marcaram o começo de um giro continental da coleção pela América Latina, de acordo com a nossa missão de aumentar a compreensão da riqueza e diversidade da arte latino-americana não apenas dentro dos Estados Unidos e Europa, mas também dentro da própria América Latina. Após São Paulo e Rio, a coleção viajou para a Argentina, Uruguai, Chile, Peru, El Salvador, Costa Rica e México, com uma estrutura de curadoria única em cada lugar desenvolvida para entrar em diálogo com as tradições artísticas de cada local.

O Brasil sempre teve um lugar muito especial dentro da coleção e da família Cisneros. A coleção em si seria inconcebível sem a orientação sábia e o empenho de Paulo Herkenhoff, um dos nossos primeiros consultores de curadoria. Ele foi também um dos primeiros a perceber que o que começou como uma coleção de arte moderna venezuelana tinha o potencial – ou mesmo talvez a obrigação – de se expandir geograficamente para abranger as expressões artísticas da modernidade no Brasil, Argentina, Uruguai e outros lugares. A coleção que nós apresentamos hoje deve muito à visão de Paulo, e às contribuições de curadoria de Luis Enrique Pérez Oramas, agora curador de arte latino-americana no Museum of Modern Art New York, e Ariel Jiménez, curador-chefe da CPPC, e curador desta exposição.

Nós somos extremamente gratos à Fundação Iberê Camargo e à Pinacoteca do Estado de São Paulo pela oportunidade de voltar ao Brasil com uma exposição focada no diálogo artístico entre a Venezuela e o Brasil. Dos anos de 1950 em diante, ambos os países estavam desenvolvendo uma visão da modernidade positiva e voltada para o futuro, e uma visão na qual a arte teve um papel fundamental. Como demonstra a tese de curadoria de Ariel Jiménez, os artistas em ambos os países sentiam a necessidade de expressar seu entusiasmo pelo novo e o moderno, e de empurrar os limites da criação artística para dimensões novas e interativas. Esta exposição nos proporciona a rara oportunidade de ver os desenvolvimentos paralelos de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, com Jesús Soto e Carlos Cruz-Diez, na medida em que eles evoluem de formatos tradicionais para dimensões novas e inesperadas em suas criações artísticas, para *desenhar no espaço*, como sugere o título.

Nossos mais calorosos agradecimentos vão para a Fundação Iberê Camargo e para a Pinacoteca do Estado por seu convite, e mais particularmente para Fábio Coutinho e Marcelo Araújo, seus diretores exemplares, e para sua equipe muito competente. E por sua visão em apoiar a Fundação Iberê Camargo e tornar possível o prédio novo incrível de Siza, uma nota de agradecimento muito especial deve ir para Jorge Gerdau Johannpeter, presidente executivo da Fundação Iberê Camargo, e para Beatriz Bia Johannpeter. Na CPPC, eu gostaria de agradecer Ariel Jiménez por seu trabalho de curadoria e texto esclarecedores e o nosso querido amigo Paulo Henkerhoff por seu ensaio. Eu também gostaria de agradecer a equipe da CPPC, sob a liderança de Gabriel Pérez-Barreiro por coordenar os diversos aspectos desta exposição, com um agradecimento particular para Luis Camnitzer, nosso consultor pedagógico, por suas ideias e propostas estimulantes. De maneira muito especial, eu gostaria de agradecer meus pais Gustavo e Patrícia Cisneros por seu apoio e visão incondicionais, e sua crença inabalável no poder da arte e educação para mudar vidas.

Adriana Cisneros de Griffin

Presidente

Fundación Cisneros / Colección Patricia Phelps de Cisneros

**FUNDACIÓN  
CISNEROS  
COLECCIÓN  
PATRICIA  
PHELPS DE  
CISNEROS**







Este catálogo foi produzido por ocasião da exposição

**Desenhar no Espaço: Artistas Abstratos do Brasil e da Venezuela  
na Coleção Patricia Phelps de Cisneros**

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil  
29 de julho a 31 de outubro de 2010

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil  
27 de novembro de 2010 a 30 de janeiro de 2011

This catalogue was produced on the occasion of the exhibition

*To Draw in Space: Abstract Artists of Brazil and Venezuela in the Patricia Phelps de Cisneros Collection*

Iberê Camargo Foundation, Porto Alegre, Brazil  
July 29 to October 31, 2010

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brazil  
November 27, 2010 to January 30, 2011

Este catálogo fue producido con motivo de la exposición

Diseñar en el Espacio: Artistas abstractos de Brasil y de Venezuela en la Colección Patricia Phelps de Cisneros

Fundación Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil  
29 de julio al 31 de octubre de 2010

Pinacoteca del Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil  
27 de noviembre de 2010 al 30 de enero de 2011

**Ariel Jiménez** é historiador e curador de arte moderna e contemporânea. Estudou História de Arte e Arqueologia pela Universidade de Sorbone (Paris) e tem sido curador de diversas exposições em instituições públicas e privadas da Venezuela e outros lugares na América Latina. Atualmente é curador chefe da Coleção Patricia Phelps de Cisneros e do Museu de Arte Moderna Jesús Soto (Ciudad Bolívar). Tem publicado, entre outros títulos: *La primacía del color* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1992); *He vivido dos los ojos. Correspondencia Alejandro Otero/Alfredo Boulton. 1946/1974* (Caracas: Fundación Alberto Vollmer, Inc., y Fundación Museo Alejandro Otero, 2001); *Conversaciones con Jesús Soto* (Caracas: Cuadernos de la Colección Cisneros, 2001); *Soto* (Caracas: Fundación Jesús Soto y Banco de Venezuela, 2007).

**Ariel Jiménez** is an historian and curator of modern and contemporary art. He studied Art History and Archaeology at the Sorbonne in Paris and has curated several exhibitions in public and private institutions in Venezuela and other Latin American countries. He is currently chief curator at the Colección Patricia Phelps de Cisneros and the Museo de Arte Moderno Jesús Soto (Ciudad Bolívar). Publications include: *La primacía del color* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1992); *He vivido por los ojos. Correspondencia Alejandro Otero/Alfredo Boulton. 1946/1974* (Caracas: Fundación Alberto Vollmer, Inc., and Fundación Museo Alejandro Otero, 2001); *Conversaciones con Jesús Soto* (Caracas: Cuadernos de la Colección Cisneros, 2001); *Soto* (Caracas: Fundación Jesús Soto and Banco de Venezuela, 2007).

**Ariel Jiménez** es historiador y curador de arte moderno y contemporáneo. Estudió Historia del arte y Arqueología en La Sorbona (Paris) y ha sido curador de numerosas exposiciones en instituciones públicas y privadas de Venezuela y otros lugares de América Latina. Actualmente es curador jefe de la Colección Patricia Phelps de Cisneros y del Museo de Arte Moderno Jesús Soto (Ciudad Bolívar). Ha publicado, entre otros títulos: *La primacía del color* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1992); *He vivido por los ojos. Correspondencia Alejandro Otero/Alfredo Boulton. 1946/1974* (Caracas: Fundación Alberto Vollmer, Inc., y Fundación Museo Alejandro Otero, 2001); *Conversaciones con Jesús Soto* (Caracas: Cuadernos de la Colección Cisneros, 2001); *Soto* (Caracas: Fundación Jesús Soto y Banco de Venezuela, 2007).





# DESENHAR NO ESPAÇO

ARIEL JIMÉNEZ







# DESENHAR NO ESPAÇO

Ariel Jiménez

O fato de um número significativo de artistas ter, nas décadas de 1950 e 1960, tentado trabalhar fora dos limites tradicionais das artes plásticas, “liberados” dos constrangimentos materiais da obra (pelo menos dos mais tradicionais), é algo que transcende tanto a produção individual desses artistas, como os diversos contextos nacionais ou regionais nos quais atuaram. Em todo o mundo ocidental, assim como na sua área de influência, e até no Japão, o século XX foi testemunha de um processo progressivo de abertura e “emancipação” nos mais diversos campos da atividade humana. Os meios que durante séculos, inclusive milênios, demarcaram essa necessidade essencial de expressão humana que está na origem das artes foram paulatinamente percebidos como uma camisa de força, como um limite material e técnico a ser inevitavelmente flexibilizado, ampliado e superado, de modo a se atuar no mundo real, no espaço ocupado por nós, os seus destinatários. Pois *desenhar no espaço*,<sup>1</sup> como se propuseram muitos desses artistas, ou seja, atuar no próprio âmbito em que decorrem os nossos dias, é algo que se faz por necessidade, e com o olhar sempre fixo no espectador, nesse interlocutor para o qual, necessariamente, se faz a obra.

E se estamos diante de um fenômeno que se impõe a um número crescente de artistas plásticos durante o século passado, isso se dá em função da radical transformação das relações entre os indivíduos nas cidades modernas e, em consequência, da mudança na própria função das artes plásticas. Sem visar a uma hierarquização, afinal impossível, convém indicar alguns dos fatores que dirigem e, de certo modo, “explicam” esse processo geral de abertura no caso de todos esses artistas que se sentiram impelidos a tal experimentação. Em primeiro lugar, razões de ordem geral, associadas a uma alteração profunda em nossa concepção do universo, do espaço e do tempo, da matéria e da energia, conduzem por assim dizer a uma inevitável superação do quadro tradicional das artes visuais, agora incapazes de figurar realidades que transcendem o universo sensível, ou seja, nosso universo tátil, sonoro, visível. De imediato, o mundo se viu repleto de realidades que não mais cabiam na tela e que, embora pudessem ser concebidas, não podíamos ver nem dar a ver.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> A expressão “desenhar no espaço” é usada por Jesús Soto ao definir seus esforços para superar as limitações do plano pictórico. Com isso, evidentemente, não queremos dizer que o trabalho dele, e menos ainda o dos artistas reunidos nesta exposição, possa ser reduzido ao fato concreto de traçar linhas no espaço.

<sup>2</sup> O átomo, com seu núcleo e elétrons; os ultrassons; a quarta dimensão; a infinitude do espaço sideral, medida em milhares e até milhões de anos-luz; são as múltiplas realidades que povoam o mundo moderno e que não podemos ver nem tornar visíveis, muito menos pintá-las sobre uma tela.





Até o presente – escreveu Apollinaire em 1913 –, as três dimensões da geometria euclidiana satisfizeram as inquietudes introduzidas na alma dos grandes artistas pelo sentimento do infinito. [...] Hoje, porém, os sábios não mais se restringem às três dimensões euclidianas. Os pintores foram levados de modo natural e, por assim dizer, intuitivo, a se preocupar com novas medidas possíveis da extensão, que, na linguagem dos ateliês modernos, acabaram designadas em conjunto e abreviadamente pelo termo de quarta dimensão.<sup>3</sup>



**Pablo Picasso**

*Fumeur assis à une table*, 1914

tinta sobre papel | ink on paper | tinta sobre papel  
23,5 x 31,8 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

©2010 Estate of Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS), New York

Em grande medida, é por esse motivo que a pintura moderna se desenvolveria em conformidade com uma lógica do sublime, justamente por que isso que se vê na obra somente está ali – ou em parte – como signo, como intuição sensível que aponta para algo situado além da nossa capacidade sensorial e, em particular, do nosso órgão de visão. O cubismo, sem dúvida, com a sua desestruturação sistemática do espaço renascentista; os *relevos* de Picasso; e, em seguida, os *contrarrelevos* de Tátlin e os *architectones* de Malevitch estão entre os testemunhos pioneiros dessa necessidade de transcender os limites tradicionais das artes plásticas, que teria enorme ressonância em todo o mundo ocidental e não só nele.

A tais requisitos conceituais ou teóricos (que sempre têm, claro, seus correlativos técnicos), acrescentam-se ainda outras urgências, outros chamados que, a partir da própria vida, se impõem aos artistas. Em todas as partes, a cidade – sobretudo a metrópole moderna – passa por um processo de crescimento ao longo do século XX, alimentado pela maciça emigração das áreas rurais, por multidões atraídas pela oferta crescente de empregos, serviços, hospitais, entretenimentos e progresso material. Apenas esse fator já supõe uma dinâmica claramente nova que aos poucos vai se consolidar, à medida que as cidades europeias e, depois, as americanas adquirem graus de complexidade cada vez maiores.<sup>4</sup> Os artistas deixam de atuar no âmbito de povoados maiores ou menores, e passam a lidar com organismos cada vez mais amplos e complexos, cada vez mais diversificados e heterogêneos. E a atuação nesse contexto urbano estendido requer estratégias novas para se alcançar um público agora de massa. Não bastam as intervenções nas igrejas e em alguns poucos espaços de poder e representação, nos museus e galerias. Cada vez mais presente e decisiva na vida urbana, há então uma imensa comunidade humana que passa uma parcela considerável de suas vidas nos locais de trabalho, como a fábrica e a oficina, e que nem sempre frequenta a igreja, muito menos os museus, e que é preciso buscar ali onde se vive e se ganha a vida.

As duas grandes guerras mundiais, com sua amplitude quase planetária de miséria e morte, também implicaram uma mudança radical tanto nos problemas plásticos que se colocavam os artistas, como nas estratégias individuais que adotaram para alcançar soluções adequadas. A pintura e a escultura, tal como vinham sendo praticadas até então, mostraram-se limitadas para alcançar esse público cada vez

<sup>3</sup> Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes* (Paris: Hermann, 1980, p. 61): *Jusqu'à présent, les trois dimensions de la géométrie euclidienne suffisaient aux inquiétudes que le sentiment de l'infini met dans l'âme des grands artistes. [...] Or, aujourd'hui, les savants ne s'en tiennent plus aux trois dimensions de la géométrie euclidienne. Les peintres ont été amenés tout naturellement et, pour ainsi dire, par intuition, à se préoccuper de nouvelles mesures possibles de l'étendue que dans le langage des ateliers modernes on désignait toutes ensemble et brièvement par le terme de quatrième dimension.*

<sup>4</sup> Tal processo, evidentemente, não é homogêneo em todos os países e se completa em momentos e com ritmos distintos. Na Europa, pelo menos nos países que se industrializaram mais cedo, isso ocorre entre o final do século XIX e o início do seguinte. Nos casos da Venezuela e do Brasil, somente por volta da década de 1970 as suas populações passam a ser, pela primeira vez na história, predominantemente urbanas.



mais amplo, e responder de modo eficaz às novas circunstâncias urbanas. Os artistas mais importantes, aqueles que melhor exprimiram as necessidades de sua época, sentiram então impelidos a avançar além dos limites convencionais das “belas-artes”. Não por acaso, a Primeira Guerra Mundial assinala com exatidão o momento no qual desmorona por completo o quadro tradicional das artes plásticas (e o mesmo também ocorre com a literatura, a música, o teatro e a arquitetura). O dadá e o surrealismo compartilham a urgência de atuar não só fora dos limites convencionais da pintura e da escultura, mas também fora de museus e galerias, concentrando-se agora nos cabarês, nas ruas e na própria cidade. Poucas obras expressam melhor tal tendência do que o célebre *Merzbau*, essa espécie de instalação *avant la lettre*, a grande colagem penetrável a que Kurt Schwitters se dedica entre 1923 e 1948.

Do mesmo modo, é no período do entre-guerras que os artistas da Bauhaus vislumbram na indústria moderna a possibilidade de alcançar de maneira eficaz todos os cidadãos: o operário na fábrica, o funcionário no escritório, em sua casa e até em sua mesa de jantar. Na época, desenvolve-se no México a grande escola muralista, filha também de dolorosos conflitos sociais e de uma imperiosa necessidade de chegar aos cidadãos mais humildes, as grandes massas de trabalhadores e operários, pois, ainda que nela a “pintura” não ultrapasse os limites tradicionais do plano, a ideia de privilegiar o mural surge da exigência de atuar no âmbito urbano. Sem dúvida, trata-se de soluções radicalmente diferentes, adaptadas a cenários distintos, mas no fundo visavam ao mesmo objetivo, ou seja, exercer sua atividade na cidade e para todos os cidadãos.

*Desenhar no espaço*, trabalhar fora do plano pictórico, é portanto um fenômeno, uma *necessidade* derivada desse processo geral de abertura, que cresce com as cidades, se intensifica com os conflitos sociais e alcança o apogeu logo depois da Segunda Guerra Mundial, com a variável – fundamental para nós – de que então passam a fazer parte desse processo artistas de países latino-americanos, como Argentina, Brasil e Venezuela.

Justamente entre as décadas de 1940 e 1970, esse fenômeno urbano alcança, tanto no Brasil como na Venezuela, essa densidade crítica que requer dos artistas – pelo menos daqueles a isso sensíveis – uma mudança nas estratégias plásticas. Pela primeira vez na história dessas nações, assim como em outras no continente, a população urbana supera em termos proporcionais os habitantes do campo, intensificando-se assim as inevitáveis tensões urbanas que não deixarão de se refletir explicitamente nas obras produzidas pelos artistas de ambos os países. Nesse sentido, é muito significativo que os artistas mais importantes da segunda metade do século XX, tanto no Brasil como na Venezuela, sejam exatamente aqueles que responderam a esse chamado de abertura, a esse grito de alarme que se erguia nas grandes cidades.

Quando Hélio Oiticica, Carlos Cruz-Diez, Jesús Soto ou Lygia Clark buscam maneiras de estabelecer um contato mais direto com os espectadores – mesmo quando suas obras parecem remotas especulações abstratas –, não se trata, portanto, de um gesto isolado e caprichoso, mas antes uma resposta às questões da época.

Se o homem não conseguir uma nova expressão dentro de uma nova ética ele estará perdido. A forma já foi esgotada em todos os sentidos. O plano já não interessa em absoluto o que resta? Novas estruturas a descobrir. É a carência de nossa época. Estruturas que correspondam a novas necessidades de o artista se expressar.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Carta de Lygia Clark a Hélio Oiticica, em Luciano Figueiredo (org.), *Lygia Clark / Hélio Oiticica. Cartas 1964-74* (Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 34).



**Kurt Schwitters**

*Merzbau*, 1933

destruído | destroyed | destruido in 1943

© Schwitters, Kurt | Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2010.



Na busca dessas novas estruturas mencionadas por Lygia Clark, e que não mais podiam se restringir ao plano da pintura ou ao volume da escultura, o artista tampouco procede às cegas ou de maneira arbitrária. Não se abandona simplesmente a pintura para fazer outra coisa, com outros meios e recorrendo a premissas novas. Assim como se faz filosofia a partir do que já foi pensado por outros, no âmbito das estruturas conceituais de uma civilização específica, e assim como pensamos a partir de uma linguagem configurada no decorrer de uma longa evolução humana – de modo que as palavras não estão aí apenas para o nosso uso, como uma ferramenta alheia e externa, mas constituem o nosso universo verbal e conceitual mais íntimo –, desse mesmo modo uma obra de arte só pode ser feita a partir da arte preexistente. É a partir da experiência acumulada por outros no interior de uma tradição determinada<sup>6</sup> que se tenta pensar o novo, aquilo que ainda não existe.

Meu poema  
é um tumulto:  
a fala  
que nele fala  
outras vozes  
arrasta em alarido.<sup>7</sup>

Disto decorre que, quando um artista como Hélio Oiticica abandona o plano para trabalhar no espaço, e quando procura pensar a relação da obra com o outro corpo do espectador, ele o faz como pintor, a partir de suas ferramentas, dos limites e possibilidades expressivas da pintura. Claro que isso não significa que deva recorrer necessariamente aos meios e às técnicas tradicionais da pintura, mas que é a partir desta que se procede, a partir de seus requisitos como forma de expressão, operando conceitualmente como artista plástico, pois a ampliação do mundo do possível passa necessariamente pela ampliação dos meios usados para expressá-lo.

Um *Bólido*, um *Parangolé*, uma instalação como *Tropicália*, de Oiticica, assim como um *Penetrable* de Soto ou uma *Cromosaturación* de Cruz-Diez já não têm obviamente nada a ver com a pintura, em termos técnicos, mas todo aquele que examine detidamente a origem dessas obras terá de reconhecer que esses organismos novos e enigmáticos provêm da pintura, são produtos dela, e por isso mesmo carregam em seus genes certo rastro pictórico que vai mais além dos materiais e técnicas empregados, conectando-se com a própria essência dessa forma de pensar que é o pensamento da forma. Todo o problema está em determinar quando, em que momento e medida, essa origem do pictórico desaparece por completo, se é que isso ocorre, e que organismo novo surge dali. Essa é justamente a questão que se coloca Ferreira Gullar ao recorrer à figura do “não objeto”, no esforço de definir esse organismo que surge da pintura e, em determinado momento, deixa para trás o seu âmbito.

<sup>6</sup> Trata-se, evidentemente, de tradições de ordem conceitual, mas também técnicas e materiais.

<sup>7</sup> Ferreira Gullar. “Muitas vozes” (trecho), em *Toda poesia* (Rio de Janeiro: José Olympio, <2000>, p. 453).





## Desde a pintura

Transcender a pintura *desde* a pintura, ou a escultura *desde* a escultura, desde as suas possibilidades técnicas e expressivas, é portanto um processo que se dá nesses artistas de maneira ao mesmo tempo condicionada (tanto pelo momento histórico em que atuam, como pela própria natureza do meio que usam) e distintiva, conforme a especificidade das soluções individuais. Esta exposição tem por objetivo examinar o modo como isso se deu na obra de alguns dos mais importantes artistas brasileiros e venezuelanos da segunda metade do século XX, e também como é possível, na verdade, detectar uma especificidade determinada em suas estratégias e soluções plásticas.

Não se trata aqui, contudo, de estudar tais obras – ou quaisquer outras – em função de uma suposta essência nacional, como se as soluções a que chegaram esses artistas somente fossem possíveis em um país determinado e exprimissem uma índole nacional única e intransferível. Caberia notar apenas o fato de que, na maneira como certos artistas brasileiros procuraram trabalhar fora dos limites convencionais das artes plásticas, é possível detectar uma série de elementos comuns que os diferenciam dos artistas venezuelanos ou argentinos nesse período específico da história, tal como se podem detectar traços característicos – e diferenciais – nas escolas renascentistas de Siena e Florença. Assim, o que se enfoca aqui são os processos históricos que caracterizam ou definem determinadas “escolas” ou “tradições”, as quais surgem e se desenvolvem em épocas e cenários específicos, mesmo que tais cenários sejam extremamente complexos e estejam perpassados por outras tradições, ou formem parte de processos históricos mais abrangentes, até mesmo planetários.

Para se entender em detalhes como se aborda o espaço desde a pintura, ou como esses artistas o fizeram de acordo com as suas circunstâncias, convém estudar as características fundamentais desse meio, características que foram levadas em conta quando se propuseram a operar *fora desse âmbito*. Toda pintura, para começar, tem um corpo material: a tela ou a madeira sobre a qual se trabalha. De certo modo, portanto, toda pintura é um objeto. Este, contudo, tem a particularidade de oferecer ao espectador uma superfície privilegiada: o plano sobre o qual se mostra ou se representa algo. Além disso, em geral uma moldura encerra esse espaço de representação, assinalando o seu limite. Em seguida vêm os elementos materiais ou técnicos com os quais se confere uma forma àquilo que a pintura pretende representar: a cor, a forma, a linha, o plano, a perspectiva, os vernizes e as transparências, o claro-escuro etc. Por fim, como todo objeto, a pintura ocupa um espaço, no qual se preveem as condições em que ela poderá ser apreciada pelo público.

Grande parte desse jogo, que constitui a própria essência da representação pictórica, consiste em tecer uma sutil trama de relações entre todos esses elementos. Entre o espaço fictício engendrado pela pintura, o que nele se representa e os meios usados para se obter isso. Entre o quadro e o figurado na pintura, entre a posição da pintura e a posição do espectador no espaço.

Às vezes, por exemplo, a pintura simula a continuidade de um elemento arquitetônico em seu interior virtual, como ocorre com frequência nas igrejas barrocas. Em outras, ao contrário, o que se figura na superfície pictórica estende-se apenas até a moldura. Quase sempre, além disso, em uma pintura concebida para um espaço específico, a sua palheta retoma os tons do espaço que a acolhe. De algum modo, esse interior figurado é sempre pensado como eco do espaço externo, ou pelo menos em estreita correspondência com ele e com os espectadores, chegando por vezes até integrá-los de algum modo no figurado, como fez Velázquez no célebre quadro *Las meninas*.





Notável é que, ao sentir a necessidade de trabalhar fora da pintura, os artistas do século XX empregam todas essas estratégias da pintura tradicional, além de outras que se podem articular a estas, a fim de *fazer fora o que antes faziam dentro*. Ou seja, a fim de criar um cenário, de certo modo um espaço de representação, mesmo quando não se trata mais de representar ali nenhum objeto do mundo. O que são os penetráveis de Soto e Oiticica e as cromossaturações de Cruz-Diez se não justamente esse cenário, esse âmbito criado pela pintura fora de si mesma para interagir com o espectador, para que este ali crie um acontecimento significativo, isto é, dotado de sentido? Em outros casos, pelo contrário, não se criam cenários, mas estruturas, objetos especiais – mediadores, como diria Guy Brett –, especificamente concebidos para dialogar com o espectador, como o faz Lygia Clark. Sem dúvida, não é o mesmo o que se diz dessa maneira, e tampouco os meios das artes plásticas são empregados da mesma maneira. Dizer outra coisa também implica dizer de outra maneira.

Como está tudo tão claro agora: que a pintura teria de sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda.<sup>8</sup>

O que houve, na realidade, é que a obra foi pensada de maneira radicalmente distinta a fim de atuar com o máximo de eficácia – de modo mais ativo – sobre o espectador, obrigando-o até mesmo a se comprometer fisicamente, e com o máximo de adequação às condições da metrópole moderna, pois as experiências que se propõem ao espectador muitas vezes ocorrem em plena rua. O que se requer, portanto, é que o espectador seja mais ativo, e sobretudo mais presente em termos corporais, em uma ação que comprometa de modo indissolúvel tanto o corpo quanto a mente. O que se pede é que o espectador seja de certo modo coautor do que ali ocorre. Com isso certamente se transcendem as categorias tradicionais das artes visuais, mas quem poderia afirmar hoje que a pintura de onde provêm tais experiências não exigia também uma atividade conceitual, que ela era – e continua a ser – *cosa mentale*?

Todos os artistas que fazem parte desta exposição trabalharam a partir desse complexo técnico-conceitual da pintura e da escultura, ainda que evidentemente com ênfases diferentes em seus componentes, adotando estratégias distintas e, muitas vezes, distintivas. Quando se comparam as tradições efetivas do Brasil e da Venezuela, pelo menos na obra de seus representantes mais destacados – aqueles nos quais a contribuição de cada movimento levou aos resultados mais consistentes –, logo fica evidente que, ainda que todos tenham se empenhado em romper de algum modo o corpo material da pintura, os brasileiros o fizeram em geral priorizando sua presença corporal, ao passo que os venezuelanos quase sempre privilegiaram os efeitos luminosos que ocorrem na obra. Disso resultam estratégias técnicas e materiais completamente distintas, como distintas são as tradições plásticas a que dão origem, tanto na maneira de se projetarem no futuro, como na forma de se vincularem ao passado plástico nacional e ocidental.

---

<sup>8</sup> Hélio Oiticica. "Aspiro ao grande labirinto". Em *Hélio Oiticica*, catálogo da exposição itinerante iniciada no Center for Contemporary Art (Roterdã) e concluída no Centro de Arte Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1997, p. 42).



## O corpo da obra

De início, convém comparar o que ocorre com esse corpo material da pintura logo antes de cada um desses artistas tentar abrir esse corpo a fim de lançá-lo no espaço real e nele trabalhar. É evidente que todos eles se defrontaram, antes de tudo, com a tarefa de alcançar a equivalência entre o espaço pictórico de representação e a superfície da tela em que pintavam. Ou seja, era preciso fazer da tela não mais um espaço de representação, mas um plano ou, melhor ainda, uma superfície plana, com uma existência real, material, de objeto plástico. Além disso, nota-se que, em todos eles, esse trabalho se fez a partir daqueles artistas cuja obra, derivada do cubismo, chega aos postulados do neoplasticismo e logo da arte concreta – uma genealogia plástica na qual todos de certa maneira se inscrevem e na qual dominam as figuras de Piet Mondrian e Kasimir Malevitch e, em seguida, Max Bill e Josef Albers.

Eis aí, portanto, em grande medida, um ponto de união, uma característica compartilhada, nessa tarefa a que todos esses artistas se propuseram na década de 1950, e também nas referências que lhes serviram de base na tentativa de levá-la a bom termo. Sem dúvida, tão logo cada qual empreende a realização de sua obra plástica, começa um processo de diferenciação ou de deslinde, estreitamente associado às tradições de cada país. E, se tal processo de diferenciação se torna possível, isto se deve a que, ao contrário do que se poderia imaginar, essas referências – ainda que comuns – não eram percebidas do mesmo modo em cada cenário nacional.

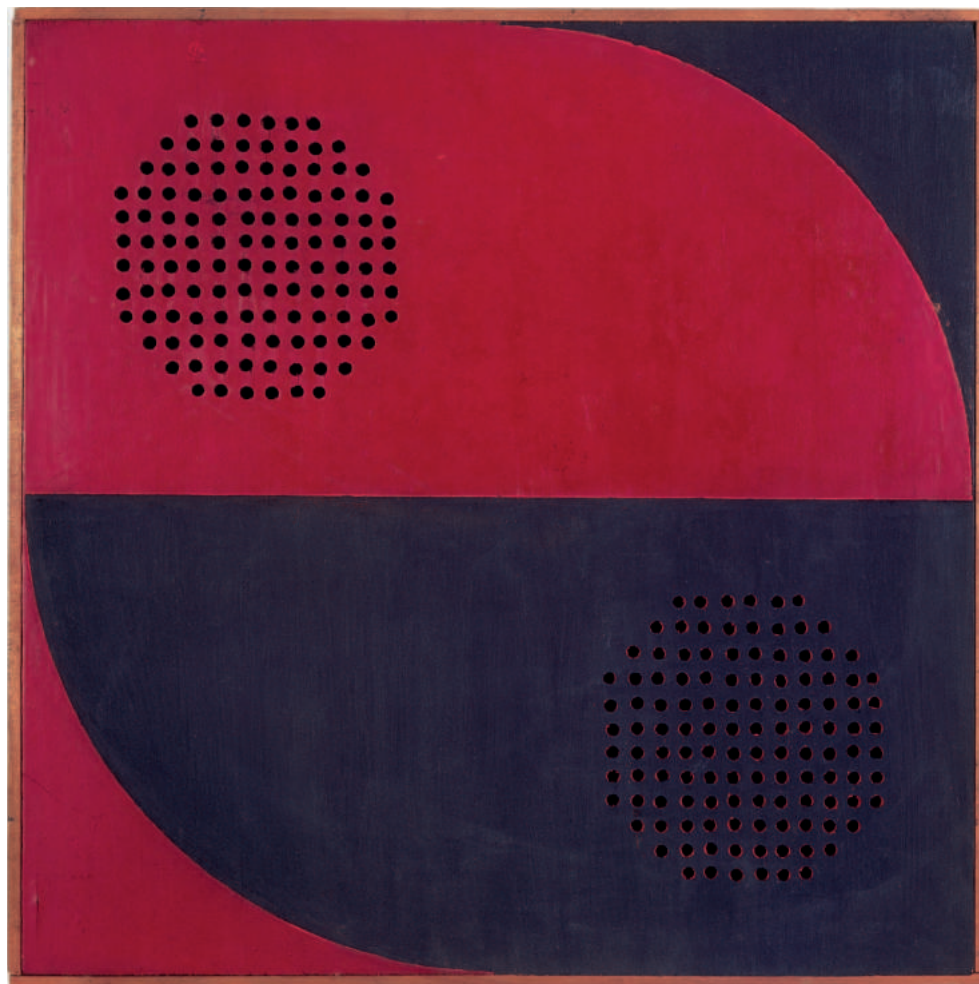
Por exemplo, é evidente que as leituras que uns e outros fizeram de obras cruciais como as de Mondrian e Malevitch (com frequência até mesmo dos mesmos quadros) indica já uma diferença bastante significativa. Diversos testemunhos escritos de Ferreira Gullar, Lygia Clark e Hélio Oiticica comprovam que a leitura que fizeram de Mondrian e Malevitch ressaltava, sobretudo, o caráter corpóreo de suas obras, o eco de que a pintura havia alcançado nestas um ponto final representado pelo plano material da tela. Como diz Ferreira Gullar, na obra deles:

### Carlos González Bogen

*Homenaje a Malevitch*, 1953  
pintura sintética sobre compensado |  
synthetic paint on plywood | pintura  
sintética sobre contraenchapado  
81,5 x 81,5 cm  
Colección Patricia Phelps de Cisneros  
©Carlos González Bogen

### Willys de Castro

*Composição modulada*, 1954  
verniz sobre chapa aglomerada | lacquer  
on board | barniz sobre madeira aglomerada  
40,3 x 40 cm  
Colección Patricia Phelps de Cisneros



**Hélio Oiticica**

*sem título (Grupo Frente), 1957*

óleo sobre madeira aglomerada | oil on board |

óleo sobre madeira aglomerada

40,6 x 40,6 x 4,1 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Alejandro Otero**

*Coloritmo 62, 1960*

esmalte industrial sobre madeira | industrial enamel

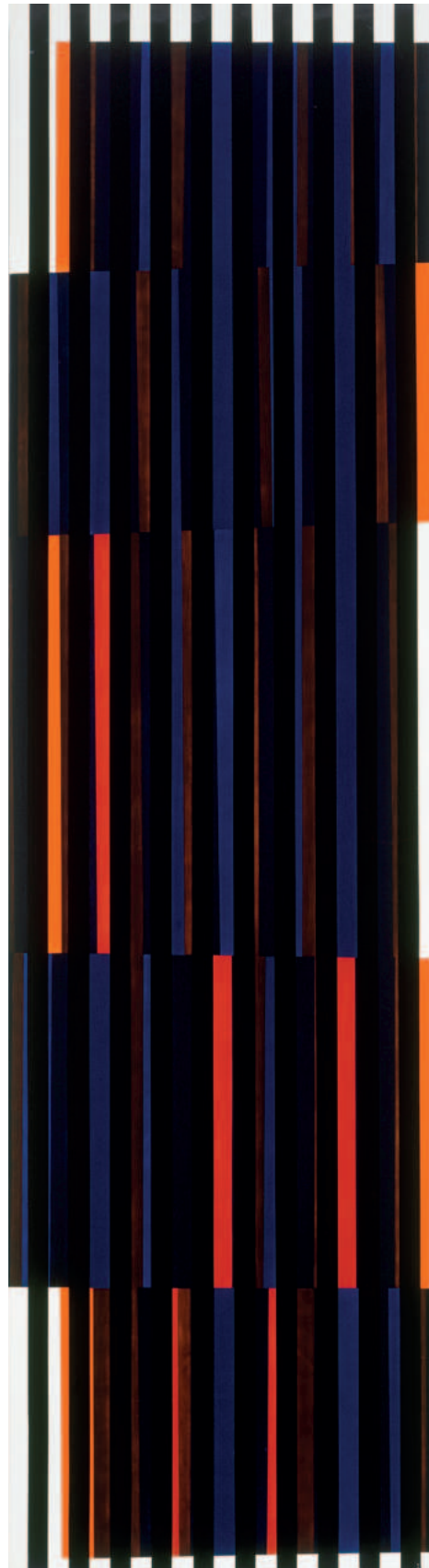
on wood | esmalte industrial (duco) sobre madera

200 x 54,6 x 2,7 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

DESENHAR O ESPAÇO ARTISTAS ABSTRATOS DO BRASIL E DA VENEZUELA NA COLEÇÃO CISNEROS







O espaço pictórico evapora-se e a tela é uma superfície *a ser pintada* e não mais uma superfície *sobre a qual pintar*, como anteriormente. O suprematismo, por sua vez, na tentativa de eliminar gradativamente a figura do objeto, defronta-se com a contradição figura/fundo [...] Malevitch atinge o limite desse conflito quando pinta o quadro *Branco sobre branco*. Um passo adiante e seria o fim da pintura: a tela em branco. Recupera-se a superfície primeira, vazia.<sup>9</sup>

Também para Lygia Clark, assim como para Hélio Oiticica, a obra de Mondrian seria antes de tudo um corpo material, um retângulo concebido como um todo orgânico e vivo. Essas são, pelo menos, as ideias desenvolvidas por Lygia Clark no mesmo artigo em que expõe o modo como vê a obra de Mondrian: o que interessa, diz ela, é que “a superfície seja um corpo orgânico como uma entidade viva”. E de fato, ela concebe as verticais e as horizontais de Mondrian – pelo menos em determinado momento de sua produção – não como linhas quaisquer inscritas na tela, mas como a reprodução, no interior desta, das bordas materiais que a separam do mundo.<sup>10</sup> Para Lygia Clark, Mondrian teria com isso iniciado um diálogo entre esse retângulo material da pintura e o seu entorno imediato, tal como ela mesma tentaria fazer em sua obra da década de 1950. De uma ou de outra maneira, portanto, todos eles veriam na pintura de Mondrian e de Malevitch esse corpo material a partir do qual seria possível e desejável pensar uma relação corpo a corpo com o espectador, tanto no espaço real, físico, como no espaço social. Na verdade, afirma Gullar, se Mondrian tivesse vivido mais alguns anos, “talvez voltasse à tela em branco de onde partira. Ou partisse dela para a construção no espaço, como o fez Malevitch, ao cabo de experiência paralela”.<sup>11</sup>

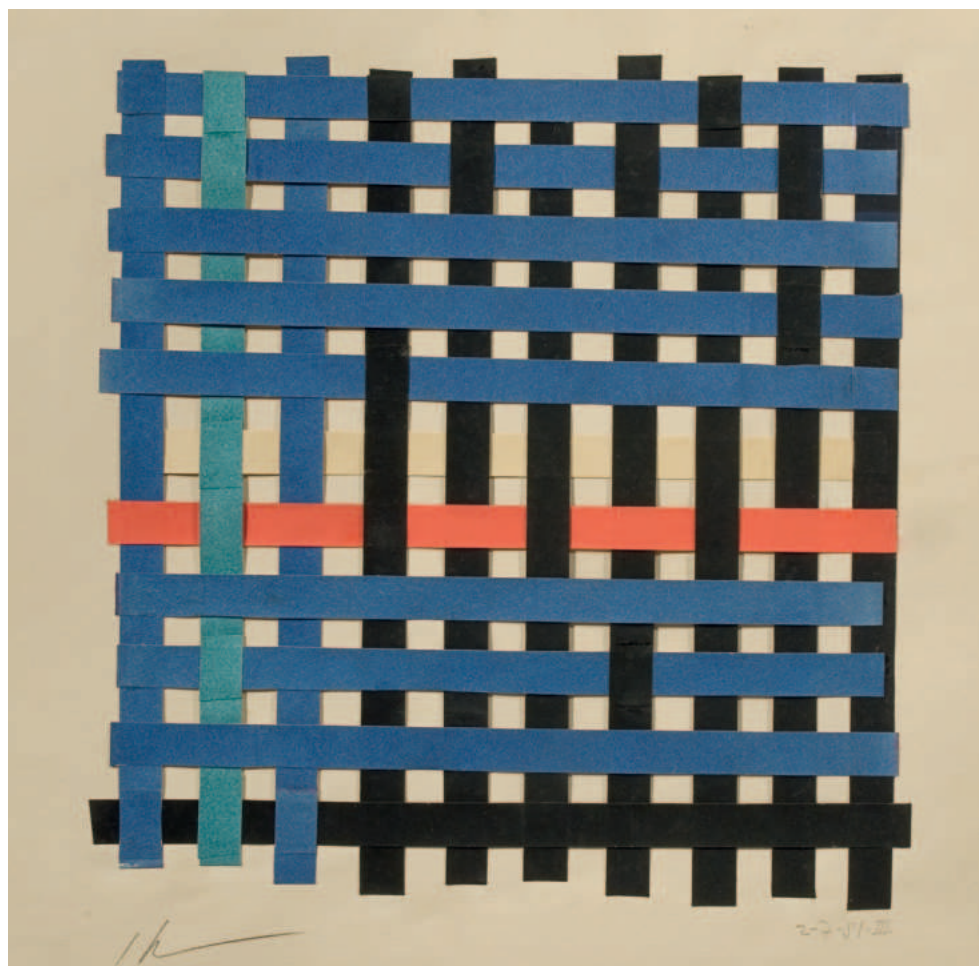
Por outro lado, nas tradições abstracionistas venezuelanas – ou pelo menos nas obras de três dos principais artistas abstratos da década de 1950 – Alejandro Otero, Jesús Soto e Carlos Cruz-Diez –, a leitura de Mondrian e de Malevitch seria feita em termos bem mais próximos do que se poderia chamar de tradição impressionista da pintura, ou seja, de *uma pintura centrada na luz*. Em uma tradição desse tipo, como a venezuelana, o corpo material da obra estaria ali apenas como condição necessária para o jogo iridescente da luz no espaço e no tempo, quer como presença imaterial que surge da obra e flutua diante dela (Otero e Cruz-Diez), quer como essência imaterial do mundo (Soto), capturada ou apresentada por meio de elementos plásticos que se desfazem diante do espectador. Assim, se os artistas venezuelanos também procuraram conquistar essa característica vida objetual da pintura, foi apenas como ponto de apoio para a construção de estruturas luminescentes – armadilhas luminosas, 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.

É por esse motivo que, no princípio da década de 1950, quando Otero chega a essas depuradas telas nas quais algumas linhas de cor flutuam sobre o fundo branco, ele busca um ponto de apoio em Mondrian, e neste o que ele percebe é antes de tudo uma estrutura capaz de conter essas linhas coloridas *de maneira eloquente e concreta*. E quando Otero descreve as primeiras obras realizadas depois de seu encontro com Mondrian, o que enfatiza sobretudo são as faixas de cor entretecidas, esses *interstícios* – essas luzes, como se diz em espanhol – que surgem entre elas.

9 Ferreira Gullar. “A trajetória de Lygia Clark”. Em *Lygia Clark*, catálogo da exposição itinerante iniciada na Fundació Antoni Tàpies (Barcelona, outubro de 1997) e concluída na Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts (Bruxelas, setembro de 1998), p. 61.

10 Lygia Clark, sem título (1960), *Op. cit.*, p. 139.

11 Ferreira Gullar. “Teoria do não-objeto”. Em *Etapas da arte contemporânea*. 3ª ed. (Rio de Janeiro: Revan, 1999, p. 291).



**Alejandro Otero**

*Ortogonal (Collage) 4*, 1951 (2 de Julio)  
colagem sobre papel | cut and pasted paper  
on paper | collage sobre papel  
32,4 x 32,4 cm

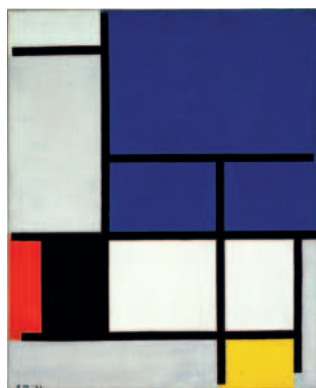
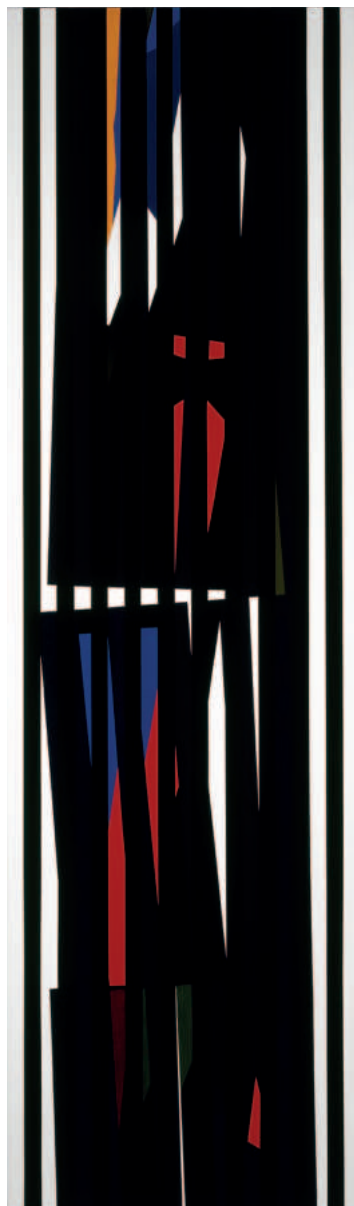
The Museum of Modern Art (MoMA), New York.  
Doação de Patricia Phelps de Cisneros em  
homenagem a Marie-Josée Kravis | Gift of Patricia  
Phelps de Cisneros in honor of Marie-Josée Kravis |  
Donación de Patricia Phelps de Cisneros en  
homenaje a Marie-Josée Kravis, 2007

Nas minhas *collages*, as faixas e os quadrados e retângulos [empregados por Mondrian em seus últimos quadros] se juntaram. As faixas se entreteceram em todas as cores possíveis, e os quadrados passaram a ser *consequência* dessa trama – que não se fechou por inteiro: entre uma e outra faixa, tanto numa direção como na outra, restaram os interstícios que geram os quadrados mencionados.<sup>12</sup>

No caso de Otero, portanto, o corpo concreto da obra é essa estrutura na qual a cor se mostra com *eloquência* e a forma se dá como *consequência*; a ênfase não está nesse corpo, mas no que ocorre sobre ele ou diante dele. Dessa perspectiva, outros aspectos da pintura de Mondrian deveriam ser-lhe particularmente úteis, como nesses momentos em que ele deixa entrever uma clara desvinculação dos campos de cor em relação ao fundo – que, embora não se pretendesse como tal, acabava inevitavelmente por sê-lo – e em relação à estrutura de linhas pretas que o continham. Desde aí, desses pequenos espaços de independência entre os diversos componentes de sua pintura (como, por exemplo, em *Composition with Large Blue Plane, Red, Black, Yellow and Grey*, de 1921), surgem os *Colorrítmos* de Otero, como uma estrutura na qual se notam claramente os campos de cor contidos pelas largas linhas negras distribuídas regularmente na superfície da obra.

<sup>12</sup> Citado na cronologia de Alexander López para *Alejandro Otero*, catálogo da exposição retrospectiva do artista no Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (Caracas, 1985), p. 20.





Algo semelhante ocorreria com Jesús Soto, que, no ano de 1950, busca em Mondrian uma resposta para as suas questões. Também ele percebe esse corpo pictórico, a simplicidade e a solidez de suas estruturas, mas o que lhe afeta particularmente nas obras de Mondrian é algo que não foi levado em conta pelos artistas brasileiros: no cruzamento das linhas verticais e horizontais produzia-se um ponto de luz, *uma vibração*, algo além disso que não fora pensado pelo autor, mas era resultante da própria pintura, era algo que *se produzia nela*.<sup>13</sup> Por isso mesmo, quando tenta vislumbrar em que direção Mondrian teria seguido caso tivesse vivido mais, não o imagina retornando à tela em branco para dela projetar-se no espaço como corpo material (tal como o faz, significativamente, Ferreira Gullar), mas como um artista que “teria dado um salto repentino para uma pintura estritamente dinâmica, obtida por meios ópticos”.<sup>14</sup> Do mesmo modo, quando considera a pintura de Malevitch, sobretudo o *Quadrado branco sobre branco*, Soto não reconhece nela esse derradeiro limite da pintura, além do qual só restava a tela branca em sua presença material, mas, ao contrário, “a forma mais perfeita e pura de capturar a luz em uma tela”.<sup>15</sup>

Trata-se, pois, de um claro exemplo de leituras distintas ou diferenciais, com os artistas venezuelanos, como Otero e Soto, privilegiando a luz e, de maneira geral, os efeitos luminosos produzidos *no* ou *sobre* o corpo material da obra, enquanto os brasileiros tendem a ressaltar esse *quasi-corpus* que se manifesta ao espectador como um todo inscrito no espaço.<sup>16</sup>

Por esse motivo, é crucial a maneira pela qual cada um desses artistas abre sua obra ao espaço. Enquanto Lygia Clark e Hélio Oiticica insistem na espessura da superfície pictórica para em seguida abri-la como um corpo estratificado – e opaco –, com diversas camadas que se articulam entre si e diante do espectador, Jesús Soto, por sua vez, recorre à transparência do acrílico para abrir sua pintura por meio de planos transparentes e superpostos. E, quando se trata de pensar a relação que se estabelece entre esses

#### Piet Mondrian

*Composition with Large Blue Plane, Red, Black, Yellow and Grey*, 1921

óleo sobre tela | oil on canvas | óleo sobre tela  
60,5 x 50 cm

© 2010 Mondrian | Holtzman Trust c/o HCR  
International Virginia

#### Alejandro Otero

*Coloritmo 38*, 1958

verniz sobre madeira | lacquer on wood |  
barniz sobre madeira

197,5 x 57,5 x 3 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

13 Ver, a respeito, o quadro intitulado *Composition 1936-42 with Blue*.

14 Traduzido da versão em espanhol da conversa entre Guy Brett e Jesús Soto publicada na revista *Signals*, em novembro de 1965, e reproduzida em Ariel Jiménez (org.). *Alfredo Boulton y sus contemporáneos. Diálogos críticos en el arte venezolano, 1912-1974* (Nova York: MoMA-Fundación Cisneros, 2008, p. 224).

15 Ariel Jiménez. *Conversaciones con Jesús Soto* (Caracas: Fundación Cisneros, 2005, p. 41).

16 Claro que todas essas leituras são mais reveladoras dos artistas que as fazem que do próprio Mondrian. Da dimensão mística, e mesmo teosófica, da obra deste pouco é dito – pelo menos nos testemunhos escritos disponíveis –, e supõe-se que tenham tido pouca influência sobre eles, exceto talvez quanto a esse ideal que certa vez levou Mondrian a imaginar um mundo sem arte, ou um mundo no qual a arte estaria de tal modo integrada à vida que não mais se poderia pensar como atividade separada.



diversos corpos plásticos e o espectador, os brasileiros o fariam pela articulação de superfícies opacas, tornando-as flexíveis ou suaves, como Lygia Clark, ou multiplicando no espaço as superfícies pictóricas para construir núcleos penetráveis, como Hélio Oiticica, mas núcleos constituídos por superfícies espessas ou opacas (e com frequência também bastante texturizadas) que se opõem fisicamente ao espectador.

Em contraste com essa estratégia que abre a pintura como corpo opaco ao mundo, há a estratégia “impressionista” dos venezuelanos, que recorrem quer à transparência do acrílico, quer à proliferação de linhas ou elementos delgados cuja superposição no espaço permite a criação de organismos plásticos abertos, como nos *Penetrables* de Jesús Soto. Todavia, nesses casos, a resistência material desses elementos é reduzida a sua expressão mínima e, em contrapartida, os contornos dos corpos que neles penetram parecem desfazer-se em vibrantes jogos de luz para quem os observa de fora, como os objetos na pintura impressionista sob a luz do sol.

**Jesús Soto**

*Penetrable*, 1990

ferro pintado, mangueiras de plástico | painted iron, plastic hoses | hierro pintado, mangueras de plásticas

508 x 508 x 508 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Hélio Oiticica**

*Grande Núcleo (NC3, NC4, NC6)*, 1960-1963

Exposição na Galeria G4, 1966

cortesia | cortesía | cortesía Projeto Hélio Oiticica







**Jesús Soto**

*Doble transparencia*, 1956

óleo sobre acrílico e madeira | oil on acrylic and wood |

óleo sobre acrílico y madera

55 x 55 x 32 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Hélio Oiticica**

*sem título (Relevos Espaciais)*, 1959

reconstrução | reconstruction | reconstrucción 1991

acrílico sobre compensado | acrylic on plywood |

acrílico sobre contraenchapado

104 x 118 x 12,7 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

DESENHAR O ESPAÇO ARTISTAS ABSTRATOS DO BRASIL E DA VENEZUELA NA COLEÇÃO CISNEROS







### Willys de Castro

*Objeto ativo* (1ª versão em offset), 1965  
litografia offset sobre papel Schoeller dobrado e colado em caixa de madeira pintada com Liquitex |  
offset litho on Schoeller paper folder and glued to wooden box painted with Liquitex |  
litografia offset sobre papel Schoeller dobrado y pegado en caja de madera pintada con Liquitex  
25,5 x 22,5cm

Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo  
doação | gift of | donación de Hércules  
Rubens Barsotti

## A cor no espaço

Se a paulatina abertura dessas obras ocorre organicamente em um todo coerente, com o seu corpo material abrindo-se à medida que nelas se define um modo específico de tratar a cor, a textura e a matéria, não é de todo ocioso, para os fins desta análise, tentar um exame em separado do que acontece com um meio tão ativo quanto a cor. Para tanto, revela-se particularmente proveitoso um estudo comparativo de seu emprego na produção plástica de Alejandro Otero e Carlos Cruz-Diez, de um lado, e Willys de Castro e Hélio Oiticica, de outro. Já se viu como, no caso de Otero, este usa as estruturas aproveitadas de Mondrian para *conter* a cor de modo *eloquente*, ou seja, enquadrando e, em certa medida, controlando, cadenciando, sua tendência específica a vibrar fora da superfície pictórica. A madeira sobre a qual se pinta não passa de uma tela na qual se deixa vibrar a cor, ao passo que a espessura limita-se quase só a separá-la da parede e permitir sua apresentação. Além disso, o tipo de pigmento utilizado (tinta automotiva) e o acabamento das superfícies (com frequência uma camada lisa de fórmica) tendem a diluir a presença material da madeira e a aproximá-la do acabamento em vidro, como se as obras dele fossem afinal uma espécie de espelho.<sup>17</sup> A evolução posterior dos *Colorritmos* de Otero, na direção do que ele chamaria de *Tablones*, peças nas quais desaparecem por completo as largas faixas negras do início, permitindo assim o livre jogo da cor (em tonalidades, além disso, cada vez mais variadas e sutis), demonstra essa qualidade por assim dizer atmosférica ou impressionista que a cor adquire em suas obras abstratas. Mais tarde, na década de 1970, quando retoma de certo modo suas experiências arquitetônicas ao produzir as *Esculturas cívicas*, Otero explora as possibilidades reflexivas do alumínio e do aço inoxidável para fazer dessas “esculturas” corpos que dialogam ou interagem com a luz e o vento, em estruturas que se oferecem ao olhar, a certa distância do corpo.

No caso de Willys de Castro, por outro lado, a cor é inseparável dos objetos em que está incorporada. Não é algo que flutua sobre a superfície, e sim parte integral de um corpo, que é um de seus atributos. Daí o cuidado com que o artista escolhe a textura de suas telas, pois embora os *Objetos ativos* sejam corpos no espaço, a tela desempenha a função explícita de recordar a origem pictórica da obra. Quando trabalha sobre papel, este absorve o pigmento em acabamentos por vezes rústicos e opacos, e até os formatos intimistas das peças indicam que devem ser vistas como objetos, a uma distância que anula por completo, ou quase por completo, a qualidade atmosférica que Otero se compraz em explorar. É que a cor tem como função principal dotar a superfície pictórica de uma força, uma tensão que a torna dinâmica, ativa e, sobretudo, psicologicamente eficaz. Embora de maneira mais discreta e intimista, os *Objetos ativos* requerem também a presença desse corpo pensante, ao mesmo tempo visível e vidente, que toca e se toca, que vê e apreende o mundo sem estabelecer uma barreira intransponível entre o interior e o exterior, o que é uma característica central do neoconcretismo carioca. Aí está a importância desses pequenos estudos sobre papel, como os que fazem parte do acervo permanente da Pinacoteca de São Paulo. Pois neles se explicita essa maneira peculiar de pensar seus objetos ativos como um plano pictórico que se dobra para adquirir corpo e lançar-se ao espaço. Todavia, é um plano que se dobra com tudo o que contém, forma e cor em um todo inseparável, denso e opaco.

Embora a diferença entre Alejandro Otero e Willys de Castro seja bastante eloquente, vale a pena examinarmos em conjunto também as obras de Hélio Oiticica e Carlos Cruz-Diez. Para ambos, é

<sup>17</sup> Mais adiante, na realidade, Otero vai recorrer ao aço inoxidável e ao alumínio para conseguir justamente essa qualidade refletiva de suas obras, que então passam a interagir com a luz, o espaço e o tempo.



evidente a importância da cor, que chega a ser crucial. Porém, enquanto nas obras de Oiticica é impossível isolar a cor dos corpos e da matéria nos quais se torna visível,<sup>18</sup> Cruz-Diez concentra os seus esforços na tentativa, pelo contrário, de libertar a cor de todos os seus vínculos materiais, formais ou simbólicos, a fim de apresentá-la em sua absoluta pureza de fenômeno luminoso. Não há melhor exemplo para ilustrar essa radical diferença entre os dois artistas e suas respectivas concepções da cor do que o contraste entre, de um lado, o *Bólide Bacia* (1966), de Oiticica, e, de outro, qualquer uma das cromossaturaciones de Cruz-Diez. Desse modo torna-se óbvio que o imenso trabalho material e técnico realizado por Cruz-Diez, para converter o corpo da pintura em um organismo absolutamente não-representativo, tem como único objetivo apresentar a cor no espaço-tempo, colocando o espectador diante de um espetáculo comparável ao que poderia observar na natureza, envolvendo-o por completo, sem dúvida, mas sem exigir dele esse contato corpo a corpo com que sonharam os neoconcretos, sobretudo Lygia Clark e Hélio Oiticica.

O observador que adentra essas “pinturas penetráveis” que são as cromossaturações de Cruz-Diez recebe de chofre o impacto da cor, mas nem por isso a estrutura da obra se vê afetada, como e nos penetráveis de Oiticica, nos quais o corpo que penetra deixa inevitavelmente seu rastro na areia, por exemplo, e é obrigado a interagir constantemente com outros corpos físicos. Já a vivência proposta por Cruz-Diez é de pura contemplação, ainda que isso não signifique que possa ser reduzida a um mero exercício óptico. Ao contrário, todo o corpo do espectador é abarcado nas obras, mas estas preservam quase toda a sua autonomia, como se o mundo fosse para elas um fenômeno alheio ao corpo do espectador e independente da consciência que observa, como uma majestosa paisagem no crepúsculo ou uma aurora boreal.

Tal diferença supõe duas concepções plásticas e filosóficas completamente distintas. Na prática neoconcreta, a obra – metáfora do mundo – é inseparável da experiência sensível pela qual ela se faz presente ao espectador. Já nas cromossaturações de Cruz-Diez, o mundo existe como uma realidade

<sup>18</sup> Há casos, como nos monocromos de 1959, sobre os quais Oiticica diz: *Volto novamente, e principalmente nesta experiência, a pensar no que vem a ser “o corpo da cor”. A cor é uma das dimensões da obra. É inseparável do fenômeno total, da estrutura, do espaço e do tempo*, em *Hélio Oiticica*, catálogo da exposição retrospectiva organizada pela Galerie Nationale du Jeu de Paume e pelo Projeto Hélio Oiticica (Paris, 1999, p. 33).

*Cromosaturación*  
detalle | detail | detalle  
*Carlos Cruz-Diez Retrospectiva: 1954 - 1998*  
Städtischen Museum Gelsenkirchen,  
Germany, 1998

**Hélio Oiticica**  
*Bólide B34 Bólide Bacia 1*, 1966  
cortesia | cortesía | cortesia Projeto Hélio Oiticica



idealmente pura e autônoma. São duas posições, duas maneiras de pensar nossa inscrição no mundo, e cada uma das obras em que se expressam tais posições estabelece uma relação específica entre a ideia e a matéria, o conceito e a técnica, cada qual distinta e, por isso mesmo, distintiva.<sup>19</sup>

Se assim se distinguem os processos plásticos dos artistas abstratos brasileiros e venezuelanos, configurando tradições plásticas claramente diferenciadas, não se pretende com isso afirmar que tais características sejam exclusivas de uns e outros, como se apenas eles tivessem adotado tais estratégias, ou como se estas apenas tivessem sido possíveis em seus respectivos cenários nacionais. Pelo contrário, essas estratégias são uma reação ou derivam das possibilidades e limites intrínsecos do meio da pintura, de tal modo que se inscrevem em uma genealogia abrangente que, pelo menos no Ocidente, remete a verdadeiras famílias que transcendem tanto os movimentos artísticos como as nações e os períodos históricos. Assim, os brasileiros, na tentativa de romper o plano pictórico e pensar a obra como corpo material que se abre ao espaço, fazem parte de uma ampla tradição que, pelo menos durante o século XX, os aproxima dos *Architectones* de Malevitch, do construtivismo russo e do *Merzbau* de Schwitters. Por outro lado, os venezuelanos não apenas se vinculam a todos os artistas que, na pintura ocidental, atribuem papel fundamental à luz, como Monet e os impressionistas em geral, Robert Delaunay e Laslo Moholy-Nagy, como também, no plano nacional, estabelecem laços concretos e preferenciais com artistas como Armando Reverón, em cuja obra o universo todo parece desfazer-se em luz.

Tão evidentes são os vínculos de suas obras com o legado artístico ocidental, e até universal, quanto o fato de que, na lenta e progressiva leitura de suas fontes europeias – na maneira particular de fazer isso em função de referências nacionais –, os artistas e pensadores de ambos os países definiram, e continuam a definir, verdadeiras tradições que merecem ser estudadas em toda a sua complexidade e riqueza.

---

<sup>19</sup> A posição intelectual que se depreende da análise comparativa dessas duas obras não deixa de lembrar a controvérsia entre os defensores da teoria quântica da matéria (Heisenberg, por exemplo) e uma figura como Albert Einstein. Para os primeiros, a nossa percepção do mundo subatômico precisava levar em conta as perturbações introduzidas pela observação, e portanto era indispensável recorrer a um princípio da incerteza, que caracterizaria a nossa interação com o mundo, ao passo que, para Einstein, tal incerteza não era um fator real, mas antes um limite temporal de nossa capacidade técnica e conceitual.



## Diálogos diferenciais

O estudo comparativo de ambas as tradições tem a vantagem de nos ajudar a definir com mais clareza tudo o que lhes é mais característico. Sem dúvida, é no contraste com o outro que aprendemos a nos conhecer melhor. E, evidentemente, assim como se tornam explícitas as diferenças, também se torna visível a multiplicidade de pontos nos quais os dois países, Brasil e Venezuela, se aproximam muito. O simples fato de tal estudo ser possível indica que ambos os meios artísticos foram fortemente marcados pelos movimentos concretos originários da Europa e, claro, pelas reações que estes despertaram, até o ponto de se tornarem fenômenos inescapáveis na hora de pensar o desenvolvimento das artes plásticas em nossos países durante a segunda metade do século XX.

Além do ponto em comum da existência de movimentos concretos que reagiram no contexto interno ao estímulo proveniente da Europa, e da expectativa comum que tais movimentos representaram em nossa vontade de inscrição simbólica no Ocidente, há ainda outro ponto de contato entre o Brasil e a Venezuela, a saber, o lugar absolutamente crucial ocupado por alguns artistas europeus cuja obra foi realizada nesses países. Trata-se de personalidades que, fugindo da Segunda Guerra Mundial, se incorporaram de maneira singular nos círculos artísticos brasileiros e venezuelanos. Este é o caso, por exemplo, de Gego (Gertrud Goldschmidt), na Venezuela, e de Mira Schendel, no Brasil. Vindas ambas de fora, por isso mesmo se inscreveram em seus respectivos países de exílio sem no início compartilhar as necessidades simbólicas destes. Ambas eram de origem judaica e emigraram adultas, já formadas. E – este é um fator determinante –, ambas começaram o essencial de sua obra plástica na América, em um cenário intelectual e humano distinto daquele onde se formaram.

Tais fatores assinalam já o tom desse diálogo diferencial que ambas as artistas entabulariam com seus respectivos meios artísticos. Estrangeiras, e em especial originárias da Europa, era impossível que compartilhassem com os artistas locais a mesma sede de legitimação histórica, a mesma necessidade de inscrição simbólica nas tradições ocidentais – ou, pelo menos, não da mesma maneira. Elas vinham exatamente desse centro almejado pelos artistas locais, faziam parte desse espaço legitimador, no qual, pelo menos naquele momento, estavam impossibilitadas de viver. Não se trata, evidentemente, de deduzir a obra plástica delas de tais fatores iniciais (ainda que também não seja possível desconsiderá-los por completo), mas é inegável e evidente que se estabelece uma distância entre ambas as artistas e os meios artísticos locais. No contexto brasileiro, e sobretudo no do concretismo paulista, Mira Schendel ocupa uma posição similar à de Gego no âmbito da abstração venezuelana. Algo nelas sempre excede, ou fica aquém, das exigências de seus meios para que se integrassem plenamente nos movimentos aos quais costumam ser associadas.

No caso de Mira Schendel, por exemplo, uma característica logo salta à vista de quem se aproxima pela primeira vez de sua produção plástica: não se nota nela essa rigidez formal e teórica, programática, que leva os concretistas paulistas a se oporem de forma radical a qualquer resíduo plástico que pudesse vincular a pintura àquilo que, para eles, foi a sua antiga função como meio de representação. Em Mira, ao contrário, parece haver uma espécie de nomadismo do pensamento e da prática artística que a leva não só a pôr em questão as distinções entre os meios tradicionais – como o desenho, as artes gráficas, a pintura ou a escultura –, como também a conduzir ao estudo do que se poderia chamar de potência do signo, mesmo quando estes, em geral letras ou números, tomam a forma de um elemento figurativo, uma fruta ou um objeto. Além disso, tais signos aparecem ou desaparecem em sua obra, sem que se possa estabelecer uma norma ou uma ordem cronológica precisas, o que sem dúvida deve ter exasperado não poucos artistas concretos, pelo menos tanto quanto o uso pouco sistemático da linha por Gego devia exasperar os cinéticos venezuelanos.



**Mira Schendel**

*sem título (Objeto Gráfico), 1973*

letraset sobre papel e lâminas de acrílico | transfertype  
on paper and acrylic sheets | letraset sobre papel  
y láminas de acrílico

55,9 x 55,9 x 1 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

DESENHAR O ESPAÇO ARTISTAS ABSTRATOS DO BRASIL E DA VENEZUELA NA COLEÇÃO CISNEROS





Se, por outro lado, atentarmos à obra de Schendel em sua configuração material, e a compararmos com o que faziam os concretos paulistas, a diferença não pode ser mais radical. Enquanto estes buscavam fazer da obra uma espécie de objeto plástico absolutamente autônomo, muitas vezes deduzindo suas formas a partir de estritas fórmulas matemáticas, sempre empregando técnicas e materiais que não exibissem o rastro do artista, tanto em sua marca corporal como em sua dimensão subjetiva, Schendel mantinha, ao contrário, uma relação sensual quer com os materiais quer com as técnicas a que recorria em seus experimentos. E se esse contato sensual, e portanto subjetivo, com os materiais e técnicas a aproxima bastante dos neoconcretos cariocas (a pintura dela, pelo menos, é a mais matérica e opaca, a mais corporal se poderia dizer, dentre os artistas paulistas), isto se dá igualmente em função da ênfase dada por Schendel nos processos criativos e nas possibilidades expressivas da pintura, como na noção de tempo que se nota em sua obra. De fato, para ela, o tempo não é aquela medida mecânica que os artistas cariocas repudiavam, e sim uma duração, o tempo vivido no ato de fazer, sobretudo no caso dos desenhos, nas *Monotípias* e *Droguinhas*, obras inconcebíveis – impensáveis – sem a presença de um corpo que pensa e sente, que se pensa e se sente.

A natureza sensual do trabalho e essa densidade que adquire o tempo em suas obras fazem de Schendel, seria possível dizer, a mais carioca das artistas paulistas. Por outro lado, há aspectos que a diferenciam bastante dos neoconcretos. Também em relação a estes, sempre resta algo em seu trabalho que a coloca à margem. De todas as características que poderiam afastá-la das práticas neoconcretas, há uma fundamental, justamente aquela associada aos procedimentos e meios técnicos com que a artista efetua sua passagem ao espaço. Se, como se viu, os neoconcretos compartilham o fato de suas obras se abrirem ao espaço como esse *quasi-corpus* descrito por Ferreira Gullar, para interagir em seguida com o corpo do espectador em uma relação que não se quer mecânica mas orgânica, então Mira Schendel talvez seja a única, ou ao menos a mais consistente artista plástica brasileira cuja obra se abre para o espaço por meio da transparência.

[...] Tanto assim que, quando eu ganhei acho que em 1975 o prêmio pelo melhor objeto do ano, fiquei estupefata. Porque eu achava que estava fazendo qualquer coisa, mas nem tinha ventilado propriamente a ideia de objeto. Ele surgiu como escultura, como coisa tridimensional, mas como transparência.<sup>20</sup>

Deste ponto de vista, Schendel não apenas se afasta de uma das características mais típicas dos neoconcretos, como, por esse mesmo motivo, é a artista brasileira que mais facilmente se poderia abordar desde as práticas abstracionistas venezuelanas, justamente pela posição central que confere em suas obras à luz e à transparência.

Por sua vez, Gego, para quem a luz e a transparência adquirem também uma importância crucial, estabelece por isso um diálogo significativo com as tradições abstracionistas da Venezuela, ainda que, tal como Mira Schendel no Brasil, de maneira sempre tangencial. Antes de tudo, porque nela a transparência não resulta de uma estrutura com materiais transparentes, tal como em Soto e Cruz-Diez, mas pelo fato de suas obras serem a tal ponto aéreas e tênues que se deixam penetrar pelo espaço e pela luz, os quais integra. Por isso, para ela, foi tão significativo o emprego da palavra “reticular”, pois indicava uma estrutura que, de certo modo, anexa e dá forma à área, à região do espaço onde a obra se inscreve. Todavia, apesar da fragilidade dos materiais usados



### Gego

*Esfera*, 1976

aço inoxidável | stainless steel |

acero inoxidable

99,1 x 91,4 x 88,9 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

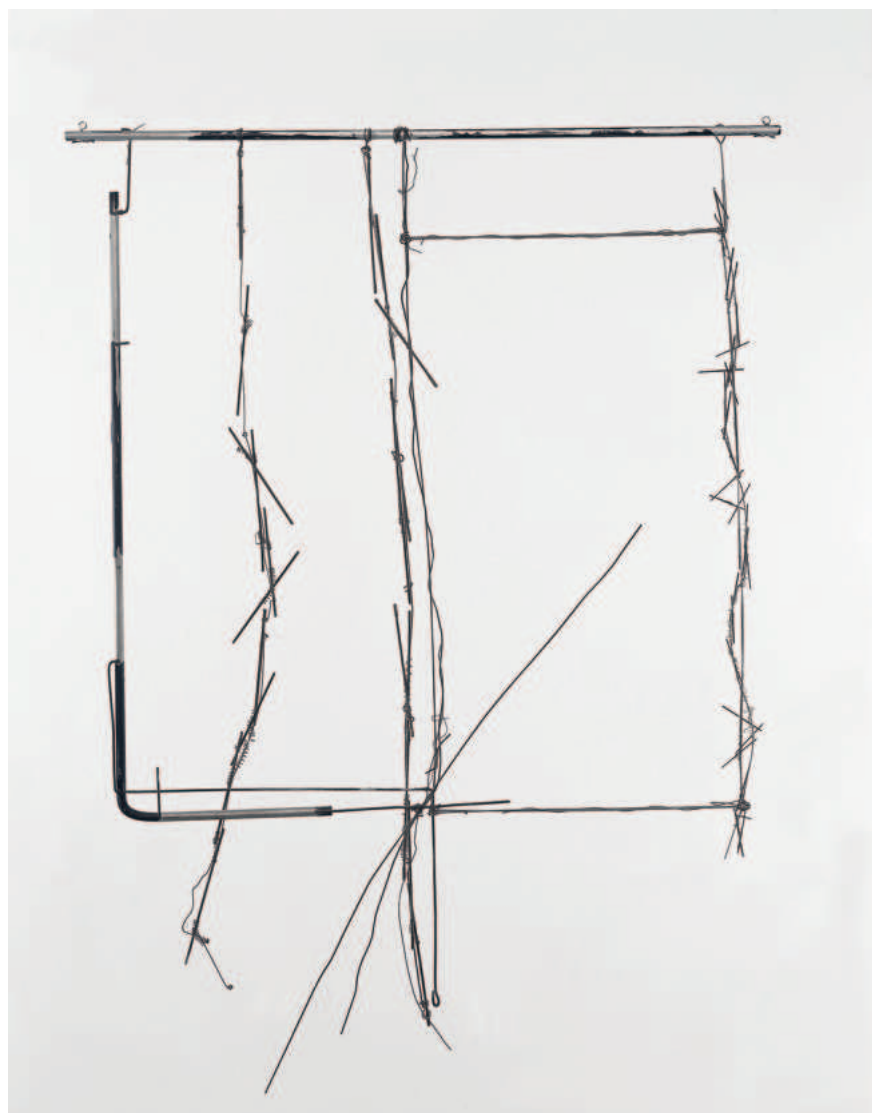
20 Sonia Salzstein (org.). *Mira Schendel. No vazio do mundo* (São Paulo: Galeria de Arte do SESI, 1997, p. 3).





DESENHAR NO ESPAÇO ARTISTAS ABSTRATOS DO BRASIL E DA VENEZUELA NA COLEÇÃO CISNEROS





**Gego**

*Chorro N° 7, 1971*

ferro e alumínio | iron and aluminum | hierro y aluminio

218,5 x 40,7 x 40,7 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Gego**

*sin título (Dibujos sin papel), c. 1988*

aço inoxidável e chumbo | stainless steel and lead |

acero inoxidable y plomo

94 x 69,5 x 7,6 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Mira Schendel**

*Trenzinho*, 1965

papel-arroz e náilon | Japanese paper and nylon |  
papel de arroz y nailon  
dimensões variáveis | variable dimensions |  
dimensiones variables

The Museum of Modern Art, New York. Richard Zeisler Bequest, doação de John Hay Whitney, and Marguerite K. Stone Bequest (todos por intercâmbio) e Doação de Patricia Phelps de Cisneros e Mimi Haas por meio do Latin American and Caribbean Fund, 2008 | gift of John Hay Whitney, and Marguerite K. Stone Bequest (all by exchange) and gift of Patricia Phelps de Cisneros and Mimi Haas through the Latin American and Caribbean Fund, 2008 | donación de John Hay Whitney, e Marguerite K. Stone Bequest (todos por intercambio) e donación de Patricia Phelps de Cisneros y Mimi Haas por medio del Latin American and Caribbean Fund, 2008.

– ou talvez em função dessa maleabilidade do arame –, as suas peças são uma exceção na arte abstrata venezuelana, justamente porque são as únicas (com exceção talvez do período barroco de Jesús Soto) que admitem a marca da mão. Por isso mesmo, estão entre as obras venezuelanas que mais se aproximam de uma das particularidades do neoconcretismo carioca: o contato corpo a corpo do artista com a matéria. Além disso, Gego é a única artista venezuelana que recorre à metáfora orgânica (como o faz Lygia Clark, entre os concretos) para descrever algumas de suas peças, sobretudo aquelas que, por sua típica indefinição orgânica, meio animal, meio vegetal, são por ela chamadas de *Bichos*.

Gego e Mira Schendel são, portanto, artistas que se encontram nos limites entre as tradições abstracionistas da Venezuela e do Brasil, pois suas obras são justamente isso, um trabalho na borda, entre os limites. Assim, em meio a uma tradição plástica que concebe a obra como corpo que interage com o espectador e com os outros objetos do mundo, Schendel chega sem querer, inadvertidamente, ao objeto quando busca a transparência, ao passo que Gego constrói corpos transparentes a partir da matéria opaca. A noção que esta tem do desenho define ainda uma curiosa fronteira entre ambas, pois Schendel termina por desenhar no espaço apenas com o suporte, com um papel sem traços, enquanto Gego desenha sem papel, apenas com traços no espaço.



No Brasil e na Venezuela, portanto, definem-se assim duas tradições abstracionistas a partir de uma matriz comum, com características, território e limites próprios, e também com suas exceções. A partir de estudos localizados deste tipo, começa também a delinear-se uma realidade latino-americana que se situa entre os dois extremos nos quais costumam se debater os intelectuais interessados nos problemas regionais, ou seja, entre os que acreditam na existência de uma radical diferença entre os países da região, tão acentuada que seria ocioso falar de uma realidade latino-americana, e aqueles para quem a América Latina tem características homogêneas e facilmente decifráveis desde o México até a Argentina. Desse modo, torna-se patente a existência de pontos de contato entre Brasil e Venezuela, de características muitas vezes compartilhadas de um extremo a outro do continente, tanto quanto a existência de especificidades locais e regionais, fenômenos por vezes característicos de uma cidade específica, porém nem mais, nem menos diversos – e portanto com afinidades – dos existentes entre, por exemplo, Grécia e Inglaterra, ou Alemanha e Portugal.







# NEOCONCRETISMO: O *CORPUS* TEÓRICO

Paulo Herkenhoff

Posições e argumentos de artistas e dos críticos Mário Pedrosa e Ferreira Gullar permitem explorar a existência de um *corpus* de ideias esparsas que, articuladas, poderiam definir o modelo político do neoconcretismo implantado já antes de seu manifesto de 1959. Muito aparecia nas entrelinhas ou de modo eventual, indireto ou desarticulado. O que foi subentendido toma agora forma de um conjunto consistente e lógico de princípios. Até aqui, a historiografia do neoconcretismo não percebeu esse programa estético e sua implantação empírica na arte.<sup>1</sup> Se a presente hipótese não foi verbalizada por Pedrosa e Gullar tampouco parece já ter sido considerada por qualquer historiador do neoconcretismo.

No nascedouro com o Manifesto Ruptura (1952), o concretismo se comportou em São Paulo como operação de infantaria. Pregava a virulenta negação de toda diferença não enquadrada a seus princípios. Idealizou a noção do “novo” materializado no progresso industrial, malgrado suas referências ao marxista Antônio Gramsci. O modelo de Waldemar Cordeiro, o único teórico do concretismo, era a “pura visualidade” da filosofia de Konrad Fiedler,<sup>2</sup> a *art concret* de Theo van Doesburg e o recurso mecanicista às leis da Gestalt. Na reivindicação da objetividade absoluta, negou o caráter simbólico da forma. Já o neoconcretismo se concentrou em seus problemas, que não eram os do *Ruptura*, e no esforço de produzir diferenças singulares na história da arte. Antes de tudo, seus artistas eram diferenciados entre si e com enorme diversidade de programas. Vale dizer que cada um deles desenvolveu sua problemática plástica individualizada. O foco de Lygia Clark foi o espaço, e o de Hélio Oiticica, a cor. Conceitos e estratégias definiram a trajetória coesa e coerente do neoconcretismo, ímpar na arte brasileira. A revolução neoconcretista se organizou, principalmente, a partir de um modelo político de ação diante da história e da sociedade. Só uma crítica determinista, calçada em visão mecanicista do materialismo histórico, pensaria o neoconcretismo como movimento apolítico. Pedrosa era trotskista. Oiticica era nietzschiano e neto de José Oiticica, um líder anarquista do Brasil.

Inicialmente, cabe delimitar o neoconcretismo no tempo, definindo que o marco histórico de conclusão da primeira geração construtiva do Brasil é fluido. Há indicadores para os anos de 1959, 1960, 1962 ou 1963.

1 Este ensaio revê e amplia o capítulo introdutório ao neoconcretismo no catálogo do autor *Pincelada, pintura e método: projeções da década de 50*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009, p. 273-321.

2 Konrad Fiedler. *Afforismi sull'arte*. Trad. de Rosana Rossanda. Milão: Alessandro Minuziano, 1945.





1959. O neoconcretismo explode em 1959, com o Manifesto Neoconcreto, formulado pelo poeta e crítico Ferreira Gullar. No entanto, nem o edifício teórico do neoconcretismo estava concluído nem algumas obras determinantes ainda existiam para certificar totalmente a maturidade do movimento e a justeza entre o âmbito do projeto conceitual e sua realização plástica. A Teoria do Não-Objeto, outro texto de Gullar, expande e define ainda mais precisamente o campo conceitual do neoconcretismo. Exatamente no ano da explosão do neoconcretismo (1959), Cordeiro escreve o melancólico artigo "Monotonia em São Paulo?", em que conclui que o concretismo "foi a crise – foi a renovação".<sup>3</sup> Dois anos depois, em texto que Aracy Amaral classifica de "amargo",<sup>4</sup> Décio Pignatari deplora a falência do projeto concretista de vincular arte e indústria.

1960. A participação de uma dúzia de artistas brasileiros de extrato concretista e neoconcreto no antológico levantamento internacional "Konkrete Kunst" organizado por Max Bill em mostra na Helmhaus em Zurique neste ano é um divisor de águas no processo de legitimação da abstração geométrica no Brasil. A arte geométrica produzida pós-*konkrete Kunst* por jovens emergentes (e. g., Ascânio MMM e Paulo Roberto Leal) e por aqueles artistas mais velhos, como Sérgio Camargo em 1963,<sup>5</sup> em sua tardia adesão à mesma forma de abstração, se classifica, independentemente da idade, na segunda geração construtiva brasileira. No segundo caso, trata-se da mudança para um "estilo" legitimado. Mil novecentos e sessenta é o ano do ensaio "Significação de Lygia Clark" de Pedrosa, que representou a definitiva análise que consagra um modelo de artista na complexidade, singularidade e inventividade do neoconcretismo como ruptura do espaço moderno.<sup>6</sup> Evidencia-se o ajuste entre arte e teoria fundada no diálogo real entre artistas e críticos no ambiente do Rio de Janeiro. Portanto, este é o ano da consagração intelectual do modelo construtivo brasileiro.

A historiografia paulistana do projeto construtivo tem o vezo de se ater ao texto "Paulistas e cariocas" (1957), como a definitiva posição de Pedrosa, porque compara o intelectualismo racionalista (a "sabença") dos concretistas de São Paulo à intuição e liberdade dos artistas do Rio: "a mocidade concretista de São Paulo carrega consigo a mesma preocupação [que os modernistas paulistas] de 'sabença', ao lado da 'poesia'".<sup>7</sup> Ferreira Gullar polemizaria as diferenças em "O grupo de São Paulo".<sup>8</sup> Em geral, omite-se o artigo "Poeta e pintor concretista" (1957), no qual Pedrosa afirma que a qualidade formal e intelectual da poesia concreta dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e de Décio Pignatari ("Plano piloto para poesia concreta", 1958) não se transmitira ao pintor concretista que "gostaria de ser uma máquina de elaborar e confeccionar ideias para serem vistas".<sup>9</sup> Pedrosa ecoa o Oswald de Andrade do Manifesto da Poesia Pau-Brasil

3 Manuscrito no arquivo *Waldemar Cordeiro*. CD-Rom. São Paulo: Analivia Cordeiro, 2001.

4 Décio Pignatari. "Fiaminghi" (1961), cf. Aracy Amaral (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro-São Paulo: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro-Pinacoteca do Estado, 1977, p. 316.

5 Ver Frederico Morais. "Concretismo / Neoconcretismo: quem é, quem não é, quem aderiu, quem precedeu, quem tangenciou, quem permaneceu, saiu, voltou, o concretismo existiu?". Em Aracy Amaral (org.). *Op. cit.*, p. 298.

6 Mário Pedrosa. "Significação de Lygia Clark." Em Aracy Amaral (org.). *Op. cit.*, p. 249-254.

7 Mário Pedrosa. "Paulistas e cariocas" [1957]. Em Aracy Amaral. *Op. cit.*, p. 136.

8 Ferreira Gullar. "O grupo de São Paulo". *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1957.

9 Mário Pedrosa. "Poeta e pintor concretista." *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1957.



(1924): “Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano”. No entanto, o citado “Significação de Lygia Clark” de Pedrosa demonstra o potencial conceitual do neoconcretismo. Ademais, “Paulistas e cariocas” serviu de advertência e estímulo ao ambiente do Rio para elaborar reflexão. Desde então, o crítico Ferreira Gullar, o próprio Pedrosa e artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica escreveram um dos mais importantes conjuntos de textos de um movimento estético da arte ocidental.

1962. A exposição “Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962” (1977), sob a curadoria de Aracy Amaral, estabeleceu 1962 como marco conclusivo.<sup>10</sup> Embora em nenhum momento do catálogo, Amaral justifique essa data, seu artigo “Duas linhas de contribuição: concretos em São Paulo / neoconcretos no Rio”<sup>11</sup> permite inferir que 1962, única alusão a este ano em seus textos, tenha sido a data da criação da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi) no Rio de Janeiro, com a orientação de Tomás Maldonado, Décio Pignatari, Aloísio Magalhães, entre outros.

1963. O ponto extremo da escultura construtiva é *Caminhando* (1963) de Lygia Clark. A audácia experimental de *Caminhando*, com inserção internacional, não admite que nenhum geométrico tardio se cole à geração fundadora do projeto construtivo brasileiro da década de 1950.

Princípio do desvio da *Gestalt*. 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. Por sua vez, Henri Bergson propõe que o indivíduo se coloque na dimensão da duração – por isso, sob sua influência, os neoconcretos propõem a vivência na obra – para, a partir dali, apreender a totalidade indivisível e, através da intuição, aceder à dimensão do inefável, daquilo que é inapreensível pela ciência ou imprevisível pela matemática ou pelas ciências do comportamento. A poesia neoconcreta é tempo verbal da duração, argumenta Ferreira Gullar.<sup>12</sup> Correlacionar o neoconcretismo a Bergson passa hoje pela recuperação do filósofo por Gilles Deleuze.<sup>13</sup> Mário Pedrosa defendera uma tese *Teoria afetiva da forma* sobre a questão da *Gestalt*, em 1948, na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil no Rio de Janeiro. Desde então o entendimento do papel da percepção passou a ser temperado no confronto com questões do plano do sensível e da fenomenologia.

O potencial das leis da *Gestalt* no tratamento da forma assumiu caminhos bastante distintos nas duas cidades: a adesão quase absoluta pelo concretismo paulista e o paulatino distanciamento do neoconcretismo na direção da fenomenologia da percepção e de certos parâmetros da história da arte moderna (sobretudo, Malevitch e Mondrian). No primeiro caso, prevaleceu o sentido da produção de informação ambivalente sob o regime gestáltico. O resultado é uma produção que descamba para o mecanicismo da forma (na *op* arte de Charoux e Sacilotto) e a tardia ruptura revisionista na direção da pop por Nogueira Lima e do materismo de Lauand. Ao confrontar a

10 Aracy Amaral (org.). *Op. cit.*, p. 314.

11 Mário Pedrosa. “Paulistas e cariocas” (1957). Em Aracy Amaral (org.). *Op. cit.*, p. 136-138.

12 Ferreira Gullar. “Da arte concreta à arte neoconcreta”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de julho de 1959.

13 Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. Trad. Hugh Tomlinson e Barbara Habberjam. Nova York: Zone Books, 1991.





*Gestalt*, o pensamento de Bergson e a fenomenologia de Cassirer, Langer e Merleau-Ponty, o neoconcretismo abriu possibilidades para a mais arrojada operação estética da arte brasileira do século XX e seu mais distinguido parâmetro estético.

**Princípio da subjetivação.** Ao assumir a empiria da pintura como matéria e cor, o neoconcretismo não só passou a rejeitar a ideia de jogos óticos ancorados à *Gestalt* como a desenvolver um projeto atento às relações entre linguagens e os respectivos sentidos discutidos por Susanne Langer (*Sentimento e forma*) e, sobretudo, à fenomenologia da percepção e do corpo vivido (o *corps vécu*) de Maurice Merleau-Ponty. “Ninguém ignora que nenhuma experiência humana se limita a um dos cinco sentidos do homem, uma vez que o homem reage com uma totalidade e que, na “simbólica geral do corpo” (M. Ponty), os sentidos se decifram uns aos outros”, Gullar afirma na Teoria do Não-Objeto. Esse posicionamento calça o processo pelo qual o neoconcretismo reinsere a subjetividade na experiência dos fenômenos plásticos por parte seja do espectador, com no caso dos *Bichos* de Lygia Clark, seja na transparência do processo construtivo de Amílcar de Castro através de intervenções físicas sobre o plano. Georges Vantongerloo percebe que dadas obras, como *Cinta de Moebius* de Max Bill, seriam “puro cristal” mais que escultura.<sup>14</sup> A clareza de projeto e sua ajustada realização em obras compõem a transparência do neoconcretismo. Em resumo, Clark e Pape (*Livro da criação*) realizam a reivindicação neoconcretista da ação da subjetividade sobre a forma objetiva através de obras que só se completam mediante a participação do Outro como processo de investimento de desejo. Já a resposta de Amílcar de Castro foi a escultura que revelava, sem subterfúgios, a totalidade de atos do sujeito na produção: a escultura é o plano (a chapa de ferro) que, mediante a ação de corte e dobra, se resolve em espaço tridimensional.

Clark revela seu processo: “reencontrei *Caminhando*, um itinerário interior *fora* de mim”.<sup>15</sup> A proposta toma uma fita de Moebius (a superfície contínua e unilateral, sem avesso e direito ou sem dentro e fora) em papel para cortá-la longitudinalmente com uma tesoura. A geometria euclidiana cede à topologia.<sup>16</sup> “Vivi neste período o fim da obra de arte, do suporte em que ela se expressava, a morte da metafísica e da transcendência, descobrindo o aqui e o agora na imanência.”<sup>17</sup> *Caminhando* é o paradigma de “não-objeto”: a experiência que não deixa rastro pois é devir. “O instante do ato não é renovável,” diz a artista, “só o instante do ato é vida.”<sup>18</sup> O neoconcretismo negou a absoluta objetividade do concretismo, pois este “fala ao olho como instrumento e não ao olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo” (Manifesto Neoconcreto).

**Princípio da historicidade da invenção pessoal.** “Fayga [Ostrower] é forte, caminha por si só, sabe o que faz. Mas o seu exemplo não é para ser seguido”, argumenta Pedrosa em 1957.<sup>19</sup> Infere-se que exemplo algum deveria ser seguido. Para o neoconcretismo, o legado da história para

14 Cf. George Rickey. *Constructivism, Origins and Evolution*. New York: George Braziller, p. 146.

15 Lygia Clark. *Caminhando*. Em *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 25-26.

16 Em 1962, Lacan interpretou a fita de Moebius no Seminário sobre a Identificação. Ver Jeanne Granon-Lafont. *A topologia de Lacan*. Trad. Luiz Carlos Miranda e Evany Cardoso. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

17 Lygia Clark. Texto datilografado, sem título e sem numeração, 1 folha. Arquivo Lygia Clark, consultado no Centro de Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

18 “A propósito do instante”. Em *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 27.

19 Mário Pedrosa. “Fayga e os outros” (1957). Em Aracy Amaral (org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 103.



o artista contemporâneo só poderia ser um conjunto de problemas irresolutos a serem tomados para serem desenvolvidos. Ademais, não há hierarquização para as referências históricas de uma obra de arte. Já não se recorre à história da arte, mesmo a mais recente, em busca de legitimação de um fator que fosse discrepante das práticas locais. A questão neoconcreta nunca se reduziu a um embate com os concretistas – talvez à exceção da poesia –, mas foi sempre a busca de uma inserção produtiva e singular no campo da história da arte ocidental. Aqui entram Pedrosa e Gullar como historiadores seletivos, capazes de indicar com precisão o campo experimental em que os neoconcretistas produziram suas hipóteses de trabalho.

O neoconcretismo dissentiu do concretismo que adotou uma perspectiva evolucionista da história como parâmetro. Os neoconcretos recusaram o esquema reducionista do grupo Ruptura que reivindicou o *novo* contra o *velho* seguido de uma dependência teórica da arte concreta de Theo van Doesburg e do modelo formal de Max Bill. Daí a noção positivista de progresso em arte implícita em expressões críticas contra o neoconcretismo, como “o já tautológico exemplo Kandiskiano da maçã”.<sup>20</sup> Enquanto um pueril Cordeiro acusava os cariocas de permanecerem atidos à “problemática surrada do neoplasticismo” (1957),<sup>21</sup> Ferreira Gullar avançava na compreensão da história da arte para constituir uma hipótese de imbricamento conceitual e plástico para o neoconcretismo: “não é por acaso que ao russo Malevitch e ao holandês Mondrian deve-se o rompimento radical com a arte do passado e a proposição de uma nova linguagem plástico-pictórica.”<sup>22</sup>

Opostamente à história da arte universalista e autônoma, Lygia Clark contrapõe uma obra da experiência real, que nega um ponto de vista histórico e conceitual unívoco. O *Bicho* (1960) é desdobramento de sua experiência planar que fora precedida pelos *Contra-relevos*, referidos a Tatlin, e *Casulos* de 1959. O *Bicho* pode ser tomado como um diagrama político que, tanto quanto a própria história, não tem um centro (portanto, já não pode ser eurocêntrico). O motor inventivo é o sujeito da experiência. A diversidade das soluções plásticas singulares dos *Contra-relevos*, *Casulos*, *Bichos*, *Obras moles* e *Caminhando* de Lygia Clark, dos *Bilaterais*, *Relevos espaciais* e *Núcleos* de Hélio Oiticica, dos *Tecelares*, *Livro da criação* e *Livro do tempo* de Lygia Pape, do *Cubocor* de Aluísio Carvão, dos Objetos ativos de Willys de Castro, das construções com vazios e sólidos virtuais de Franz Weissmann e do corte e dobra de Amílcar de Castro indicam que o neoconcretismo foi um permanente estado de invenção. Em síntese, para seus artistas, a arte é um laboratório de invenção e não o teatro da reiteração do cânon. Por isso a pintura se concentra em redimensionar a estrutura planar até o corte radical dos *Bichos* ou atingir a condição de cor/espço ambiental nos *Núcleos* ou cor/corpo dos *Parangolés* de Oiticica. Definitivamente, os neoconcretistas tinham uma perspectiva diacrônica da história da arte. O que interessava ao ambiente artístico e crítico do neoconcretismo é a história em seu ponto-limite encontrado em problemas irresolutos. Para Clark e Oiticica, o que mais interessa em Mondrian são os problemas efetivos legados por ele, mas não resolvidos. O melhor Mondrian seria, então, aquele que não solucionou as questões plásticas surgidas a partir de *Broadway boogie woogie* (1942-1943). Atuando desde um dado ponto limite, o artista inventa, isto é, evita ser derivativo ou tradutor dos postulados já assentados na arte.

20 *Idem, ibidem*, p. 16.

21 *Ibidem*.

22 Ferreira Gullar. “Tentativa de compreensão” (1959). Cf. *Aracy Amaral*. As indicações de Gullar foram confirmadas pelas discussões de Yve-Alain Bois sobre a objetualidade da pintura (*objecthood*) em *Painting as Model*. Cambridge: The MIT Press, 1993, p. 79, 91 e 169-172. [como a partir da nota 19 passam a ter duas obras citadas organizadas por Aracy Amaral, é preciso identificar pelo menos o início do título do livro se *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. OU se *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*.



**Princípio do não estilo.** Para os neoconcretistas, a história da arte não é uma sucessão de *ismos* a serem reconfigurados, atualizados ou traduzidos em brasileiro, como no modernismo. Para Pedrosa, o artista não toma a história da arte como evolução de movimentos e estilos, mas sim como o legado de problemas abertos à investigação plástica. Ele criticava a noção de desdobramento de estilos. “No trabalho”, escreve ele, “qualquer que seja, está a essência da criação” e, argumentando que a noção de estilo foi substituída pela noção de “styling”, dispara que “a regra do styling é a sucessão incessante dos modelos que se substituem uns aos outros, sem parar”.<sup>23</sup> O neoconcretismo é invenção de uma estética precisa e não a reinterpretação de um estilo.

**Princípio do não heroísmo da forma.** A história da arte não é panteão de heróis da forma. Para Pedrosa, era um insulto a um país que tinha um artista como Alfredo Volpi que alguém cobrasse referências para sua arte em Picasso. Em artigo sobre a IV Bienal de São Paulo de 1957,<sup>24</sup> Pedrosa se indigna contra o júri internacional do evento por sua ótica preconcebida sobre o Brasil. Ataca o júri (“fingiram não ver Volpi”) e cerra fogo contra Alfred Barr, o prestigioso diretor do MoMA. Acusa Barr de se irritar com o peso de Max Bill no Brasil. Pedrosa o ironiza ao perguntar se os sul-americanos deveriam se deixar influenciar por Picasso, Rouault, Soutine, convertidos em heróis, e mesmo pelas “gloriosas descobertas” do MoMA, “gênero Peter Blume”. A posição de Pedrosa é similar à de Malevitch suprematista: “O artista-ídolo é um preconceito do passado”.<sup>25</sup> Acusa os jurados de definirem “por autóctone tudo que indique primitivismo, romantismo, selvagismo, isto é, no fundo, exotismo”. Contra o olhar redutivo sobre a arte de um país periférico como reflexo dos países de capital avançado, os neoconcretos optaram pela arriscada exploração da autonomia da linguagem através dos pontos extremos que não se legitimavam em respostas enunciadas na modernidade. O único “herói” possível de Pedrosa talvez fosse o artista inventor, que não emula arranjos formais dos paradigmas do hemisfério Norte. Nessa vertente, Clark escreveu a *Carta a Mondrian* (1959), onde afirma: “Você já sabe que eu continuo o seu problema, que é penoso”.<sup>26</sup> Na “Exposição neoconcreta” de 1959, no MAM carioca, Clark situa suas *Unidades* numa parede com distribuição jazzística de improvisação, que evocava a malha neoplasticista apenas para afirmar sua abolição. Nessa chave, os retângulos monocromáticos amarelos, laranjas ou vermelhos de Oiticica também se dispõem livremente no espaço, sem a regência determinante da ideia de malha geométrica. Confrontados com *Broadway boogie woogie* (1942-1943) de Mondrian, os monocromos já não necessitam da malha neoplástica para definirem seu lugar no mundo. Ao darem continuidade aos problemas plásticos recebidos de movimentos anteriores, o artista atua como sujeito da história da arte. Nesse sentido, os neoconcretistas não recorrem a heróis que os protejam do risco.

**Princípio do descentramento da história da arte.** Um quadro neoconcreto pode ser espaço imaculadamente branco como processo de economia: a devoração das cores pelo branco,

23 Mário Pedrosa. “Crise do condicionamento artístico.” *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 31 de julho de 1966. E em Aracy Amaral (org.). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 90-91.

24 Mário Pedrosa. “O Brasil na IV Bienal” (1957). Em Otilia Arantes (org.). *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 280. Todas as citações de Mário Pedrosa neste parágrafo são desta página.

25 Kazimir Malevitch. *Kunstform*. Cf. “Introducción”. Em Gladys Fabre (cur.), *Paris 1930: Arte abstracto, arte concreto: Cercle et Carré*. Valencia: IVAM, 1990, p. 25. O texto de Malevitch é citado por El Lissitzky e Hans Arp em 1925.

26 Lygia Clark. “Carta a Mondrian” (1959). Em Manuel Borja-Villel (org.). *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 115.



que se distingue da pintura em *grisaille*. Ou pode articular zonas de diferenças do branco, concerto de luzes. Canibalismo cromático: a luz plena devora as cores. O branco, em sua condição de grau zero suprematista, incorpora todas as cores. O mundo branco – com alguma sombra ou nuance – de G. B. Castagneto e Armando Reverón é umidade e refração. Nenhum *effet de neige* à la Courbet ou Pissarro no clima tórrido. Só se admite a economia da luz e o monopólio suprematista da referência na arte. O monocromo é então politicamente branco: índice de uma história da arte sem centro. Se houvesse um centro, ele seria na Moscou revolucionária. No segundo pós-guerra, eram todos herdeiros do branco sobre branco do suprematista Malevitch, num mundo ele próprio também já sem centro:<sup>27</sup> Lucio Fontana, Ellsworth Kelly, Yves Klein, Robert Rauschenberg, Piero Manzoni, Jesus Rafael Soto, Robert Ryman e outros, e abundantemente entre os pintores brasileiros: Aluísio Carvão (*Construção VI*, 1955), Lygia Clark (*Planos em superfície modulada n. 1*, 1957), Hélio Oiticica (*Bilateral* de 1959, *Pintura neoconcreta*, *Relevo neoconcreto* e *Bilateral Equali* de 1960), Willys de Castro (um *Objeto ativo*, 1962), Hércules Barsotti (*Branco branco*, 1961) e Décio Vieira (sem título, c. 1958).

**Princípio da autonomia.** Em 1957, portanto, logo depois da I Exposição Nacional de Arte Concreta de 1956 (MAM de São Paulo), Pedrosa afirma que os artistas brasileiros (ele destaca os cariocas, à exceção de Volpi) “não se importam se o que atualmente estão fazendo não é o que está em moda na Europa ou nos Estados Unidos. Ou lá não é apreciado”.<sup>28</sup> No Rio de Janeiro, problematizou-se amplamente a produção de uma cultura autônoma em confronto com os sistemas econômicos opostos na Guerra Fria. Em 1966, Mário Pedrosa deplora, nesse contexto internacional, o papel regulador do mercado capitalista sobre a arte e a opressão da burocracia soviética sobre a cultura.<sup>29</sup> Pedrosa, um trotskista, não deixa de rememorar sua permanente crítica ao stalinismo e sua extensão na burocracia no plano da economia política. Ele avalia que, no Terceiro Mundo, o artista teria melhor possibilidade de escapar do condicionamento pelo capital ou da vassalagem ideológica. Entender essa possibilidade de autonomia com relação aos condicionamentos político-econômicos foi crucial para o neoconcretismo se arriscar na constituição de um território próprio conforme um modelo autônomo. A falha do concretismo, desde a origem no Ruptura, foi a de ter operado pela negatividade, mas sem constituir um programa suficiente para superar o antigo modelo, dependente do conceito de atualização da forma vigente no Brasil. O projeto de autonomia do neoconcretismo dispensava, pois, a emulação de padrões internacionais, em favor de um campo próprio de investigação.<sup>30</sup>

Paralelamente ao programa estratégico de alguns diretores do Cinema Novo como Glauber Rocha e à plataforma de Hélio Oiticica, também Ferreira Gullar e Haroldo de Campos investigaram as possibilidades de cultura autônoma no Terceiro Mundo.<sup>31</sup> Apoiados em Engels, Lukács ou Popper, afastam a ideia de progresso em arte. Em São Paulo, Campos abordou a falácia do determinismo

27 Cf. Paulo Herkenhoff. “Monocromos, a autonomia da cor e o mundo sem centro” (1998). Em Glória Ferreira (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 365 e segs.

28 Mário Pedrosa. “O Brasil na IV Bienal” (1957). Em Otilia Arantes (org.). *Acadêmicos e modernos. Op. cit.*, p. 280.

29 Mário Pedrosa. “Vicissitudes do artista soviético”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1966.

30 Neste sentido, o neoconcretismo soluciona o problema da “consciência enlatada” referida por Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago de 1928.

31 “Terceiro Mundo” é um termo cunhado em 1952 no contexto da Guerra Fria, segundo Eric Hobsbawm. Cf. *The age of extremes*. New York: Vintage Books, 1996, p. 357.



do Brasil a produzir apenas cultura dependente. No ensaio “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira” (1980),<sup>32</sup> recorre a Engels para explorar possibilidades de uma literatura de vanguarda, experimental e genuína, em país periférico: “Com relação à arte, sabe-se que determinados períodos de florescimento não estão de modo algum em relação com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, conseqüentemente, com a base material, a ossatura, por assim dizer, de sua organização”. Essa densa argumentação lastreia a alta voltagem criativa da poesia concreta, mas não foi capaz de sustentar o concretismo.

Em *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1969),<sup>33</sup> Ferreira Gullar, embora já distanciado dos desdobramentos do neoconcretismo, preconiza a resistência ao colonialismo e à dependência como luta pela emancipação da cultura através da resistência à alienação da arte. Gullar muda o foco sem perder o eixo da autonomia. Sua análise se apoia em Hegel, no ponto em que este é absorvido pela teoria marxista e interpretado por Lukács, para defender a cultura como sistema dinâmico e aberto, em que as relações de universalidade, particularidade e singularidade podem ocorrer de modo não formalista. Gullar se interessa pelas posições de Lukács sobre a obra de arte como a “forma autônoma” da particularidade. A partir daí, vê a brecha para a constituição de linguagem estética autônoma nas regiões subdesenvolvidas via a superação da universalidade e da singularidade na particularidade. Em cada circunstância, o autor prevê a possibilidade de um processo dialético histórico capaz de propiciar o desenvolvimento da consciência autônoma inventiva. A vontade de autonomia da linguagem e sua bem-sucedida implantação distinguem o neoconcretista do modelo da antropofagia. O projeto de atualização das linguagens do modernismo colara o cânon europeu a uma agenda nacionalista.

**Princípio da permanente investigação teórica e do conhecimento.** O Manifesto Neoconcreto e a Teoria do Não-Objeto (1960) de Gullar sintetizam uma consistente trajetória conceitual. Também Pedrosa calçava relações de sintonia da arte com teorias da percepção, a fenomenologia, a psicanálise, a história, a filosofia e a crítica internacional. Vivendo nos Estados Unidos na década de 1940, Pedrosa teria tomado contato com a nova crítica norte-americana representada por Clement Greenberg, da revista *The Partisan Review*, e Harold Rosenberg. A curiosidade intelectual ativava a produção neoconcretista, daí a amplitude de seu repertório teórico e seu desdobramento nos anos 60 como um permanente estado de emergência conceitual da forma.

O modelo político gramsciano de Cordeiro levou ao recrutamento de artistas de origem operária na indústria gráfica ou de padronagem industrial. Se a relação era perfeita do ponto de vista da teoria de Gramsci sobre a produção da cultura, inclusive com a formulação do bloco histórico no campo da arte, no entanto, isso não garantiu a arregimentação de artistas formados de fato para a invenção da forma. Eles demonstraram limitada capacidade de reflexão que sustentasse o amadurecimento estético do concretismo a médio e longo prazo, para além dos modelos pré-dados de obras históricas (como por ocasião da descoberta do concretismo suíço) ou da ilustração de teorias consagradas (a teoria *Gestalt* convertida em arte *op*). A arte, como invenção, é bem mais que repetição, citacionismo, paráfrase visual ou re-interpretação de formas. Para os neoconcretos o que interessa na história da arte, como na história da ciência, é a arte como *episteme* particular através da invenção estética.

32 Em Haroldo de Campos. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 231 e segs.

33 Ferreira Gullar. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.





**Princípio da ciência.** Mário Pedrosa havia defendido a tese *Teoria afetiva da forma* em 1948 na Universidade do Brasil. Sua presença no ambiente brasileiro será um salto epistemológico sem precedentes. Foi leitor de Freud, André Breton, Rudolf Arnheim, Roger Fry e Franz Prinzhorn, entre outros.<sup>34</sup> Foi observador muito atento da experiência de arte terapia dirigida por Nise da Silveira no Engenho de Dentro. Estava muito próximo de Almir Mavignier, Ivan Serpa e do engenheiro-artista Abraham Palatnik, núcleo inicial da abstração geométrica no Rio.<sup>35</sup> A fotografia abstrata e depois concretista de José Oiticica Filho, pai de Hélio Oiticica, se beneficiou do fato de que ele fosse entomologista e matemático. Assim se calçou a fricção antirracionalista da arte construtiva brasileira. No entanto, o processo cognitivo do neoconcretismo nunca foi a redução da arte à condição de ilustração de princípios da ciência ou da filosofia.

**Princípio da pós-modernidade.** Em 1966, Mário Pedrosa, compreendendo o limite, o esgotamento e a ruptura do cânon moderno, afirmou que, “enquanto essa experiência histórica-estética-cultural pode ser explorada pelos artistas individuais de modo fecundo, a arte moderna encheu toda a nossa época com obras de autêntico valor. (...) Agora, tudo indica, a experiência foi consumada”, aduzindo que artistas que “negam a Arte começam a nos propor, consciente ou inconscientemente, outra coisa. (...) É um fenômeno cultural e mesmo sociológico inteiramente novo. Já não estamos dentro dos parâmetros do que se chamou de arte moderna. Chamai a isso de arte pós-moderna para significar a diferença. Nesse momento de crise e de opção, devemos optar pelos artistas”.<sup>36</sup> Para ele, já estava claro que a arte havia rompido os princípios sobre os quais se assentava a tradição moderna.

**Princípio da transparência.** Em 1958, Gullar escreve o mais transparente, denso e ajustado texto sobre um artista geométrico brasileiro na plaquete *Lygia Clark* para uma mostra.<sup>37</sup> É o primeiro texto a organizar sistematicamente a obra de Clark (ou de qualquer artista geométrico) e a entendê-la na dimensão dos problemas plásticos específicos de cada etapa de sua trajetória construtiva. Nesse ano, Clark fixa o foco na ideia de autonomia do espaço, como se desenvolvesse teses precisas. Ademais, já possuía história. Sua produção não se desdobrava em variações formais de desenho geométrico pintado ou figuras de planos preenchidos com cor. Estava distante da sedução definida pela *op* arte vivida por Lothar Charoux e Luis Sacilotto ou, de modo conjuntural, por Cordeiro e Hércules Barsotti. Clark operava com a modulação do espaço concreto, a passagem da dimensão planar para o espaço real. Em paralelo, o mesmo ocorria com Oiticica e Pape. No mesmo compasso, a crítica de Pedrosa e Gullar assumia a tarefa de construir o discurso analítico para definir os aspectos programáticos do projeto do grupo neoconcreto. Em São Paulo, a falta do discurso crítico potente e ajustado deixa os concretistas à deriva.

**Princípio do imaginário.** Os neoconcretistas recusam a história da arte como repertório de imagens a reinterpretar, muito menos de geometria a reconfigurar. Não é, pois, arte conformada a modelos prévios e a variações de teoremas visuais previsíveis executados, como no modelo concretista

34 Mário Pedrosa. “Pintores de arte virgem” (1950) e “Forma e personalidade” (1951). Em *Dimensões da arte*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1964, p. 105 e 61, respectivamente.

35 Não se nega a ocorrência de interesse em arte terapia ou ciência entre artistas de outras partes do Brasil.

36 Mário Pedrosa. “Crise do condicionamento artístico” (1966). Em Aracy Amaral (org.). *Mundo, homem, arte em crise*. *Op. cit.*, p. 92.

37 Ferreira Gullar. *Lygia Clark: uma experiência radical* (1954-1958). Rio de Janeiro, sem editor, 1958, páginas não numeradas.



do grupo Ruptura, de acordo com a pura visualização cogitada por Fiedler. A capacidade analítica dos artistas e críticos neoconcretistas não resultou em mera recusa voluntarista de modelos, mas em exploração real de formas alternativas fundadas num projeto estético do imaginário a serviço do trabalho da percepção. Não há citacionismo, paráfrase ou qualquer outra busca de apoio em arte preexistente. É por isso que ao produzir os *Núcleos*, Oiticica pode mencionar a *Merz* de modo pertinente, mas sem copiar qualquer obra de Kurt Schwitters. A linha orgânica de Clark, não sendo o *concetto spaziale* de Fontana, é o corte geométrico dinamizador do plano que leva, coerente e sucessivamente, ao *Casulo*, ao *Bicho*, à *Obra mole* e a *Caminhando*. Essa atitude justifica o caráter tão marcante dos problemas estéticos do neoconcretismo, como ocorre no *Objeto ativo* de Willys de Castro ou no *Livro da criação* de Lygia Pape.

Princípio da desrazão (ou de uma razão outra). “A expressão neoconcreto,” proclama o Manifesto Neoconcreto, indica uma tomada de posição diante da arte não figurativa “geométrica” (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm) e, sobretudo, diante da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. No Rio, as primeiras experiências próximas de imagens racionais da forma concreta surgem num hospital psiquiátrico. Em 1949, Arthur Amora, um paciente diurno do hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro, pintava “pedras de dominó” reduzidas a quadrados negros sobre fundo branco. Organizava ritmos modulares, contrastes ópticos, jogos ordenados de formas e desafios à percepção. Foi visto pelos artistas Ivan Serpa, Abraham Palatnik e Almir Mavignier, assistentes da médica Nise da Silveira nas atividades de arte terapia. Mavignier se impressionou com o “geometrismo consequente de Amora”.<sup>38</sup> No entanto, para ele, Amora fazia terapia e não arte. Mavignier difere de Pedrosa e Gullar, estando mais próximo do posicionamento racionalista de Cordeiro. Sob qualquer hipótese, no Rio, algumas das primeiras experiências próximas de imagens racionais da forma concreta surgem num hospital psiquiátrico. É o protocontágio entre razão e emoção, que se interpõe como uma das bases remotas da tensão produtiva entre aspectos objetivos e subjetivos na construção da forma, uma das características da proposta neoconcreta de 1959. Estimulado por Pedrosa, Geraldo de Barros também integrou a experiência de Nise da Silveira, ao lado de Serpa e Mavignier.<sup>39</sup> Fora da cena neoconcreta, Maria Leontina trabalhou igualmente com psicoterapia, em São Paulo e depois no Rio de Janeiro.

O Manifesto Ruptura (1952) se situa entre a antropofagia e o campo neoconcreto, ao proclamar que “é o velho (...) a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo ‘errado’ das crianças, dos loucos, dos ‘primitivos’, dos expressionistas, dos surrealistas, etc.” O manifesto de Cordeiro se colocava, portanto, em oposição à referida experiência de Pedrosa e dos artistas do Rio de Janeiro na década de 1940. Coincidentemente, esses princípios do *Ruptura* reverberam a estigmatização produzida pelos argumentos de Monteiro Lobato, em seu devastador artigo *Paranoia ou mistificação?* contra a exposição da modernista Anita Malfatti em 1917. O escritor expressa a reação do gosto provinciano da elite rural prevalecente em São Paulo, comparando a pintura expressionista de Malfatti à produção visual dos loucos (daí, “paranoia”) e das crianças (daí “mistificação”).

O ambiente carioca caminhava em outras direções. Era irreduzível àquela negatividade concretista. Em 1948, Augusto Rodrigues havia criado a Escolinha de Arte do Brasil no Rio de Janeiro, matriz histórica das relações entre arte e educação no país. Os princípios do *Ruptura* também definiam um

38 Almir Mavignier. “Museu de imagens do inconsciente”. Em *Brasil: Museu de Imagens do Inconsciente*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994, p. 25.

39 Conforme conversa com Lenora de Barros em 21 de janeiro de 2008.





possível conflito surdo entre Cordeiro e Pedrosa. Leitor de Herbert Read, Mário Pedrosa refletiu em vários artigos sobre a criatividade infantil e a educação artística. Como já se viu, a relação entre arte e loucura também já o interessava desde fins dos anos 40, no curso de suas investigações sobre processos produtivos do imaginário visual. O chavão acusatório do concretismo, ao denominar os artistas cariocas de "irracionalistas", desconhecia o sentido político e o valor epistemológico das investigações de Pedrosa, lastro do neoconcretismo. A poeta Cecília Meireles indaga sobre o sentido da "arte popular" e sobre o que é o Brasil como povo: "Nada é mais onírico e mais difícil de explicar; (...) o que não se faria como ofício, o que não se faria para ganhar a vida, nem para alegrá-la, perseverantemente, faz-se como ato gratuito, por impulso lúdico, de maneira efêmera".<sup>40</sup> No Rio, os pintores ingênuos como Cardosinho e Heitor dos Prazeres foram examinados atenciosamente pelo escritor Rubem Braga.<sup>41</sup> Por outro lado, Lygia Pape era colecionadora da obra expressionista de Oswald Goeldi, que lhe oferece o padrão técnico para suas xilogravuras *Tecelares*. Mário Pedrosa era concunhado do poeta surrealista Benjamin Péret, mas soube pensar a relação entre arte e psicanálise sem enveredar pelos parâmetros de Breton.

Em sua origem, o concretismo, autoritário em sua pulsão normativa e unívoca, não dialogou com os interesses que se estabeleciam no Rio desde a década anterior, voltados para a compreensão das estruturas mentais do fenômeno da criação artística em grande amplitude. Portanto, a rigidez original do *Ruptura* já era uma bomba relógio que se implodiria com a potência conceitual dessa diferença expressa no Manifesto Neoconcreto em 1959. A permanência da rigidez do *Ruptura* pode ter conduzido membros de seu desdobramento concretista à desistência da pintura. Avizinhava-se o impasse formal diante da crise política decorrente do golpe militar de 1964. Alguns concretistas buscaram refúgio nos ritmos mecânicos da *Gestalt* e da *op* arte. O neoconcretismo havia se engajado em constituir uma perspectiva política de inscrição social da obra de arte. Quando explode a invenção neoconcreta, Cordeiro escreve o sintomático artigo "Monotonia em São Paulo?",<sup>42</sup> já referido. É seu canto de cisne do concretismo. Entre melancólico e criticamente reflexivo, o ativo Cordeiro intui o impasse.

**Princípio da simbolização.** Assume-se, sob o impacto de Ernst Cassirer e sua noção de *animal symbolicus* (*An essay on man*, 1944), a dimensão simbólica da forma concreta. São modos de invenção de um espaço experiencial e dos modos de relacionamento do sujeito da percepção. "O espaço ali simboliza o espaço do mundo," afirma Gullar na Teoria do Não-Objeto sobre a pintura de Malevitch e Mondrian. Assim, uma página do *Livro da criação* de Pape pode ser *Fogo* ou *Submarino*.

**Princípio da forma orgânica.** A diferença neoconcreta se define em detalhes significativos da forma, alguns com profundas consequências conceituais e dependentes da análise aguçada para a percepção de seu efeito. Os melhores momentos do neoconcretismo fogem da obviedade da *Gestalt*

40 Cecília Meireles. "Artes populares". Em Rodrigo M. F. de Andrade (coord.). *As artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul América Seguros, 1952, vol I, p. 114. Cecília Meireles não cita o Mestre Vitalino, mas publica fotografias de suas obras.

41 Rubem Braga. "Três primitivos". Em *A cidade e a roça & Três primitivos*. Editora do autor, 1964.

42 Waldemar Cordeiro. "Monotonia em São Paulo?" [1959]. Em *Waldemar Cordeiro*. Arquivos de Analivia Cordeiro, CD-Rom, *Op. cit.* A existência deste artigo não é noticiada em publicações fundamentais como Aracy Amaral (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, *Op. cit.*, e no ensaio de Anna Maria Belluzzo, seleção de textos e bibliografia em *Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão*. São Paulo: MAC-USP, 1986. Isso talvez se deva ao fato de, ao que parece, o artigo ter permanecido inédito. Nos arquivos de Analivia Cordeiro, a reprodução é do original datilografado.







reduzida à mecânica *op. As Tecelares* de Pape acentuam o caráter orgânico original dos veios da matriz gráfica em madeira. A "pintura" *Cerne-cor* (1961) de Carvão exacerba a vitalidade da cor. Desde as telas *Composição n. 5, Série Quebra da moldura e Descoberta da linha orgânica* (1954) de Clark, a pintura se abre em planos, se dobra e depois se abre em espaço tridimensional encapsulado (*Casulo*, 1959), que logo se desfolha em movimento nas esculturas da série *Bicho* (1960). A linha orgânica (a fresta e a falta entre dois planos da tela) estabelece a conexão da pintura com o mundo e a vida: o ar que penetra nas frestas do quadro é o mesmo ar que respiro. "Foi dado o nome de '*Bichos*' aos meus últimos trabalhos pelo caráter essencialmente orgânico que eles possuem", escreveu Lygia Clark em 1960; "a maneira que achei para unir os planos, uma dobradiça, lembrou-me uma espinha dorsal. Tem afinidade com o caramujo e a concha".<sup>43</sup>

A dimensão orgânica da obra neoconcreta, sem abdicar do caráter simbólico da forma, é coerente no entendimento de outras questões essenciais, como as relações estruturais internas da obra. O neoconcretismo parece retomar a seu modo o pensamento de Władysław Strzemiński na exposição "Nova Sztuka" (Nova Arte), realizada em Wilno em 1923: "Uma obra de arte é a organicidade de um fenômeno espacial (...) é um conjunto visual".<sup>44</sup> O modelo de organicidade proposto por Strzemiński e por seu unismo se adaptaria bem à escultura entendida como fenômeno lógico de espaço em Lygia Clark (a partir dos *Casulos*), Amílcar de Castro e Franz Weissmann. Ademais, o neoconcretismo articula a organicidade na perspectiva da fenomenologia dos sentidos desenvolvida por Merleau-Ponty e reinterpretada por Gullar. Mesmo quando a superfície de uma *Superfície modulada* de Clark se despersonaliza com a aplicação chapada da tinta industrial, perdendo qualquer vestígio subjetivo da passagem do pincel (a reivindicação concretista de Cordeiro), o foco de seu problema plástico é o espaço: a linha orgânica é o que modula os planos (em madeira) que articulam, modulam e conformam o espaço. Já os demais pintores neoconcretos inserem a diferença intuitiva ou a decisão contracanônica através da cor (Oiticica, Barsotti, Carvão, Willys de Castro e Décio Vieira).

Os neoconcretistas pouco recorreram ao artifício das texturas na formação da superfície como processo de incorporação material estranha à lógica da pintura. A intuição cromática de um Aluísio Carvão (*Cubocor* e *Cernecor*) ou as decisões de Hélio Oiticica dialogam melhor com a liberdade concedida pelo expressionismo abstrato na obra de um Mark Rothko e mesmo com a regulamentação canônica neoplástica (a cor na escultura de Weissmann). Parte do neoconcretismo agrega operações com corpos cromáticos em busca de uma coesão poética que encontra nos *Bólides* de Oiticica seu momento extremo de corpo da cor, como em seus compromissos com o real: o café (então o principal produto de exportação do Brasil) e o tijolo moído (a questão da moradia).

Os *Bilaterais* e *Relevos espaciais* (1959) de Oiticica, estruturas planares de cor, pendem no centro do espaço. São corpos integrais de cor, como o objeto-pintura *Cubo-cor* (1960) de Carvão. No ano do *Bicho* de Clark (1960), com sua forma aberta à experimentação pelo Outro, Oiticica propõe os *Núcleos*, espaços arquitetônicos formadas por planos flutuantes da cor, lugar do sujeito da

43 Em *Bichos* de Lygia Clark. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1960.

44 Em *Blok*, 2:2, 1924, Varsóvia. Cf. Gladys Fabre. *Op. cit.*, p. 171. Strzemiński afirma que "uma obra de arte não simboliza coisa alguma." Em "The physiology of the eye", Andrzej Turowski definiu o Unismo de Strzemiński como "fenômeno puramente ótico," próximo do behaviorismo e assumia que a natureza humana seria determinada pelas leis da homeostase e da regulamentação. Em Jaromir Jedlinski (cur.). *Władysław Strzemiński on the 100th anniversary of his birth*. Łódź: Muzeum Sztuki, 1993, p. 37 e 43.



percepção. Oiticica consolida em profundidade a noção de que o Outro é o titular da sensorialidade. O campo de energia cromática é o lugar da experiência densa da cor, compartilhado com outros, como a própria experiência do mundo. Em resumo, o deslocamento da noção de espaço planar do objeto-pintura para espaço arquitetônico cromático e espaço tridimensional indica a invenção pioneira do *Penetrável* e da ideia de instalação. Com o *Penetrável PN 1* (1960), a cor da modernidade brasileira conclui seu projeto com cabines e labirintos de cor. O espectador pode agora adentrar no espaço-cor,<sup>45</sup> na cor-estrutura de que tratou Oiticica.

**Princípio da poética da luz.** A arte brasileira dos anos 50 produz uma poética da espacialização da luz. No início da década de 1950, Abraham Palatnik produz objetos pictórico-cinematográficos.<sup>46</sup> Clark estrutura o movimento sutil ou a tensão do plano único nas *Unidades* (1958) com fios de luz: a linha-luz. A onda luminosa de Clark é linear e geométrica. A presença estratégica da linha-luz nas *Unidades* faz coincidir o momento fundante do olhar com o fato plástico que é instituído. Depois da crise de seu concretismo, o interesse científico de Cordeiro encaminha sua pintura para a estruturação de campos analíticos de energia cromática em *Constante amarela* (1960) e *Estruturação da luz* (1961). Nessas obras, Cordeiro eleva a exposição pictórico-analítica do espectro cromático à condição de *poiesis* cognitiva da luz, como já abordado no princípio do descentramento da história da arte.

**Princípio do quadro objeto.** Com a tela *Ruptura da moldura* (1954), Lygia Clark compreendeu a questão da tridimensionalidade empírica proposta pelo objeto “quadro” em sua condição de suporte da pintura, malgrado ser espaço bidimensional frontal.<sup>47</sup> Isso porque o suporte passara a ser de madeira. O entendimento está assentado na experiência empírica mesma do pintor e na percepção fenomenológica do objeto “pintura” pelo espectador. A inclusão da borda lateral do quadro como fenômeno plástico havia sido trabalhada por Clark nos *Contra-relevos* (1959), cujo título alude a Tatlin. Também numa pintura sem título (1959, coleção Lucy Lippard) de Robert Ryman, o assunto pictórico se resvala para as laterais do quadro. Esta é a problemática do primeiro *Objeto ativo* (1959-1960, coleção Cisneros), ainda operado na estrutura tradicional do quadro em sua dimensão planar (óleo sobre tela montado em compensado). Em 1956, o MAM carioca adquiriu um quadro-objeto de Yaacov Agam, denominado *L'oeuvre transformable* (sem data).<sup>48</sup> Há alguns anos Agam trabalhava quadros transformáveis e quadros cuja organização formal se alterava de acordo com o ponto de vista do espectador, pois as superfícies tinham canaletas em alto-relevo, ou protuberâncias e depressões geométricas verticais com pintura diferente em cada lado. No contexto neoconcretista de 1959/1960, surgem o *Cubacor* de Carvão, os *Bichos* de Clark e o *Objeto ativo* (em 1962, surgem *Objetos ativos* em forma de cubo), além dos conceitos recolhidos no Manifesto Neoconcreto (1959) e na Teoria do Não-Objeto (1960) de Gullar: a experiência do objeto não deixa rastros.

45 Hélio Oiticica inventou o conceito de “penetrável”. Em 1965, Jean Clay usou pela primeira vez o termo “penetrável” para as obras de Soto posteriores às de Oiticica. Depois disso inventaram a denominação “pré-penetrável” para uma escultura aberta de Soto de 1957. Faltava-lhe a intencionalidade de que falam Brentano e Husserl. Tal estrutura não tinha dimensões que permitisse ser penetrada. *Pré-penetrável* é um título teleológico, baseado em inexistente penetrabilidade da escultura, com o objetivo de assegurar a Soto uma descabida precedência. A importância da produção de Soto dispensa o expediente.

46 Ver do autor. “Pincelada – Pintura e método, projeções da década de 50”. Em: *Pincelada da razão geométrica*, Glosa 4. Engenharia do impalpável [Palatnik], p. 135-139. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

47 Ver do autor. *Lygia Clark*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.

48 Ver *Patrimônio do MAM*. Sem autor. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1966, seção Pintura, página não numerada.





**Princípio da abolição da figura sobre fundo.** Quase todos os concretistas ignoravam que a geometria desenhada sobre o plano permanece como relação de figura sobre fundo. Desde as *Superfícies moduladas* de 1955 não haverá desenho geométrico sobre o fundo, porque Clark apenas opera com a articulação de planos. O período gestáltico dos neoconcretos (mais curto em Carvão ou mais longo em Barsotti e Willys de Castro) conduziu os problemas de figura sobre fundo para o salto de *Claro vermelho* (1959), da exploração dos campos de energia em quadros da série *Cromática* (c. 1959) e do fenômeno volumétrico do *Cubocor* de Carvão e dos *Objetos ativos* de Willys de Castro. Também a inflexão investigativa da obra de Clark, Oiticica, Amílcar de Castro, Pape ou Weissmann se concentra na conformação do espaço, inventa espaços virtuais e simbólicos e opera a topologia desvinculada da geometria euclidiana.

**Princípio do primado do espaço.** Desde 1954, com *A quebra da moldura*, Clark não pensa só na aparência geométrica e em temas. Sua questão não é a ruptura das fronteiras entre os meios. O espaço passou a ocupar seu foco em consistente investigação com desdobramento particular: a permanente torção das operações do plano em fluxo define os parâmetros de uma lógica espacial que se desloca para a topologia: *Superfície modulada*, *Planos em superfície modulada*, *Espaço modulado*, *Unidades*, *Contra-relevo*, *Casulo*, *Bichos*, *Obra mole*, *Trepante*, *Caminhando*. Clark nunca chegou a Max Bill ou a Lacan, pois, ao articular a fita de Moebius na lógica cristalina de seu processo cognitivo do espaço, sua arte atinge a dinâmica íntima do ser. Não estamos diante da representação ou da dicção do mero vazio do mundo, mas de um vazio absoluto, sem borda ou avesso, sem dentro ou fora. Desde a percepção empírica dos degraus de escadas como estrutura de planos, o processo de Clark implica a conversão da geometria em poética da topologia e da experiência íntima da fantasmática do sujeito. Na experiência neoconcreta, a lógica da forma é, sobretudo, a lógica do plano em pintura (Clark, Oiticica ou Carvão), escultura (Clark, Weissmann ou Amílcar de Castro), gravura (Pape) ou livro (Pape, Gullar e Jardim). O espaço é campo de energia da cor (Carvão) ou tempo, inicialmente deslocado da mecânica dos arranjos segundo a Gestalt, que se transfere para o sujeito, com base na noção de duração de Bergson.

**O princípio da estrutura.** O neoconcretismo tratou seus problemas como questões de estrutura, seguramente com um fundamento na linguística de Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson e Émile Benveniste. A Teoria do Não-Objeto de Gullar trata da “estrutura da obra” e da “transferência estrutural do não objeto”. No entanto, cabe ressaltar que o impulso do estruturalismo no Brasil está também conectado à publicação de *Tristes Trópicos* (1955) de Claude Lévi-Strauss no Brasil em 1957.<sup>49</sup> Hélio Oiticica publicou o artigo “Cor, tempo e estrutura no Hélio Oiticica” no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, em 26 de novembro de 1960.

**Princípio da adesão à geometria não euclidiana.** O foco do grupo Ruptura foi a oposição à representação do espaço pela perspectiva. O espaço concretista se reteve em grande parte no desenho da perspectiva na superfície bidimensional, mantendo-se no campo da geometria euclidiana e do desenho geométrico sobre o plano (ou sua divisão geométrica). Os concretistas tiveram dificuldade em se desvencilhar da pintura como geometria desenhada. A geometria não euclidiana viria a se tornar questão topológica decisiva para artistas como Clark (*Caminhando*, *O dentro é o fora*,

49 Claude Lévi-Strauss. *Tristes Trópicos*. Trad. de Wilson Martins. São Paulo: Anhembi, 1957. O estruturalismo de Lévi-Strauss já estava enunciado em *Les structures élémentaires de la parenté* de 1949. Os dois livros estão relacionados a seu trabalho desenvolvido entre grupos indígenas do Brasil entre 1935 e 1939.



*O antes e o depois* de 1963 e os *Trepantes* de 1965) e Oitica em determinado *Parangolé* (1964) em seus desdobramentos finais ou posteriores ao neoconcretismo, herança passada a outras gerações, como testemunham os *Espaços virtuais: Cantos* (1967-1968) de Cildo Meireles.

**Princípio do vazio constitutivo.** O neoconcretismo funda a estética do vazio na arte brasileira. O vazio constitutivo da linguagem estava prenunciado na escultura de Franz Weissmann (*Cubo vazado*, 1951, e *Dois cubos lineares virtuais*, 1953). *Cubo vazado* fez a incorporação pioneira do vazio no Brasil, seguido por Zélia Salgado (*Forma*, 1953). Numa escultura distante da lógica dos vazados de Henry Moore, a *Torre* (1958) de Weissmann constrói vazios esféricos virtuais. No *Livro da criação* (1959-1960) de Lygia Pape, o vazio desempenha função de símbolo cambiante, do espaço da semente ao bojo de um submarino na trajetória do *homo sapiens*.

Na *Carta a Mondrian* (1959), Clark confidenciou: “o ‘vazio pleno’, a noite, o silêncio dela que se tornou a minha moradia. Através deste ‘vazio pleno’ me veio a consciência da realidade metafísica, o problema existencial, a forma, o conteúdo (espaço pleno que só tem realidade em função direta da existência desta forma...)”.<sup>50</sup> Em sua visão do sujeito, Clark agregara que “O homem não está só. Ele é a forma e o vazio. Vem do vazio para a forma (vida) e sai desta para o vazio-pleno que seria uma *morte* relativa”.<sup>51</sup> Essa sabedoria teria algo do paradoxo de Lacan sobre desenhar o conteúdo da essência do vazio. “Como o poteiro cria o vaso a partir do buraco... toda arte se caracteriza por certo modo de organização em torno deste vazio”.<sup>52</sup> Max Bense compreendeu os *Bichos* como objetos transformáveis, atacando o fato de que toda antecipação construtiva fosse ilacunar.<sup>53</sup> Em 1960, Clark publicou “O vazio-pleno” no Suplemento Dominical de *O Jornal do Brasil*: “Na arte, buscamos o vazio (de onde viemos) e quando o descobrimos valorizado é que descobrimos o nosso tempo interior”.<sup>54</sup> *Nel vuoto del mondo* é o campo da ação linguística de Mira Schendel inscrito numa monotopia (1964-65). Esse vazio do mundo toma o sentido do indizível, dimensão da existência na metafísica da leitora do *Tractatus lógico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein. Da duração bergsoniana a questões fenomenológicas e psíquicas, Clark instaura a discussão do vazio para além da forma concreta, com a consciência de que esse vazio reconfigura a estrutura: é o vazio daquilo que “não tem avesso” (*Bicho*, 1960)<sup>55</sup> e da “totalidade do interior do exterior”. Toda a obra posterior de Clark teria como base o vazio como constitutivo do desejo de linguagem.

50 Lygia Clark. *Maio de 1959*. Em *Lygia Clark*, p. 114.

51 *Ibidem*, p. 112.

52 J. Lacan. Le Séminaire. Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960). Paris: Seuil, 1986, p. 237.

53 Max Bense. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 220.

54 Lygia Clark. “O vazio-pleno”. Em Manuel Borja-Villel (org.). *Lygia Clark. Op. cit.*, p. 111.

55 “Bichos”. Em Lygia Clark. *Livro-obra*. Rio de Janeiro, edição da autora, não paginado. Texto de apresentação dos *Bichos* neste livro de artista.



O CORPO DA OBRA  
THE BODY OF THE WORK  
EL CUERPO DE LA OBRA



**Lygia Clark**  
*Escada*, 1948  
óleo sobre tela | oil on canvas | óleo sobre tela  
55,4 x 46,4 cm  
Colección Patricia Phelps de Cisneros

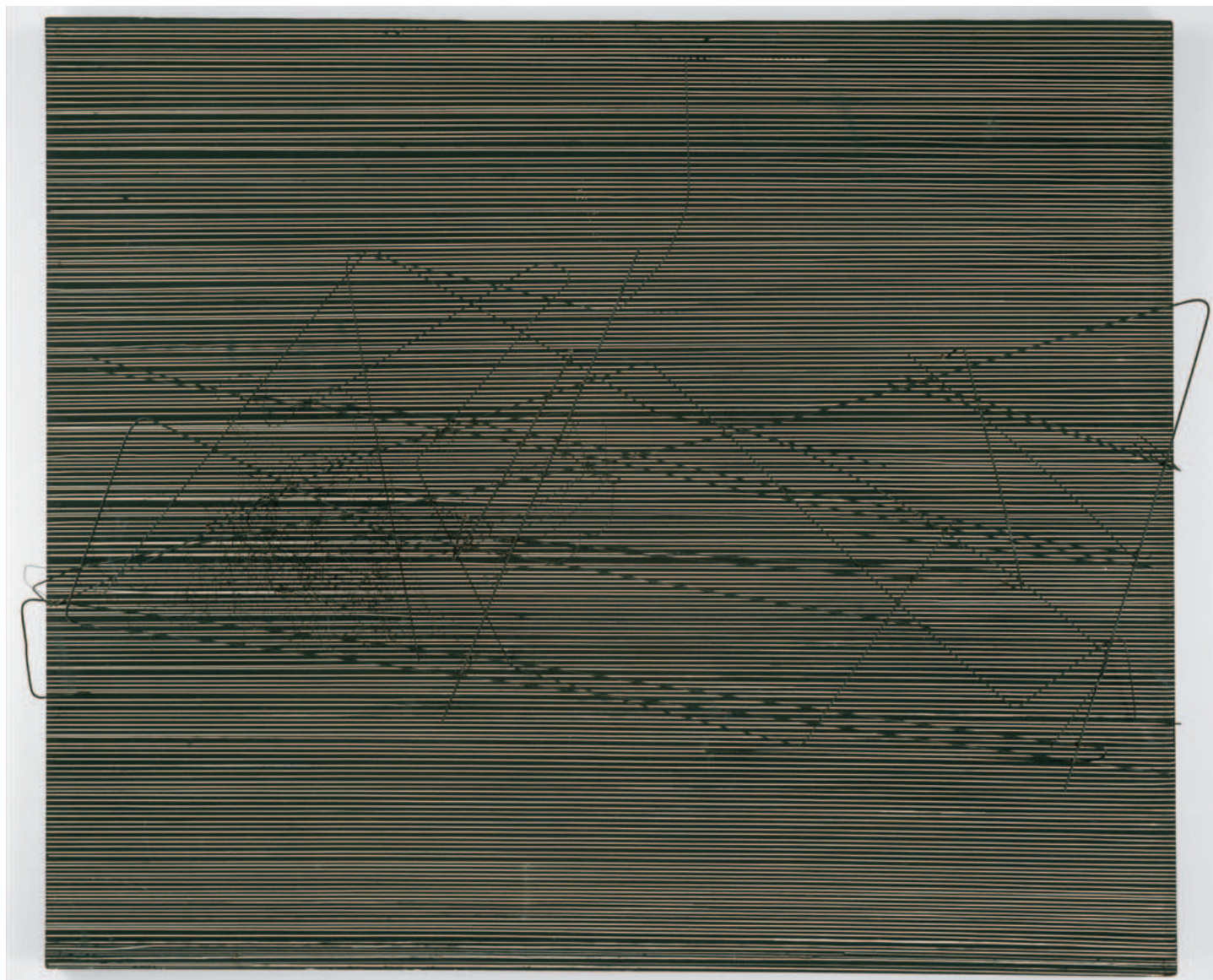




**Jesús Soto**  
*sin título (Paisaje)*, 1949  
óleo sobre tela | oil on canvas | óleo sobre tela  
55 x 48 cm  
Colección Patricia Phelps de Cisneros







**Jesús Soto**

*Vibración*, c. 1959

acrílico sobre compensado e arame pintado | acrylic on plywood  
and painted wire | acrílico sobre contraenchapado y alambre pintado

136,5 x 160 x 39,5 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Jesús Soto**

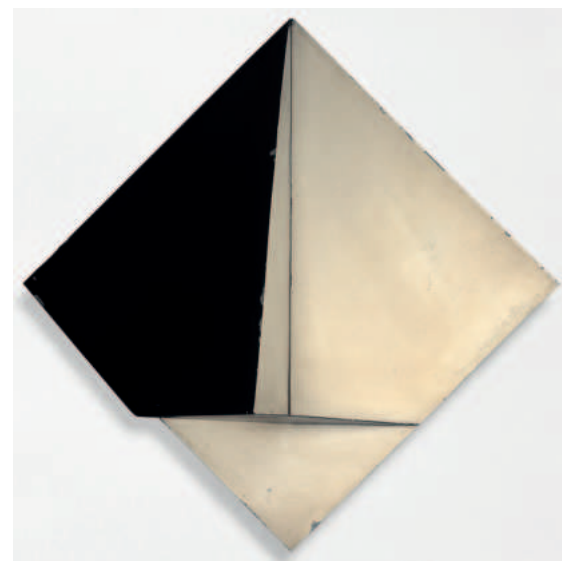
*Vibración-Escritura Neumann, 1964*

pintura sintética sobre madeira aglomerada, aço pintado e náilon |  
synthetic paint on board, painted steel and nylon |

pintura sintética sobre madeira aglomerada, acero pintado y nailon  
102 x 172,5 x 16 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Lygia Clark**  
*Estudo para plano em superfície modulada*, 1957  
colagem | assemblage | collage  
30,5 x 26 cm  
Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Lygia Clark**  
*Casulo Nº. 2*, 1959  
esmalte sobre alumínio | enamel on aluminum | esmalte sobre alumínio  
30 x 30 x 11 cm  
Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Lygia Clark**

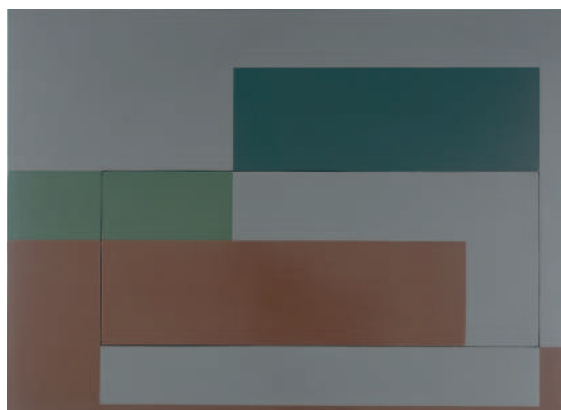
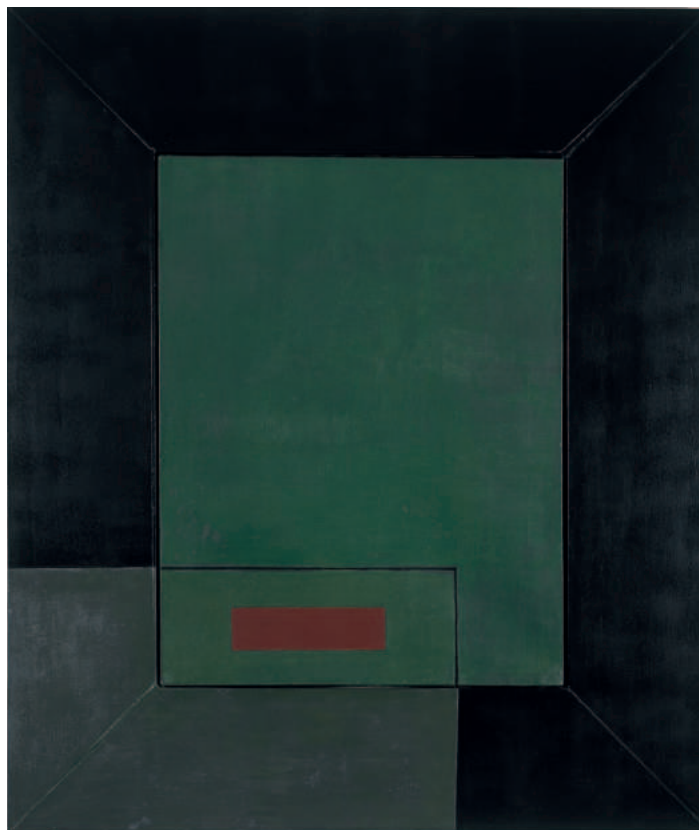
*Contra relevo N.º 1*, 1958

óleo sobre compensado | oil on plywood | óleo sobre contraenchapado

141 x 141 x 3,3 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Lygia Clark**

*Composição Nº. 5*, 1954

óleo sobre tela e madeira | oil on canvas and wood | óleo sobre tela y madera  
106,5 x 91 x 2 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Lygia Clark**

*Planos em superfície modulada*, 1956

óleo sobre compensado | oil on plywood | óleo sobre contraenchapado  
65 x 90 x 2cm

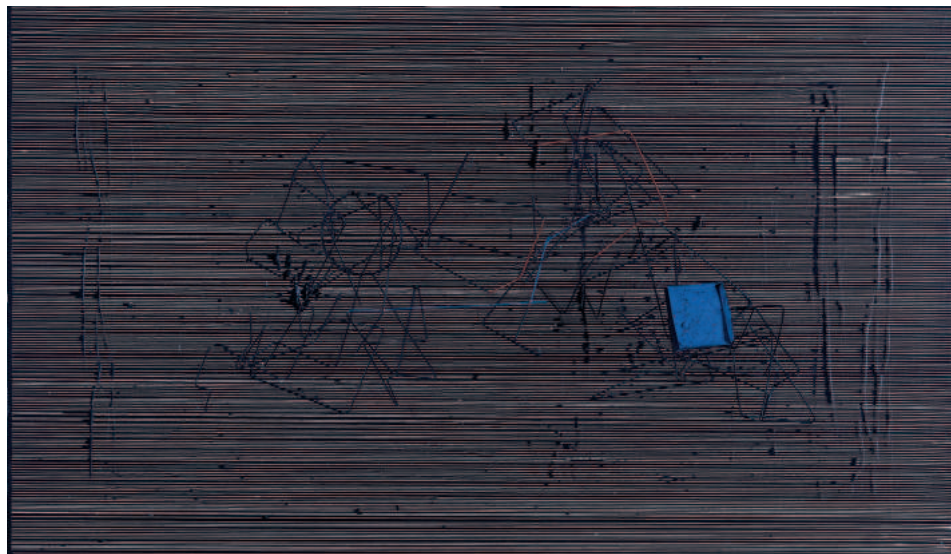
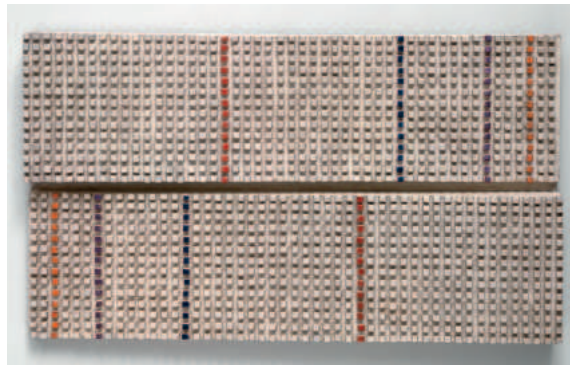
Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Jesús Soto**  
*Pre-penetrable*, 1957  
ferro pintado | painted iron | hierro pintado  
165 x 64,5 x 44 cm  
Colección Patricia Phelps de Cisneros





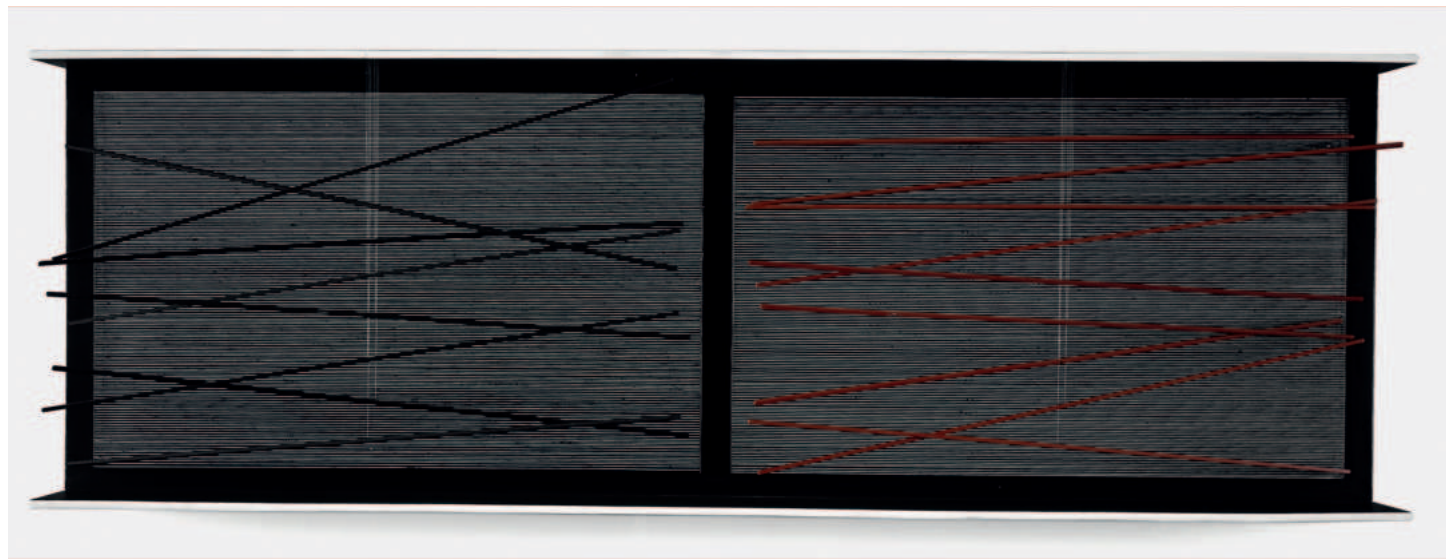
**Jesús Soto**

*sin título (maqueta para mural Universidad Central de Venezuela)*, 1952-1953  
guache sobre madeira aglomerada | gouache on board | gouache sobre madera aglomerada  
27,6 x 48,3 x 3,5 cm  
Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Jesús Soto**

*Hommage à Yves Klein*, 1961  
arame, lâmina de metal e pintura sobre madeira aglomerada | steel wires, sheet metal and  
paint on board | alambre, lámina de metal y pintura sobre madera aglomerada  
55 x 95,6 x 4 cm  
Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Jesús Soto**

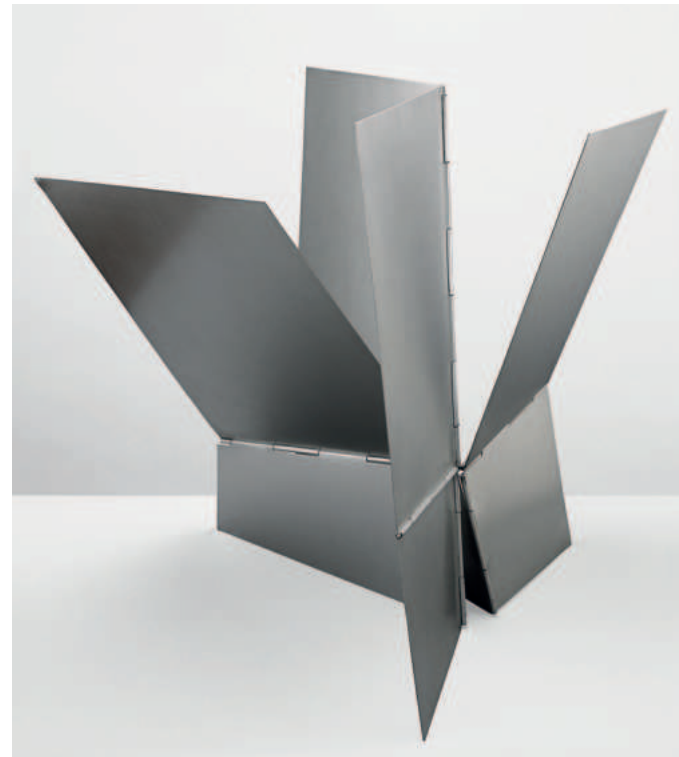
*Baguettes rouges et noires*, 1964

acrílico sobre madeira aglomerada, aço pintado e náilon | acrylic on board, painted steel and nylon | acrílico sobre madera aglomerada, acero pintado y nailon

57,8 x 172,4 x 16,2 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Lygia Clark**

*Estudo para obra mole*, 1964

borracha | rubber | caucho industrial

dimensões variáveis | variable dimensions | dimensiones variables

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Lygia Clark**

*Monumento a todas as situações*, 1962

alumínio | aluminum | aluminio

dimensões variáveis | variable dimensions | dimensiones variables

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Jesús Soto**

*Leño*, 1961

madeira, pintura acrílica, ferro e arame | wood, acrylic paint,  
iron and wire | madera, pintura acrílica, hierro y alambre

75 x 21 x 28 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

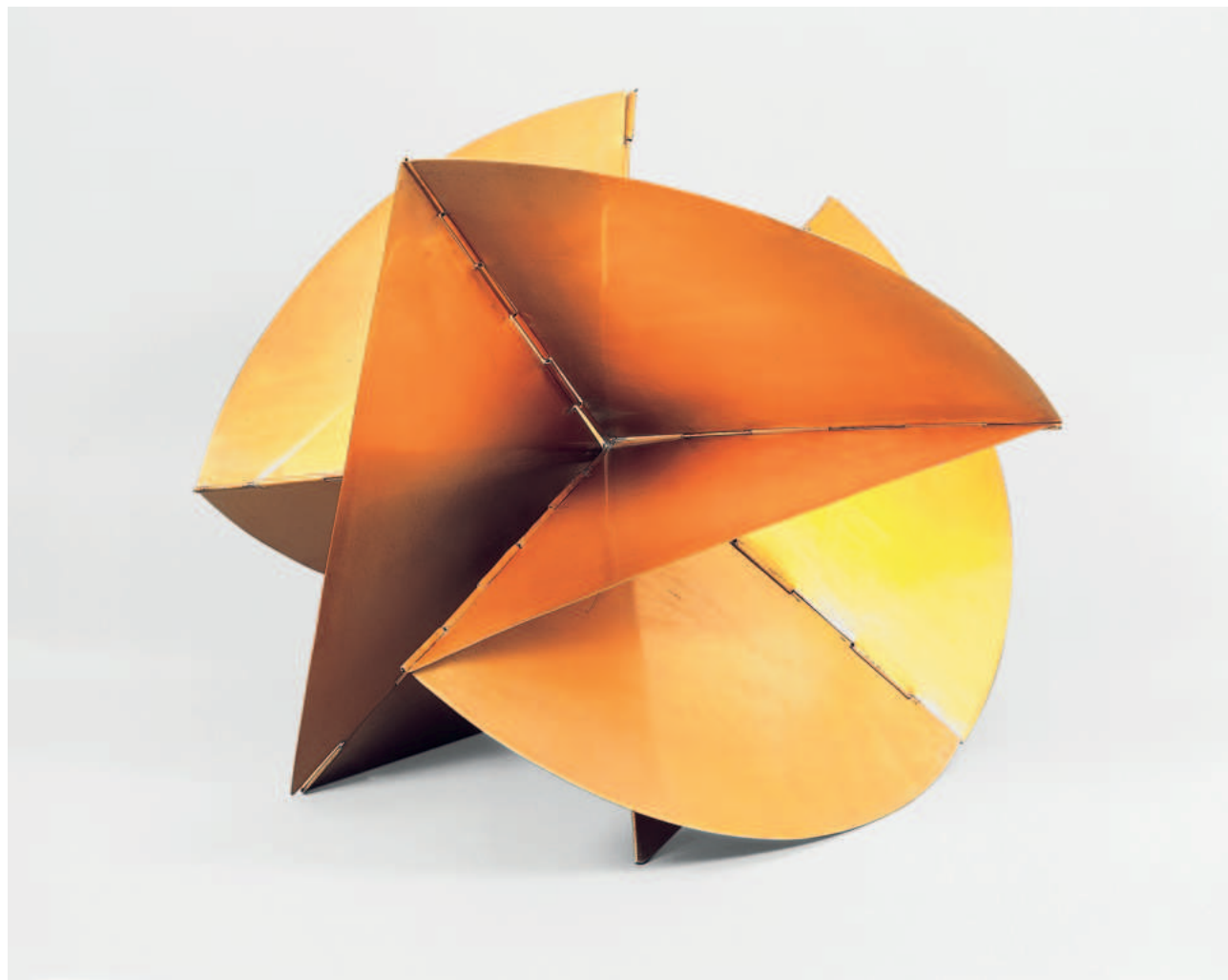






**Lygia Clark**  
*Radar - Pq*, c. 1960  
reconstrução | reconstruction | reconstrucción 1984  
alúminio | aluminum | aluminio  
12,7 x 45,7 x 33 cm  
Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Lygia Clark**  
*Máquina - Md*, 1962  
alumínio dourado | aluminum with gold patina | aluminio dorado  
48,2 x 66,1 x 61cm  
Colección Patricia Phelps de Cisneros







A COR NO ESPAÇO  
COLOR IN SPACE  
EL COLOR EN EL ESPACIO





**Lygia Clark**

*Composição*, 1948

óleo sobre tela | oil on wood | óleo sobre tela

38,5 x 55 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Alejandro Otero**

*Candeleru (Las cafeteras)*, 1947

óleo sobre tela | oil on canvas | óleo sobre tela

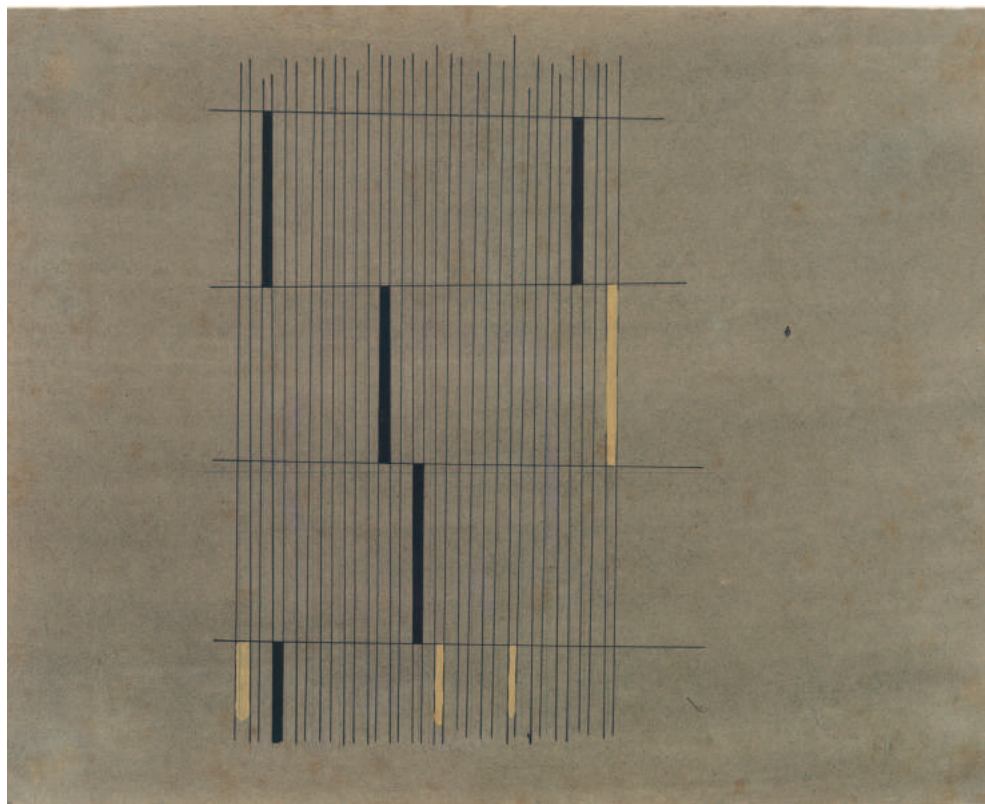
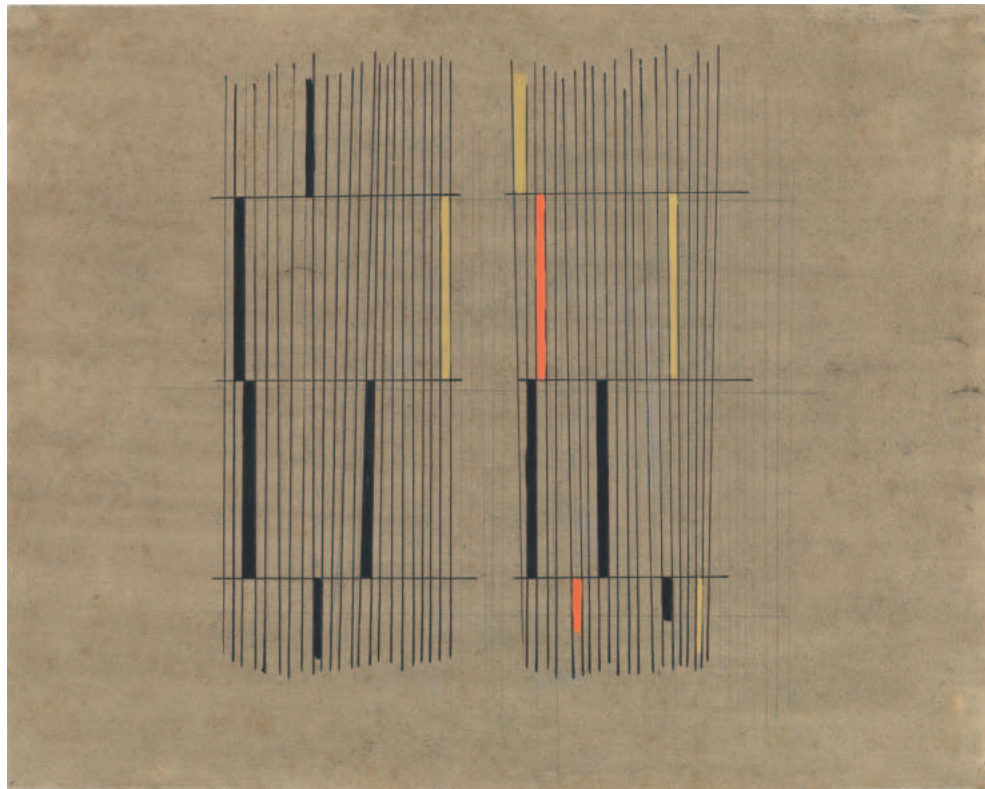
64,8 x 54 cm

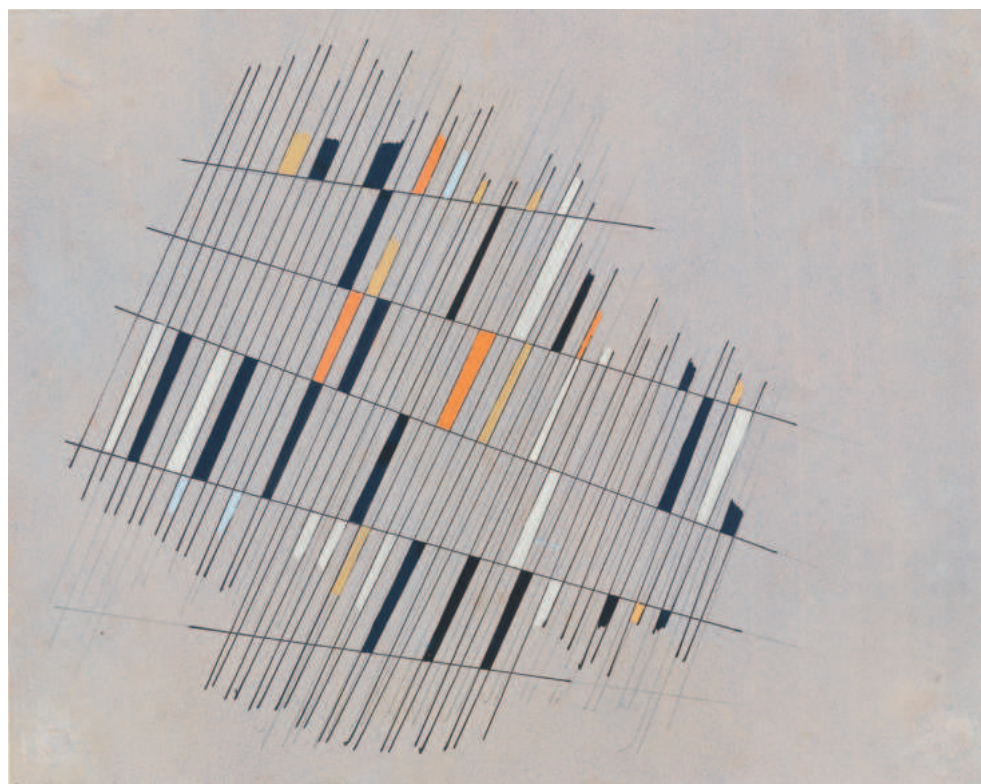
Colección Patricia Phelps de Cisneros











**Alejandro Otero**

*Estudio 4*, 1952

guache, tinta e grafite sobre papel | gouache, ink and graphite on paper |  
gouache, tinta y grafito sobre papel

19,5 x 25 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Alejandro Otero**

*Estudio 5*, 1952

guache, tinta e grafite sobre papel | gouache, ink and graphite on paper |  
gouache, tinta y grafito sobre papel

19,3 x 24,5 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Alejandro Otero**

*Estudio 3*, 1952

guache, tinta e grafite sobre papel | gouache, ink and graphite on paper |  
gouache, tinta y grafito sobre papel

19,4 x 24,8 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Hélio Oiticica**

*Metaesquema*, 1956

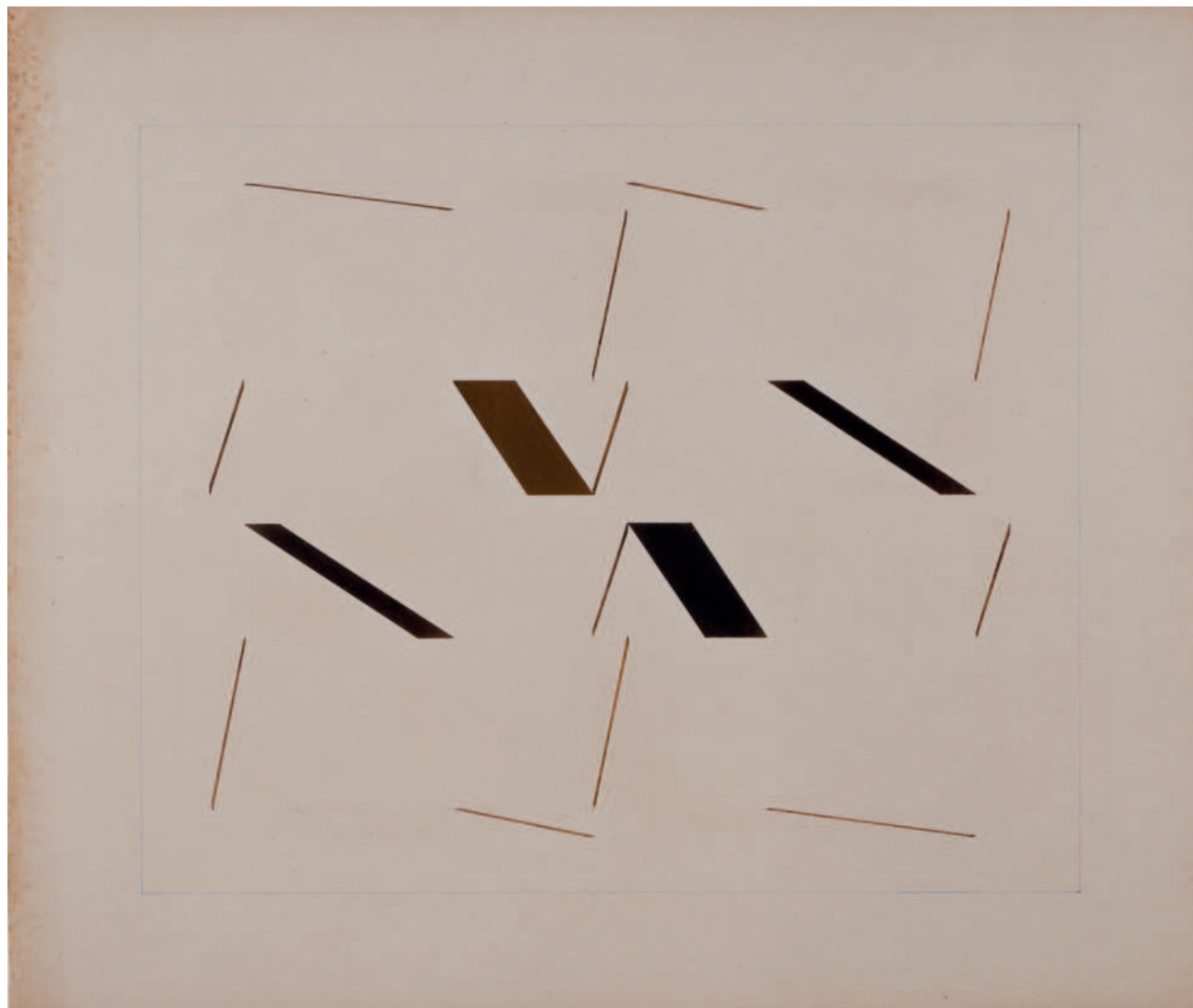
gouache e tinta sobre cartão | gouache and ink on cardboard |

gouache y tinta sobre cartón

38,7 x 42,9 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Hélio Oiticica**

*Metaesquema*, 1957

tinta sobre cartão | ink on cardboard | tinta sobre cartón

42 x 49 cm

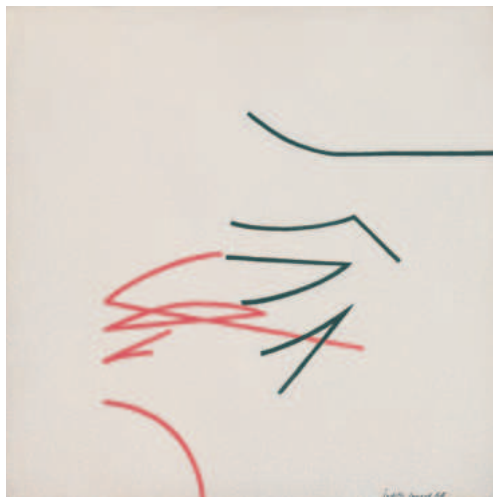
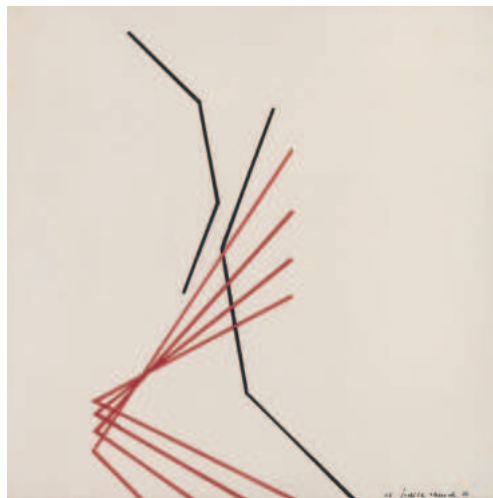
Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Alejandro Otero**  
*Líneas coloreadas sobre fondo blanco*, 1950  
óleo sobre tela | oil on canvas | óleo sobre tela  
130,2 x 97,2 cm  
Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Judith Lauand**

*Concreto 36*, 1956

pintura sintética sobre compensado | synthetic paint on plywood |

pintura sintética sobre contraenchapado

30,5 x 30,5 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Judith Lauand**

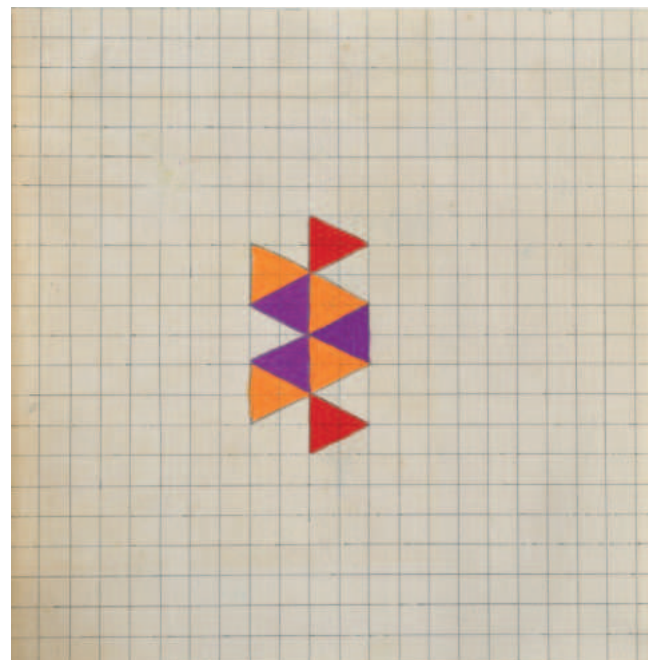
*Concreto 37*, 1956

pintura sintética sobre compensado | synthetic paint on plywood |

pintura sintética sobre contraenchapado

30,5 x 30,5 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros



**Willys de Castro**

*sem título*, 1957-1958

guache e grafite sobre papel | gouache and graphite on paper | gouache y grafito sobre papel  
11 x 11 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Willys de Castro**

*sem título*, 1957-1958

guache e grafite sobre papel | gouache and graphite on paper | gouache y grafito sobre papel  
11 x 11 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Willys de Castro**

*sem título*, 1957-1958

guache e grafite sobre papel | gouache and graphite on paper | gouache y grafito sobre papel  
11 x 10,5 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Willys de Castro**

*sem título*, 1957-1958

guache, tinta e grafite sobre papel | gouache, ink and graphite on paper | gouache, tinta y grafito sobre papel  
11 x 11 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Willys de Castro**

*sem título*, 1957-1958

guache sobre papel | gouache on paper | gouache sobre papel  
11 x 11 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

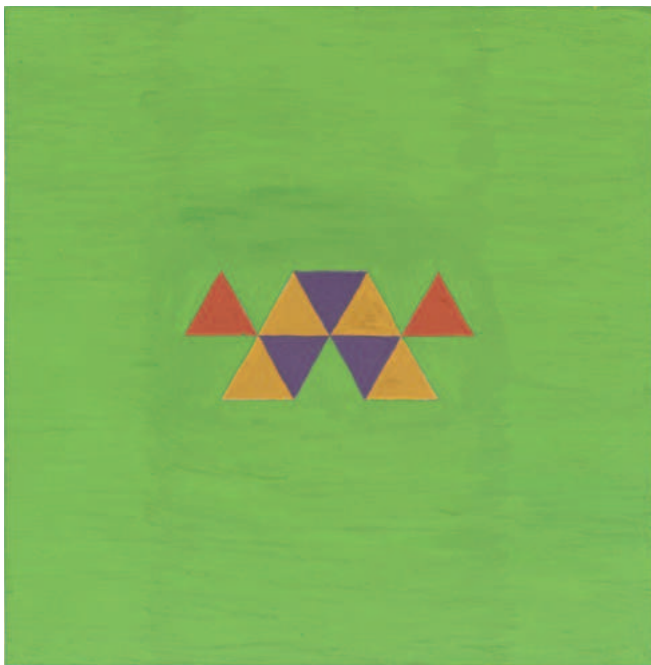
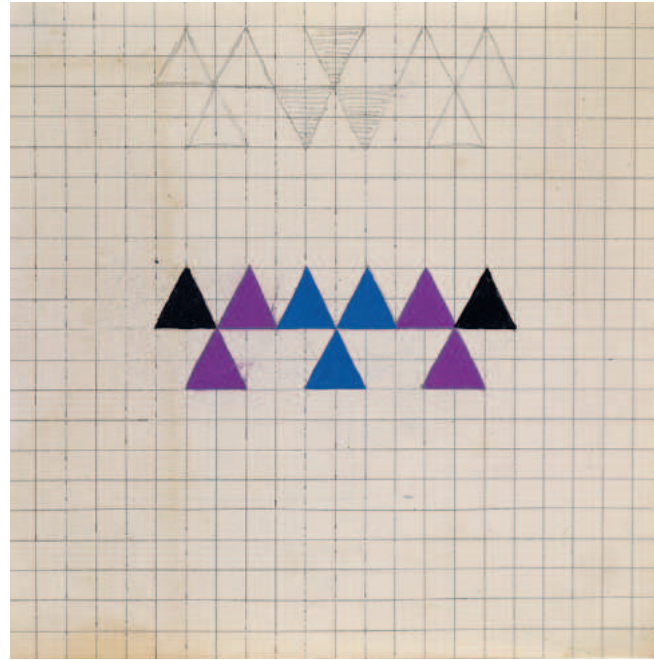
**Willys de Castro**

*sem título*, 1957-1958

guache sobre papel | gouache on paper | gouache sobre papel  
11 x 11 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros









**Alejandro Otero**

*Coloritmo 12, 1956*

laca sobre madeira | lacquer on wood | laca sobre madera

50 x 182,3 x 3 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Alejandro Otero**

*Tablón 1, 1976*

laca sobre madeira | lacquer on wood | laca sobre madera

198,4 x 54,8 x 2,6 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Willys de Castro**

*Soma entre planos II, 1959-1960*

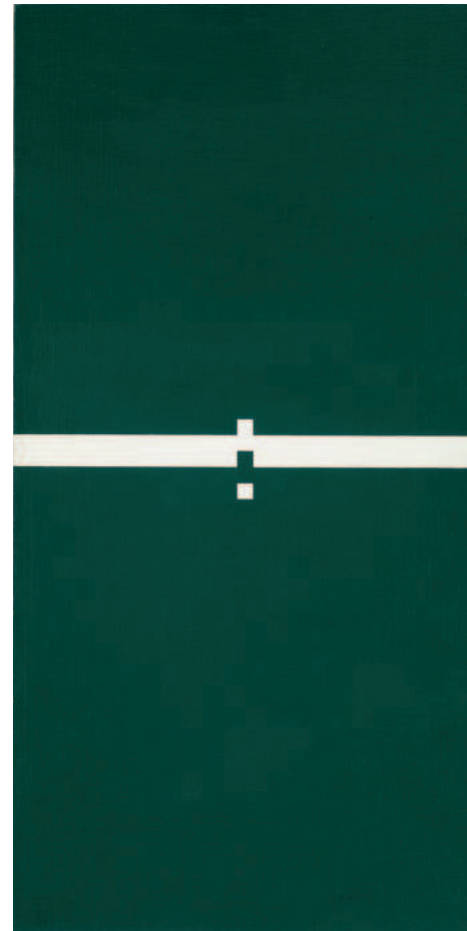
óleo sobre tela sobre madeira aglomerada | oil on canvas on hardboard |

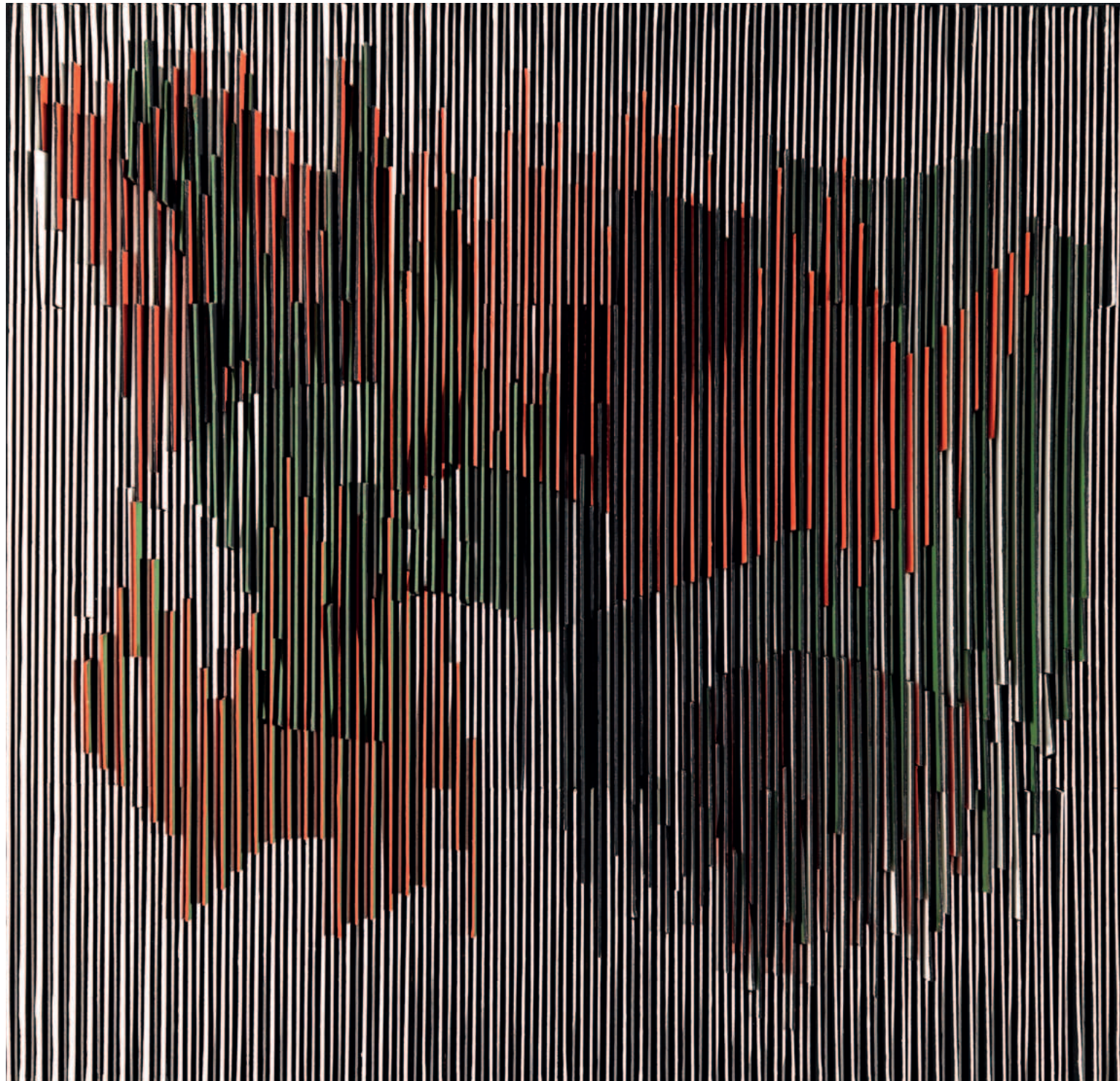
óleo sobre tela sobre madeira aglomerada

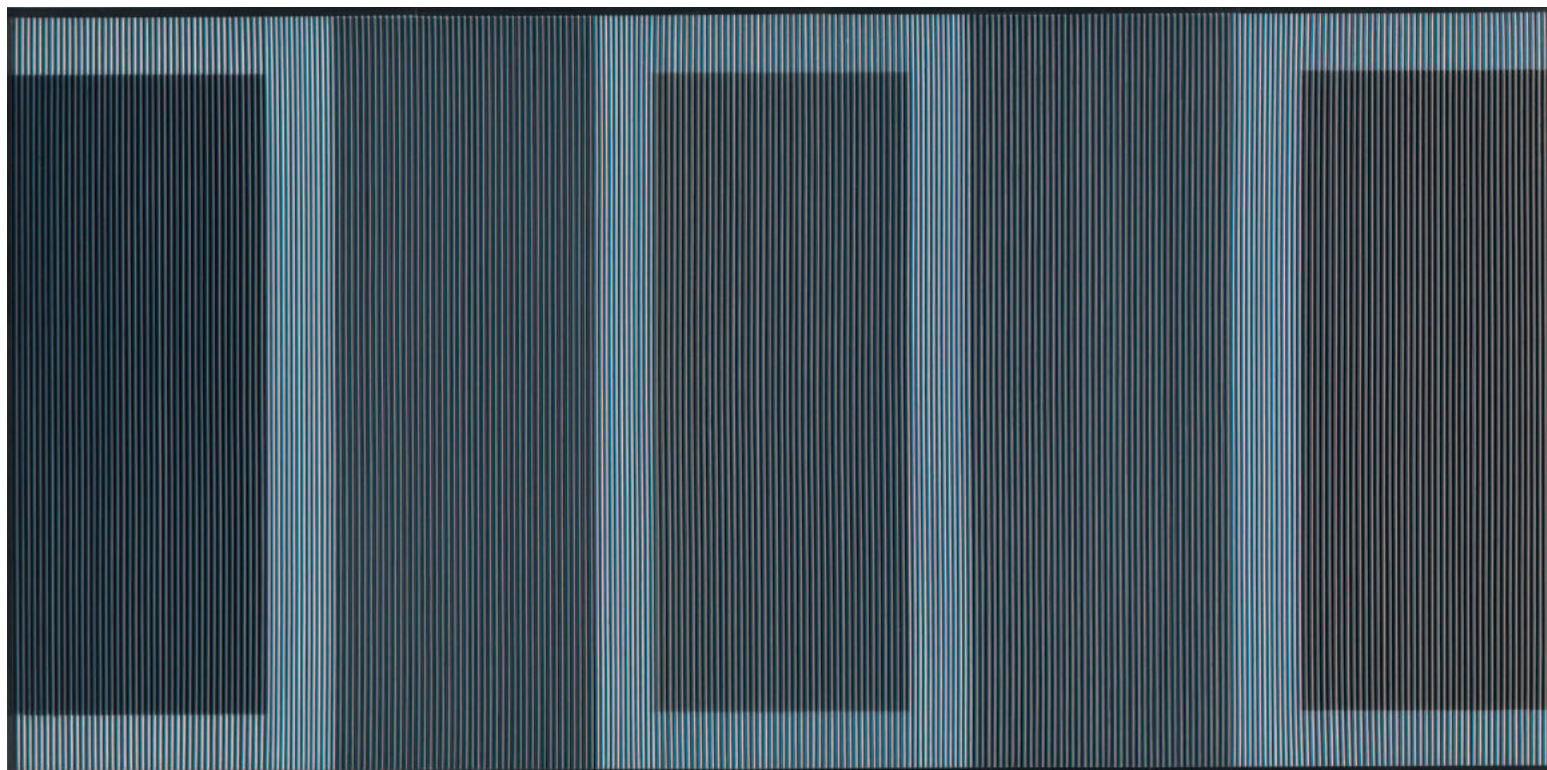
70 x 35 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros









**Carlos Cruz-Diez**

*Psychromie N.º 21*, 1960

pintura de caseína e cartón sobre compensado | casein paint and cardboard  
on plywood | pintura de caseína y cartón sobre contraenchapado

103,4 x 106,4 x 6,5 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Carlos Cruz-Diez**

*Psychromie N.º 467*, 1969

pintura de caseína sobre PVC e láminas de acetato sobre compensado |  
casein paint on PVC and acetate sheets on plywood |

pintura de caseína y cartón sobre contraenchapado

61,5 x 122,3 x 6,5 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros



**Willys de Castro**

*Objeto ativo, 1959*

vistas direita e esquerda da obra | left and right views of the work |

vistas a la izquierda y derecha de la obra

guache sobre papel sobre madeira | gouache on paper on wood |

gouache sobre papel sobre madera

32,5 x 5,5 x 1 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Willys de Castro**

*Objeto ativo, 1961*

óleo sobre tela sobre madeira | oil on canvas on wood | óleo sobre tela

sobre madeira

100 x 4,1 x 4,1 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

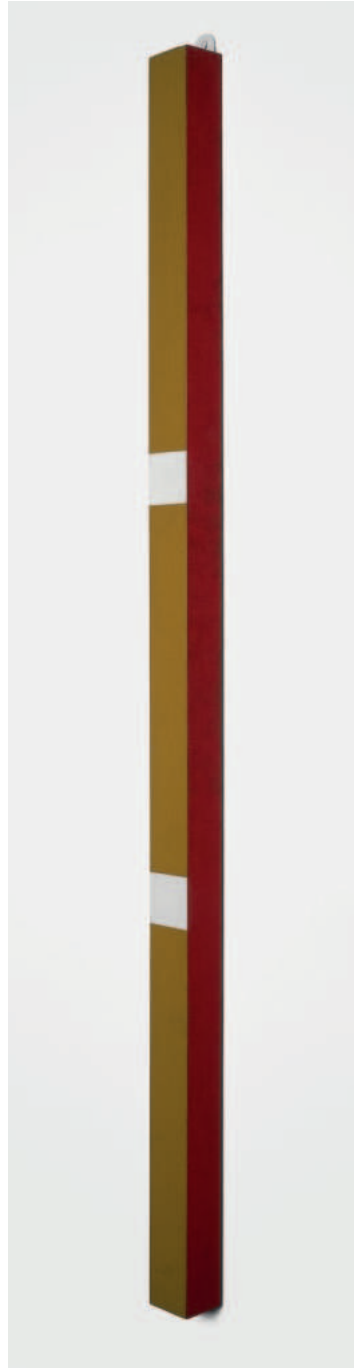
**Willys de Castro**

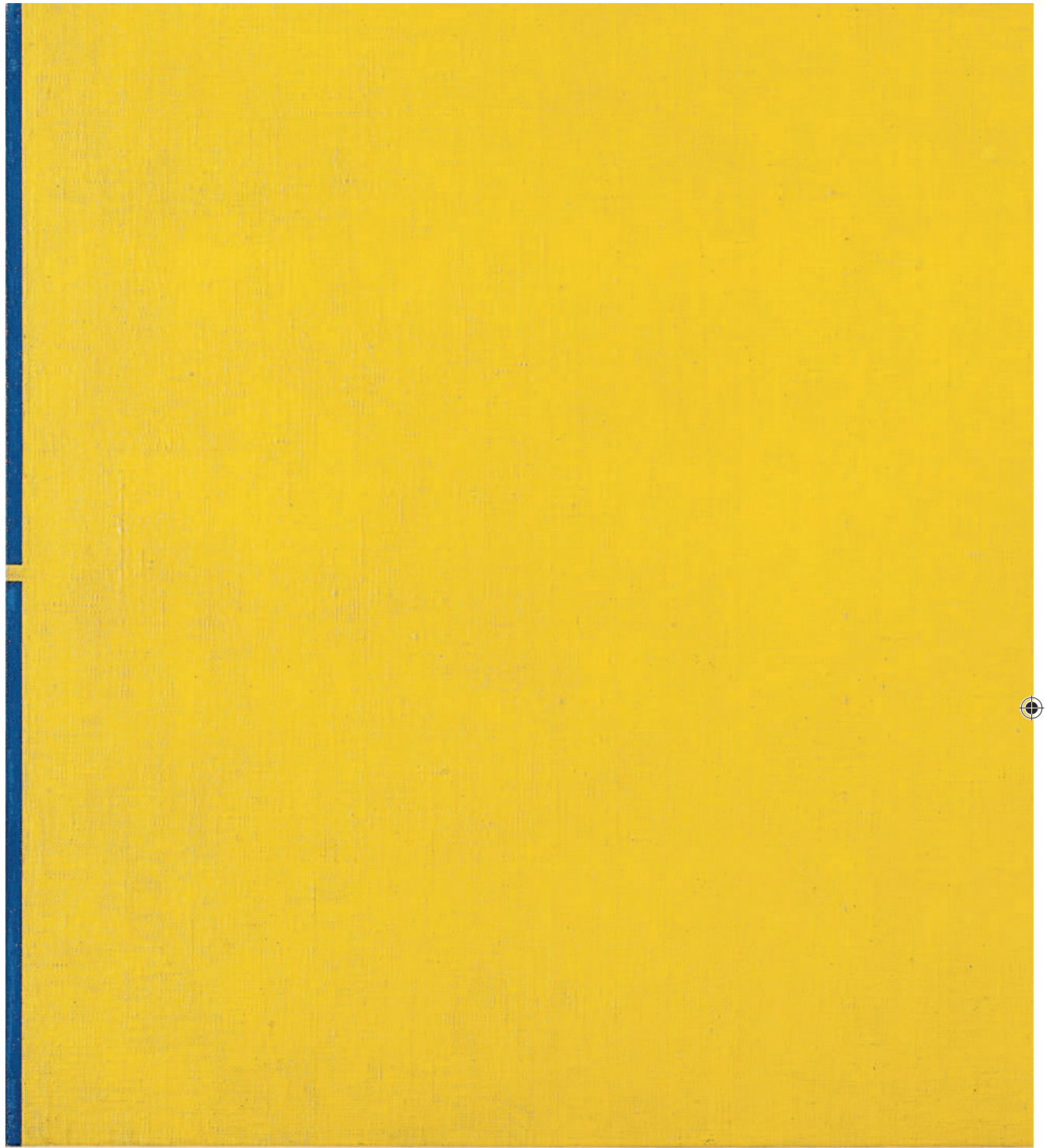
*Pluriobjeto, c. 1980*

cobre sobre madeira | copper on wood | cobre sobre madeira

182 x 7 x 7 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Willys de Castro**

*Objeto ativo (amarelo)*, 1959-1960

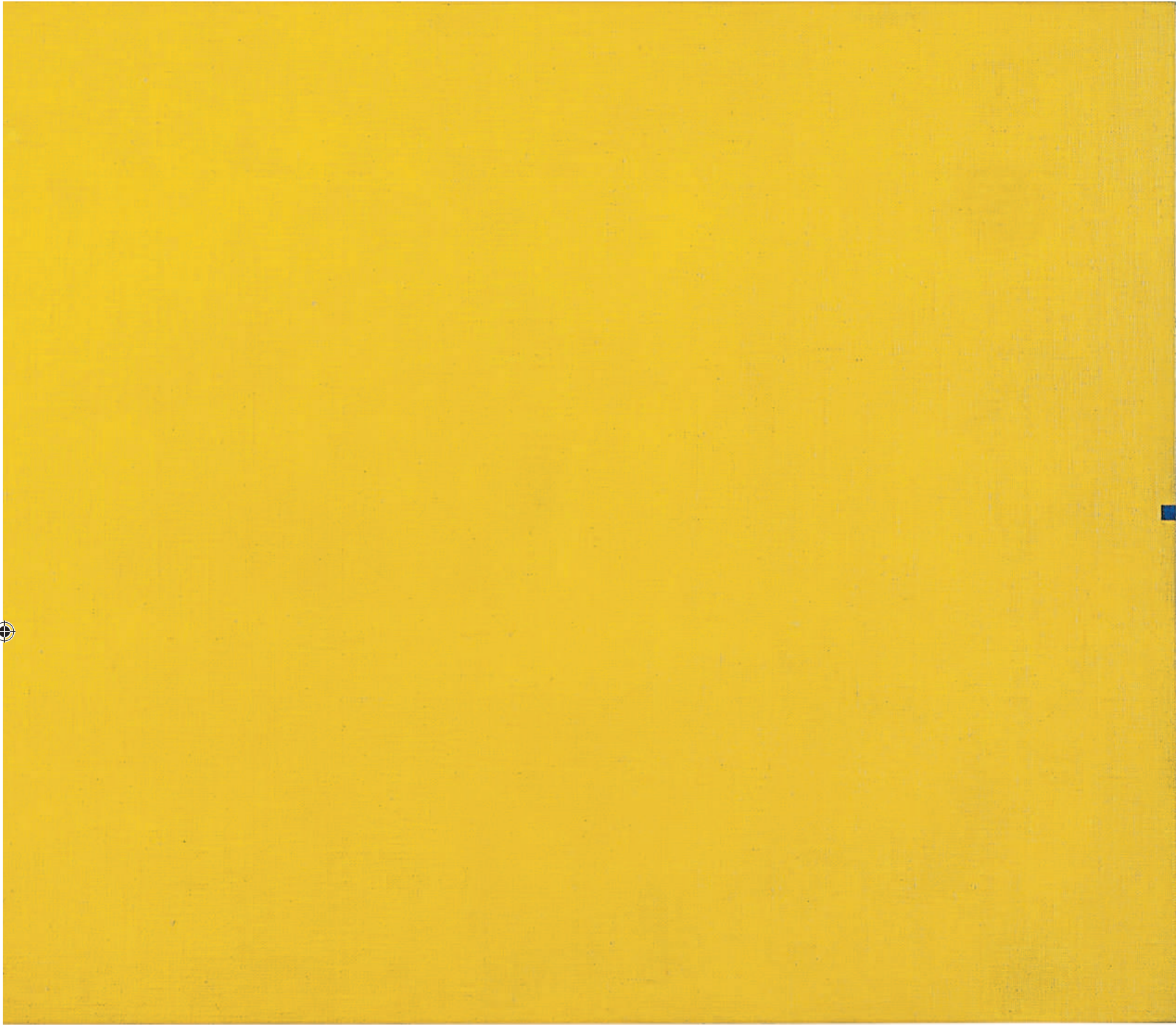
óleo sobre tela sobre madeira aglomerada | oil on canvas mounted on board |

óleo sobre tela sobre madeira aglomerada

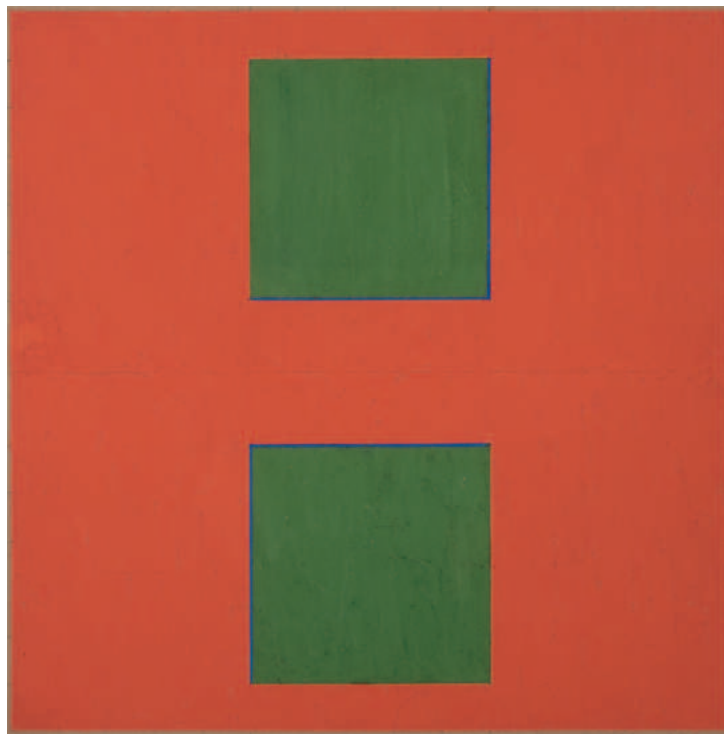
35 x 70 x 0,5 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros









**Hélio Oiticica**

*sem título (Grupo Frente)*, 1955

guache sobre cartão | gouache on cardboard | gouache sobre cartón

37 x 36 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Hélio Oiticica**

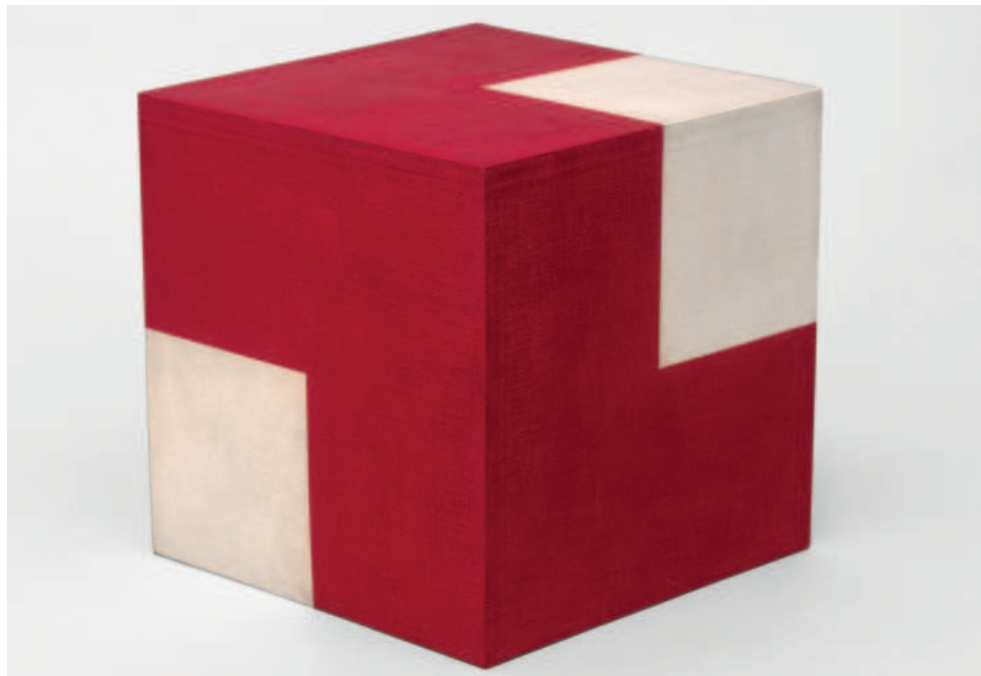
*sem título (Relevos Espaciais)*, 1959

reconstrução | reconstruction | reconstrucción 1991

acrílico sobre compensado | acrylic on plywood | acrílico sobre contraenchapado

104 x 118 x 12,7 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros



**Hélio Oiticica**

*Monocromático vermelho*, c. 1959

óleo sobre madeira aglomerada | oil on board | óleo sobre madeira aglomerada

29,8 x 29,8 x 2,9 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Willys de Castro**

*Objeto ativo (cubo vermelho/branco)*, 1962

óleo sobre tela sobre compensado | oil on canvas on plywood | óleo sobre tela sobre contraenchapado

25 x 25 x 25 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros





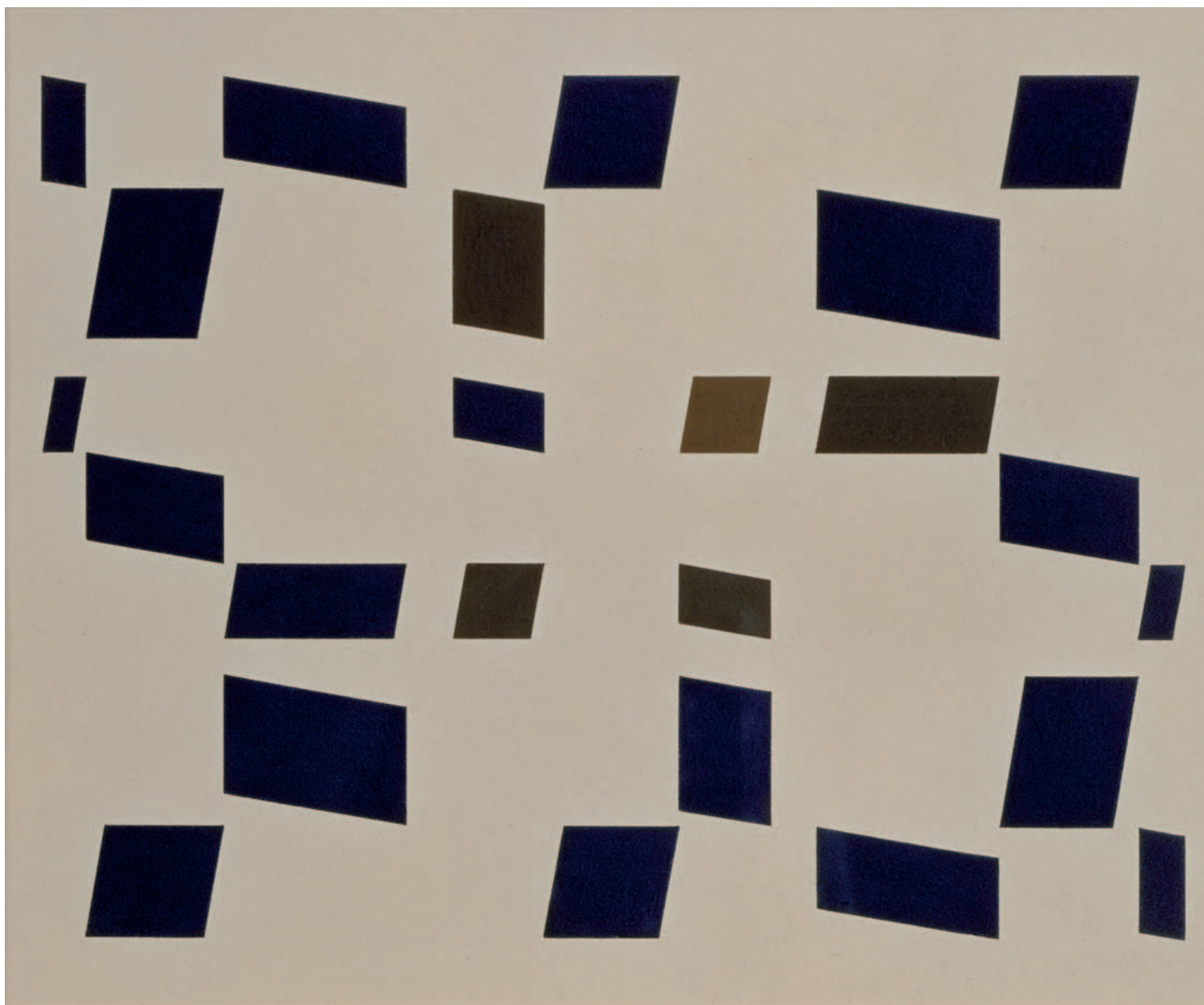
**Carlos Cruz-Diez**

*Color aditivo*, 1959

acrílico sobre papel | acrylic on paper | acrílico sobre papel

41,9 x 48,3 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros



**Hélio Oitica**

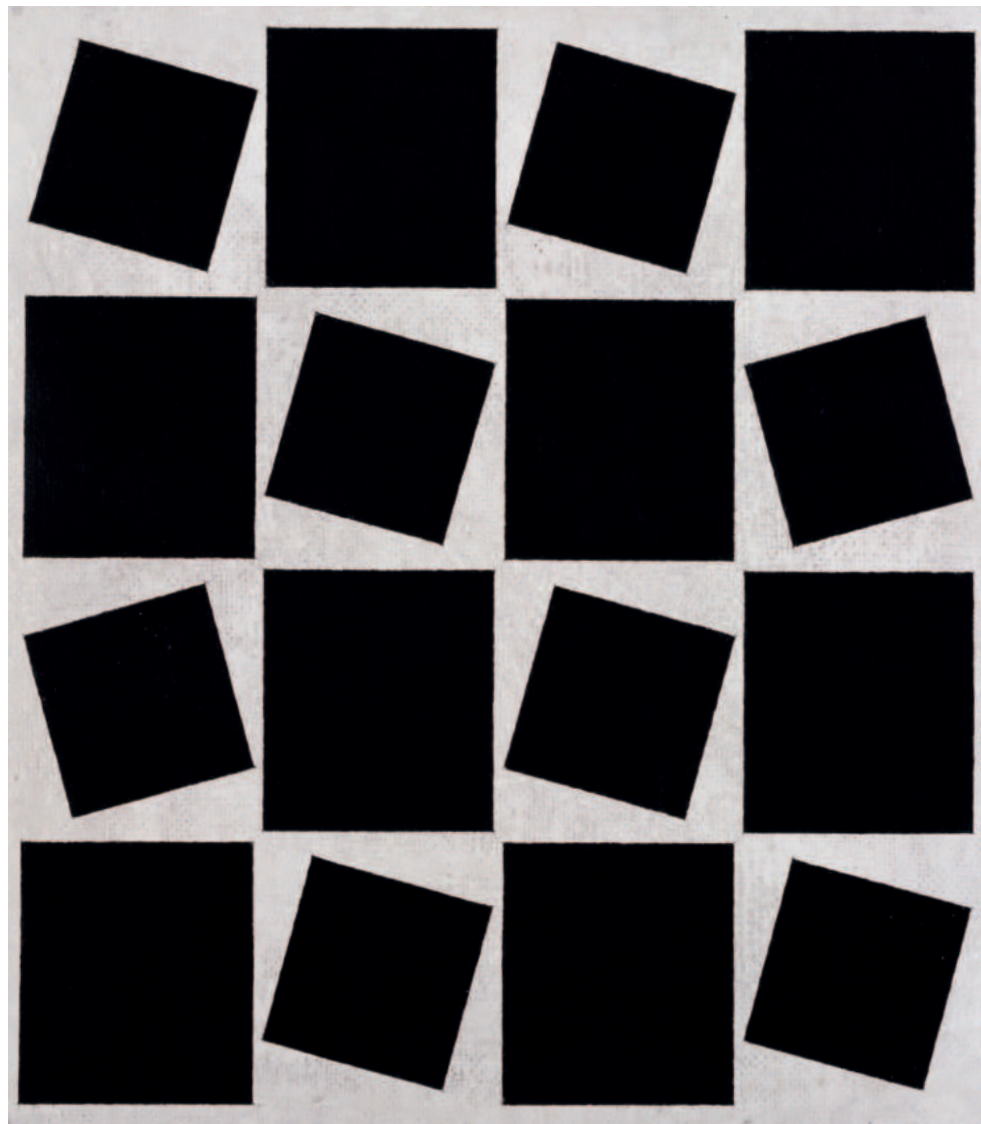
*Metaesquema*, 1957

gouache sobre cartão | gouache on cardboard | gouache sobre cartón

41,9 x 49 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Hélio Oiticica**

*Metaesquema*, 1959

óleo sobre madeira aglomerada | oil on board |

óleo sobre madeira aglomerada

37,5 x 33,3 x 2,5 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros



**Carlos Cruz-Diez**

*Proyecto para un muro exterior*, 1954-1965

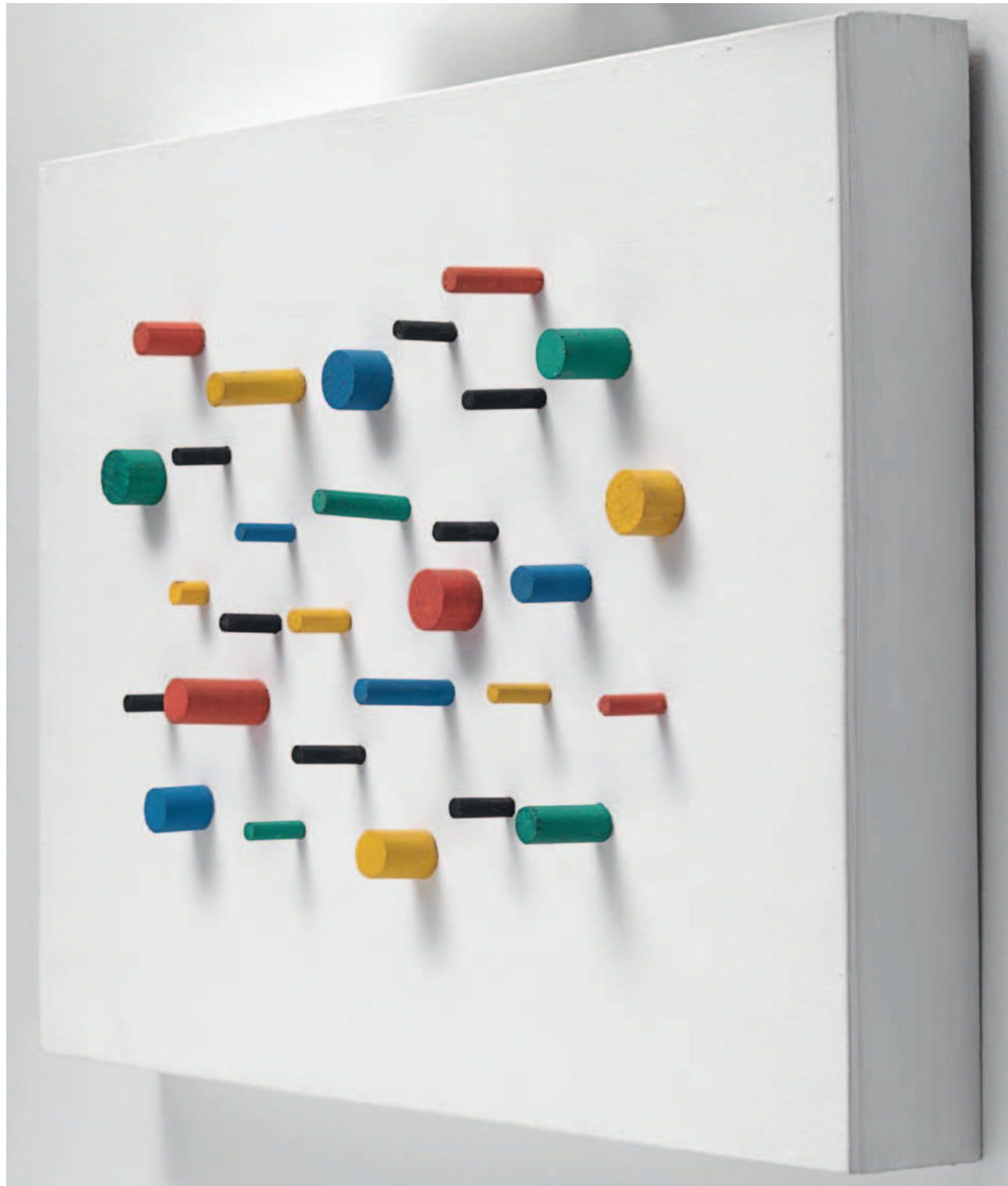
vistas da obra | views of the work | vistas de la obra

acrílico sobre compensado | acrylic on plywood | acrílico sobre contraenchapado

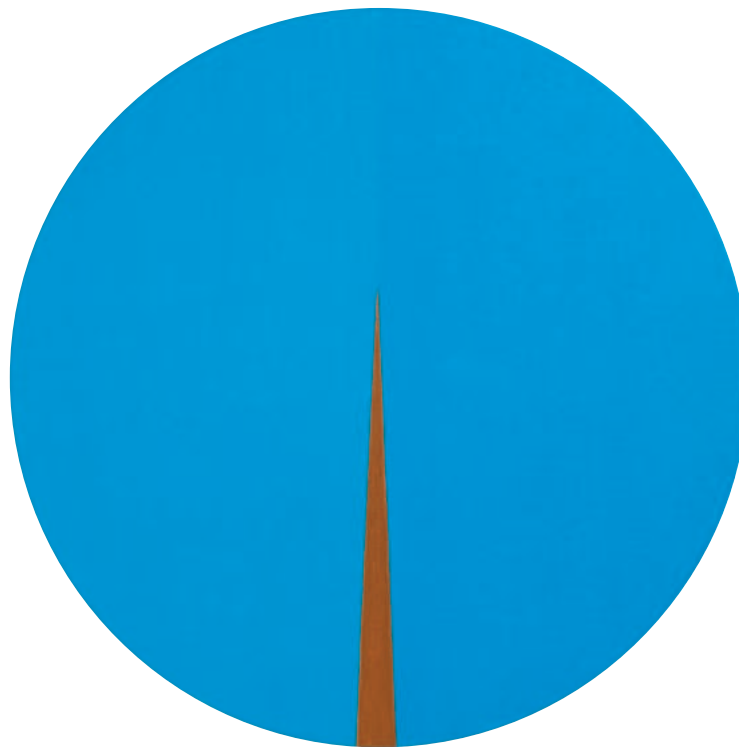
40 x 55,2 x 6,4 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros









**Hércules Barsotti**

*N.º 22-1996 (Círculo azul), 1996*

acrílico sobre tela sobre madeira aglomerada | acrylic on canvas on board |  
acrílico sobre tela sobre madeira aglomerada

40 x 2,8 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Hércules Barsotti**

*N.º 26-1996 (Quadrado amarelo), 1996*

acrílico sobre tela sobre madeira aglomerada | acrylic on canvas on board |  
acrílico sobre tela sobre madeira aglomerada

40 x 40 x 2,8 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Hércules Barsotti**

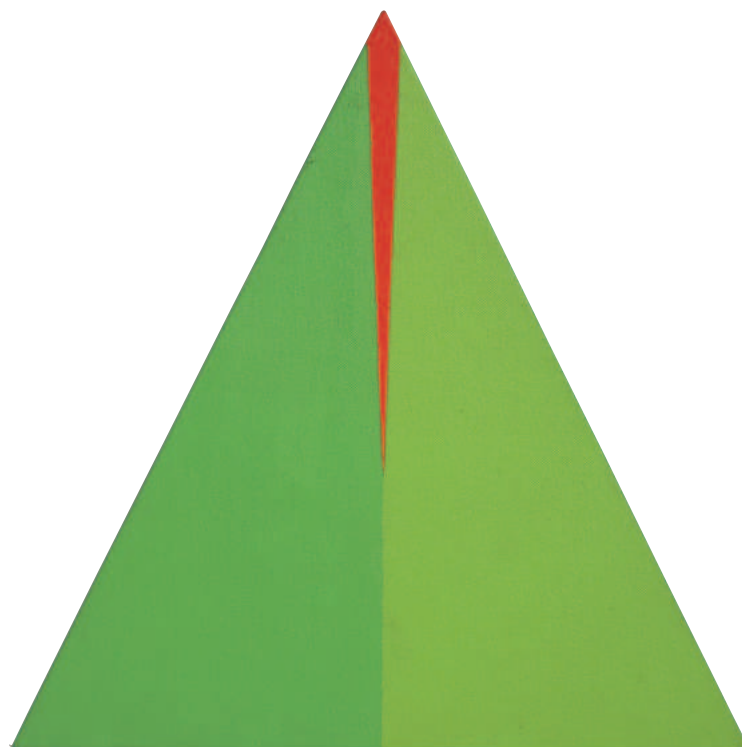
*N.º 27-1996 (Triângulo verde), 1996*

acrílico sobre tela sobre madeira aglomerada | acrylic on canvas on board |  
acrílico sobre tela sobre madeira aglomerada

39,7 x 39,7 x 2,8 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros









DIÁLOGOS DIFERENCIAIS  
DIFFERENTIAL DIALOGUES  
DIÁLOGOS DIFERENCIALES





**Mira Schendel**

*sem título (Geladeiras)*, 1960  
têmpera sobre compensado | tempera on plywood |  
têmpera sobre contraenchapado  
43,8 x 30,8 cm  
Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Mira Schendel**

*Natureza-morta*, 1953  
óleo sobre tela | oil on canvas | óleo sobre tela  
64,8 x 54 cm  
Colección Patricia Phelps de Cisneros



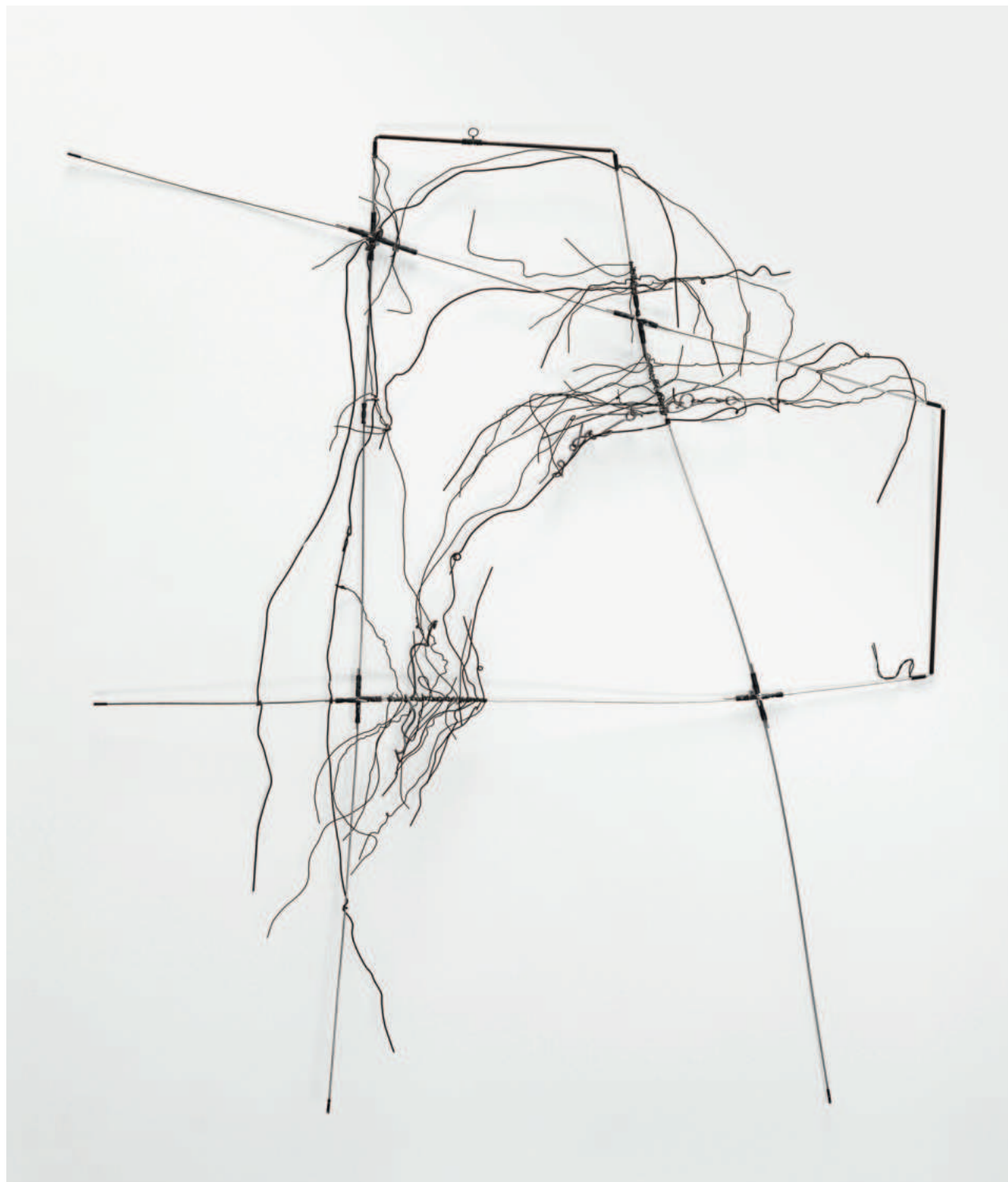




**Mira Schendel**  
*sem título*, 1964  
monotipia | monotype | monotipo  
47 x 22,9 cm  
Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Mira Schendel**  
*sem título*, 1964  
monotipia | monotype | monotipo  
47 x 22,9 cm  
Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Gego**

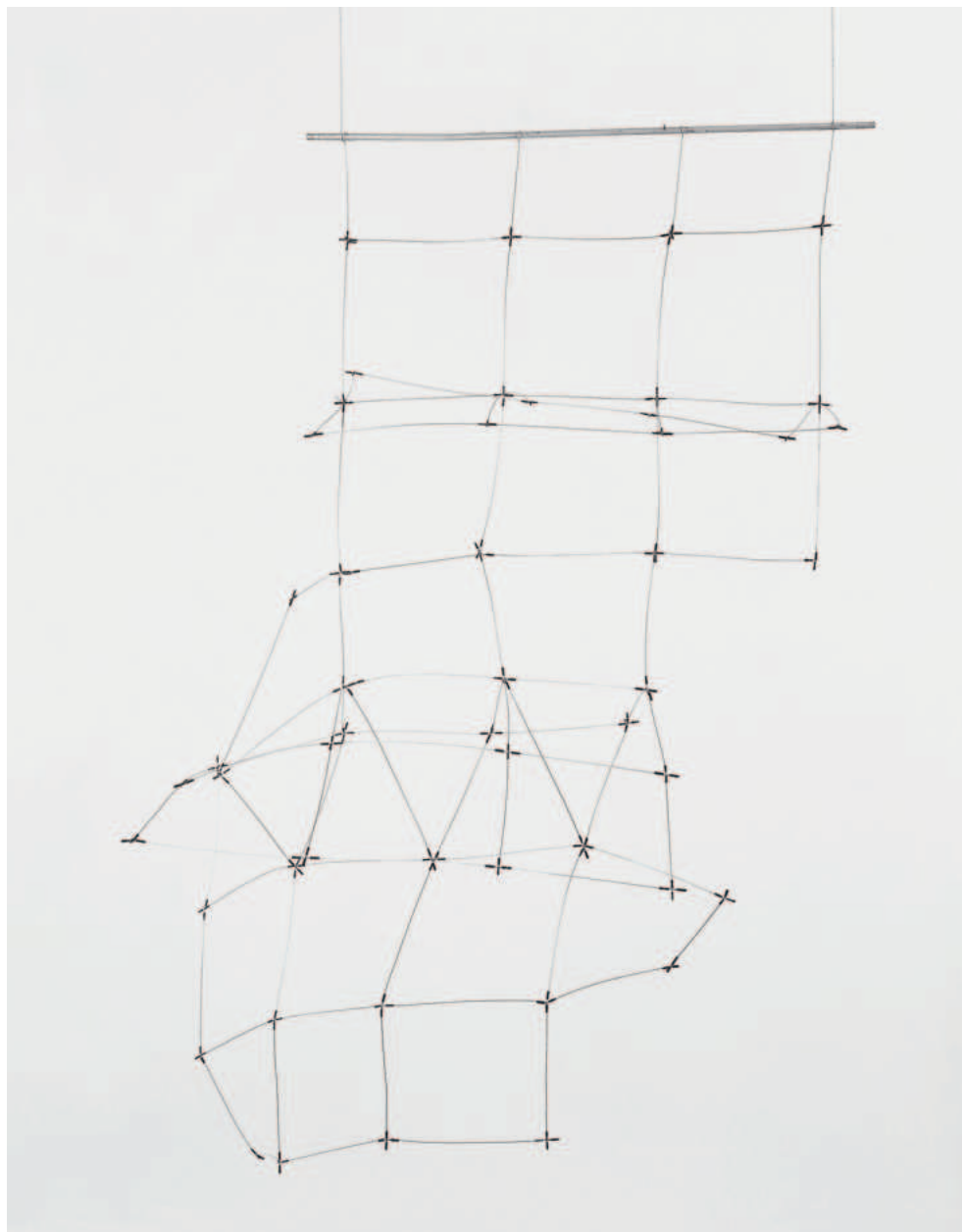
*Dibujo sin papel 85/16, 1985*

aço inoxidável e ferro | stainless steel and iron | acero inoxidable y hierro

55,9 x 53,3 x 12,7 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Gego**

*Reticulárea cuadrada 71/6*, 1971-1976

aço inoxidável e chumbo | stainless steel and lead | acero inoxidable y plomo

70 x 100 x 130 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Gego**

*Reticulárea*, 1973-1976

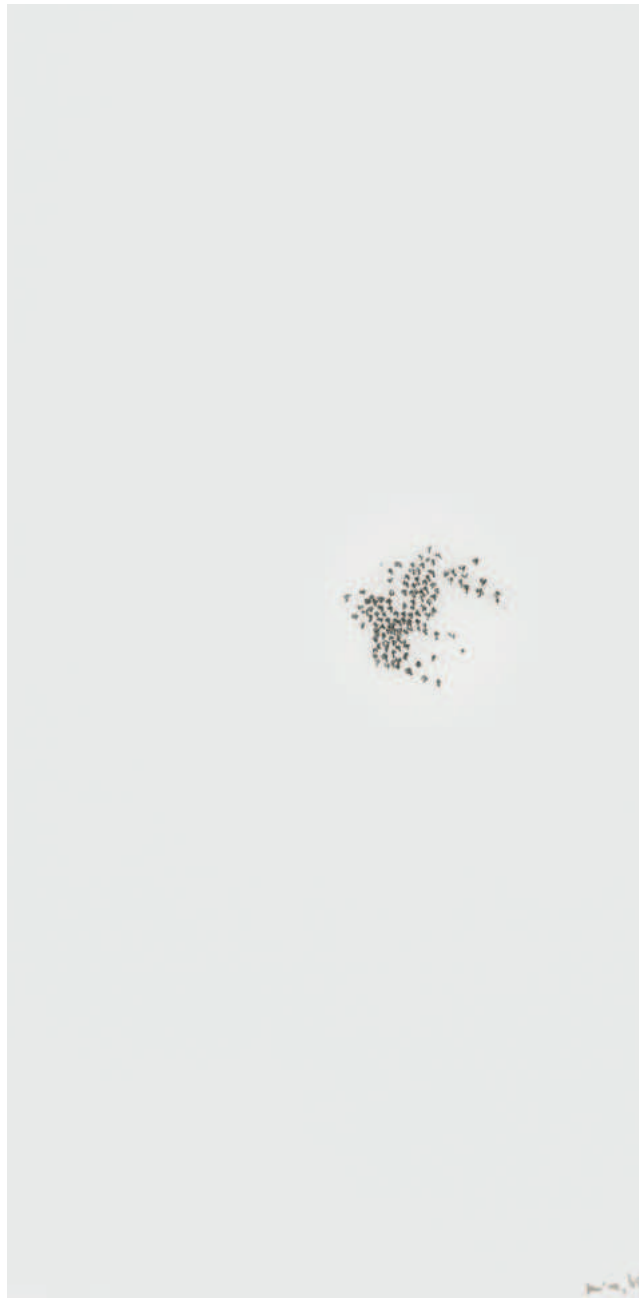
aço inoxidável, náilon e chumbo | stainless steel, nylon and lead |

acero inoxidable, nailon y plomo

86 x 56 x 53 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros



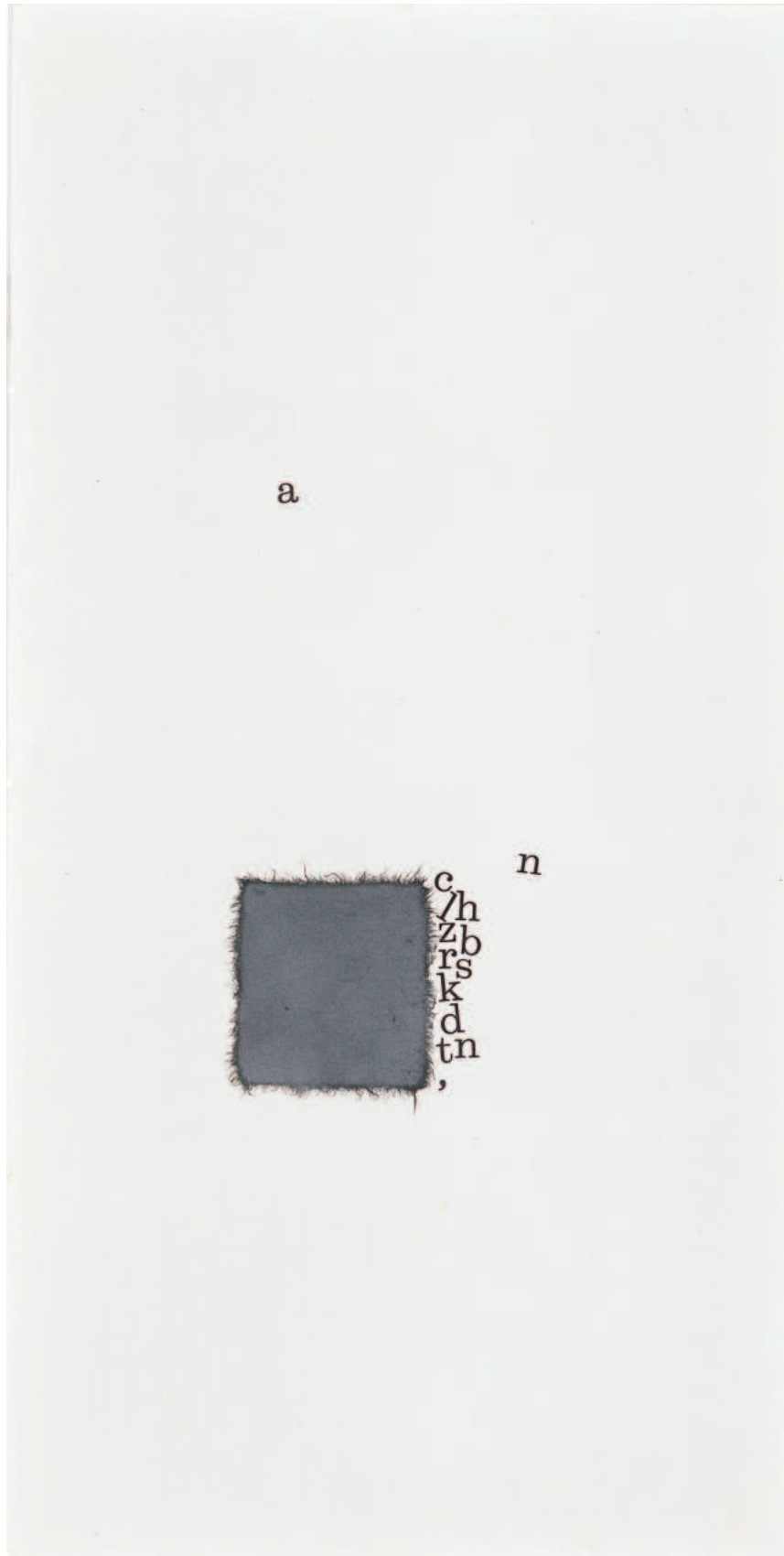


**Mira Schendel**  
*sem título*, 1965  
monotipia | monotype | monotipo  
47 x 23 cm  
Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Gego**  
*sin título*, 1967  
tinta sobre papel | ink on paper | tinta sobre papel  
65,1 x 49,8 cm  
Colección Patricia Phelps de Cisneros









**Mira Schendel**

*sem título, 1972*

colagem sobre papel | assemblage on paper | collage sobre papel  
46 x 23 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Mira Schendel**

*sem título, 1972*

colagem sobre papel | assemblage on paper | collage sobre papel  
25 x 15 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Mira Schendel**

*sem título*, 1964

óleo e têmpera sobre madeira | oil and tempera on wood |

óleo y têmpera sobre madera

147 x 114 x 2 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Mira Schendel**

*Droguinha*, 1966

papel de arroz | rice paper | papel de arroz

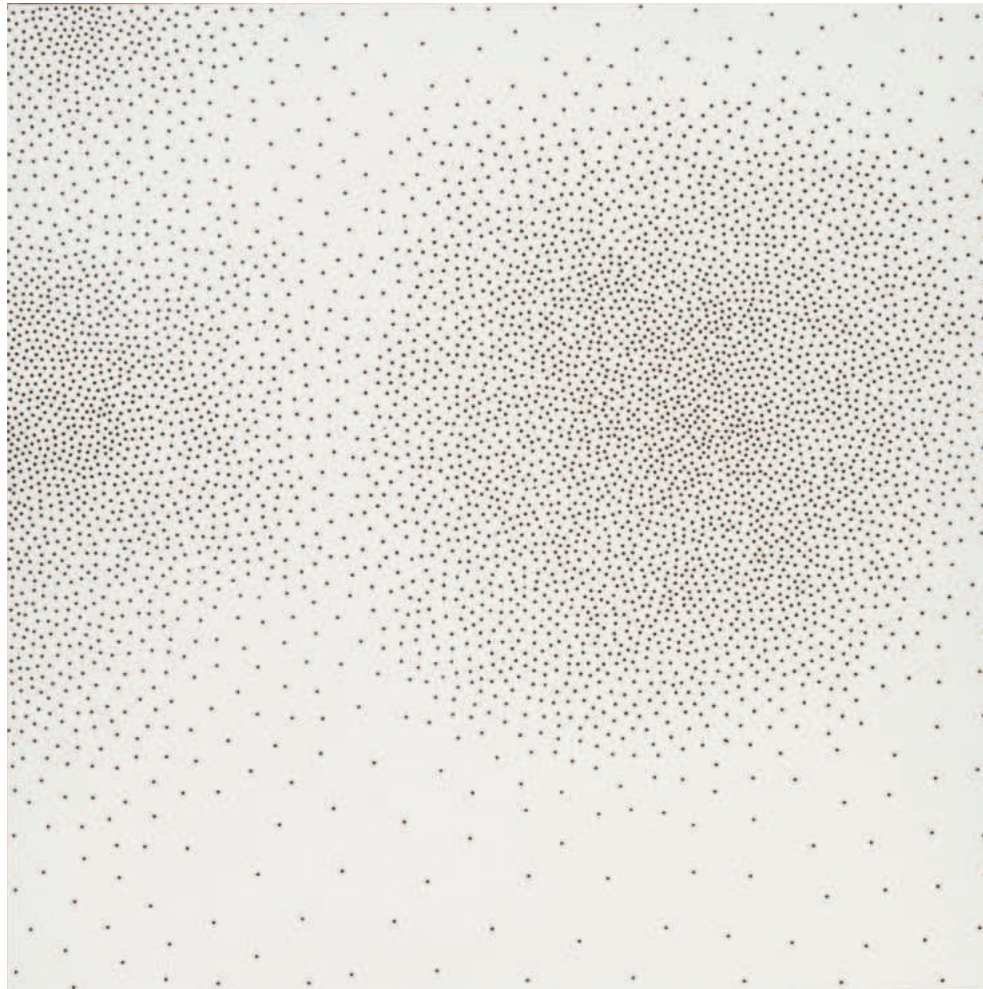
66,6 x 26 x 15,7 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

|||

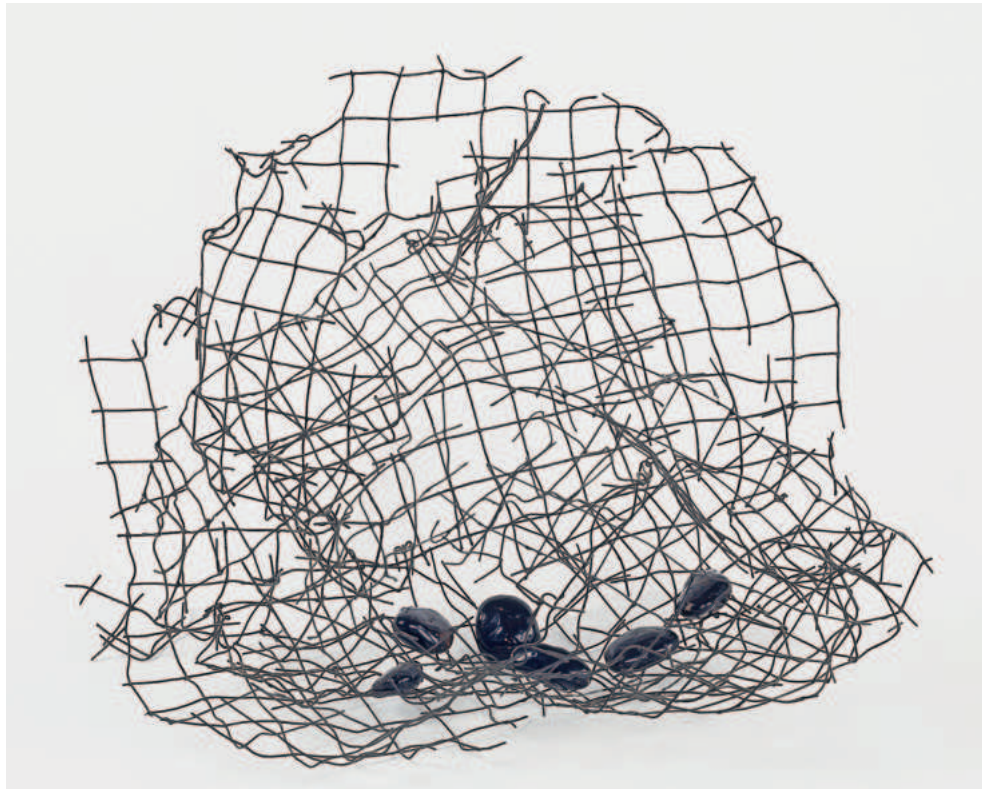






**Mira Schendel**  
*Perforados I*, sd | nd | sf  
papel | paper | papel  
31,8 x 31,8 cm  
Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Gego**

*Bicho 87-11, 1987*

aço pintado e pedras | painted steel and stones | acero pintado y piedras

28,6 x 45,7 x 33,3 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Gego**

*4 planos rojos, 1967*

ferro pintado | painted iron | hierro pintado

83,5 x 85 x 81 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Gego**

*Ocho cuadrados, 1961*

ferro pintado | painted iron | hierro pintado

170 x 64 x 40 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros







**Mira Schendel**

*sem título (Objeto Gráfico), c. 1968*

grafite, tipo transferível e óleo sobre papel entre placas de acrílico transparente | oil transfer drawing and transfer type on thin Japanese paper between transparent acrylic sheets |

grafito, letraset transferible y óleo sobre papel entre placas de acrílico transparente

99,8 x 99,8 x 1 cm

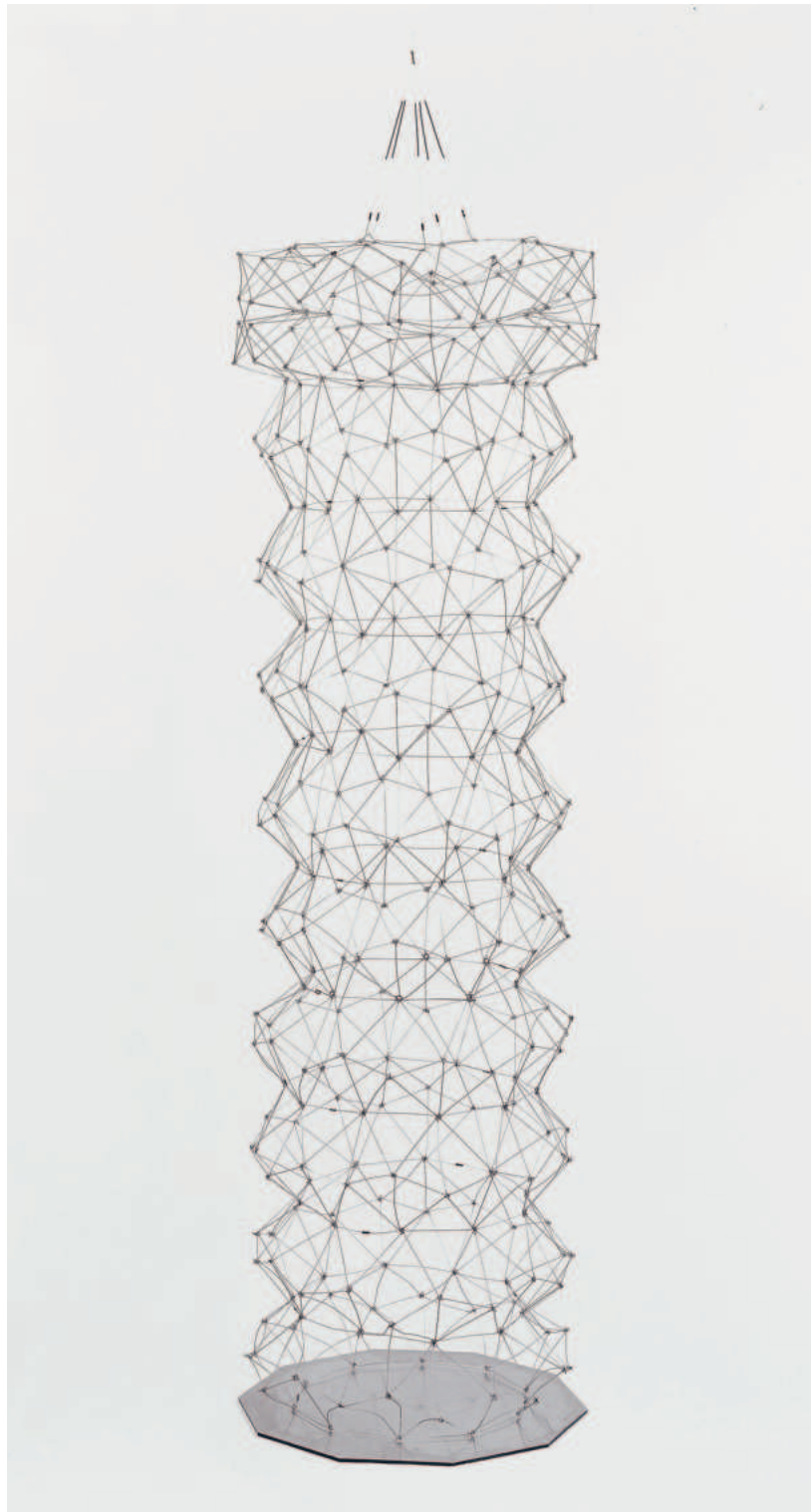
Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Gego**  
*Pequena vertical*, 1970  
aço inoxidável | stainless steel | acero inoxidable  
57 x 40 x 28 cm  
Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Gego**

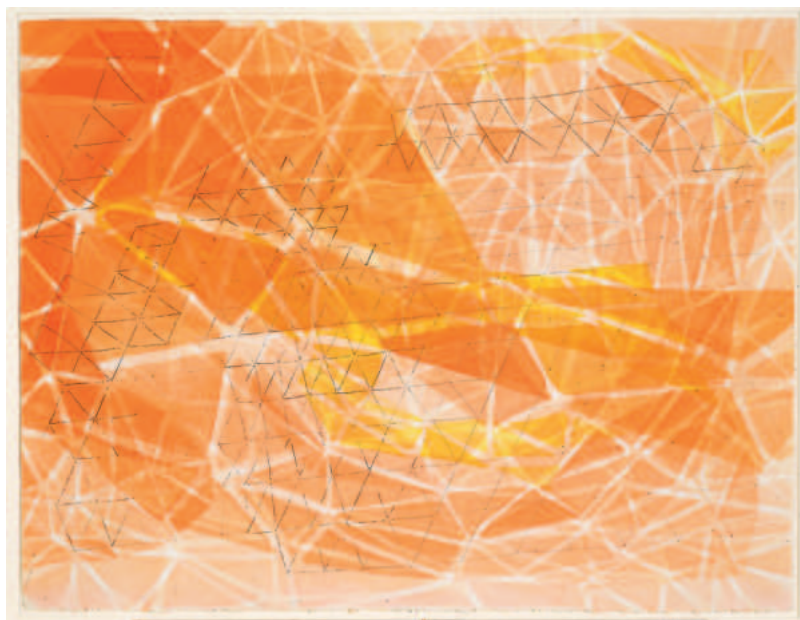
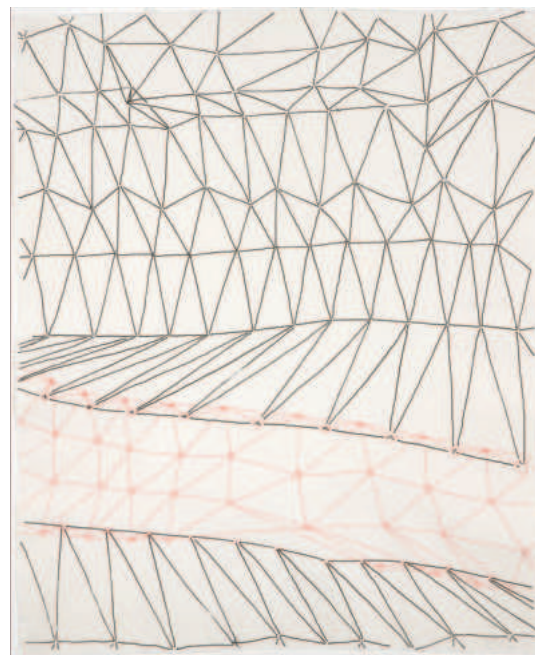
*Tronco N.º 4*, 1976

aço inoxidável e chumbo | stainless steel and lead | acero inoxidable y plomo

215 x 56 x 58 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Gego**

*sin título (Reticuláreas)*, 1970

tinta sobre papel | ink on paper | tinta sobre papel

55,9 x 45,7 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Gego**

*sin título*, 1980

acuarela sobre papel | watercolour on paper | acuarela sobre papel

50,5 x 65,5 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros





**Mira Schendel**

*sem título*, 1965-1967

tinta sobre papel | ink on paper | tinta sobre papel  
47,9 x 65,4 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Mira Schendel**

*sem título*, 1965-1967

tinta sobre papel | ink on paper | tinta sobre papel  
47 x 64,8 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Mira Schendel**

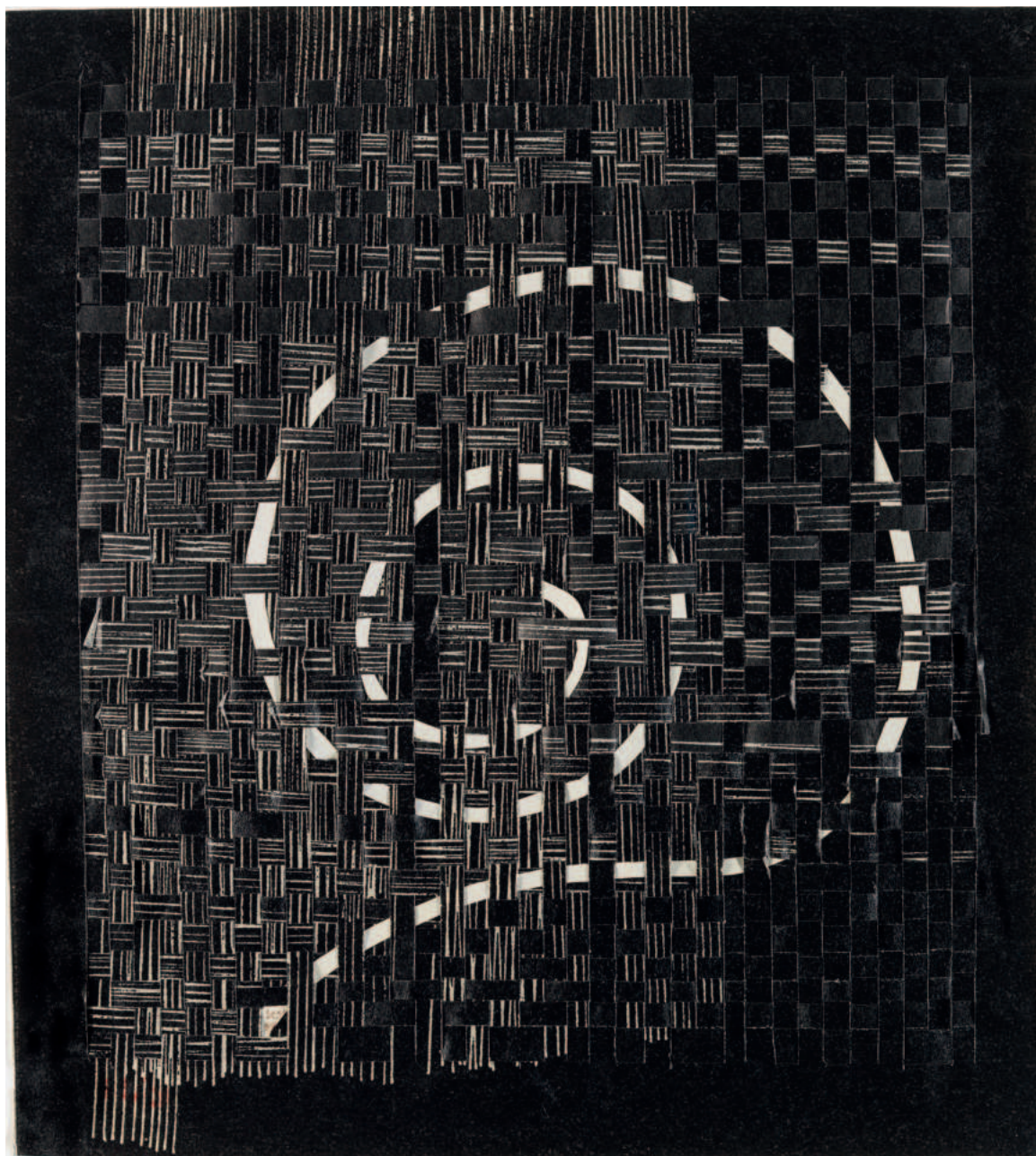
*sem título (Sarrafo)*, 1987

pintura sintética sobre madeira | synthetic paint on wood |  
pintura sintética sobre madera

198 x 180 x 9,2 cm

Colección Patricia Phelps de Cisneros





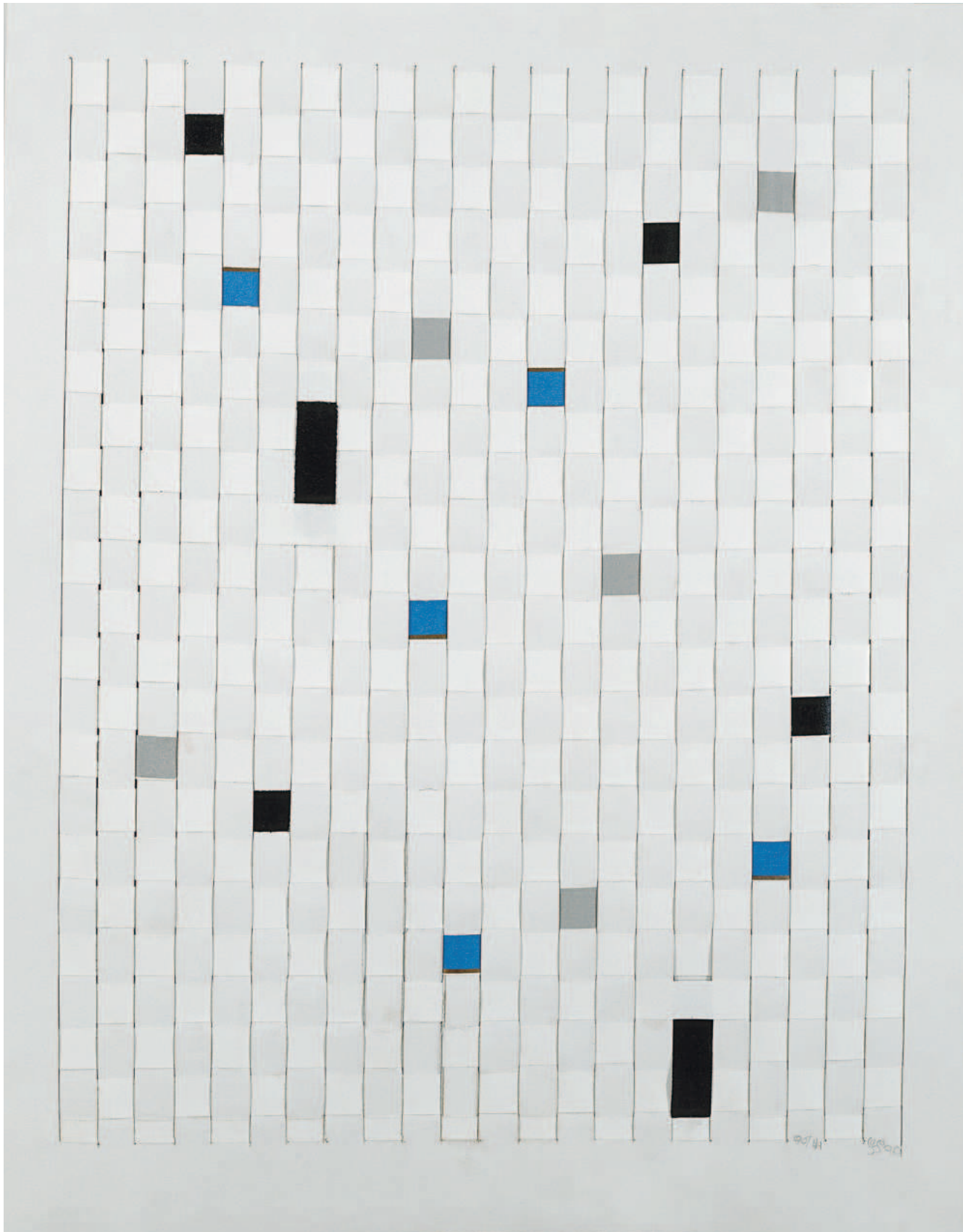
**Gego**

*Tejedura 89/21*, 1989  
colagem | assemblage | collage  
22,9 x 20,3 cm  
Colección Patricia Phelps de Cisneros

**Gego**

*Tejedura 90/41*, 1990  
colagem | assemblage | collage  
32,4 x 25,4 cm  
Colección Patricia Phelps de Cisneros









# CRONOLOGIA







# NOTAS SOBRE A HISTÓRIA DO ABSTRACIONISMO GEOMÉTRICO AO NEOCONCRETISMO NO BRASIL

O final da década de 1940 e até a primeira metade da década de 1950 foram marcados por fortes transformações na realidade das artes visuais brasileiras, as quais tiveram suas raízes na movimentação artística e intelectual que envolveu a Semana de Arte Moderna no país, em 1922. A fase de mudanças foi marcada pela efervescência de ideias de um grupo de artistas que buscavam romper com os padrões estéticos vigentes na arte brasileira, tirando-a do figurativo nacionalista e alinhando-a aos padrões dos movimentos artísticos de vanguarda que fervilhavam em grandes centros culturais do mundo, especialmente na Europa.

Nos anos 20, a produção abstracionista ressoava com força em diversos países europeus, dentre eles França, Alemanha e Rússia. O movimento, que se baseava no reducionismo de formas e cores, na arte como construção e não representação e na produção artística como uma ciência exata, demorou a se instalar na arte brasileira. A ressonância das matrizes geométricas que vinham do velho continente, sobretudo de artistas como Bauhaus, Kazimir Malevich e do neoplasticismo de Piet Mondrian e Theo van Doesburg, ganhou um número discreto de adeptos nos anos 40 – Abraham Palatnik, Ivan Serpa, Loio-Pérsio, Luiz Sacilotto, Antônio Bandeira, Regia Marinho e Manabu Mabe, para citar alguns –, cuja produção não poderia ser apenas delimitada sob o denominador de movimento abstrato.

Em meio à realidade trazida pela vanguarda internacional, São Paulo e Rio de Janeiro seriam os epicentros das mudanças que estavam por ocorrer, estimuladas pelas aberturas dos Museus de Arte Moderna nos dois Estados, nos anos de 1948 e 1949, e pela comoção pública causada pela realização da I Bienal de São Paulo, em 1951. Ainda em 1949, a exposição inaugural do MAM-SP, intitulada “Do figurativismo ao abstracionismo”, composta em sua maioria por obras de artistas europeus e alguns precursores do abstracionismo brasileiro, dentre eles Cícero Dias, Waldemar Cordeiro e Samson Flexor – este fundaria, no mesmo ano, o Ateliê Abstração –, foi a primeira de uma série de mostras que ganhariam força nos anos que se seguiram.

A Bienal de São Paulo surge para continuar a busca por inserir o Brasil no circuito internacional da arte moderna, trazendo obras de alguns dos maiores expoentes das artes no país e no mundo, dentre eles Picasso, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Cândido Portinari, Léger, Alexandre Calder e Brecheret. Na mesma mostra, o prêmio da Bienal de escultura é concedido ao artista suíço Max Bill – um dos promotores dos ideais concretistas – com a obra *Unidade tripartida*, fato que marcou o início da influência construtivista para os artistas brasileiros.







Surgia um espírito de quebra dos padrões estabelecidos, a contramão da figuração e da reprodução de imagens que pertenciam à realidade e à condição humana, uma formalização da arte como técnica exata e matemática, composta de uma estética puramente plástica, calcada na exploração de planos e cores.

O programa concreto parte de uma aproximação entre trabalho artístico e industrial. Da arte é afastada qualquer conotação lírica ou simbólica. Não se buscava mais representar a realidade, mas sim evidenciar estruturas e planos relacionados, formas seriadas e geométricas, que falam por si mesmas. A veia construtivista do novo movimento viria a influenciar não só a produção artística dos anos 50, mas a arquitetura e o design industrial até então vigentes. Como afirmou o crítico e artista Frederico Moraes, em depoimento de 1987, “a década de 1950 começa com a Bienal de São Paulo e termina com a inauguração de Brasília. É a década construtiva por excelência”.

Nos anos que sucederam a Bienal, a formação de grupos como o Ruptura, em São Paulo, e o Grupo Frente, no Rio de Janeiro, legitimou as tendências concretistas e deu vulto ao movimento. Na capital paulista, liderado pelos artistas Waldemar Cordeiro e Geraldo de Barros, o grupo – do qual faziam parte os artistas estrangeiros Lothar Charoux, Féjer, Luiz Sacilotto, Anatol Wladyslaw e Leopoldo Haar e mais tarde nomes como Hermelindo Fiaminghi e Judith Lauand – lançaria o *Manifesto Ruptura*, no qual afirmavam que “a arte foi grande, quando foi inteligente. Contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo. A história deu um salto qualitativo: não há mais continuidade!”

No Rio de Janeiro, do ateliê de Ivan Serpa criou-se o Grupo Frente, formado pelos artistas Aluísio Carvão, Décio Vieira, Lygia Pape, Lygia Clark, Franz Weissmann e Hélio Oiticica, entre outros. Apesar das divergências conceituais entre os dois grupos, a participação ativa desses artistas na divulgação do movimento rendeu exposições de grande repercussão no país. O movimento encontra apoio em intelectuais e críticos da época, como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar e os poetas concretos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. Apesar de uma pauta geral partilhada pelo concretismo no Brasil, é possível afirmar que a investigação dos artistas paulistas enfatiza o conceito de pura visualidade da forma, da qual o grupo carioca diverge na articulação forte entre arte e vida – afastando a consideração da obra como “máquina” ou “objeto” –, e dando ênfase maior à intuição como requisito fundamental ao trabalho artístico. As divergências entre Rio e São Paulo se explicitam na Exposição Nacional de Arte Concreta, em São Paulo, em 1956, e no Rio de Janeiro, em 1957.

Ao final da década de 1950, a construção e a inauguração de Brasília, em 1960, davam à arquitetura modernista uma de suas mais grandiosas obras, fortemente influenciada pelo caráter concretista de seu projeto-piloto, assinado pelo arquiteto Lúcio Costa. Assim como o concretismo significou um sopro de modernização e mudanças na arte brasileira, Brasília também era um ousado e moderno projeto, que alavancava o sonho de desenvolvimento do país diante do resto do mundo.

Foi neste mesmo período que novas transformações artísticas aconteceram, quando artistas integrantes do concretismo brasileiro rompem com os grupos aos quais pertenciam, e divergem diretamente de seus preceitos, publicando no Jornal do Brasil, em março de 1959, o Manifesto Neoconcreto, lançado em razão da inauguração da I Exposição Neoconcreta, no MAM-RJ. Assinado por Ferreira Gullar, Reinaldo Jardim, Theon Spanudis, Amílcar de Castro, Franz Weismann, Lígia Clark e Lígia Pape, o manifesto ia contra as ortodoxias construtivas e o dogmatismo geométrico, defendendo a liberdade de experimentação, o retorno à expressão criativa do artista, e o resgate da subjetividade.



A expressividade do artista e a incorporação efetiva do observador – que ao tocar e manipular as obras torna-se parte delas, como na série *Bichos*, de Lygia Clark – apresentam-se como tentativas de eliminar a força técnico-científico concretista. “É porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova – que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor, etc. não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua realidade”, afirmavam os neoconcretos em seu manifesto. A arte reintegra o mundo, a vida e também o corpo, a exemplo do *Ballet neoconcreto*, de Lygia Pape e os *Penetráveis*, *Bólides* e *Parangolés* criados por Hélio Oiticica nos anos 60. A cor, recusada por parte do concretismo, invade as pesquisas neoconcretas nas obras de Aluísio Carvão, Hércules Barsotti e Willys de Castro, que se uniriam ao movimento.

Enquanto isso, o país mergulhava em uma crise política do populismo de João Goulart, que culminaria no golpe militar de 1964. O acontecimento deflagrou um longo período de instabilidade, censura e repressão para a classe intelectual e artística no país, e uma busca por renovação do posicionamento político por parte dos artistas. Nos anos que antecederam o golpe, e nos que vieram a seguir, intelectuais e artistas passaram a discutir a necessidade do engajamento social da arte. Era preciso manifestar-se para a criação de uma arte verdadeiramente brasileira, em contraponto à pretensão de “universalidade” das vanguardas internacionais que chegavam ao Brasil, como foi o caso do concretismo.

Apesar de os grupos paulista e carioca terem-se dissolvido no início da década de 1960, a produção neoconcreta seguia sendo experimentada ao extremo, extrapolando limites de suportes, especialmente nas produções de Lygia Clark e Hélio Oiticica, em obras como *Caminhando* e *Parangolés*, respectivamente. Em 1967, a Declaração de Princípios Básicos de Vanguarda, defendida pelos críticos Mário Pedrosa e Frederico Moraes, e também por Oiticica, propunha não um retorno à arte nacionalista, mas a reflexão de que esta não poderia estar desvinculada do lugar onde é concebida. A vanguarda da arte brasileira seguiria sendo vista como internacionalista, porém os modelos internacionais nunca deveriam ser cegamente explorados e copiados.

Na mesma época, a série de exposições “Opinião 65”, “Propostas 65” e “Nova objetividade brasileira” formalizava uma nova experimentação artística, através do debate e da criação comprometida com a realidade em que estava inserida. Artistas como Sérgio Ferro, Rubens Gerchman e Antonio Dias, além de Hélio Oiticica e Waldemar Cordeiro participaram das exposições. Nos anos que se seguiram, o abstracionismo brasileiro perde sua força como movimento, mas segue sendo produzido livremente por um grupo de artistas, entre eles Amílcar de Castro, Tomie Ohtake, Manabu Mabe e Iberê Camargo. Após as experimentações concretas e neoconcretas no país, algo havia mudado na arte brasileira, que ressurgia em seu período pós-modernista.







# NOTAS SOBRE A HISTÓRIA DO ABSTRACIONISMO GEOMÉTRICO E CINÉTICO NA VENEZUELA

No final da década de 1940, o cenário das artes plásticas na Venezuela encontrava-se dividido basicamente em quatro correntes mais ou menos complementares, no sentido de que cada uma delas respondia em parte às necessidades simbólicas de uma nação em via de consolidação. A primeira dessas correntes, sem dúvida predominante e influente desde o princípio do século, era representada pela pintura paisagística de caráter impressionista. Os artistas então mais conhecidos, entre os quais Manuel Cabré, Pedro Ángel González, Rafael Ramón González e Marcos Castillo, também dominavam o ensino de artes na Escuela de Bellas Artes y Artes Aplicadas de Caracas, a principal do país. No panorama dessa escola paisagística, não obstante, destacava-se por consenso geral um artista solitário e excêntrico: Armando Reverón. Todos o viam como um pintor extraordinariamente talentoso e reconheciam que sua melhor produção era a do chamado *Período blanco*, uma pintura voltada para a exploração da luz.

A segunda corrente correspondia ao que se poderia chamar de tendências *nativistas*: pintores, escultores e fotógrafos empenhados em captar e, melhor ainda, em construir certa *belleza criolla*, resultante em grande medida da mescla racial e característica do país e da América. Artistas como Francisco Narváez, Pedro León Castro, Alfredo Boulton e Héctor Poleo estão, em sua etapa inicial, entre os seus principais representantes. Uma terceira corrente, com frequência próxima das concepções nativistas, bastante influenciada pelo muralismo mexicano e tendendo cada vez mais a uma pintura de denúncia política, tinha como seus grandes expoentes artistas como Gabriel Bracho e César Rengifo. Por fim, a quarta corrente, e a de menor impacto, explorava temas de caráter indigenista, nas obras, sobretudo, de Gilberto Antolínez e Alejandro Colina.

Nesse ambiente em que predominava a pintura figurativa, em geral de viés nacionalista, formou-se, no âmbito da Escuela de Bellas Artes de Caracas, um grupo de jovens artistas que sonhava com ideias de modernidade e progresso. Todos eles esperavam com suas obras contribuir para a construção de um país novo, que nada tivesse a ver com a retrógrada ditadura militar imposta à nação por Juan Vicente Gómez entre 1908 e 1936. Além disso, muitos deles – sem dúvida os mais talentosos –, identificando o paisagismo dominante como a arte de um passado agrário a ser superado, buscaram uma saída nas tendências construtivas derivadas de Cézanne e do cubismo.

O abstracionismo geométrico – com sua proposta de ruptura radical em relação ao passado e clara orientação para um futuro ainda por construir – proporcionaria a esse grupo de jovens artistas as ferramentas técnicas e conceituais de que necessitavam na época.





O primeiro a impulsionar esses jovens na direção do abstracionismo foi Alejandro Otero, que viajou para a França no final de 1945, mal terminada a Segunda Guerra Mundial. Na Europa, Otero realiza a série das *Cafeteras*, um amplo conjunto de obras nas quais, inspirando-se no Picasso da década de 1940, o jovem artista refaz à sua maneira o caminho que levou tantos outros à abstração. Ao mesmo tempo, o Taller Libre de Arte, dirigido por Alirio Oramas, organiza em Caracas a primeira mostra de arte abstrata no país, exibindo em 1948, o trabalho dos artistas argentinos vinculados à Asociación Arte Concreto-Invención. Não obstante, apenas no ano seguinte, com a exibição das *Cafeteras* de Otero, os debates se concentrariam de modo veemente nas possibilidades do abstracionismo e, em especial, do abstracionismo geométrico. Muitos dos colegas de Otero já se haviam instalado em Paris e logo foram seguidos por outros. Na capital francesa fundaram o grupo Los Disidentes e editaram a revista do mesmo nome, sem dúvida o momento inaugural do movimento abstracionista que dominaria amplamente o panorama da arte venezuelana até a década de 1970.

Os membros do grupo Los Disidentes não só defendiam a arte geométrica como a única capaz de contribuir para a formação dessa nação nova e moderna cuja construção lhes parecia urgente, como também atacaram com ardor – e nem sempre de modo justo – os mestres da escola paisagística, com quem haviam se formado. Seja como for, o impacto dos abstracionistas foi considerável na Caracas do início da década de 1950, e suas ideias repercutiram de maneira profunda. Entre suas consequências, está o convite que receberam do arquiteto Carlos Raúl Villanueva para participar de seu projeto de integração da arte à arquitetura, que vinha desenvolvendo desde 1944 na Cidade Universitária de Caracas. Justamente no início da década de 1950, Villanueva inicia o projeto mais importante de sua carreira, e é nele que os jovens abstracionistas – entre os quais se destacam Alejandro Otero, Mateo Manaure, Omar Carreño e Víctor Valera – ali ocupariam um espaço tão significativo quanto o de artistas já reconhecidos, como os europeus Jean Arp, Henri Laurens e Antoine Pevsner, e o americano Alexander Calder. Esse paralelismo entre os abstracionistas venezuelanos e os artistas europeus e norte-americanos não se devia, porém, ao acaso dos encontros, mas a uma vontade explícita de sincronia histórica, sendo por isso uma das manifestações mais claras do ímpeto de inscrição histórica que movia os abstracionistas da Venezuela.

A despeito, contudo, do impacto provocado por esses jovens, devido, sobretudo, à amplitude das experiências de Villanueva, não há como negar que o melhor do abstracionismo geométrico venezuelano, os seus resultados mais inventivos e de maior projeção nacional e internacional, somente se manifestariam, no final da década de 1950 e ao longo da seguinte, com o surgimento da arte cinética ou cinetismo (representado sobretudo por Jesús Soto e Carlos Cruz-Diez) e de uma artista excepcional como Gego. São exatamente esses artistas que, de maneira contundente, abririam suas obras para o espaço até alcançarem dimensões verdadeiramente interativas, ocupando um espaço significativo na estrutura arquitetônica e urbana do país com projetos integrados de escala monumental.

Entre eles, o primeiro a buscar uma forma de escapar ao plano pictórico e abrir-se ao espaço foi Jesús Soto, por meio das *Estruturas cinéticas* em acrílico. E foi com as primeiras peças dessa série que Soto participou em 1955 da célebre exposição “Le mouvement”, na galeria parisiense Denise René. A mostra não só marca o nascimento histórico do cinetismo na Europa, como também o início de um forte movimento nacional na Venezuela, sem dúvida impulsionado pelo poder de legitimação que representava a presença de um venezuelano no surgimento de um movimento artístico europeu. Seguindo o exemplo de Soto, Cruz-Diez iniciaria também sua obra abstrata em



1954, que o levaria, cinco anos mais tarde, a se alinhar aos postulados do cinetismo, na série das *Fisicromías*. Um grupo numeroso de jovens logo seguiria pelo mesmo caminho, com maior ou menor talento, criando uma verdadeira escola nacional durante as décadas de 1960 e 1970.

Em contraste, alguns artistas excêntricos, como Gego e Gerd Leufert – não só por serem provenientes da Europa, mas também porque suas obras mantinham uma relação por assim dizer diferencial com as artes plásticas nacionais –, completam o panorama de um abstracionismo aberto ao diálogo, progressista e acentuadamente urbano – ou seja, respondendo às necessidades da cidade e integrando-se com suas obras ao espaço arquitetônico público e privado.





## Brasil

Depois de 15 anos no poder, Getúlio Vargas deixa a Presidência do Brasil, assumindo o cargo de senador federal.

É fundado o Clube dos Artistas e Amigos das Artes, ponto de reunião de pintores, escultores, literatos e jornalistas para discutir as novas ideias e propostas para mudanças na cultura e arte paulistana. Vários artistas participam de sua criação, dentre eles Alfredo Volpi, Aldo Bonadei e Francisco Rebolo.

Surge a primeira galeria de arte moderna no Brasil, a Galeria Domus, em São Paulo.

Eurico Gaspar Dutra assume em janeiro a Presidência do Brasil, depois da primeira era Vargas. É promulgada uma Nova Constituição Brasileira.

Carlos Drummond de Andrade publica o artigo "Invencionismo", sobre os abstracionistas argentinos, e nele reproduz o Manifesto Invencionista de 1946, onde o movimento afirma que "a estética científica substituirá a milenar estética especulativa e idealista".

O artista Geraldo de Barros, um dos fundadores do grupo concretista Ruptura, conhece o crítico e intelectual Mário Pedrosa e passa a estudar as teorias da *Gestalt*.

O Brasil rompe relações diplomáticas com a Rússia e busca um alinhamento político com os Estados Unidos, em consequência da Guerra Fria.

O artista Abraham Palatnik muda-se para o Rio de Janeiro e forma, juntamente com os artistas Ivan Serpa e Almir Mavignier, o primeiro núcleo abstracionista brasileiro. Samson Flexor, outro pioneiro na disseminação do abstracionismo no Brasil, fixa-se em São Paulo, onde funda o Ateliê Abstração. Na mesma época, o artista Lothar Charoux inicia sua produção abstracionista.

É inaugurado o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM).

1945

1946

1947

1948



1945

## Venezuela

Um golpe cívico-militar articulado pelo partido Acción Democrática afasta do poder o general Isaías Medina Angarita. Rómulo Betancourt assume a presidência da junta revolucionária de governo na chamada Revolução de Outubro.

Em Caracas, são concluídas as obras de construção do complexo urbanístico El Silencio, concebido por Carlos Raúl Villanueva. O projeto inclui duas fontes com esculturas (*Las toninas*) de Francisco Narváez. Alejandro Otero segue para Paris, onde permanece até 1952.

1946

Em Buenos Aires, organiza-se o movimento Madí, em torno dos artistas Arden Quin, Rhod Rothfuss e Gyula Kosice. Na mesma cidade, a Asociación Arte Concreto-Invención é criada e lança o Manifiesto Invencionista.

O artista ítalo-argentino Lucio Fontana publica o Manifiesto Blanco.

1947

Nas primeiras eleições com voto direto e secreto na Venezuela, Rómulo Gallegos é eleito presidente.

O engenheiro Cipriano Domínguez inicia as obras do Centro Simón Bolívar, cuja sede, Las Torres de El Silencio, tornou-se emblemática da modernidade em Caracas.



Alberto Völlmer Foundation, Inc., Caracas | Foto: Alfredo Boulton

1948

Em Caracas, começa a funcionar o Taller Libre de Arte, de importância fundamental para o abstracionismo venezuelano.

Nas instalações do Taller Libre de Arte, tem lugar a primeira mostra de arte abstrata com obras do grupo argentino Arte Concreto-Invención.

Nove meses depois de eleito, Rómulo Gallegos é afastado do poder por um golpe e substituído pela junta militar formada por Carlos Delgado Chalbaud (presidente), Marcos Pérez Jiménez e Luís Felipe Llovera Páez.





Rio de Janeiro - RJ, Fundação Getúlio Vargas - CPDOC



O Museu de Arte Moderna de São Paulo organiza, de outubro a dezembro, a mostra "Do figurativismo ao abstracionismo", sob curadoria do crítico belga Léon Degand, composta em sua maioria por obras de artistas europeus e também dos artistas Samson Flexor, Cícero Dias e Waldemar Cordeiro.

É fundada a Associação Brasileira de Críticos de Arte, organizada por Sérgio Milliet, Mário Barata e Mário Pedrosa. No Rio de Janeiro, é inaugurado o Museu de Arte Moderna da cidade.

1949

Getúlio Vargas, candidato à Presidência pelo PTB, retorna ao cargo, desta vez sob voto popular.

1950

O artista austríaco Franz Weissmann, desde 1921 vivendo no Brasil, produz suas primeiras esculturas abstratas.



Foto: Fernanda Lupo © Antonio Maluf

Realiza-se a I Bienal de São Paulo e é grande a repercussão entre artistas, críticos e público. São expostas obras de grandes nomes nacionais e internacionais como Picasso, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Cândido Portinari, Fernand Léger, Alexandre Calder e Victor Brecheret.

Acontece o I Salão Paulista de Arte Moderna, na Galeria Prestes Maia, em São Paulo.

O artista suíço Max Bill recebe o primeiro prêmio da Bienal de escultura pela obra intitulada *Unidade tripartida* e influencia os futuros artistas concretos do país.

O crítico e poeta Ferreira Gullar muda para o Rio de Janeiro e ali conhece Mário Pedrosa e passa a conviver com artistas e intelectuais ligados ao pensamento concretista.

1951



1948

Debate sobre abstração e figuração no Centro Cultural Soviético Venezuelano.

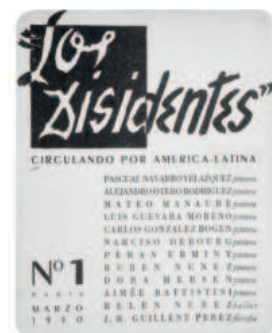


Archivos de la Fundación Villanueva, Caracas

1949

Início da segunda etapa de construção da Cidade Universitária (CU) da Universidad Central de Venezuela (UCV). Projetada por Carlos Raúl Villanueva, e considerada um exemplo excepcional de arquitetura moderna, a CU seria incluída, no ano 2000, no Patrimônio Histórico da Humanidade pela Unesco.

Alejandro Otero volta de Paris e expõe a série *Las cafeteras* no Museo de Bellas Artes de Caracas. A mostra assinala um ponto de inflexão crucial nas artes plásticas venezuelanas, com um grupo significativo de jovens artistas voltando-se para o abstracionismo.



Colección Ignacio y Valentina Oberto, Caracas

1950

Jovens abstracionistas venezuelanos fundam, em Paris, o grupo Los Disidentes, que edita uma revista de caráter beligerante e polêmico com o mesmo nome. Em sua quinta edição é publicado o Manifiesto No.

Jesús Soto viaja a Paris, após expor no Taller Libre de Arte. No mesmo ano, é lançada a revista *Taller*, do Taller Libre de Arte.

Inauguração de outra etapa da Cidade Universitária de Caracas: o Estadio Olímpico.

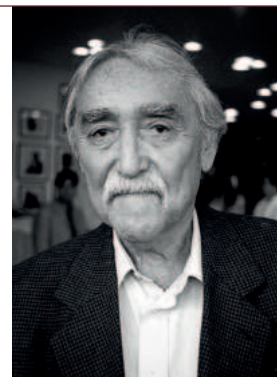


Foto: Carlos Germán Rojas

1951

Início do projeto de integração de arte e arquitetura na Universidad Central de Venezuela, liderado por Carlos Raúl Villanueva. Os abstracionistas do país têm participação destacada, ao lado de convidados internacionais como Fernand Léger, Victor Vasarely, Alexander Calder, Jean Arp e outros.



1952

Da reunião de diversos nomes da arte em São Paulo nasce o grupo Ruptura, que lança em São Paulo, sob a liderança dos artistas Waldemar Cordeiro e Geraldo de Barros, o Manifesto Ruptura, marcando o início formal do movimento concreto no país.

O grupo ganha como importantes aliados os poetas Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari.

Começo das atividades do Ateliê Livre e do Ateliê Infantil, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sob a orientação de Ivan Serpa.

Lygia Clark regressa de Paris, onde encontra os grupos concretistas formados no Brasil e inicia sua pesquisa em busca da abstração geométrica.

1953

Getúlio Vargas inaugura a Petrobras, empresa estatal com monopólio sobre a prospecção, extração e refinação de petróleo no Brasil.

1954

Surge no Rio de Janeiro, a partir do ateliê do artista Ivan Serpa, o Grupo Frente. Os artistas organizam sua primeira exposição coletiva, da qual participam, entre outros, Aluísio Carvão, Décio Vieira, Lygia Clark e Lygia Pape. O texto de apresentação é de Ferreira Gullar.

Hélio Oiticica inicia seus estudos com Serpa e, mais tarde, se une ao grupo.

Um dos pioneiros do design gráfico brasileiro, o artista Willy de Castro, juntamente com o artista Hércules Barsotti abre o Estúdio de Projetos Gráficos.

Lygia Clark inicia a série *Quebra da moldura*, primeiras experiências da artista em subverter e expandir a questão espacial em seus quadros.

Comemoração do IV Centenário da cidade de São Paulo.

Sob forte pressão política e escândalos pessoais, Getúlio Vargas comete suicídio no dia 24 de agosto, deixando uma carta-testamento ao povo brasileiro. Seu vice, João Café Filho assume a Presidência.



Fotógrafo desconhecido



Fotógrafo desconhecido | Cortesia "The World of Lygia Clark Cultural Association"

1952

Ignorando os resultados das eleições presidenciais vencidas por Jóvito Villalba, os militares instalam no poder o general Marcos Pérez Jiménez.

Polêmica entre Alejandro Otero e Mario Briceño Iragorry sobre a arte abstracionista.

Mateo Manaure e Carlos González Bogen redigem o Manifiesto Cuatro Muros.

1953

Inauguração de outra etapa da Cidade Universitária de Caracas: o auditório Aula Magna e a Plaza Cubierta adjacente.

Prêmio Nacional de Pintura para o quadro *Desnudo acostado*, de Armando Reverón.



Pablo Gasparini, 1985-89 | Archivos Fundación Villanueva, Caracas

1954

Carlos Cruz-Diez realiza suas primeiras obras abstratas, entre as quais *Proyecto para un mural*.

Armando Reverón morre em Caracas.

Gio Ponti projeta e constrói a Villa Planchart, em Caracas, na qual sintetiza suas ideias em termos de projeto arquitetônico e de mobiliário.



Alberto Vollmer Foundation, Inc., Caracas | Foto: Alfredo Boulton, 1934



1955

O grupo Frente, no Rio de Janeiro, realiza sua segunda exposição, com texto de apresentação assinado por Mário Pedrosa.

O artista Amílcar de Castro substitui a madeira pelo ferro em suas esculturas abstracionistas.

A III Bienal de São Paulo acontece de junho a outubro.

Juscelino Kubitschek é eleito presidente da República em outubro, assumindo o cargo no ano seguinte, com o vice-presidente João Goulart. A União Democrática Nacional (UDN) e setores militares (sobretudo da Aeronáutica e da Marinha) manifestam-se contra a posse de JK.

1956

O ano marca as duas últimas exposições do grupo Frente no Rio de Janeiro.

Samson Flexor publica em junho o Manifesto Ateliê Abstração.

De dezembro de 56 a fevereiro de 57, acontece a I Exposição de Arte Concreta, no Rio de Janeiro, organizada pelo grupo Ruptura no Museu de Arte Moderna de São Paulo, envolvendo também os concretistas do Rio de Janeiro e de outros estados brasileiros.

1957

Em fevereiro, abertura da I Exposição de Arte Concreta, no Rio de Janeiro.

Lançamento, em março, do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, que será crucial na divulgação das ideias do concretismo carioca.

Ferreira Gullar rompe com os poetas concretos de São Paulo. Ambas as vertentes explicitam suas ideias em artigos publicados no Suplemento Dominical: "Da fenomenologia da composição à matemática da composição", de Haroldo de Campos, e "Poesia concreta: uma experiência intuitiva", de Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar e Oliveira Bastos.

Lygia Pape inicia a série *Tecelares*, em que incorpora fibras de madeira à composição dos desenhos e do jogo entre linhas e luz, surge a ideia de expansão ritmada da obra para além do papel.

Hélio Oiticica inicia a série *Metaesquemas*.

Lúcio Costa, arquiteto com forte influência concretista, vence a competição para o desenvolvimento do plano piloto de Brasília.



Foto: Ivan Cardoso | Cortesia Projeto Hélio Oiticica

1955

Alejandro Otero começa a série *Coloritmos*.

Carlos Raúl Villanueva e sua equipe projetam o Conjunto Residencial 2 de Enero (atualmente 23 de Enero).

A galeria Denise René organiza em Paris a mostra "Le mouvement", que assinala o nascimento oficial da arte cinética. Jesús Soto participa da exposição com peças seriais em plexiglas.



Foto: Carlos Germán Rojas

1956

O Museu de Arte Moderna de Nova York adquire o *Coloritmo n° 1*, de Alejandro Otero.

Início da obra abstracionista de Gego, que visa converter planos em volumes.



Foto: Carlos Germán Rojas

1957

Alejandro Otero exhibe os primeiros *Coloritmos* na Galería de Arte Contemporáneo, em Caracas.

Importante polémica pública sobre arte abstrata e figurativa entre o escritor e crítico Miguel Otero Silva e Alejandro Otero.

Bárbaro Rivas representa a Venezuela na Bienal de São Paulo.

Jesús Soto realiza sua primeira *Vibración*.

Carlos Cruz-Diez começa a explorar a instabilidade óptica do plano pictórico.

Gego procura dissolver o plano por meio de sua transformação em sucessivas linhas paralelas. Ela tem como objetivo a transparência e a integração do espaço de ambos os lados do plano.



1958

Lygia Pape, juntamente com o artista Reynaldo Jardim, apresenta sua performance *Balé neoconcreto*, no teatro do Hotel Copacabana Palace.

Lygia Clark inicia a série *Superfícies moduladas*, últimas experiências da artista com a pintura propriamente dita, pintando sobre a madeira formas que davam início à sua busca pela tridimensionalidade.



Suplemento Dominical/Jornal do Brasil/CPDoc JB

1959

Willys de Castro começa a construção dos *Objetos ativos*.

Hélio Oiticica dá início às séries *Monocromáticos*, *Relevos espaciais* e *Bilaterais*.

Lygia Clark realiza as séries *Contra-relevos* e os *Casulos*, obras que começam a se desdobrar para além da pintura, diretamente para a questão espacial.

O poeta e crítico Ferreira Gullar publica o Manifesto Neoconcreto, e organiza a primeira exposição do movimento neoconcretista no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Também expõe os *Livros-poemas*, na sede do Jornal do Brasil.



1960



Arquivo Histórico do Museu da República

A nova capital do Brasil, Brasília, é inaugurada em 21 de abril. Uma das maiores obras da arquitetura construtivista, destacada também pelas numerosas construções projetadas pelo arquiteto Oscar Niemeyer.

Jânio Quadros é eleito presidente, com João Goulart como vice.

O grupo concreto de São Paulo organiza a mostra "Arte concreta: retrospectiva 1951-1959".



1958

No dia 23 de janeiro, o general Marcos Pérez Jiménez é substituído na Presidência venezuelana por uma junta de governo liderada pelo militar Wolfgang Larrazábal.

Os partidos AD, COPEI e URD firmam um pacto para garantir o recém-instaurado regime democrático com a colaboração de todas as forças políticas.

Alejandro Otero recebe o Prêmio Nacional de Pintura da Venezuela.

Jesús Soto realiza dois murais e uma torre vibrante para a Exposição Universal de Bruxelas.

Com o desmantelamento do Instituto de la Ciudad Universitaria de Caracas, órgão encarregado do planejamento e construção das obras, chegam ao fim os projetos de integração das artes à arquitetura na Universidad Central de Venezuela.

Gego, que vinha trabalhando, sobretudo, com tramas de linhas retas ou semirretas, passa a experimentar a modulação de faixas e planos. Mesmo assim, continua a explorar as tramas de linhas paralelas que se deformam no espaço.

1959

Rómulo Betancourt toma posse como presidente, após eleições diretas no ano anterior.

Carlos Cruz-Diez conclui em Caracas a *Fisicromía n° 1*.



Cortesia do Atelier Cruz-Diez, Paris

1960

Jesús Soto recebe o Prêmio Nacional de Pintura.

Carlos Cruz-Diez se instala em Paris.





1960

Também inaugura, em novembro, a II Exposição de Arte Concreta, no edifício do Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro.

“Konkrete Kunst”, exposição internacional de arte concreta organizada em Zurique por Max Bill. Dela participam, entre outros, Willys de Castro, Judith Lauand e Hércules Barsotti.

Publicação, em novembro, da “Teoria do não-objeto”, de Ferreira Gullar, no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*.

Lygia Clark expõe na Galeria Bonino, Rio de Janeiro, a série intitulada *Bichos*, obras tridimensionais possíveis de manipulação.



Fotógrafo desconhecido

1961

Presidente em exercício do Brasil, Jânio Quadros, eleito pela oposição, renuncia à Presidência. É substituído por seu vice, João Goulart, em meio a uma crise internacional do chamado “populismo”.

Nomeado diretor da Fundação Cultural do Distrito Federal, em Brasília, Ferreira Gullar afasta-se dos artistas neoconcretos e de vanguarda.

Última exposição do grupo neoconcreto, a III Exposição de Arte Neoconcreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

1963

Hélio Oiticica inicia a série *Bólides*, instalações com placas geométricas de madeira, com as quais estimula a interação do público com a obra.

Lygia Clark realiza *Caminhando*, um experimento divisor de águas em seu trabalho, em que introduz o público como participante e atuante na produção da arte.

João Goulart propõe as Reformas de Base (agrária, bancária, administrativa, universitária e das Forças Armadas), e cresce a insatisfação da oposição frente ao governo de Jango.



Cortesia “The World of Lygia Clark”, Cultural Association

1964

Em 31 de março, o governo brasileiro sofre um golpe militar de Estado. Jango é deposto e quem assume a Presidência do país é o marechal Humberto de Alencar Castello Branco.



1961

Turbulência política com sequestros e atentados a bomba em Caracas. A oposição de extrema esquerda toma o caminho da guerrilha armada.



Colección Ignacio y Valentina Oberto, Caracas

1962

Jesús Soto abandona as formas barrocas das *Vibraciones* e volta a se concentrar em obras geométricas.

1963

Carlos Raúl Villanueva recebe o Prêmio Nacional de Arquitetura por seu trabalho na Cidade Universitária de Caracas.

1964

Raúl Leoni toma posse como presidente da República, recebendo o poder de Rómulo Betancourt, na primeira sucessão democrática na história da Venezuela.



Foto: Arnaldo Medeiros | Cortesia Projeto Hélio Oiticica

Hélio Oiticica conclui os primeiros *Parangolés*, série de capas, estandartes e tendas multicoloridas.

Ferreira Gullar publica o ensaio "Cultura posta em questão", no qual critica a repressão da ditadura e é prontamente censurado pelo regime militar.

De agosto a dezembro, o MAM-RJ abriga a exposição "Opinião 65", com obras de 17 artistas brasileiros e 13 internacionais, e são apresentados os Parangolés de Hélio Oiticica.

Baseada na mostra é exibida uma exposição semelhante em São Paulo, a "Propostas 65", planejada por Waldemar Cordeiro.

Acontece a cassação de inúmeros líderes políticos, sindicais e estudantis, com destaque para João Goulart, Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e Leonel Brizola.

1964

1965

A exposição "Nova objetividade brasileira" abre no MAM-RJ.

Hélio Oiticica lança um texto-manifesto da mostra, intitulado "Esquema geral da nova objetividade".

O general Costa e Silva assume a Presidência da República, eleito pelo Congresso Nacional.

Foi promulgada a nova Constituição Brasileira, que buscava institucionalizar e legalizar o regime militar, aumentando a influência do Poder Executivo sobre o Legislativo e o Judiciário.

O político Carlos Marighella forma a Aliança Libertadora Nacional, organização clandestina voltada para a luta armada contra o governo.

Carlos Lacerda e Juscelino Kubitschek lideram a formação de uma Frente Ampla – com adesão de João Goulart, exilado no Uruguai – exigindo anistia, uma Assembléia Constituinte e eleições diretas.

1967



1965

Carlos Cruz-Diez realiza as primeiras maquetes das *Cromosaturaciones*.

1966

David Alfaro Siqueiros conclui o mural *Del porfirismo a la Revolución*, no Museo Nacional de Historia, na Cidade do México.

1967

Carlos Raúl Villanueva projeta o pavilhão da Venezuela na Exposição Internacional de Montreal, no qual é exibido o primeiro volume suspenso de Jesús Soto.

Jesús Soto cria o primeiro *Penetrable*.

Gego afirma ter eliminado por completo as noções de forma e volume em suas obras espaciais.



Paolo Gasparini | Arquivo Fundación Villanueva, Caracas



Foto: Emanoel Teixeira/CPDoc JB

Em 26 de junho, acontece a Passeata dos 100 Mil. no Rio de Janeiro. A manifestação, iniciada a partir dos movimentos estudantis do país, teve a participação de intelectuais e artistas brasileiros.

Em dezembro é promulgado no Brasil o AI-5, ato institucional que dissolvia o Congresso e suspendia os direitos civis.

Assume a Presidência da República o general Emílio Médici, que exigiu a reabertura do Congresso Nacional para a sua posse.

Mário Pedrosa, então presidente da Associação Brasileira dos Críticos de Arte, publica em 10 de julho, no jornal *Correio da Manhã*, o texto "Os deveres do crítico de arte na sociedade", em que assinala uma resistência da classe à censura da ditadura.

Hélio Oiticica realiza uma importante exposição retrospectiva na Whitechapel Gallery, em Londres, onde se firma como um dos precursores da "arte ambiental" brasileira.

Lygia Clark se instala em Paris, onde dá aulas na Sorbonne.

Lançamento da mostra "Do corpo à terra", em Belo Horizonte, organizada pelo crítico Frederico Morais.

Carlos Lamarca, um dos principais opositores armados à ditadura militar de direita no país, é morto na Bahia por um Comando Especial do Exército.

O País vive a fase do Milagre Brasileiro, período de franca expansão econômica, alavancada por uma série de medidas de crescimento financeiro rápido, entre elas a grande injeção de capital estrangeiro em projetos locais.

Em janeiro de 1974, Ernesto Geisel é homologado presidente da República.

No ano seguinte, em outubro, é anunciada a morte do jornalista Vladimir Herzog em dependências do II Exército, fato de grande repercussão na imprensa e população brasileira.

1968

1969

1970

1971

1972

1974  
a 1975

1968

Rafael Caldera vence as eleições presidenciais.

1969

O democrata-cristão Rafael Caldera toma posse na Presidência da República.

Jesús Soto realiza uma grande exposição individual no Museu de Arte Moderna de Paris e no museu Stedelijk em Amsterdã.

Gego instala a *Reticulárea* no Museu de Bellas Artes de Caracas. Sua obra abandona o esquema das linhas paralelas, ou quase paralelas, entrecruzadas.

1970

Influenciado pela retrospectiva de Hélio Oiticica na Whitechapel Gallery, o artista conceitual venezuelano Diego Barboza realiza, nas ruas de Londres, a sua primeira obra de ação coletiva: *30 muchachas con redes*.

1971

Gego inicia a série *Chorros*. Cria também as *Reticuláreas cuadradas*.

Carlos Cruz-Diez recebe o Prêmio Nacional de Artes Plásticas.

1972

Alfredo Boulton publica o terceiro volume da *Historia de la pintura em Venezuela*, referente à Época Contemporânea.

Estudos alentados de geometria levam Gego a criar superfícies de curvatura dupla e superfícies tubulares portáteis.

1974  
a 1975

Carlos Cruz-Diez realiza *Cromointerferencia de color aditivo* para o Aeroporto Internacional Simón Bolívar, em Maiquetía.





# ARTISTAS









# BIOGRAFIAS DOS ARTISTAS

## Alejandro Otero (El Manteco, Venezuela, 1921 – Caracas, 1990)

Insatisfeito com as tradições pictóricas paisagísticas imperantes na Venezuela, Otero passa a investigar a linha, a cor e os efeitos luminosos, visando à depuração e à valorização dos meios plásticos como temas da obra artística. Entre 1939 e 1945 frequenta a Escuela de Artes Plásticas de Caracas, onde pinta paisagens à maneira de Cézanne e dá aulas de pintura e vitral. Ao formar-se, obtém uma bolsa que lhe permite fazer sua primeira viagem a Paris.

Por ocasião de uma estada em Caracas, em fevereiro de 1949, expõe a série *Cafeteras* no Museo de Bellas Artes. Nessas obras, abandona progressivamente a pintura como representação em favor de estruturas autônomas, libertando a forma e a cor de seus vínculos com a representação. Essa mostra polêmica se revela um poderoso incentivo para um grupo de jovens artistas que passam a se interessar pelo fenômeno da abstração, marcando uma ruptura com a escola paisagística venezuelana e a tradição figurativa do século XIX.

De volta a Paris, Otero continua o processo de síntese dos elementos plásticos (até chegar à obra *Lineas de color sobre fondo blanco*, de 1950-51), estuda a obra de Mondrian e as ideias neoplasticistas, frequenta os círculos de vanguarda e assume a liderança do grupo Los Disidentes (1950), formado por artistas venezuelanos que defendem a abstração geométrica em oposição ao meio cultural venezuelano, visto por eles como provinciano e conservador.

Do confronto com Mondrian, resultam as suas primeiras *Collages ortogonales*, em 1951. No ano seguinte, Otero regressa à Venezuela, onde participa dos projetos de integração de arte e arquitetura liderados por Carlos Raúl Villanueva, na Universidad Central de Venezuela. Em 1955, avança com seus experimentos ao iniciar a série *Colorritmos*, composições de faixas e planos de cor sobre grossas tábuas pintadas com laca nitrocelulose e compressor.

Discordando dos critérios adotados na premiação do 18º Salón Oficial Anual de Arte Venezolano, Otero mantém em 1957 uma célebre polêmica

com o escritor Miguel Otero Silva, na qual defende o abstracionismo e a modernidade. No ano seguinte, recebe o Prêmio Nacional de Pintura no XIX Salón com o *Colorritmo n. 35*. E em 1959 participa, com várias obras desta série, da V Bienal de São Paulo.

Estabelecido em 1960 em Paris, onde viveria durante quatro anos, Otero ali realiza a série *Monocromos*, que assinala o final dos *Colorritmos*, e inaugura o período de experimentos com restos de móveis e portas, cartas velhas e objetos achados que servem de material para a série *Ensamblajes y encolados*. De volta ao seu país em 1964, ali realiza os *Papeles coloreados*, uma série de colagens feitas com recortes de jornais tingidos de diversas cores e colados como linhas e planos puros. No final da década, Otero começa a se dedicar a projetos de esculturas públicas: *Rotor* (1967), *Delta solar* (1976), *Abra solar* (exposta na Bienal de Veneza de 1982) e muitas outras. São esculturas cinéticas de grandes dimensões, criadas para locais públicos e construídas, sobretudo, em alumínio e aço inoxidável. Movidas por motores ou pelo vento, integram o movimento e os efeitos luminosos produzidos pelo metal. Em 1975, como convidado especial da XIII Bienal de São Paulo, Otero apresenta um audiovisual com filmes, slides e telas relacionados com suas investigações artísticas. Por decreto oficial e como homenagem póstuma, em 14 de agosto de 1990 a Fundación Museo de Arte La Rinconada passou a ser chamada de Fundación Museo de Artes Visuales Alejandro Otero.

## Carlos Cruz-Diez (Caracas, 1923)

Um dos artistas mais representativos do movimento cinético venezuelano e internacional, Cruz-Diez se dedicou ao estudo sistemático da fenomenologia da cor e desenvolveu uma teoria que propõe “lançar a cor no espaço”, libertando-a da forma e de toda conotação simbólica preestabelecida. Depois de se formar pela Escuela de Artes Plásticas de Caracas em 1945, estuda design gráfico em Nova York e inicia a carreira como artista plástico



e artista gráfico. Na época, também se associa a movimentos de esquerda e pinta cenas populares de claro viés político.

A partir de 1950, Cruz-Diez começa a questionar a sua obra figurativa e a se interessar pela abstração geométrica. Assim, em 1954, cria as primeiras obras abstratas significativas, os *Proyectos murales*, já centrados nas questões cromáticas com que vai se debater dali em diante. No ano seguinte, muda-se para Barcelona e viaja regularmente a Paris, onde mantém encontros proveitosos com Jesús Soto e os abstracionistas de vanguarda associados à galeria Denise René. De volta a Caracas em 1957, abre o Estudio de Artes Visuales, dedicado às artes gráficas e ao desenho industrial. No mesmo ano, executa obras que, por meio da instabilidade óptica do plano, procuram alcançar o seu objetivo de “lançar a cor no espaço”.

Em 1959, com base em estudos de diversas teorias da cor, dos fenômenos da percepção e em seus conhecimentos de artes gráficas, Cruz-Diez realiza experimentos no sentido de “ativar” espectros de cor inexistentes no suporte – com a cor fazendo-se e desfazendo-se no tempo e no espaço. Deste trabalho resultam as primeiras *Fisicromías*, estruturas tridimensionais que tentam modular a cor-luz, a cor refletida no espaço. Em 1963, realiza as *Inducciones cromáticas*, associando contrastes simultâneos de cor para gerar uma cor complementar. No ano seguinte, produz as *Cromointerferencias*, nas quais sobrepõe a uma lâmina translúcida um padrão de linhas similar ao do fundo de modo a induzir o aparecimento de escalas inexistentes no suporte pintado. Data de 1965 o primeiro modelo de uma *Cromosaturación*, cubículos penetráveis saturados de cor-luz e as obras que mais se aproximam do objetivo de projetar a cor no espaço, liberta de toda amarra formal. Em 2002, participa da XXV Bienal de São Paulo com uma instalação cromática desse tipo.

A partir da década de 1970, Cruz-Diez passou a receber importantes encomendas de projetos integrados à arquitetura em espaços urbanos na Venezuela, Europa e Ásia. Em 1967, recebeu o Prêmio Internacional de Pintura da IX Bienal de São Paulo e, em 1971, o Prêmio Nacional de Artes Plásticas da Venezuela. Em 1987, criou a Unidad de Arte del Instituto de Estudios Avanzados, na Universidad Simón Bolívar, em Caracas. Dois anos depois, publicou o livro *Reflexión sobre el color*, expondo suas teorias. Em 1997, colabora na criação do Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez. Até hoje continua a manter intensa atividade produtiva em seus ateliês em Paris e Caracas.

#### Gego (Hamburgo, Alemanha, 1912 – Caracas, 1994)

O protagonismo da linha, a projeção no espaço e a estética da transparência são alguns dos conceitos investigados por Gego, nome artístico de Gertrud Goldschmidt, que nasceu na Alemanha, mas viria a adotar a nacionalidade venezuelana. Entre 1932 e 1938, Gego estuda arquitetura na Universidade de Stuttgart e trabalha como desenhista em escritórios de arquitetura;

com a ascensão do nazismo e do antissemitismo, é obrigada a emigrar para a Venezuela em 1939. Entre 1940 e 1944, trabalha como arquiteta e desenhista industrial, tornando-se cidadã venezuelana em 1952.

Partindo da abstração pura e seguindo os critérios do construtivismo, começa em 1956 a explorar questões relativas ao espaço, convertendo planos em volumes. No ano seguinte, empenha-se em dissolver esses planos em tramas de linhas paralelas, visando alcançar uma transparência que permitisse integrar ambos os lados do plano. Em 1958, a artista expõe os primeiros volumes de ferro na galeria-livraria Cruz del Sur, em Caracas, e participa do pavilhão da Venezuela na Feira Internacional de Bruxelas.

Durante a década de 1960, ao mesmo tempo em que cria volumes espaciais integrados à arquitetura (a estrutura projetada para a sede do Banco Industrial da Venezuela, em 1962, foi a sua primeira obra importante desse tipo), também faz experimentos com diversas técnicas de impressão e gravura, realizando então sua mais intensa e extensa produção de obras sobre papel. Na mesma época, dá aulas na Universidad Central de Venezuela, no Instituto de Diseño Newmann-Ince e na Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas.

Por volta de 1964, substitui o ferro pelo aço inoxidável, material que lhe permite fazer obras mais flexíveis e leves, assim como prescindir da ajuda de ferreiros. Até 1967 elimina por completo a forma e o volume. A partir de 1969, abandona o esquema de linhas paralelas e começa a fazer desenhos com linhas entrecruzadas formando tramas planas e moduladas. Desse sistema nasce a série *Reticuláreas*, estruturas compostas de centenas de módulos triangulares ou quadrados montados com finas varetas de aço inoxidável que se interconectam em tramas flexíveis. A primeira delas foi instalada em 1969 no Museu de Belas Artes de Caracas. Em 1971, realiza a série *Chorros*, uma acumulação vertical de varetas de alumínio suspensas no espaço. Dois anos depois, constrói *Cuerdas*, um volume-instalação feito de tiras suspensas de náilon e aço inoxidável. Em seguida produz as estruturas cilíndricas e esféricas que denomina *Troncos* (1974) e *Esferas* (1975). Em 1976, Gego realiza a série *Dibujos sin papel*, na qual se liberta de todo elemento construtivo preconcebido mediante delicadas estruturas de ferro, arame e outros materiais, como fios e canutilhos, pendurados na parede como se fossem desenhos aéreos e complementados pelo jogo de reflexos entre luzes e sombras. Considerada pelos especialistas uma de suas contribuições mais relevantes para a arte do século XX, essa série recebeu em 1979 o Prêmio Nacional de Artes Plásticas da Venezuela.

Na década de 1980, Gego prossegue com os projetos de estruturas integradas à arquitetura, e também os experimentos com técnicas de impressão, desenho e gravura. Além disso, desenvolve a série dos *Dibujos sin papel* e inicia a dos *Bichos*, peças tridimensionais de formato pequeno



e feitas com materiais reciclados. Por volta de 1988, realiza sua derradeira série, a das *Tejeduras*, trabalhando com tramas de tiras de papel e outros materiais, com os quais cria pequenos campos de linhas ortogonais sobre uma superfície plana. Em 1996, de modo a preservar e divulgar a sua obra, a família da artista cria a Fundación Gego. Nesse mesmo ano, uma seleção de seus trabalhos é apresentada em uma das salas especiais da 23ª Bienal Internacional de São Paulo; e, em 2000, o Museo de Bellas Artes de Caracas organiza a mostra retrospectiva "Gego 1955-1990".

### Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980)

Um dos artistas mais inovadores de sua geração e importante figura no desenvolvimento da arte contemporânea brasileira, Oiticica iniciou sua trajetória artística em 1954, frequentando os cursos de pintura e de desenho de Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 1955-57, participa das exposições do Grupo Frente e, no mesmo período, influenciado por Malevitch e Mondrian, realiza os *Metaesquemas* (1956-59), composições espelhadas que desestabilizam o plano pictórico mediante estruturas dinâmicas e rítmicas compostas de figuras geométricas simples sobre fundos claros.

Em 1959, Oiticica insurge-se contra a estética matemática do concretismo, rompe com o Grupo Frente, e alinha-se com Ferreira Gullar, que critica "a racionalização cada vez maior dos processos e dos propósitos da pintura" e propõe que se recupere a dimensão subjetiva da arte. Em consequência, Oiticica abandona a bidimensionalidade da tela a fim de realizar experimentos de participação individual e coletiva.

Preocupado em estabelecer uma relação interativa entre a obra e o seu público, o artista cria a série *Bilaterais*, placas monocromáticas, pintadas com têmpera ou tinta a óleo e penduradas com fios de náilon, e os *Relevos espaciais*, grandes painéis estratificados de formas geométricas, coloridos, dobrados sobre si mesmos e suspensos no espaço. Em seguida, realiza os primeiros *Núcleos* ou *Penetráveis*, espécie de labirintos com painéis de materiais diversos e campos de cores que provocam sensações corporais nos espectadores que os circundam ou que neles entram. Depois surgem os *Bólides*, caixas ou recipientes de madeira e vidro, preenchidos com terra e pigmentos, com vários compartimentos que podem ser abertos e explorados. Desta experiência decorrem, em 1964, os *Parangolés*, capas, telas ou estandartes de algodão, papel, plástico e outros materiais, inscritos com desenhos e poemas, para serem erguidos ou vestidos pelos participantes.

No final da década de 1970, Oiticica cria as chamadas *Manifestações ambientais*, como *Tropicália* (1967), *Apocalipse* (1968) e *Éden* (1969), que conferem um contexto mais interativo aos trabalhos anteriores, uma vez que incluíam *Bólides*, *Penetráveis* e *Parangolés* colocados próximos a elementos naturais, como água, areia, pedras, palha e plantas. A ideia

era que os participantes tirassem os sapatos e "habitasse" os espaços, usando todos os sentidos.

A primeira mostra individual internacional de Oiticica foi em 1969, na Galeria Whitechapel, em Londres, com textos do crítico Guy Brett. Isso lhe permitiu passar um ano como artista residente na Universidade de Sussex. Em 1970, ele se muda para Nova York, graças a uma bolsa da Fundação Guggenheim, e ali prossegue as pesquisas, agora incorporando música, dança, fotografia, *performance* e cinema experimental. Regressa ao Brasil em 1978 e, em março de 1980, morre de derrame aos 43 anos de idade.

Exposições retrospectivas de sua obra foram realizadas no Paço Imperial, Rio de Janeiro (1986); Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1987); Centro de Arte Contemporânea Witte de With, em Roterdã; Galerie Nationale du Jeu de Paume, em Paris; Fundació Antoni Tàpies, em Barcelona; Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa; Walker Art Center, em Minneapolis (1992); Centro de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro (1996); Tate Modern, em Londres (2007); e Itaú Cultural (2010), em São Paulo. Em 1981, com o objetivo de preservar a sua obra, seus herdeiros criam o Projeto Hélio Oiticica; e, em 1996, a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro cria o Centro de Artes Hélio Oiticica. Em 2009, um incêndio destruiu parte das obras do artista.

### Hércules Barsotti (São Paulo, 1914)

Desenhista industrial e têxtil, pintor, gravador, programador visual e projetista gráfico, Barsotti inicia sua formação artística em 1926, no Colégio Dante Alighieri, em São Paulo, sob a orientação do pintor Enrico Vio. Depois de se formar em química industrial, em 1937, no Instituto Mackenzie, exerce a profissão por alguns anos. Já em 1940, porém, descobre a pintura, elaborando uma obra figurativa que tendia para o abstracionismo. No início da década seguinte, a evolução de seu trabalho permite defini-lo como um artista construtivo, empenhado em abordar o plano desde uma dimensão intelectual.

Em 1954, juntamente com Willys de Castro, funda o Estúdio de Projetos Gráficos, o ateliê onde realiza suas primeiras obras concretas, de caráter construtivo e singular concisão em termos de cores e elementos formais. No final da década, ainda que sem firmar o manifesto de Ferreira Gullar, associa-se ao grupo neoconcreto carioca e participa da II e da III Exposições de Arte Neoconcreta, realizadas nos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1960) e de São Paulo (1961). Ao mesmo tempo, é membro da Associação Brasileira de Desenho Industrial e atua como artista gráfico em publicações, figurinos para teatro e produtos têxteis. Em 1960, participa da importante mostra "Konkrete Kunst", organizada em Zurique por Max Bill, então um dos principais teóricos da arte concreta, a quem Barsotti conheceu dois anos antes durante viagem de estudos à Europa.



Por vários anos, Barsotti privilegia em suas obras a tensão entre o branco e o preto, criando um dinamismo que coloca em questão o plano, que sugere um volume com composições dotadas de poucos elementos formais e cromáticos em extensões amplas: faixas em diagonal, brancas ou pretas, que se afinam ou alargam à medida que se aproximam das bordas do suporte, insinuando uma curvatura inexistente ou criando um objeto ambíguo no quadro.

Em 1963, participa, com um grupo de artistas de São Paulo, da criação da Associação de Artes Visuais Novas Tendências e da Galeria Novas Tendências (ou Galeria NT). No mesmo ano, abandona os contrastes branco-preto e faz experimentos com tintas acrílicas e vinílicas, explorando possibilidades cromáticas, meticulosamente calculadas, que criam efeitos visuais com sensações de volume e movimento.

Mantendo-se sempre no plano bidimensional, emprega diversos suportes com formatos inusitados (hexágonos, círculos, pentágonos e, sobretudo, quadrados, mas girado e pendurado de um dos vértices, o que lhe confere uma aparência romboide). A partir do formato, constrói minuciosamente suas composições e define as poucas cores, dispostas de tal modo que os campos de cor criam a ilusão de profundidade, e aplicadas sem que se notem as marcas do pincel.

Entre outras exposições, exhibe suas obras na Bienal de São Paulo (1957, 1959, 1961, 1963, 1965, 1987, 1994 e 1998). Em 2004, por ocasião de seu nonagésimo aniversário, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (Masp) organizou a primeira grande mostra retrospectiva do seu trabalho.

#### Jesús Soto (Ciudad Bolívar, Venezuela, 1923 – Paris, 2005)

Um dos mais importantes artistas latino-americanos do século XX, Soto dedicou-se a buscar soluções novas para questões artísticas cruciais, empenhando-se em revelar o espaço e o tempo como “qualidades” fundamentais para além de sua representação pictórica, e incentivar a interação entre a obra e o espectador. De origem modesta, uma bolsa lhe permite em 1942 mudar-se para Caracas, onde estuda arte e ensino artístico na Escuela de Artes Plásticas. Até 1949, desenvolve uma obra de caráter figurativo; nesse mesmo ano, é nomeado diretor da Escuela de Bellas Artes de Maracaibo.

No ano seguinte, outra bolsa lhe permite continuar sua formação em Paris, onde estuda a obra de Mondrian, Malevitch e membros da Bauhaus, e se aproxima dos abstracionistas congregados no Salon des Réalités Nouvelles. Entre 1951 e 1953, cria *Progresiones* e *Repeticiones*, formas geométricas simples organizadas de modo sistemático com o objetivo de produzir vibrações ópticas. Nos anos de 1956-57, Soto produz as *Estructuras cinéticas*, feitas de lâminas sobrepostas de acrílico, nas quais se multiplicam as possibilidades vibratórias das tramas regulares desenhadas em cada lâmina. Em 1957, abandona o acrílico em favor de estruturas tridimensionais

com varetas metálicas soldadas, algumas das quais ficariam conhecidas como *Pre-penetrables*. Do mesmo ano datam as primeiras *Vibraciones* e o início de sua fase barroca, na qual rompe momentaneamente o rigor geométrico com a incorporação de objetos, ensamblados sobre superfícies fortemente texturadas, com o objetivo de desmaterializá-los oticamente. Na mesma linha, entre 1960 e 1962, concebe a série *Leños viejos*, com troncos de madeira e recortes de metal.

Em 1962, encerrada essa etapa de exuberância formal e material, Soto volta a se concentrar nas formas geométricas e passa a trabalhar com base em famílias formais definidas, entre as quais se destacam *Escrituras*, *Varillas vibrantes* e *Cuadrados vibrantes*. A lenta e progressiva acumulação de varetas que se opunham aos fundos o leva à criação dos *Penetrables*, uma de suas mais significativas contribuições para a arte contemporânea. Os *Penetrables* são ambientes espaciais construídos com materiais flexíveis ou rígidos, como tubos plásticos ou metálicos, suspensos de uma grade, de maneira que o espectador pode “ativá-los” ao passar por eles. Desde 1970, o artista realiza monumentais ambientações arquitetônicas, penetráveis e volumes suspensos, instalados em locais abertos ou fechados na Venezuela, França, Coreia do Sul, Suíça, Brasil, Japão, Alemanha e Canadá.

Em 1973, o artista participa da fundação do Museo de Arte Moderno Jesús Soto em Ciudad Bolívar, para o qual doa peças de sua autoria e de artistas abstracionistas com quem manteve amizade. Em 1995, recebe o Prêmio Nacional de Escultura da França. Participa em várias oportunidades da Bienal de Veneza (1958, 1962, 1964 e 1966) e da Bienal de São Paulo (1957, 1959, 1963, 1994 e 1996). Mostras retrospectivas de sua obra foram organizadas pelo Museo de Bellas Artes de Caracas (1971); Solomon R. Guggenheim (Nova York, 1974); Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (1983); Galerie Nationale du Jeu de Paume (Paris, 1997; itinerante até 2003, passando por Alemanha, Bélgica, Taiwan, Colômbia, Venezuela e Equador); e Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro, 2005).

#### Judith Lauand (Pontal, SP, 1922)

Pintora e gravadora, uma das pioneiras do concretismo carioca, Judith Lauand formou-se em 1950 pela Escola de Belas Artes de Araraquara, onde estudou pintura com Mário Ybarra de Almeida, Domênico Lazzarini e outros artistas da geração moderna.

No início da carreira, dedica-se a obras figurativas de tendência expressionista. Depois de se mudar para São Paulo em 1952, estuda gravura com Lívio Abramo. A partir do encontro com Geraldo de Barros e Alexandre Wollner, em 1954, começa a orientar seu trabalho para o abstracionismo. Nesse mesmo ano, assiste a eventos organizados pelo Grupo Ruptura e descobre a obra de artistas como Nogueira Lima, Lothar Charoux, Luís Sacilotto e Waldemar Cordeiro, o que a leva à sua fase concreta.



Em 1955 é a única mulher incluída no movimento e, juntamente com os artistas do Grupo Ruptura, participa da I Exposição Nacional de Arte Concreta, nos Museus de Arte Moderna de São Paulo (1956) e do Rio de Janeiro (1957). Reunindo os artistas concretos, a mostra constitui o primeiro confronto artístico incluindo obras (pinturas, esculturas, desenhos, cartazes e poemas) da vanguarda de ambas as cidades.

No início da década de 1960, passa a explorar os fenômenos luminosos, incorporando nas obras novos materiais, como cliques e alfinetes, que produzem ritmos e efeitos ópticos. Por um breve período, no final da década, faz experimentos no campo da arte pop, mas a partir de 1972 retoma a pintura concreta e continua a trabalhar nessa linha. Com exceção da fase pop, ao longo de toda a sua trajetória, as obras geométricas de Lauand caracterizam-se por seguir os princípios da arte construtiva, a teoria visual da *Gestalt* baseada na psicologia do espectador, e também pelo uso restrito das formas e cores. Não obstante, a artista introduz sutis interferências que conferem certa poética à sua produção, como ressalta o crítico Paulo Herkenhoff: “Por isso, é possível dizer que Judith Lauand realizou uma arte de pequenas delicadezas concretistas”.

Com Hermelindo Fiaminghi, Luís Sacilotto e outros artistas, críticos e intelectuais paulistas, Lauand é uma das fundadoras do Grupo Novas Tendências e de sua galeria (1963-65). Participa da mostra “Konkrete Kunst” (1960), organizada por Max Bill em Zurique, e de várias edições da Bienal de São Paulo (1955, 1963, 1965, 1967, 1969 e 1994). Em 1996, a Galeria Sylvio Nery promove uma retrospectiva de sua obra. Esta também é exposta na I Bienal do Mercosul (1997), em Porto Alegre, e em 2006 as obras de Lauand fazem parte da mostra “Concreta 56. A raiz da forma”, organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo em comemoração aos cinquenta anos da primeira exposição de arte concreta. Com 88 anos de idade, a artista hoje vive afastada dos círculos artísticos.

#### Lygia Clark (Belo Horizonte, 1920 – Rio de Janeiro, 1988)

Depois de se iniciar na atividade artística em 1947, sob a orientação do arquiteto e paisagista Roberto Burle-Marx, Lygia Clark viaja em 1950 a Paris, onde frequenta os ateliês de Arpad Szènes, Isaac Dobrinsky e Fernand Léger. De volta ao Brasil dois anos mais tarde, participa em 1954 da fundação do Grupo Frente, empenhado na promoção da arte concreta no Rio de Janeiro.

Nessa altura, havia abandonado paulatinamente a figuração de suas obras iniciais em favor de experiências de caráter abstracionista. Em 1954, com a série *Quebra de moldura*, descobre o que chama de “linha orgânica”, realizando a série *Superfícies moduladas* (1955-57) e, depois, *Planos em superfície modulada* (1957-58), nas quais buscou reconstruir a superfície toda de modo a propiciar sua interação com o espaço externo. Tais experiências a conduziram, em 1958, à série *Espaços modulados*, obras em

preto e branco nas quais uma linha-luz dialoga com o interior e o exterior da superfície modulada. No ano seguinte, inicia a série *Contrarrelevos*, obras que deslocam o plano do âmbito pictórico para o escultórico mediante a construção de superfícies estratificadas semelhantes a dobraduras de papel. Ainda em 1959, juntamente com outros artistas abstracionistas, afasta-se do concretismo, assina o Manifesto Neoconcreto, redigido por Ferreira Gullar, e expõe na I Exposição Neoconcreta, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Pouco a pouco, os *Contrarrelevos* se abrem, dando origem aos *Casulos*, dos quais, por sua vez, surgiriam, já libertos das paredes, os primeiros *Bichos*. Estas esculturas metálicas, feitas de peças com dobradiças, associam a forma orgânica e a estrutura articulada de modo a permitir a sua manipulação pelo público.

Em meados da década de 1970, Clark rompe de modo radical com as formas tradicionais de arte e passa a trabalhar visando à participação dos espectadores, a negação do objeto artístico e privilegiando a concepção da arte como fato social, por meio de *happenings* e encenações que colocam o público em contato físico com as *Proposições sensoriais*, elaboradas com objetos do cotidiano (água, conchas, sementes de seringueira, luvas etc.).

Depois de realizar uma retrospectiva de seu trabalho na Bienal de Veneza de 1968, estabelece-se em Paris até 1976. Ali converte sua casa em centro de reuniões para artistas latino-americanos, dá aulas na Sorbonne e promove exercícios experimentais de sensibilização e criatividade com seus alunos.

Também explora com entusiasmo as possibilidades terapêuticas da arte, desenvolvendo uma metodologia própria, na fronteira entre a psicanálise e a expressão artística. O “paciente” trabalhava com os chamados *Objetos relacionais*: sacolas plásticas de supermercado preenchidas com água ou ar e fechadas com elástico, meias de náilon com nós em diferentes pontos de modo a formar bolsas nas quais eram colocadas pedrinhas ou bolinhas de poliuretano, essências aromáticas, entre outros materiais. Confeccionados por ela mesma, tais objetos eram concebidos para tocar o corpo e nele ativar diferentes canais perceptivos. Desde o regresso ao Brasil, em 1978, até a sua morte, Clark se dedica exclusivamente a essa prática terapêutica. Na década de 1980, sua obra alcança reconhecimento internacional em mostras retrospectivas e antológicas, bienais e importantes exposições coletivas em diversas capitais pelo mundo, tais como as organizadas no Paço Imperial (Rio de Janeiro, 1986; e também em Barcelona e Bruxelas) e no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1987).

#### Mira Schendel (Zurique, 1919 – São Paulo, 1988)

A exploração da transparência e o empenho em investigar as relações de tempo e espaço, assim como de imortalizar e conferir sentido ao efêmero em suas obras, asseguram a Mira Schendel um lugar próprio no contexto da arte brasileira. Mudando-se em 1929 com a família para Milão, ali estuda arte na Escola de



Arte (1936) e filosofia na Universidade Católica (1938). Em 1941, as medidas antissemitas a levam a se juntar a um grupo de refugiados que seguem para Sarajevo, onde se casa com um amigo croata. Com o fim da guerra, o casal se estabelece em Roma, onde ambos trabalham para a Organização Internacional de Refugiados. Buscando reconstruir a vida, emigra para o Brasil em 1949 e, apoiada por Sérgio Camargo, inicia sua carreira artística em Porto Alegre.

No princípio, trabalha com artes gráficas e cerâmica, escreve poemas, restaura imagens barrocas e pinta sóbrias naturezas-mortas, com as quais participa da primeira Bienal de São Paulo, em 1951. No ano seguinte, muda-se para esta cidade e ali conhece os artistas concretistas, despertando assim o seu interesse pela abstração. Ao mesmo tempo, crescem suas dúvidas em relação à demanda de racionalidade científica na arte.

Pouco a pouco, abandona a pintura tradicional e se aproxima dos poetas e artistas neoconcretos, o que a estimula a experimentar amplamente com letras e símbolos gráficos, na qualidade de corpos com espacialidade própria, sobre papel transparente. Nessa época, produz as chamadas *Monotipias* (1964-66), uma série de mais de dois mil desenhos com traços, linhas, pontos, caracteres tipográficos, formas, massas, em composições sutis repletas de poesia e que contradizem as relações formais espaçotemporais. O extenso uso por Schendel do papel de arroz proporciona a ela uma compreensão íntima desse material. Considerado a princípio como página branca apropriada ao desenho, como na série *Monotipias*, o papel se converte em 1966 em um meio por si mesmo, que a artista retorce e entrelaça a fim de criar estruturas frágeis e efêmeras, as *Droguinhas*, ou as folhas soltas que prende em um fio para fazer os *Trenzinhos*.

Em 1968, tem início a sua investigação da transparência como qualidade e a acentuação desta com o emprego de lâminas de acrílico, que resultaria nas séries *Objetos gráficos*, *Discos*, *Toquinhos* e *Transformáveis*. No ano seguinte, na X Bienal de São Paulo, a artista apresenta a instalação *Ondas paradas de probabilidades*, na qual explora a qualidade quase imaterial dos fios de náilon pendurados de entramados quadriculados desde o teto até o piso. Nos anos 70-71, realiza a série *Cadernos*, um conjunto de 150 cadernos desdobrados em diversas maneiras. Na década de 1980, usando têmpera preta e branca com gesso sobre madeira, produz os *Sarrafos*, e ainda realiza uma pequena série de pinturas com pó de tijolo. Diversas de suas obras manifestam a influência da filosofia oriental e do misticismo, como nas *Mandalas*, que faz com ecoline sobre papel, ou nos doze pequenos trabalhos intitulados *I Ching*, que realizou para a XVI Bienal de São Paulo, em 1981. A edição seguinte da mesma bienal, em 1994, dedica à artista uma sala especial. De maneira geral, desde o final da década de 1960 até sua morte, seus trabalhos constituem uma versão tridimensional de seus experimentos anteriores e continuam a linha de pensamento que materializa e responde à suas questões sobre o tempo e o espaço, a imaterialidade e a fragilidade.

### Willys de Castro (Uberlândia, 1926 – São Paulo, 1988)

Um dos mais notáveis participantes do movimento neoconcreto, Willys de Castro muda-se para São Paulo com quinze anos a fim de estudar química e desenho industrial, formando-se em 1948. Para ele, não havia fronteiras entre a arte, o design, a poesia, a música e o teatro. Por isso, abre (com Hércules Barsotti) o Estúdio de Projetos Gráficos (1954-64), participa do movimento musical *Ars Nova* (1954-57), edita e cuida do projeto gráfico da revista *Teatro Brasileiro* (1955-56). Além disso, entre outras atividades, também foi um dos fundadores da Associação Brasileira de Desenho Industrial (1963) e do Grupo Novas Tendências e sua galeria (1963-65).

Suas primeiras obras abstrato-geométricas remontam a 1950 e, três anos depois, adota os critérios do concretismo. Após viagem de estudos à Europa, alinha-se em 1959 ao movimento neoconcreto do Rio de Janeiro e participa de suas exposições. Em 1960, expõe na "Konkrete Kunst", mostra organizada em Zurique por Max Bill e que traçava um panorama histórico do movimento concreto.

A partir de 1959, e até 1962, sua produção estabelece um diálogo harmônico entre pintura e escultura com os *Objetos ativos*, volumes policromados pintados em três de seus lados com composições abstrato-geométricas, que, sem dúvida, constituem a sua principal contribuição para a arte construtiva brasileira. Nesses objetos, realiza uma exploração de seus limites, a fim de alcançar a continuidade do plano e reconfigurar a noção de espaço real. Partindo do plano frontal do módulo e avançando nos laterais, produzem-se na superfície do objeto efeitos de tensão, mais de ordem psicológica do que óptica. Com frequência, tais objetos tridimensionais são fixados à parede, tal como os quadros convencionais, o que confunde e intriga ainda mais o espectador.

As reflexões de Willys de Castro sobre as relações entre forma, cor, espaço e tempo, assim como sobre a tensão entre o estável e instável, prosseguem ao longo da década de 1980, quando cria em seguida os *Pluriobjetos*, expostos pela primeira vez em 1983. Trata-se de construções verticais de madeira ou de metal, com efeitos de cor e movimento, nas quais o artista reintroduz uma porção ou um elemento deslocado do "todo" que permite, ao mesmo tempo, a sua reconstrução ou reordenamento. Presente em diversas Bienais de São Paulo (1957, 1961, 1987), também participou da "Bienal Brasil século XX" (1994) e do núcleo de arte contemporânea da "Mostra do redescobrimto" (2000). Em 2001, foi inaugurada a sala permanente Willys de Castro na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com 43 obras do artista, incluindo desenhos, gravuras e pinturas.



ENGLISH







Apart from its specific nature or the focus of its activity, an arts institution has to explore in depth the various historical tendencies that make up the broader aspects of the cultural arena in which it operates. This means exploring a particular common thread through a plurality of viewpoints, understandings and divergences, which together establish richer and more complex relationships. That is one way of addressing the exhibition *Desenhar no Espaço – artistas abstratos da Venezuela e do Brasil na coleção Patricia Phelps de Cisneros* [Drawing in Space – Venezuelan and Brazilian abstract artists in the Colección Patricia Phelps de Cisneros (CPPC)]: as a continuation of the Iberê Camargo Foundation's efforts at mapping the historiography of Brazilian and Latin-American modern and contemporary art.

Among the artists selected for the exhibition by the curator, Ariel Jiménez, one can single out Mira Schendel, whose work was the subject of a recent in-depth analysis in the exhibition *O Alfabeto Enfurecido – León Ferrari e Mira Schendel* [Tangled Alphabets – León Ferrari and Mira Schendel]. Positioning this artist within a new dynamic and studying her from a fresh perspective, creates a more complex understanding of her role and relevance in the history of Brazilian and Latin American art. This exercise is not confined to the works of Schendel: more attentive visitors will notice that over the years the Iberê Camargo Foundation has engaged in expanding and contrasting relationships between artists and movements, as a way of fostering interpretations and approaches that contribute to the understanding of what the art of our continent might signify in broader terms.

The initiatives of two other institutions are fundamental additions to these efforts to constantly expand the understanding of Latin-American art, without which this exhibition could not have been realised: the Colección Patricia Phelps de Cisneros and the Pinacoteca do Estado de São Paulo. The Iberê Camargo Foundation extends special thanks to Patricia Phelps de Cisneros, Adriana Cisneros de Griffin, Gabriel Pérez-Barreiro, Luis Camnitzer, Paulo Herkenhoff and the curator, Ariel Jiménez, together with the most able and dedicated team at the Colección Patricia Phelps de Cisneros. Thanks are also due to Marcelo Araújo and the team at the Pinacoteca, as well as those involved in organising the exhibition in Porto Alegre. It is through the vision and determination of these institutions and people that ambitious projects such as the one the Iberê Camargo Foundation is pleased to present here become reality.

The Iberê Camargo Foundation





Among the principal objectives of the Pinacoteca do Estado de São Paulo in recent years has been closer proximity to American museological organizations, together with a review of the continent's different artistic production. These correspond to our belief in institutional partnerships as an effective strategy for improving museum activities and in mapping the synergy between our multiple creative processes as a fundamental instrument for understanding our cultural and artistic reality.

It is therefore with great satisfaction that we welcome the exhibition "Desenhar no Espaço: artistas abstratos da Venezuela e do Brasil na coleção Patricia Phelps de Cisneros" [Drawing in Space: Venezuelan and Brazilian abstract artists in the Colección Patricia Phelps de Cisneros], jointly organised with the Iberê Camargo Foundation in Porto Alegre and the Fundación Cisneros – Colección Patricia Phelps de Cisneros. This exhibition demonstrates the commitment of the three institutions to the construction of a consistent and permanent working network, and the Pinacoteca do Estado de São Paulo is proud to be able to participate in this enterprise alongside such prestigious organizations. We therefore wish to record our warm thanks to their management and technical teams for this singular opportunity for collaboration.

The exhibition presents an important period in the art of the two countries. The 1950s and 1960s in Brazil and Venezuela in fact demonstrate the development of a pattern of abstract work that stands not just as an historical reference point but also as a paradigm for numerous subsequent creative practices to this day. The emblematic works that comprise this exhibition – exceptional examples of the best output of each participating artist – in the careful and stimulating dialogue proposed by the curator, will certainly offer visitors a unique experience of awareness and understanding. At this particular period in the history of Latin America, in which we are both celebrating the bicentenary of the independence of several nations and also continue to face many challenges in the course of our democracies, it is always timely to recall the libertarian and utopian message of our artists.

Marcelo Mattos Araujo  
Executive Director  
Pinacoteca do Estado de São Paulo



It is with great satisfaction that the Colección Patricia Phelps de Cisneros (CPPC) returns to Brazil after almost a decade. Our first exhibition here was in 2002, when under the title *Paralelos: arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto*, two exhibitions were held in São Paulo and Rio de Janeiro at the Museu de Arte Moderna of each city. These exhibitions marked the start of a continental tour of the collection across Latin America, in accordance with our mission to increase understanding of the richness and diversity of Latin American art not only within the United States and Europe, but also within Latin America itself. After São Paulo and Rio, the collection traveled to Argentina, Uruguay, Chile, Peru, El Salvador, Costa Rica, and Mexico, with a unique curatorial structure in each place designed to enter in dialogue with the artistic traditions of each locale.

Brazil has always held a very special place within the Cisneros collection and family. The collection itself would be inconceivable without the wise guidance and passion of Paulo Herkenhoff, one of our first curatorial advisors. He was also one of the first to realize that what started as a collection of modern Venezuelan art had the potential – or even perhaps the obligation – to expand geographically to encompass the artistic expressions of modernity in Brazil, Argentina, Uruguay, and elsewhere. The collection we present today owes much to Paulo's vision, and to the curatorial contributions of Luis Pérez-Oramas, now curator of Latin American Art at The Museum of Modern Art New York, and Ariel Jiménez, chief curator of the CPPC, and curator of this exhibition.

We are extremely grateful to the Fundação Iberê Camargo and to the Pinacoteca do Estado de São Paulo for the opportunity to return to Brazil with an exhibition focused on the artistic dialogue between Venezuela and Brazil. From the 1950s, both countries were developing a forward-looking and positive vision of modernity, and one in which art had a fundamental role. As Ariel Jiménez's curatorial thesis demonstrates, artists in both countries felt the urge to express their enthusiasm for the new and the modern, and to push the limits of art-making into fresh and interactive dimensions.

This exhibition gives us the rare opportunity to see the parallel developments of artists like Hélio Oiticica and Lygia Clark with Jesús Soto and Carlos Cruz-Diez as they moved from traditional formats of artmaking into new and unexpected dimensions, to *Draw in Space*, as the title suggests.

Our warmest thanks go to the Fundação Iberê Camargo and the Pinacoteca do Estado for their invitation, and most especially to Fabio Coutinho and Marcelo Araujo, their exemplary directors, and to their very competent staff. And for their vision in supporting the Fundação Iberê Camargo and making possible the wonderful new Siza building, a very special note of thanks must go to Jorge Gerdau Johannpeter Executive President of the Fundação Iberê Camargo and Beatriz Bia Johanpeter. At the CPPC, I would like to thank Ariel Jiménez for his illuminating curatorial work and text and our dear friend Paulo Herkenhoff for his essay. I would also like to thank the CPPC team, under the leadership of Gabriel Pérez-Barreiro for coordinating the many complex aspects of this exhibition, with particular gratitude to Luis Camnitzer, our pedagogical advisor, for his stimulating ideas and proposals. Most especially I would like to thank my parents Gustavo and Patricia Cisneros for their unconditional support and vision, and their constant belief in the power of art and education to change lives.

Adriana Cisneros de Griffin  
President  
Fundación Cisneros/Colección Patricia Phelps de Cisneros



## TO DRAW IN SPACE

Ariel Jiménez

A considerable number of artists in the fifties and sixties wanted to break free of the traditional, material limitations of the visual arts, a fact that transcends their individual production and their different national or regional contexts. Throughout the Western world and all that is incorporated into its sphere of influence (which extends all the way to Japan), the twentieth century bore witness to a gradual process of opening and “liberation” across all fields of human activity. The material resources that for centuries, even millennia, provided the framework for that essential need for human expression that is given voice through the arts came gradually to be perceived as a set of physical and technical constraints, a straitjacket that needed to be relaxed, broadened, or overcome in order to work in the real world, in the space occupied by us, its recipients. Many artists wanted *to draw in space*<sup>1</sup> so as to act in the sphere in which our days are spent; this became a necessity, done with the gaze always fixed on the spectator, the interlocutor for whom one necessarily works.

If we find ourselves confronting a tendency imposed upon a growing number of artists during the past century, it is because relationships between individuals have been radically transformed in modern cities, and because the function of the visual arts has also changed. Without attempting a categorization, which at any rate is impossible, it is worth pointing out some of the factors that shaped, and may help to “explain,” this process of opening-up into space that many artists felt compelled to pursue. One cause can be identified in the dramatic change in our conception of the universe, of time and space, matter and energy, that led inevitably to the dismantling of the traditional framework of the visual arts, which was incapable of imagining realities that transcend perceptible – tactile, audible, visible – experience. Suddenly, the world was structured by realities that did not fit on the canvas; realities that are conceivable, but that we can neither see nor make seen.<sup>2</sup>

Until now, *Apollinaire wrote in 1913*, the three dimensions of Euclidean geometry satisfied the concerns that the sense of the infinite placed in the soul of great artists... Nowadays, however, the wise no longer limit themselves to the three dimensions of Euclidean geometry. Painters were naturally compelled by intuition so to

<sup>1</sup> The expression *to draw in space* is used by Jesús Soto when attempting to define his efforts to overcome the limitations of the pictorial plane. With that, of course, we are not trying to say that all his work, and much less that of the artists gathered in this exhibition, can be reduced to the concrete fact of tracing lines in space.

<sup>2</sup> The atom, with its nucleus and its electrons; ultrasound; the fourth dimension; the infinity of sidereal space, measured in thousands, even millions of light-years; radioactivity, etc., number among the multitude of realities that are part of the modern world that we can neither see nor make seen, much less paint on a canvas.

speaking to procure new possible measurements of space, which in the language of modern workshops was designated as a whole, and in brief, with the term *fourth dimension*.<sup>3</sup>

And that is why, to a large extent, modern painting would develop according to the logic of the sublime, precisely because that which is seen in the work is only present – at least in part – as a sign, as something that transcends our sensory capacities, particularly that of sight. Cubism, without a doubt, with its systematic deconstruction of Renaissance space, Picasso’s reliefs, and then the *Counter-reliefs* of Tatlin and the *Architectons* of Malevich number among the earliest indications of this demand to transcend the boundaries of the arts, which would later resonate far and wide in the Western world and beyond.

Added to those conceptual or theoretical needs (that always have, of course, their technical counterpart), artists are confronted by other requirements, which come from life itself. Especially from the modern city, which underwent a process of extensive growth during the twentieth century, fed by a massive migration from the countryside of people seeking work, services, healthcare, entertainment, and material progress. This factor alone accounts for the new dynamic that gradually took over the cities of Europe and later of Latin America as they attained greater levels of complexity.<sup>4</sup> It is no longer in large or small towns where artists must act, but in ever more extensive and complex, diverse and heterogeneous organizations. To act in that extended urban context requires conceptualizing new strategies in order to reach a now massive public. It is no longer enough to intervene in churches and in a few spaces of power and representation, such as museums and galleries. There now exists, more than ever before, an immense human community that spends a considerable amount of its time in the workplace – the factory, the office – that does not necessarily go to church, let alone to museums, and therefore must be reached in those spaces in which it lives and works.

The two great World Wars, with their all-encompassing misery and death, also brought a radical change in the expressive concerns of artists, as well as the strategies they employed. Painting and sculpture, such as they had been practiced until then, had a limited ability to reach a wide public and respond to the ever-growing needs of an urban populace. The most important artists, those that best expressed the tenor of their time, felt an urgency to act outside the conventional limits of the “fine arts.” It is no coincidence that World War I marked the precise moment when the structure of the traditional arts was completely shattered (as also happened in literature,

<sup>3</sup> Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes* (Paris: Hermann, 1980), p. 61.

<sup>4</sup> This process, of course, was not uniform in every country, and has occurred at different moments and rhythms. In Europe, at least in those countries industrialized earlier, it occurred between the end of the nineteenth and beginning of the twentieth centuries. In the cases of Venezuela and Brazil, it was not until the seventies that their populations became, for the first time in their history, mainly urban.



music, theater, and architecture). Dada and Surrealism shared the urgency of acting not only beyond the traditional confines of painting and sculpture, but also outside of museums and galleries – in the cabaret, in the street, in the city itself. Few works express this better than the famous *Merzbau*, the installation *avant la lettre*, that great penetrable collage gradually created by Kurt Schwitters between 1923 and 1948.

It was also between the two World Wars that the Bauhaus artists believed to have found in modern industry a way to effectively reach every citizen – the worker in the factory, the employee in his office, in his house, even at his table. Also at the time the great muralist school developed in Mexico, the daughter of painful social conflicts and of the pressing need to reach the most humble citizens, the great masses of workers and laborers, because even though the “painting” did not transcend the limits of the plane, it was from the call for action in the city that the idea of reviving the mural was born. These were radically different solutions, because their settings were different, but deep down their objectives were the same: to work in the city and for all.

To draw in space, to work outside the plane of pictorial representation, is a phenomenon, a *necessity* that stemmed from this general process of opening-up, that grew with the cities, that intensified with each social conflict, and that reached its highest level of development right after World War II, with the difference – crucial for us – that artists from Latin American countries such as Argentina, Brazil, and Venezuela became part of the process.

It was precisely between the decades of the forties and seventies that the urban phenomenon reached, in Brazil as well as Venezuela, that *critical density* that demands of artists – at least those sensitive to it – a change in expressive strategies. For the first time in the history of these two nations, as in many other countries on the continent, the urban population far exceeded the rural population, intensifying the inevitable tensions that would have visible consequences in the works produced by artists from these countries. In that sense, it is noteworthy that the most important artists of the second-half of the twentieth century, in both countries, were those that responded to this call for openness, to that shout of alarm that came from the big cities.

When artists such as Hélio Oiticica or Carlos Cruz-Diez, Jesús Soto or Lygia Clark searched for ways to establish a more direct contact with their audiences (even when their works seem like abstract and distant speculations), they did it not as isolated and impulsive gestures, but as responses to the questions of their time.

If man cannot find a new form of expression within a new ethics he will be lost. Form has been exhausted in all senses. The plane no longer has any interest – what remains? New structures to be discovered.

That is what our period needs. Structures that correspond to the new necessities for artists to express themselves.<sup>5</sup>

In the search for these new structures that Clark discusses, which could no longer limit themselves to the plane of painting or the volume of sculpture, the artist did not proceed blindly or arbitrarily. One does not simply abandon painting in order to do something else, with other media and from a new premise. Just as the latest philosophies develop from the ideas that precede it, within the conceptual structures of a specific civilization, just as thought is structured by the language that has developed over the long history of humanity, so the words are not merely used like some foreign and external tool, but make up our most intimate verbal and conceptual universe, likewise a work of art comes from the art that precedes it. It is from others' experience accumulated within a specific tradition that it becomes possible to think of something new, of that which does not yet exist.<sup>6</sup>

My Poem  
is an outcry:  
the speech  
it speaks  
other voices  
dragged in uproar.<sup>7</sup>

Hence when an artist such as Oiticica wants to leave the plane to work in space, and when he tries to think about the relationship between the work and the body of the spectator, he does so as a painter, with the expressive tools, limitations, and possibilities of painting. This does not mean, of course, that he must use the traditional media and techniques of the painter, but that he works from the conceptual place of painting, from its needs as a form of expression, because to amplify the world of the possible, the means to express it must be amplified.

A *Bólido* by Oiticica, a *Parangolé*, an installation such as *Tropicalia*, like a *Penetrable* by Soto or a *Cromosaturación* by Cruz-Diez obviously no longer have anything in common with painting, technically speaking. However, a close examination of the sources of these works must acknowledge that these new and enigmatic organisms stem from painting, they result from it, and precisely because of that they carry in their genes a certain pictorial fingerprint that goes beyond materials and techniques, that connects with the essence of that way of thinking that is concerned with form. The whole

<sup>5</sup> Letter from Lygia Clark to Hélio Oiticica, 1964, in *Lygia Clark / Hélio Oiticica. Cartas 1964–74* (Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998), p. 34.

<sup>6</sup> These traditions are of course of a conceptual – but also technical and material – order.

<sup>7</sup> Ferreira Gullar, “Muitas vozes” (extract), in *Toda poesia* (Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2000), p. 453.



problem involves determining when, in what moment and measure, the pictorial origin completely vanishes – if it does – and what new thing arises in its place. That is precisely the issue tackled by Ferreira Gullar when he turns to the Non-object in an attempt to define what arises from – and at a certain moment ceases to be – a painting.

## From Painting

To transcend painting *from* painting, or sculpture *from* sculpture – from their technical and expressive possibilities – occurs in a way that is at once conditioned (by the historical moment in which they did so, as well as by the nature itself of the media they used) and quite distinct from the uniqueness of individual solutions. The objective of this exhibition is to study how that process took place in the work of some of the most important Brazilian and Venezuelan artists of the second half of the twentieth century, and how, in fact, it is possible to detect a certain uniqueness in their artistic processes and solutions.

However, we do not presume to study them – neither these nor any other works – from a position of nationalistic essentialism, as if their solutions were only possible in a specific country and could only express some sort of unique and nontransferable national essence. We only wish to indicate that, as with certain Brazilian artists who sought to work outside the traditional parameters of the visual arts, it is possible to detect a series of common elements that, regardless, distinguish them from Venezuelan or Argentine artists at a particular moment in history, in the same way that it is possible to detect characteristic – and distinctive – features in the Renaissance schools of Siena and Florence. We are talking about historical processes that typify or define certain “schools” or “traditions” that are born and develop at certain times and in specific settings, even if these settings are extremely complex and permeated by other traditions, or form part of much larger, even planetary historical processes.

In order to fully understand how to confront space from a basis of painting, or how these artists did so, it is necessary to study the fundamental characteristics of the medium, *outside of which* they sought to act. All painting, to begin with, has a material body: a support of canvas or wood. All painting is, therefore, in some way an object. But that object has the particularity of presenting a privileged surface: the plane on which something is depicted or represented. Usually, as well, a frame encloses the space of representation, imposing a limit on it. Next come all the material and technical elements that are used to give form to that which the painting depicts: color, form, line, plane, perspective, glazes and washes, chiaroscuro, etc. Lastly, as with any object, painting occupies space, thus anticipating the conditions in which it will be appreciated by the public. Much of what forms the essence of pictorial representation is found in the careful weaving of relationships between all these elements:

between the fictitious space of the painting, what is represented, and the methods that are used; between the frame and what is depicted in the painting, between the position of the painting and the position of the spectator in space.

Sometimes, for example, the painting mimics the shape of an architectural element, as can often be seen in baroque churches. At other times, the frame is a prelude to what is depicted within. On other occasions, what is depicted on the surface continues on the frame. Furthermore, when a painting is intended for a specific space, its palette usually reflects the shades of that space. Somehow, what is depicted seems to echo the location for which it is made, or at least to be in close correspondence with it and with us, the spectators, until we are integrated into the depiction, as Velásquez did in *Las Meninas*.

What is interesting is that when artists working in the twentieth century feel the need to go outside of painting, they employ all the strategies found in painting, as well as those that they can adapt to their needs, *to do from without what they used to do from within*. In other words, to create a setting, a space of representation, even if what is represented is no longer an object from the world. What are the *Penetrables* of Soto and Oiticica, and the *Cromosaturaciones* of Cruz-Diez, if not precisely that setting, that space created by painting outside itself with which we might interact, so that we can experience a significant, meaningful event? Or perhaps, on the contrary, what are created aren't settings but structures, special or mediating objects, as Guy Brett would say, designed to enter into dialogue with the spectator, as with the work of Clark. Of course, what is conveyed is not the same, nor are the methods employed in the same way: to say something else also implies saying it in another way.

How clear it all is now: painting has to go out into space, to be complete, not on the surface, in appearance, but in its full entirety.<sup>8</sup>

In reality what has happened is that the work has been radically reconceived in order to force the spectator to become physically engaged, more in line with the experience of the modern city, since experiences often catch up with him in the streets. We are therefore asked to become active spectators, and above all more *corporally* present, in an action that engages our body and our mind at the same time and in an undissociated way. We are asked to become coauthors of what happens, which undoubtedly transcends traditional visual arts categories; but who could say that the painting from which these experiences derives did not also demand from us a conceptual activity that was – and still is – *cosa mentale*?

<sup>8</sup> Hélio Oiticica, “Aspiro ao grande laberinto,” quoted in *Hélio Oiticica*, p. 42. Catalogue for the traveling exhibition that began at the Center for Contemporary Art in Rotterdam and ended at the Centro de Arte Hélio Oiticica in Rio de Janeiro, 1997.



All of the artists in this exhibition worked from that technical-conceptual fusion of painting and sculpture, with individual emphases on its components, and following different and often distinctive strategies. If we compare the Concrete traditions of Brazil and Venezuela, especially as seen in the work of the most prominent practitioners (those whose contributions were the greatest), it quickly becomes evident that, though all sought to expand the material body of painting, the Brazilians generally gave priority to the corporal presence, while the Venezuelans tended to prioritize the effects of light. Thus their technical and material strategies differed, as did the artistic traditions that they gave rise to and the manner in which they linked to the art history of their own countries and of the West.

### The Body of the Work

Let us begin by comparing how these artists approached the materiality of painting just before opening it out and hurling it into three-dimensional space. Clearly they felt the first task was to achieve a correspondence between the space of pictorial representation and the surface of the canvas, to transform the surface from a *space of representation* to a plane or, even better, a flat surface with real materiality. This was done by those artists whose work, derived from Cubism, came to fulfill the tenets of Neoplasticism and later of Concrete art. Moreover, into this genealogy in which everyone is inscribed, the central figures of Piet Mondrian and Kasimir Malevich stand out, after those of Max Bill and Josef Albers.

The tasks that these artists faced in the fifties, and the references from which they attempted to fulfill them, were largely shared. However, in the individual execution of their work, a process of differentiation or delimitation began, intimately linked to the traditions of each country. And if this process of differentiation is made possible it is because, contrary to expectation, those references – though mutual – were not perceived in the same way in both national settings.

It is evident, for example, that the different readings that have been made of seminal bodies of work, such as those of Mondrian and Malevich (often even the individual works themselves), already indicate an initial, noteworthy difference. The variety of written testimonies by the Brazilians Ferreira Gullar, Lygia Clark, and Hélio Oiticica show, for instance, that their readings of Mondrian and Malevich were particularly focused on the physical character of the works, on the fact that painting had reached a zenith represented by the material plane of the canvas. In them, according to Gullar:

The picture space evaporates and the canvas is a surface to be painted, no longer a surface to paint upon, as it was before. Suprematism, in its attempt to gradually eliminate the figure of the object, comes up against the contradiction of figure and ground

[...] Malevich reaches the limit of this conflict when he paints the White square on the white ground. The next step would be the end of painting: the white canvas. The initial surface is restored, empty.<sup>9</sup>

For Clark and Oiticica, the work of Mondrian is above all about the material body, a rectangle conceived of *as a whole*, organic and alive. These ideas are developed by Clark in the same article in which she presents her vision of Mondrian: "What interests me," she says, "is that the surface be an organic body, like a living being." In fact, she conceives of Mondrian's verticals and horizontals – at least at a certain point in his production – not just as lines inscribed on canvas, but as the reproduction in its interior of the material borders that separate it from the world.<sup>10</sup> Thus, for Clark, Mondrian had initiated a dialogue between the rectangle of the painting and its immediate surroundings, just as she would attempt in her own work from the fifties. One way or another, the Brazilian artists came to focus on the material body in the painting of Mondrian and Malevich, from which a body-to-body relationship with the spectator could and should be conceived of in real space, as well as in social space. In fact, Gullar said that if Mondrian had lived a few more years, "one might return to the white canvas one would start from. Or start from there to move on to construction in space, as Malevich did, following a parallel experience."<sup>11</sup>

In the Venezuelan abstract tradition, particularly as seen in the work of three of the main abstract artists of the fifties, Alejandro Otero, Jesús Soto, and Carlos Cruz-Diez, the reading of Mondrian and Malevich would be made in terms closer to what we could call an Impressionist tradition of painting, *a painting centered on light*. In this type of reading, the material body of the work is present only as a condition to bring about the iridescent play of light in space and time, whether as an immaterial presence that arises from the work and floats before it (Otero and Cruz-Diez), or as the immaterial essence of the world (Soto) captured or presented to the spectator as elements that dissolve in front of our eyes. The Venezuelan artists sought to take the characteristic object-quality of painting as the basis on which to build structures of light – traps of light, as Cruz-Diez called them – whereas the Brazilian artists were interested in its body-to-body interaction with the people and objects that populate the world.

That is why, at the beginning of the fifties, when Otero encountered Mondrian's refined canvases on which a few lines of color float over a white ground, he was able to identify a structure able to *contain* those lines of

9 Ferreira Gullar, "A trajetória de Lygia Clark," in *Lygia Clark*, p. 61. Catalogue of the traveling exhibition that began at the Fundació Antonio Tapiés in October 1997 and ended at the Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts in Brussels in September 1998.

10 Lygia Clark, *Untitled* (1960), in *Lygia Clark*, p. 139.

11 Ferreira Gullar, "Teoria do não-objeto," in *Etapas da arte contemporânea*, 3<sup>rd</sup> ed. (Rio de Janeiro: Ed. Revan, 1999), p. 291.





color *in an eloquent and concrete form*. And when he describes the first works produced after his encounter with Mondrian, he emphasizes above all the interwoven bands of color and the *interstices* – the *lucos* (lights), as we would say in Spanish – that arise between them.

In my *collages*, the bands and the squares and rectangles [used by Mondrian in his final canvases] came together. The bands were interwoven in every possible color, and the squares became a *result* of that interweaving – which was never completely closed: between one band and another, in one direction as well the other, there remained the interstices that generated said squares.<sup>12</sup>

The specific body of the work, in his case, occurs when color is shown eloquently and form appears as a result; the stress is not placed on that body, but on what happens to it or before it. From this standpoint, other aspects of Mondrian's painting must have been particularly helpful, like those times when the paintings allowed a glimpse of the clear independence of the fields of color against the background – though they resisted being so, but inevitably were so – and against the structure of black lines. Hence, those small spaces of independence among the different components of Mondrian's paintings (as for instance in *Composition with Large Blue Plane, Red, Black, Yellow and Grey*, from 1921) give rise to the *Coloritmos* by Otero, as a structure in which one clearly perceives fields of color *contained* by wide black lines regularly distributed over the surface of the work.

Something similar would occur with Soto when, in 1950, he sought in Mondrian a solution to his problem. He also perceived that pictorial body, the simplicity and solidity of its structures, but what especially impacted him is something the Brazilians failed to observe: that in the intersection of the verticals and horizontals, a point of light was produced, a *vibration*, something that evidently had not been intended by its author, but was a product of the painting, *it was produced in it*.<sup>13</sup> That is why, when he tries to imagine what Mondrian's process would have been like had he lived on, he does not see him returning to the blank canvas to abandon it for space as a material body (as does Ferreira Gullar, notably), but as an artist that would have *leapt suddenly toward a purely dynamic painting, achieved through the use of optics*.<sup>14</sup> In the same way, when he imagines the paintings of Malevich, specifically his *Suprematist Composition: White on White*, he does not see that ultimate level of painting beyond which one

12 Quoted in the chronology by Alexander López for *Alejandro Otero*, exh. cat. (Caracas: Museo de Arte Contemporáneo, 1985), p. 20.

13 In this regard, see the piece titled *Composition N°. 12 1936-43 with Blue*.

14 Spanish version of the dialogue between Guy Brett and Jesús Soto in the magazine *Signals* (November 1965), quoted in *Alfredo Boulton y sus contemporáneos. Diálogos críticos en el arte venezolano. 1912–1974*, ed. Ariel Jiménez (New York: Museum of Modern Art/Fundación Cisneros, 2008), p. 224.

could only find the blank canvas in its material presence, but rather *the purest and most perfect form of capturing light on a canvas*.<sup>15</sup>

Thus, we find ourselves facing a clear example of different – or differential – readings, in which Venezuelan artists such as Otero and Soto give priority to light, and in a general way to the phenomena of light that are produced *in* or *on* the material body of the work, while the Brazilian artists tend to give priority to that *quasi-corpus* that manifests before us as a whole inscribed in space.<sup>16</sup>

For this reason, the method by which each of these artists opens up his or her work to space is significant. Thus, while Clark and Oiticica insist on the thickness of the pictorial surface to later employ it as a stratified – and opaque – body with different layers that join with each other and the spectator, an artist such as Soto resorts to the transparency of Plexiglas to open up his painting through the use of superimposed planes. And when it comes to imagining the relationship that is established between these different material bodies and the spectator, the Brazilians would do so with solid surfaces, making them flexible or soft, like Clark, or multiplying them in space, like Oiticica, to build penetrable nuclei made up of thick and unyielding (and often heavily textured) surfaces that have a physical presence. An alternate approach to that expansion of painting as if it's an opaque body in the world is the Impressionistic strategy of the Venezuelans. Their use of the transparency of Plexiglas, the multiplication of lines or thin elements that, superimposed in space, allow the creation of open organisms (like the *Penetrables* by Soto) in which the material resistance of its elements has been reduced to a minimum expression and the contours of the bodies that penetrate them appear to dissolve in a vibrant play of light to outside observers, is like the objects in an Impressionist painting of a body in the sunlight.

## Color in Space

If the gradual opening up of these works occurs organically, so that their material body expands outward while a certain way of treating color, texture, and matter is determined from within, it is not altogether hopeless, for the purposes of this analysis, to attempt an analysis of what happens with a medium as active as color. To that end, it is particularly instructive to make a comparative study of its use in the work of artists such as Alejandro Otero and Carlos Cruz-Diez, Willys de Castro and Hélio Oiticica. We have already

15 Quoted in *Conversaciones con Jesús Soto*, ed. Ariel Jiménez (Caracas: Fundación Cisneros, 2005), p. 41.

16 Clearly, all of these readings say more about the artists that produced them than about Mondrian himself. About the mystical and even theosophical dimension of his painting they have little to say – at least in the written testimonies that we have – and it is to be expected that it would have little influence on them, except perhaps that ideal that once caused Mondrian to imagine a future world without art, or a world in which art would have become integrated into life in such a way that it could no longer be thought of as a separate activity.



seen how, in the case of Otero, the structures found in Mondrian serve to *contain* the color in an *eloquent* manner, that is, to frame and control, put rhythm to its particular tendency to vibrate beyond the pictorial surface. The wood panel that is painted on is, in this case, nothing more than a kind of screen on which color is allowed to vibrate, while its thickness is determined merely by its function as a separation from the wall. The type of pigment he uses (auto body paint) and the finish of the surfaces (usually a smooth coat of Formica) tend to dilute the material presence of the wooden support until it approaches the finish of glass, as if his works, in short, were a kind of mirror.<sup>17</sup> The subsequent evolution of his *Coloritmos* into what he would call *Tablones*, pieces in which the wide black bands of the beginning completely disappear to give way to the free play of color (in increasingly varied and subtle shades) demonstrate that atmospheric or Impressionistic quality that color takes on in his abstract works. Later, during the seventies, when he resumed his architectural experiences to produce *Esculturas cívicas*, he made use of the reflective possibilities of aluminum and stainless steel to turn those “sculptures” into bodies that dialogue or play with light and wind, in structures presented to the gaze, removed from the body.

In the work of de Castro, color cannot be separated from the object it embodies. It does not float on the surface, but is an integral part of the body, one of its attributes. Hence the care with which he chooses the texture of his fabrics, because even though his *Objetos activos* are bodies in space, the fabric used recalls the work’s pictorial origins. In his works on paper, the pigment is absorbed, often resulting in rustic and opaque finishes. Even in his intimate-format works, they must be seen as objects, at a distance that completely – or almost – cancels out the atmospheric quality that Otero takes pleasure in exploiting. The color is intended to charge the pictorial surface with energy, to lend it a tension that makes it dynamic and psychologically active. Although in a more discreet and intimate way, his *Objetos activos* also demand the presence of a conscious body, at once perceptible and perceptive, that touches and is touched, that sees and seizes the world without establishing an impassable barrier between the interior and the exterior, which is a main characteristic of Neoconcretism from Rio. Hence the importance of those small studies on paper, such as those in the permanent collection of the Pinacoteca de São Paulo, because they can be seen as a type of active object that can enfold and inhabit space. They contain everything: form and color together create an inseparable, dense, and solid whole.

Although the difference between Otero and de Castro is significant, the study of works by artists such as Oiticica and Cruz-Diez is of even greater value. It is clear that both ascribe color an important, even central role. Yet while in Oiticica it is impossible to separate color from the physical material

<sup>17</sup> Later, in fact, Otero would resort to stainless steel and aluminum to achieve precisely that reflective quality, which then went on to play with light, space, and time.

of the artwork,<sup>18</sup> Cruz-Diez sought to set color *free* from any material, formal, or symbolic attachment, to display it in a state of absolute purity as a phenomenon of light. There is no better example to illustrate this radical difference between both artists and their conception of color than with Oiticica’s *Bólido Bacia*, 1966, next to any of Cruz-Diez’s *Cromosaturaciones*. Suddenly it becomes clear that the enormous material and technical effort made by Cruz-Diez to transform the body of the painting into an absolutely non-representational thing is meant specifically to *show* color in space-time, to confront us with a spectacle comparable only to what we might observe in nature, which can envelop us without the intimate body-to-body contact that the Neoconcrete artists dreamed of, especially Clark and Oiticica.

The observer that enters into these “penetrable paintings” that are the *Cromosaturaciones* experiences the full impact of color, without in turn affecting the structure of the work, whereas in Oiticica’s *Penetrables* the body inevitably leaves a trace and must constantly interact with other material bodies. The experience that Cruz-Diez invites us into is one of pure contemplation, which does not mean, however, that it can be reduced to a solely optical exercise. In fact, our whole body is involved, but the work preserves almost complete autonomy before us, as if the world in them was a phenomenon unfamiliar to our bodies and independent from the consciousness that observes it, like a majestic landscape at dusk, like an aurora borealis. The two are completely different artistic and philosophical concepts. In Neoconcrete work, the work – a metaphor for the world – is inseparable from the sensory experience through which it is experienced. In the *Cromosaturaciones* by Cruz-Diez, the world exists as an ideally pure and autonomous reality. These represent two different stances, or two ways of imagining how we inscribe ourselves into the world, and each is expressed by establishing a particular relationship between the idea and the body, the concept and the technique, which are altogether different and therefore distinctive.<sup>19</sup>

Though the methods used by the Brazilian and Venezuelan artists can be used to clearly distinguish them from each other, we aren’t stating that they

<sup>18</sup> In some cases, such as in his monochromes from 1959, Oiticica has this to say: “Once again, and particularly with this experience, I’m going back to thinking about what has become “the body of the colour”. Colour is one of the dimensions of the work. It is inseparable from the complete phenomenon, from the structure, from space and time...” Quoted in *Hélio Oiticica*, ex. cat. (Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume/Projeto Hélio Oiticica, 1999), p. 33.

<sup>19</sup> The intellectual stance taken from the comparative analysis of these two bodies of work is reminiscent of the controversy that took place between the defenders of the quantum theory of matter (Heisenberg, for instance) and Albert Einstein. For supporters of the quantum theory, our perception of the subatomic world cannot take place without taking into account the disruptions caused by observation, so it was necessary to introduce a certain principle of uncertainty, typical of our interaction with the world, while for Einstein that uncertainty did not represent a real fact, but a temporal limitation of our technical and conceptual expertise.



are exclusive to them, as if only they had resorted to the strategies we have described or as if they had only been possible in their respective national settings. On the contrary, their strategies respond to or derive from the possibilities and limitations inherent to the medium in which they worked (painting), so that in doing so they inscribe themselves into an extensive genealogy that, at least in the West, has its roots in real families that transcend artistic movements as well as nations and centuries. In this way the Brazilians, in their attempt to transcend the pictorial plane and transform the work into a material body that opens up to space, inscribe themselves into an extensive tradition that, during the twentieth century, includes Malevich's *Arquitectones*, Russian Constructivism, and Schwitters's *Merzbau*. In turn, the Venezuelans are not only linked to those artists that in Western painting ascribe a fundamental role to light, such as Claude Monet and the Impressionists, Robert Dalaunay, and Laszlo Moholy-Nagy, but also their compatriots such as Armando Reverón in whose work the entire universe seems to dissolve into light. This connection to a Western – and even universal – legacy, combined with the particularities of national reference in their works, have led artists and thinkers from both countries to define genuine traditions that should be studied in all their complexity and richness.

### Differential Dialogues

The comparative study of both traditions helps us define more clearly everything that characterizes them. Undoubtedly it is through others that we come to better know ourselves. And of course, in the same way that our differences become obvious, the multiplicity of points that two countries like Brazil and Venezuela have in common is also made visible. The simple fact that it is possible to make this comparative study indicates that their respective art scenes were strongly influenced by Concrete movements from Europe and the reactions they elicited, to the point that it is an unavoidable reference when thinking about the development of the visual arts in Brazil and Venezuela during the second half of the twentieth century.

Besides this shared fact, beyond even the shared hope that those movements might allow for our symbolic inscription in the West, there exists another point of contact between the Brazilian and Venezuelan scenes: the central position of some artists from Europe who established roots among us. These are persons who, fleeing World War II, became integral to the art scenes in both countries. Such is the case, for instance, of Gego (Gertrud Luise Goldchmidt) in Venezuela and Mira Schendel in Brazil. Both came from outside, and for this reason inscribed themselves into their respective countries of exile without initially sharing those country's symbolic needs. Both were raised as Jews and arrived as professional adults. And crucially, both began the critical phase of their artistic careers in America, in an intellectual and human setting different from their places of origin.

Factors such as these signal the tone of this *differential dialogue* that would be established with their respective adoptive communities. They did not share

the thirst for historical recognition or inscription into Western tradition that local artists sought, at least not in the same way. Coming from Europe, they were already part of that legitimizing space. Of course, we do not intend to read their work solely from these factors (neither do we believe in scorning them completely), but it is certainly a fact that both artists had a distance from their respective surroundings that made them stand out. Schendel occupies in the Brazilian scene, particularly that of Concretism from São Paulo, a similar position to Gego's in relation to Venezuelan abstraction. There is something in their work that transcends their surroundings, or is lacking, preventing them from being fully integrated into the movements with which they are generally associated.

Let us take, for example, the case of Mira Schendel. The dominant characteristic that is immediately noticeable to anyone who first sees her work is that it lacks that formal and theoretical, even programmatic rigidity that leads the Concrete artists from São Paulo to radically oppose any residue of painting with its, to them, *prior* function as a medium of representation. In fact, in Schendel there seems to exist a type of nomadic intellectualism and artistic practice that propels her not only to investigate the limits between traditional media such as drawing, graphic arts, painting, and sculpture, but also seems to direct her to study what we could call *the power of the sign*, even if that sign – often a letter or number – assumes the shape of a figurative element, fruit, or object. In her work that sign appears or disappears before a precise norm or chronological order can also be established, which certainly must have exasperated more than a few Concrete artists, at least as much as the unsystematic use of the line in Gego could exasperate Venezuelan Kinetic artists.

If, on the contrary, we talk about the materiality of Schendel's work, and compare it to that of the Concrete artists, the difference could not be more fundamental. While the Concrete artists sought to make absolutely autonomous objects, often deducing their shapes from strict mathematical formulas and using techniques and materials that erased the artist's trace, both bodily and in their subjective dimension, Schendel maintained a sensual relationship with the materials as well as the techniques she used. And if that sensual – and therefore subjective – use of materials and techniques brings her considerably closer to the Carioca Neoconcrete artists (her painting is the most material and opaque, the most corporeal, one could say, of the artists from São Paulo), the importance Schendel places on the creative process and the expressive possibilities of painting, like the notion of time, also brings her closer to them. For her, time is not the mechanical measurement rejected by the Carioca artists, but *duration*, the time lived in the act of making, especially as seen in her drawings and her *Monotipias* and *Droguinhas*, works that are inconceivable – unthinkable – without the presence of a conscious and sensitive body that can imagine and feel, imagine and feel itself.



The sensual nature and the density that time acquires in her work make Schendel the most Carioca of the artists from São Paulo. And yet there are aspects that distinguish her considerably from the Neoconcrete artists. In their eyes, too, there is something in her work that keeps her on the fringe. Of all the characteristics that distance her work from that of the Neoconcrete artists, the fundamental one is that which is precisely linked to the processes and technical means by which she executes an opening up to space. If, as we have seen, the Neoconcrete artists share the fact that their works open up to space, like that *quasi-corpus* described by Gullar, in order to interact with the body of the spectator organically, Schendel is perhaps the only one, or at least the most consistent of the Brazilian artists, to do so by way of transparency.

So much so that when I won the prize for the best object of the year – I think it was in 1975 –, I was amazed. Because I thought I was just doing anything, but I hadn't really considered the idea of an object. It came out as a sculpture, as something three-dimensional, but as transparency.<sup>20</sup>

From this standpoint, she not only distances herself from one of the characteristics most clearly shared by the Neoconcrete artists, but is also the most easily approachable from the standpoint of Venezuelan abstract artistic practices – precisely because of the importance she gives to light and transparency.

Gego is also an artist for whom transparency and light have a fundamental role, and she also creates work in dialogue with the abstract traditions of Venezuela, although like Schendel in Brazil, it is always done in a peripheral manner. First, because in her work transparency is not the product of clear materials, as found in the works of Soto or Cruz-Diez, but because they become aerial and luminous as they are penetrated by space and light. This is why the word *reticulárea* is significant to her, because it indicates a structure that in some way annexes (and gives shape to) an area, a region of space where it is inscribed. And yet, in spite of the fragility of the materials she uses – or perhaps thanks to the malleability of the wire – her pieces are an exception in Venezuelan abstract art. They are the only ones (with the exception, perhaps, of Soto's baroque period) that allow the trace of the artist's hand. Thus, they are among those Venezuelan works that come closest to one of the special features of Carioca Neoconcretism: the body-to-body contact of the artist with matter. Furthermore, Gego is the only Venezuelan artist who resorts to an organic metaphor (as Clark does with the *Concretos*) to describe some of her pieces, especially those that, in their typical organic ambiguity – half animal, half vegetable – she happily calls *bichos*.

<sup>20</sup> Mira Schendel in *No vazio do mundo, Mira Schendel*, ed. Sônia Salzstein (São Paulo: Ed. Galeria de arte do SESI 1997), p. 3.

Gego and Schendel are on the border between the abstract traditions of Venezuela and Brazil, because their works are precisely that: on the edge, between limits. Hence, working with an artistic tradition that conceives of the work as a body that interacts with the spectator and other objects in the world, Schendel reaches the object without meaning to, without even knowing it, seeking transparency, while Gego builds transparent bodies from opaque matter. This notion of drawing locates a peculiar boundary between them: Schendel draws in space with the support alone, a paper without traces, while Gego draws without paper, with only traces in space.

Two abstract traditions, from Brazil and Venezuela, are thus defined from a common matrix, each with its own characteristics, territory, and borders, as well as exceptions. It is by engaging in detailed studies of this nature that a Latin American reality begins to take shape, one which differs considerably from the two extremes often debated between intellectuals interested in regional problems; in other words, between those that think they can establish a radical difference between each country in the region in such a way that it would be useless to talk about a Latin American reality, and those for whom "Latin American" is a compact whole of easily decipherable characteristics from Mexico to Argentina. In fact, it is by this type of study that the existence of points of contact between Brazil and Venezuela is made evident – characteristics often shared from one extreme of the continent to another – as well as the many local and regional specificities or phenomena that are perhaps characteristic to a specific city. This is no more or less varied – and therefore similar – than those that can exist between Greece and England, between Germany and Portugal.



## NEOCONCRETISM: THE THEORETICAL CORPUS

Paulo Herkenhoff

The positions and arguments of artists and of the critics Mário Pedrosa and Ferreira Gullar allow for exploration of a corpus of scattered ideas that when articulated might define the political model of Neoconcretism already implanted prior to its 1959 manifesto. Much appeared between the lines or in an unplanned, indirect or disjointed manner. What had previously been perceived now took on the form of a consistent and logical set of principles. Thus far, the historiography of Neoconcretism has not been cognizant of this aesthetic program and its empirical implantation in art.<sup>1</sup> If the present hypothesis was not verbalized by Pedrosa and Gullar, neither does it appear to have been considered by any historian of Neoconcretism.

At its birth with the manifesto *Ruptura* (1952), Concretism acted in São Paulo like an infantry operation. It preached the virulent denial of any difference not encompassed by its principles. It formulated the notion of the “new” materialized in industrial progress, despite its reference to the Marxist Antonio Gramsci. The model of Waldemar Cordeiro, Concretism’s lone theoretician, was the “pure visibility” of the philosophy of Konrad Fiedler<sup>2</sup>, the *Art concret* of Theo van Doesburg, and the mechanistic recourse to the laws of Gestalt. In its claim of absolute objectivity, it denied the symbolic character of form. But Neoconcretism concentrated on its problems, which were not those of the *Ruptura*, and in its efforts to produce singular differences in the history of art. First of all, its artists were differentiated among themselves and in the enormous diversity of their programs. It should be said that each of them developed his own individualized plastic point of view. Lygia Clark’s focus was on space and Hélio Oiticica’s on color. Concepts and strategies marked the cohesive and coherent path of Neoconcretism, unparalleled in Brazilian art. Above all, the neoconcretist revolution was organized beginning from a model of political action vis-à-vis history and society. Only a deterministic criticism, rooted in a mechanistic view of historical materialism, would deem Neoconcretism an apolitical movement. Pedrosa was a Trotskyite. Oiticica was a Nietzschean and the grandson of José Oiticica, a leading Brazilian anarchist.

To begin with, it is important to demarcate Neoconcretism by defining the historical framework of the end of the first constructive generation in Brazil. There are indicators for the years 1959, 1960, 1962, and 1963.

1 This essay revisits and expands the introductory chapter to neoconcretism in the author’s catalog *Pincelada, Pintura e método: projeções da década de 50*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009, pp. 273-321.

2 Konrad Fiedler. *Afforismi sull’arte*. Trad. Rosana Rossanda. Milan: Alessandro Minuziano, 1945.

1959. Neoconcretism burst onto the scene in 1959 with the *Manifesto neoconcreto*, formulated by the poet and critic Ferreira Gullar. However, neither was the theoretical edifice of Neoconcretism concluded nor were certain determinant works yet in existence to offer total proof of the maturity of the movement and precision between the sphere of the conceptual plan and its plastic realization. *Theory of the Non-object*, another of Gullar’s texts, expands and defines still more precisely the conceptual field of Neoconcretism. In the same year of the explosion of Neoconcretism (1959), Cordeiro wrote the melancholy article “Monotony in São Paulo?” in which he concludes that Concretism “was the crisis – was the renewal.”<sup>3</sup> Two years later, in a text that Aracy Amaral classifies as “bitter,”<sup>4</sup> Décio Pignatari deplored the failure of the Concretist plan to link art and industry.

1960. The participation of a dozen Brazilian artists of Concretist and neoconcretist extraction in the notable international survey *konkrete Kunst* organized in 1960 by Max Bill in an exhibition at the Helmhaus in Zurich represents a watershed in the process of legitimizing geometric abstraction in Brazil. The post-*konkrete kunst* geometric art produced by emerging young artists like Ascânio MMM and Paulo Roberto Leal, as well as by older artists such as Sergio Camargo in 1963<sup>5</sup> in their late adherence to the same form of abstraction, places them, irrespective of age, in the second Brazilian constructive generation. In the latter case, it is a matter of the change to a legitimated “style.” In 1960 Pedrosa’s essay “The Significance of Lygia Clark” represented the definitive analysis that consecrates a model of an artist in the complexity, singularity, and inventiveness of Neoconcretism as a break from modern space.<sup>6</sup> Evidence of this can be seen in the accommodation between art and theory based on the dialogue of artists and critics in the setting of Rio de Janeiro. Therefore, 1960 is the year of the intellectual acceptance of the Brazilian constructive model.

The São Paulo historiography of the constructive plan has the habit of clinging to the text “Paulistas and cariocas” (1957) as Pedrosa’s definitive position because it compares the rationalist intellectualism (“*sabença*”) of the São Paulo Concretists to the intuition and freedom of the Rio artists: “the Concretist youth of São Paulo bears the same concern [as the modernists of São

3 Manuscript in the archive *Waldemar Cordeiro*. CR-Rom. São Paulo: Analivia Cordeiro, 2001.

4 Décio Pignatari, “Fiaminghi” (1961), cf. Aracy Amaral, *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro-São Paulo: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro-Pinacoteca do Estado, 1977, p. 316.

5 See Frederico Moraes. “Concretismo / Neoconcretismo: quem é, quem não é, quem aderiu, quem precedeu, quem tangenciou, quem permaneceu, saiu, voltou, o concretismo existiu?”. In Aracy Amaral (org.). *Op. cit.* p. 298.

6 Mário Pedrosa. “Significação de Lygia Clark.” In Aracy Amaral (org.). *Op. cit.*, p. 249-254.



Paulo] for 'sabença,' along with 'poetry.'"<sup>7</sup> Ferreira Gullar would polemicize the differences in "The São Paulo Group."<sup>8</sup> The article "Concretist Poet and Painter" (1957) is generally omitted; in it Pedrosa states that the formal and intellectual quality of the concrete poetry of the de Campos brothers, Augusto and Haroldo, and of Décio Pignatari ("Plano-piloto para poesia concreta [Pilot-plan for Concrete Poetry], 1958) had not been transmitted to the Concretist painter who "would like to be a machine for elaborating and putting together ideas to be seen."<sup>9</sup> Pedrosa echoes the Oswald de Andrade of the *Manifesto of Poetry Pau-brasil* (1924): "Only a poetry-writing machine wasn't invented – there was already the Parnassian poet." However, the aforementioned "The Significance of Lygia Clark" by Pedrosa demonstrates the conceptual potential of Neoconcretism. Furthermore, "Paulistas and Cariocas" serves as both admonition and stimulus to the Rio atmosphere to promote reflection. From that time, the critic Ferreira Gullar, Pedrosa himself, and artists like Lygia Clark and Hélio Oiticica would write one of the most important sets of texts about an aesthetic movement in Western art.

1962. The exhibition *The Brazilian Constructive Plan in Art: 1950-1962*, curated by Aracy Amaral, established 1962 as a conclusive date.<sup>10</sup> Although nowhere in the catalog does Amaral justify that date, her article "A Few Lines: Concretists in São Paulo, Neoconcretists in Rio"<sup>11</sup> allows one to infer that 1962, the sole allusion to that year in her texts, was the date of the creation of the Higher School of Industrial Design in Rio de Janeiro, under the direction of Décio Pignatari and Aloísio Magalhães, among others.

1963. The high point of constructive sculpture is Lygia Clark's *Caminhando* [Walking] (1963). Its experimental boldness, which drew international attention, precluded any late geometric artist from attaching himself to the generation of the Brazilian constructive plan from the decade of the 1950s.

The principle of deviation from the Gestalt. The Gestalt, the principal basis of questions of Concretism's visual perception, also adopted initially by the future Neoconcretists, deals with the operational principles of the brain, through constants that it treats as laws. In operating with the universe of the Gestalt, the Concretist artist creates firm forms with mechanical effects on perception. There emerge fallacies of form in the

process of reification of ideas into laws like the continuity of form and the principle of appeal. In turn, Henri Bergson proposes that the individual place himself in the dimension of duration – therefore, under his influence the neoconcretists propose experiencing the work, in order to learn its indivisible totality and, through intuition, yield to the dimension of the ineffable, that which cannot be apprehended by science or predicted by mathematics or the behavioral sciences. Neoconcretist poetry is verbal time of duration, argues Ferreira Gullar.<sup>12</sup> Correlating Neoconcretism with Bergson occurs by way of the recuperation of the philosopher by Gilles Deleuze.<sup>13</sup> In 1948 Mário Pedrosa had defended a thesis, *Teoria afetiva da forma* [Affective Theory of Form], on the question of the Gestalt at the National College of Architecture at the University of Brazil in Rio de Janeiro. Since that time the understanding of the role of perception has come to be tempered in confrontation with issues of the plane of feeling and of phenomenology.

The potential of the laws of the Gestalt in dealing with form took quite different paths in the two cities: nearly absolute adherence by São Paulo Concretism and the gradual distancing of Neoconcretism in the direction of the phenomenology of perception and of certain parameters of the history of modern art (especially Malevitch and Mondrian). In the former case, there prevailed the sense of production of ambivalent information under the Gestalt regimen. The result is a production that sinks into the mechanism of form (the Op Art of Charoux and Sacilotto) and the late revisionist break in the direction of Pop by Nogueira Lima and the materialism of Lauand. In confronting the Gestalt, Bergson's thought and the phenomenology of Cassirer, Langer and Merleau-Ponty, Neoconcretism opened up possibilities for the most daring aesthetic operation of 20th century Brazilian art and its most distinguished aesthetic parameter.

The principle of subjectivizing. Upon assuming the realm of painting as matter and color, Neoconcretism not only came to reject the idea of optical games anchored to the Gestalt but also to develop a plan attentive to the relationships between language and the respective senses discussed by Susanne Langer (*Feeling and Form*) and above all to the phenomenology of perception and of the lived body (the *corps vécu*) of Maurice Merleau-Ponty. "No one is unaware that no human experience is limited to one of man's five senses, once man reacts with a totality and that, in the 'general symbolics of the body,' (M. Ponty) the senses decipher one another," states Gullar in *Theory of the Non-object*. This position reinforces the process by which Neoconcretism reinserts subjectivity into the experiencing of plastic phenomena, whether on the part of the spectator, as in the case of Lygia Clark's *Bichos* [Animals], or in the transparency of the constructive process of

7 Mário Pedrosa. "Significação de Lygia Clark." In Aracy Amaral (org.). *Op. cit.*, p. 249-254.

8 Ferreira Gullar. "O grupo de São Paulo." *Jornal do Brasil*, "Suplemento Dominical", Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1957.

9 Mário Pedrosa. "Poeta & Pintor concretista." *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1957.

10 Aracy Amaral (org.). *Op. cit.*, p. 314.

11 Mário Pedrosa. "Paulistas e cariocas" (1957). In Aracy Amaral (org.). *Op. cit.*, pp. 136-138.

12 Ferreira Gullar. "Da arte concreta à arte neoconcreta." *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, July 18, 1959.

13 Gilles Deleuze. *Bergsonism*. Trad. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York: Zone Books, 1991.



Amílcar de Castro by means of physical intervention upon the plane. Georges Vantongerloo perceived that certain works such as Max Bill's *Moebius Strip* were "pure crystal" more than sculpture.<sup>14</sup> The clarity of the plan and its precise realization in works make up the transparency of Neoconcretism. Summarizing, Clark and Lygia Pape (*Livro da criação*) [Book of Creation] realize the Neoconcretist claim to subjectivity over objective form through works that are only made complete by the participation of the Other as a process of the investment of desire. The response of Amílcar de Castro was sculpture that revealed, without subterfuge, the totality of the acts of the subject in its production: the sculpture is the plane (the sheet of iron) that, through the action of cutting and folding, resolves into a three-dimensional space.

Clark reveals her process: "I reen countered *Caminhando* [Walking], an interior itinerary *outside* myself."<sup>15</sup> The proposal takes a paper Moebius strip (the continuous and single-sided surface without front or back, inside or outside) and cuts it lengthwise with scissors. Euclidean geometry yields to topology.<sup>16</sup> "I experienced in that period the end of the work of art, discovering the here and the now in immanence."<sup>17</sup> *Caminhando* [Walking] is the paradigm of the "non-object": the experience that leaves no trace because it is to become. "The instant of the act is not renewable," says the artist, "only the instant of the act is life."<sup>18</sup> Neoconcretism denied the absolute objectivity of Concretism, which "speaks of the eye as instrument and not of the eye as a human means of having the world and giving oneself to it; it speaks of the eye-machine and not of the eye-body" (*Manifesto neoconcreto*).

The principle of the historicity of personal invention. "Fayga [Ostrower] is strong, walks by himself, knows what he is doing. But his example is not one to be followed," argued Pedrosa in 1957.<sup>19</sup> The inference is that no example should be followed. To Neoconcretism, for the contemporary artist the legacy of history could only be a set of unresolved problems to be

taken on in order to be developed. Furthermore, there is no hierarchization for the historical references of a work of art. No longer does one have recourse to the history of art, even the most recent, in search of legitimation of a factor discrepant from local practices. The Neoconcretist question was never reduced to a confrontation with the Concretists – with the possible exception of poetry – but was always the search for a productive and singular place in the field of the history of Western art. It is here that Pedrosa and Gullar enter as selective historians, able to indicate precisely the experimental field in which the Neoconcretists produced their working hypotheses.

Neoconcretism dissented from the Concretism that adopted an evolutionary perspective of history as its parameter. The Neoconcretists rejected the reductionist view of the *Ruptura* group that claimed the *new* against the *old* followed by a theoretical dependence on the concrete art of Theo van Doesburg and the formal model of Max Bill. From this came the positivist notion of progress in art implicit in critical expression against Neoconcretism such as "the already tautological Kandinskyan example of the apple."<sup>20</sup> While a puerile Cordeiro accused the cariocas of remaining tied to the "shopworn problematic of neoplasticism" (1957),<sup>21</sup> Ferreira Gullar was advancing in understanding the history of art in order to constitute a hypothesis of conceptual and plastic overlapping for Neoconcretism: "[I]t is no accident that to the Russian Malevitch and the Dutchman Mondrian owes the radical break with the art of the past and the proposition of a new plastic-pictorial language."<sup>22</sup>

In contraposition to the universalistic and autonomous history of art, Lydia Clark proposed a work of real experience, which denies the erroneous historical and conceptual point of view. Her *Bichos* [Animals] (1960) is the unfolding of her planar experience that had been preceded by her *Contra-relevos* [Counter-reliefs] alluding to Tatlin and *Casulos* [Cocoons] (1959). *Bichos* [Animals] can be taken as a political diagram that, as much as history itself, has no center (therefore, it is no longer possible to be Eurocentric). The engine of invention is the subject of experience. The diversity of singular plastic solutions in the *Contra-relevos* [Counter-reliefs], *Casulos* [Cocoons], *Bichos* [Animals], *Obras moles* [Soft Works], and *Caminhando* [Walking] of Lygia Clark; the *Bilaterais* [Bilaterals], *Relevos espaciais* [Spatial Reliefs], and *Núcleos* [Nuclei] of Hélio Oiticica; the *Tecelares* [Weavings], *Livro da criação* [Book of Creation] and *Livro do tempo* [Book of Time] of Lygia Pape; the *Cubocor* [Cubecolor] of Aluisio Carvão; the *Objetos ativos* [Active Objects] of Willys de Castro; the constructions with voids and virtual solids of Franz Weissmann; and the cut-and-fold of Amílcar de

14 Cf. George Rickey. *Constructivism, Origins and Evolution*. New York: George Braziller, p. 146.

15 Lygia Clark. *Caminhando*. In *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, pp. 25-26.

16 In 1962, Lacan interpreted the Moebius strip in the Seminar on Identification. See Jeanne Granon-Lafont. *A topologia de Lacan*. Trad. Luiz Carlos Miranda and Evany Cardoso. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

17 Lygia Clark. Untitled and unnumbered typewritten text, first page. Lygia Clark archive, consulted at the Center for Documentation of the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro.

18 "A propósito do instante." In *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 27.

19 Mário Pedrosa. "Fayga e os outros" (1957). In *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, *Op. cit.*, p. 103.

20 *Idem, ibidem*, p. 16.

21 *Ibidem*.

22 Ferreira Gullar. "Tentativa de compreensão" (1959). Cf. Aracy Amaral. Gullar's thoughts were confirmed by Yve-Alain Bois's discussions on the "objecthood" of painting in *Painting as Model*. Cambridge: MIT Press, 1993, pp. 79, 91 and 169-172.



Castro all indicate that Neoconcretism was a permanent state of invention. In synthesis, to its artists art is a laboratory for invention and not a theater for reiteration of the canon. Therefore, painting concentrates on redimensioning the planar structure (as far as the radical cut of *Bichos* [Animals]) or attaining the condition of environmental color/space in the *Nuclei* or color/body in the *Parangolés* [Sudden Confusion] of Oiticica. Definitely, the Neoconcretists had a diachronic perspective of the history of art. What interested the artistic and critical scene of Neoconcretism is history at its limit point found in unsolved problems. To Clark and Oiticica, what mattered in Mondrian are the effective problems left unresolved by him. The best Mondrian, then, would be the one who did not solve the issues of plasticity that arose from *Broadway Boogie Woogie* (1942-1943). Acting from a given limit point, the artist invents – that is, he avoids being derivative or the translator of already settled artistic postulates.

**The principle of non-style.** To Neoconcretists, the history of art is not a succession of isms to be reconfigured, updated, or translated into Brazilian, as was the case of Modernism. To Pedrosa, the artist does not see the history of art as the evolution of movements and styles but as the legacy of problems open to plastic investigation. He criticized the notion of the unfolding of style. “In the work,” he writes, “whatever it is, lies the essence of creation,” and, arguing that the notion of style has been replaced by the notion of “styling,” he avers that “the rule of styling is the endless succession of models that replace one another unceasingly.”<sup>23</sup> Neoconcretism is the invention of a precise aesthetic rather than the reinvention of a style.

**The principle of non-heroism of form.** The history of art is not a pantheon of heroes of form. To Pedrosa, it was an insult to a country that had an artist like Alfredo Volpi for someone to infer references to Picasso in his art. In an article on the IV São Paulo Biennale in 1957,<sup>24</sup> Pedrosa takes umbrage at the international jury of the event for its preconceived view of Brazil. He attacks the jury (“they pretended not to see Volpi”) and opens fire on Alfred Barr, the prestigious director of MoMA. He accuses Barr of being irritated by the weight afforded Max Bill in Brazil. Pedrosa asks ironically whether South Americans should allow themselves to be influenced by Picasso, Roualt, Soutine, made into heroes, and even by MoMA’s “glorious discoveries” of “the Peter Blume type.” Pedrosa’s position is similar to that of the Suprematist Malevitch: “The artist-idol is a prejudice from the past.”<sup>25</sup>

23 Mário Pedrosa. “Crise do condicionamento artístico.” *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, July 31, 1966. In *Mundo, homem, arte em crise*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, pp. 90-91.

24 Mário Pedrosa. “O Brasil na IV Bienal” (1957). In *Acadêmicos e modernos*. Org. Otilia Arante. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 280. All the citations of Mário Pedrosa in this paragraph are from this page.

25 Kazimir Malevitch. *Kunstform*. Cf. “Introducción.” In Gladys Fabre (cur.), *Paris 1930: Arte abstracto, Arte concreto: Cercle et Carré*. Valencia: IVAM, 1990, p. 25. Malevitch’s text was cited by El Lissitzky and Hans Arp in 1925.

He accuses the jurors of defining “as autochthonous everything that indicates primitivism, romanticism, savagery –i.e., at its core, exoticism.” Against the reductive view of the art of a peripheral country as merely a reflection of advanced capitalist countries, the Neoconcretists opted for the risky exploration of the autonomy of language through extreme points not legitimated by responses enunciated in modernity. For Pedrosa, the only possible “hero” was perhaps the inventive artist who does not emulate formal arrangements of Northern Hemisphere paradigms. Along those lines, Clark wrote her *Letter to Mondrian* (1959), in which she states, “You already know that I carry on with your problem, which is painful.”<sup>26</sup> In the Neoconcrete Exhibition of 1959 at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Clark placed her *Unidades* [Unities] on a wall with an improvised jazzlike spacing that evoked the neoplastic framework only to affirm its abolition. Similarly, the monochromatic yellows, oranges or reds of Oiticica also position themselves freely in space, without the determining rule of the idea of the geometric framework. Unlike Mondrian’s *Broadway Boogie Woogie*, the monochromes no longer need a neoplastic framework to define their place in the world. By carrying forward plastic problems from earlier movements, the artist acts as subject of the history of art. In this sense, the Neoconcretists make no recourse to heroes who shield them from risk.

**The principle of decentering of the history of art.** A Neoconcrete painting can be an immaculately white space as a process of economy: the devouring of colors by white, which is distinct from grisaille painting. Or it can articulate areas of difference from white, a concert of light. Chromatic cannibalism: full light devours the colors. White, in its condition of Suprematist degree zero, incorporates all colors. The white world – with some shadow or nuance – of G. B. Castagneto and Armando Reverón is humidity and refraction. No *effet de neige* à la Courbet or Pissarro in the torrid climate. All that is admissible is the economy of light and the Suprematist monopoly of reference in art. Monochrome is, then, politically white: the index of a history of art with no center. If there were a center, it would be in revolutionary Moscow. In the period since the Second World War, all were heirs to the white on white of the Suprematist Malevitch, in a world itself without center.<sup>27</sup> Lucio Fontana, Ellsworth Kelly, Yves Klein, Robert Rauschenberg, Piero Manzoni, Jesus Rafael Soto, Robert Ryman and others, as well as a large number of Brazilian painters such as Aluísio Carvão (*Construção VI* [Construction VI], 1955), Lygia Clark (*Planos em superfície modulada n. 1*, [Planes on Modulated Surface No. 1], 1957), Hélio Oiticica

26 Lygia Clark. “Carta a Mondrian” (1959). In Manuel Borja-Villel (org.). *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 115.

27 Cf. Paulo Herkenhoff. “Monocromos, a autonomia da cor e o mundo sem centro” (1998). In Glória Ferreira (org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p. 365ff.





(*Bilateral of 1959*, *Pintura neoconcreta* [Neoconcrete Painting], *Relevo neoconcreto* [Neoconcrete Relief], and *Bilateral Equali* of 1960), Willys de Castro (an *Active Object*, 1962), Hercules Barsotti (*Branco branco* [White White], 1961) and Décio Vieira (untitled, c. 1958).

The principle of autonomy. In 1957, soon after the First National Exhibition of Concrete Art in 1956 (the São Paulo Museum of Modern Art), Pedrosa states that Brazilian artists (he highlights the Cariocas, with the exception of Volpi) “don’t care whether what they are currently doing is not what is in vogue in Europe or the United States. Or whether it’s appreciated there.”<sup>28</sup> In Rio de Janeiro, there was ample discussion about the production of an autonomous culture in comparison to the opposing economic systems in the Cold War. In 1966, Mário Pedrosa decried, in the international context, the regulating role of the capitalist market on art and the oppression of culture by the soviet bureaucracy.<sup>29</sup> Pedrosa, a Trotskyite, did not refrain from reiterating his permanent criticism of Stalinism and its bureaucratic extension into the area of political economy. He argued that in the Third World the artist would have a greater chance of escaping conditioning by capitalism or ideological vassalage. Understanding such possibility of autonomy in relation to politico-economic conditioning was crucial for Neoconcretism to risk constituting an autonomous territory of its own. The shortcoming of Concretism since its origin in the Ruptura, was that of having operated negatively, but without constituting a program sufficient to overcome the old model, dependent on the concept of updating the reigning form in Brazil. Neoconcretism’s plan of autonomy thus dispensed with the emulation of international patterns in favor of its own field of investigation.<sup>30</sup>

Parallel to the strategic program of some Cinema Novo directors like Glauber Rocha and to the platform of Hélio Oiticica, Ferreira Gullar and Haroldo de Campos also investigated the possibilities of autonomous culture in the Third World.<sup>31</sup> Based on Engels, Luckács or Popper, they distance themselves from the idea of progress in art. In São Paulo, Campos addressed the fallacy of determinism in Brazil producing only dependent culture. In the essay “Of Anthropophagic Reason: Dialogue and Difference in Brazilian Culture” (1980)<sup>32</sup> he turns to Engels to explore the possibilities of an avant-garde literature, experimental

28 Mário Pedrosa. “O Brasil na IV Bienal” (1957). In *Acadêmicos e modernos*. Org. Otilia Arantes, *Op. cit.*, p. 280.

29 Mário Pedrosa. “Vicissitudes do artista soviético.” Rio de Janeiro, *Correio da Manhã*, August 28, 1966.

30 In this sense, Neoconcretism solved the problem of “canned consciousness” referred to by Oswald de Andrade in the *Manifesto antropófago* of 1928.

31 “Third World” is a term coined in 1952 in the context of the Cold War, according to Eric Hobsbawm. Cf. *The Age of Extremes*. New York: Vintage Books, 1996, p. 357.

32 In Haroldo de Campos. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p. 231ff.

and genuine, in a country of the periphery: “As far as art is concerned, it is known that certain periods of flourishing are in no way related to the general development of society, nor, consequently, to the material base, the skeleton, so to speak, of its organization.” This dense argument undergirds the creative high voltage of concrete poetry but was incapable of sustaining Concretism.

In *Vanguarda e subdesenvolvimento* [Vanguard and Underdevelopment] (1969)<sup>33</sup> Ferreira Gullar, though already distant from the development of Neoconcretism, preached resistance to colonialism and dependency as a way to struggle for the emancipation of culture through resistance to the alienation of art. Gullar changes the focus without relinquishing the axis of autonomy. His analysis rests on Hegel, at the point when the latter is absorbed by Marxist theory and interpreted by Luckács, to defend culture as a dynamic, open system in which the relationships of universality, particularity, and singularity can occur in a nonformalistic way. Gullar is interested in Luckács’s positions concerning the work of art as the “autonomous form” of particularity. With this as starting point, he sees an opening for the constitution of autonomous aesthetic language in underdeveloped regions via overcoming universality and singularity in particularity. In each circumstance, the author foresees the possibility of a historical dialectical process capable of propitiating the development of inventive autonomous consciousness. The desire for autonomy of language and its successful implantation distinguish the Neoconcretist from the model of *Antropofagia* [Anthropophagy]. The plan of updating the language of Modernism had linked the European canon to a nationalist agenda.

The principle of permanent theoretical investigation and knowledge. Gullar’s *Neoconcrete Manifesto* and his *Theory of the Non-object* (1960) synthesized a consistent conceptual path. Pedrosa also counterposed relationships of harmony of art with theories of perception, phenomenology, psychoanalysis, history, philosophy, and international criticism. Living in the United States in the 1940s, Pedrosa likely had contact with the new North American criticism represented by Clement Greenberg of *The Partisan Review* and Harold Rosenberg. Intellectual curiosity drove Neoconcretist production, thus the broadness of its theoretical repertoire and its development in the sixties as a permanent state of conceptual emergence of form.

Cordeiro’s Gramscian political model led to the recruitment of working class artists from the graphics sector or textile design. If the relationship was perfect from the standpoint of Gramsci’s theory of the production of culture, including the formulation of the historical bloc in the field of art, this nevertheless did not guarantee the regimentation of highly trained artists formed for the invention of form. They demonstrated limited capacity for the kind of reflection that might serve to sustain the aesthetic

33 Ferreira Gullar. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.



maturation of Concretism in the mid- and long term, beyond previously given models of historical works (like the discovery of Swiss Concretism) or the illustration of accepted theories (Gestalt theory converted into Op Art). Art, as invention, is much more than repetition, citation, visual paraphrase, or reinterpretation of forms. For the Neoconcretists, what is important in the history of art, as in the history of science, is art as particular episteme through aesthetic invention.

**The principle of science.** Mário Pedrosa had defended his thesis *Affective Theory of Form* in 1948 at the University of Brazil. His presence on the Brazilian scene would represent an unprecedented epistemological leap forward. He was a reader of Freud, André Breton, Rudolf Arnheim, Roger Fry, and Franz Prinzhorn, among others.<sup>34</sup> He was a highly attentive observer of the art-as-therapy experiment directed by Nise da Silveira in the Engenho de Dentro neighborhood in Rio de Janeiro. He was very close to Almir Mavignier, Ivan Serpa and the engineer-artist Abraham Palatnik, the initial nucleus of geometric abstraction in Rio.<sup>35</sup> The abstract and later Concretist photography of José Oiticica Filho, Hélio Oiticica's father, benefited from his being an entomologist and mathematician. Thus the antirationalist friction of Brazilian constructive art was strengthened. However, the cognitive process of Neoconcretism was never the reduction of art to the condition of illustration of scientific or philosophical principles.

**The principle of post-modernity.** In 1966, Mário Pedrosa, understanding the limit, exhaustion, and rupture of the modern canon, stated, "while that historical-aesthetic-cultural experience can be explored by individual artists in a fruitful way, modern art has filled our time with works of authentic worth. (...) Now, by all indications, the experience has been consummated," alleging that artists "who deny Art are beginning to propose to us, consciously or unconsciously, something else. (...) It is an entirely new cultural and even sociological phenomenon. We are no longer within the parameters of what has been called modern art. Call it postmodern art to signify the difference. At this moment of crisis and option, we must opt for the artists."<sup>36</sup> For him, it was already clear that art had broken with the principles on which the modern tradition rested.

**The principle of transparency.** In 1958, in the booklet Lygia Clark published for a show, Gullar wrote the most transparent, dense, and precise

34 Mário Pedrosa. "Pintores de arte virgem" (1950) and "Forma e personalidade" (1951). In *Dimensões da arte*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1964, pp. 105 and 61, respectively.

35 This is not to deny the existence of interest in art as therapy or science among artists in other parts of Brazil.

36 Mário Pedrosa. "Crise do condicionamento artístico" (1966). In *Mundo, homem, arte em crise*. Org. Aracy Amaral, *Op. cit.*, p. 92.

text about a Brazilian geometric artist.<sup>37</sup> It is the first text to organize systematically Clark's work (or that of any other geometric artist) and to understand it in the dimension of the specific visual problems of each stage of her constructive journey. That year, Clark focused on the idea of autonomy of space as if developing precise theses. In addition, she already had a history. Her production did not unfold in formal variations of painted geometric designs or planar figures filled with color. It was distant from the seduction of Op Art experienced by Lothar Charoux and Luis Sacilotto or, circumstantially, by Cordeiro and Hercules Barsotti. Clark worked with the modulation of concrete space, the passage from the planar dimension to that of real space. In parallel fashion, the same occurred with Oiticica and Pape. Concomitantly, the criticism of Pedrosa and Gullar took on the task of constructing the analytical discourse to define the programmatic aspects of the Neoconcrete group's plan. In São Paulo, the lack of strong, precise critical discourse left the Concretists adrift.

**The principle of imagination.** Neoconcretists reject the history of art as a repository of images to be reinterpreted, much less one of geometry to be reconfigured. It is not, therefore, art that conforms to earlier models or to variations on predictable visual theorems executed, as in the Concretist model of the Ruptura group, in accordance with the pure visualization envisaged by Fiedler. The analytical ability of Neoconcretist artists and critics led not to mere willful rejection of models but to real exploration of alternative forms founded on an aesthetic plan of imagination at the service of the work of perception. There is no borrowing, paraphrase, or any other search for support in preexisting art. This is why, when he produced *Núcleos* [Nuclei], Oiticica could pertinently mention the *Merz* without, however, copying any Kurt Schwitters's work. Clark's organic line, without being the *concetto spaziale* of Fontana, is the dynamizing geometric cut of the plane that leads, coherently and successively, to *Casulos* [Cocoons], *Bichos* [Animals], *Obras moles* [Soft Works], and *Caminhando* [Walking]. This act justifies the telling nature of the aesthetic problems of Neoconcretism, as occurs in Willys de Castro's *Active Object* or Lygia Pape's *Book of Creation*.

**The principle of unreason (or reason of a different kind).** "The expression Neoconcrete," proclaims the *Neoconcrete Manifesto*, indicates assuming a position vis-à-vis nonfigurative "geometric" art (neoplasticity, constructivism, Suprematism, the Ulm school), and above all vis-à-vis concrete art carried to a dangerous level of rationalist exacerbation. In Rio, the first experiments approximating rational images of concrete form emerged in a psychiatric hospital. In 1949, Artur Amora, a day patient at the psychiatric hospital in Engenho de Dentro, painted "domino blocks" reduced to black squares on a white background. He organized modular rhythms, optical contrasts, ordered games of shape, and challenges to perception. He was seen by the artists Ivan Serpa, Abraham Palatnik and

37 Ferreira Gullar. *Lygia Clark: uma experiência radical (1954-1958)*. Rio de Janeiro, n.p., 1958, unnumbered pages.



Almir Mavignier, assistants to the medical doctor Nise da Silveira in the art-therapy activities. Mavignier was impressed by “Amora’s reasoned geometricization.”<sup>38</sup> However, to him Amora was engaging in therapy rather than creating art. Mavignier differs from Pedrosa and Gullar, hewing closer to Cordeiro’s rationalist position. In any view, in Rio some of the first proximate experiments of rational images of concrete form came from a psychiatric hospital. This is the proto-contagion between reason and emotion, which interposes itself like one of the remote bases of productive tension between objective and subjective aspects in the construction of form, one of the characteristics of the Neoconcrete proposal of 1959. Stimulated by Pedrosa, Geraldo de Barros also took part in Nise da Silveira’s experiment, along with Serpa and Mavignier.<sup>39</sup> Outside the Neoconcretist scene, Maria Leontina was also working with psychotherapy, in São Paulo and later in Rio de Janeiro.

The *Ruptura* manifesto (1952) situates itself between *Antropofagia* and the Neoconcretist field when it proclaims that “it is the old (...) the mere negation of naturalism – that is, the ‘wrong’ naturalism of children, the insane, the ‘primitives,’ the expressionists, the surrealists, etc....” Cordeiro’s manifesto therefore positioned itself in opposition to the aforementioned experiment by Pedrosa and the artists in Rio in the 1940s. Coincidentally, these principles of *Ruptura* reecho the stigmatization produced by the arguments of Monteiro Lobato in his devastating article “Paranoia ou mistificação?” [Paranoia or Deceit?] attacking the exhibition by the modernist painter Anita Malfatti in 1917. The writer expresses the reaction of the provincial taste of the dominant rural elite in the state of São Paulo, comparing Malfatti’s expressionist painting to the visual production of the insane (hence, “paranoia”) and of children (hence, “deceit”).

The atmosphere in Rio meanwhile was heading in other directions. It was impervious to that Concretist negativity. In 1948, Augusto Rodrigues had created the Little School of Brazilian Art in Rio de Janeiro, the historic matrix of relations between art and education in the country. The principles of the *Ruptura* also defined a possible muted conflict between Cordeiro and Pedrosa. A reader of Herbert Read, Mário Pedrosa reflected in various articles on the creativity of children and artistic education. As has been seen, the relationship between art and madness already interested him beginning in the late 1940s, in the course of his research into the productive processes of visual imagination. Concretism’s accusatory cliché of denominating the artists of Rio as “irrationalists” ignored political meaning and the epistemological value of Pedrosa’s research, the ballast of Neoconcretism. The poet Cecília Meireles inquired into the meaning of “popular art” and what Brazil is as a people: “Nothing is more oneiric and more difficult to

38 Almir Mavignier. “Museu de imagens do inconsciente.” In *Brasil: Museu de imagens do inconsciente*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994, p. 25.

39 From a conversation with Lenora de Barros, January 21, 2008.

explain, (...) what one wouldn’t do as a trade, wouldn’t do to make a living, not even to bring joy into life, perseveringly, he does as a free act, because of a playful impulse, in an ephemeral way.”<sup>40</sup> In Rio, naïve painters like Cardosinho and Heitor dos Prazeres were carefully examined by the writer Rubem Braga.<sup>41</sup> Lygia Pape collected the expressionistic work of Oswald Goeldi, who provided her the technical pattern for her woodcuts *Weavings*. Mário Pedrosa was distantly related to the surrealist poet Benjamin Péret, but he was able to consider the relationship between art and psychoanalysis without becoming entangled in the parameters of Breton.

In its origin, Concretism, authoritarian in its normative and univocal drive, did not dialogue with the interests that had been establishing themselves in Rio since the previous decade, focused on understanding the mental structures of the phenomenon of artistic creation writ large. Therefore, the original rigidity of the *Ruptura* was a ticking time bomb that would implode with the conceptual power of that difference expressed in the *Neoconcrete Manifesto* of 1959. The permanency of the *Ruptura*’s rigidity may have led members of its Concretist development to give up painting. Formal impasse loomed in the face of the military coup of 1964. Some Concretists sought refuge in the mechanical rhythms of Gestalt and Op Art. Neoconcretism had engaged in constructing a political perspective of social involvement of the work of art. When the Neoconcrete invention exploded onto the scene, Cordeiro wrote the aforementioned revealing article “Monotony in São Paulo?”<sup>42</sup> It is his swan song for Concretism. Between melancholy and critically reflexive, the active Cordeiro intuitively impasse.

**The principle of symbolization.** Under the impact of Ernst Cassirer and his notion of *animal symbolicus* (*An Essay on Man*, 1944), the symbolic dimension of the concrete form is assumed. They are modes of invention of an experiential space and of modes of the subject-perception relationship. “The space there symbolizes the space of the world,” states Gullar about the painting of Malevitch and Mondrian in *Theory of the Non-object*. Thus, a page from Pape’s *Book of Creation* can be *Fogo* [Fire] or *Submarino* [Submarine].

40 Cecília Meireles. “Artes populares.” In Rodrigo M. F. de Andrade (coord.). *As artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul América Seguros, 1952, vol. I, p. 114. Cecília Meireles does not cite Mestre Vitalino, but she publishes photos of his works.

41 Rubem Braga. “Três primitivos.” In *A cidade e a roça & Três primitivos*. Editora do autor, 1964.

42 Waldemar Cordeiro. “Monotonia em São Paulo?” [1959]. In *Waldemar Cordeiro*. Archives of Analivia Cordeiro, CD Rom, *Op. cit.* The existence of this article is not noted in fundamental publications such as Aracy Amaral (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte* (1950-1962), *Op. cit.*, or in the essay by Anna Maria Belluzzo, selection of texts and bibliography in *Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão*. São Paulo: MAC-USP, 1986. This is perhaps due to the fact that apparently the article was never published. In Analivia Cordeiro’s archives, the reproduction is from the typewritten original.



The principle of organic form. The Neoconcrete difference is defined in significant details of form, some with profound conceptual consequences and dependent on sharp analysis in order to perceive their effect. Neoconcretism's best moments veer from the obviousness of the Gestalt reduced to the mechanical Op Art. Pape's *Weavings* accentuate the organic character of the veins of the graphic matrix in wood. Carvão's "painting" *Cerne-cor* [Essence-color] (1961) heightens the vitality of color. Ever since Clark's canvases *Composição n. 5. Série Quebra da moldura* [Composition No. 5. Series Breaking the Frame] and *Descoberta da linha orgânica* [Discovery of the Organic Line] (1954) her painting opens into planes, folds, and then opens into encapsulated three-dimensional space (*Cocoon*, 1959) that soon develops into movement in the sculptures of the *Animals* series (1960). The organic line (the gap and the space between the two planes of the canvas) establishes the connection of the painting to the world and to life: the air that penetrates the gaps in the work is the same air I breathe. "The name *Animals* was given to my latest works because of the essentially organic character they possess," Clark wrote in 1960; "the way that I found to unite the planes, a hinge, reminded me of a spinal column. It has an affinity to the periwinkle and the conch shell."<sup>43</sup>

The organic dimension of Neoconcrete works, without indicating the symbolic character of the form, is coherent in the understanding of other essential issues, such as the internal structural relationships of the work. Neoconcretism appears to reclaim in its own way the thinking of Władysław Strzemiński in the exhibition *Nova Sztuka* (New Art), held in Wilno in 1923: "A work of art is the organicity of a spatial phenomenon (...) and is a visual set."<sup>44</sup> The model of organicity proposed by Strzemiński and by his unism would adapt well to the sculpture understood as a logical phenomenon of space in Lygia Clark (beginning with *Cocoons*), Amílcar de Castro and Franz Weissmann. In addition, Neoconcretism articulated organicity in the perspective of the phenomenology of the senses developed by Merleau-Ponty and reinterpreted by Gullar. Even when the surface of a *Modulated Surface* by Clark is depersonalized by the uniform application of industrial paint, losing any subjective vestige of the stroke of the brush (the Concretist claim of Cordeiro), the focus of its plastic problem is space: the organic line is what modulates the planes (on wood) which articulate, modulate, and conform the space. Other Neoconcrete painters insert intuitive difference or the countercanonical decision through color (Oiticica, Barsotti, Carvão, Willys de Castro, and Décio Vieira).

<sup>43</sup> In *Bichos de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, 1960.

<sup>44</sup> In *Blok*, Warsaw, no. 2, 1924, p. 2. Cf. Gladys Fabre, *Op. cit.*, p. 171. Strzemiński states that "a work of art does not symbolize anything at all." In "The physiology of the eye," Andrzej Turowski defined Strzemiński's Unism as a "purely optical phenomenon," close to Behaviorism and assumed that human nature would be determined by the laws of homeostasis and of regulation. In Jaromir Jedliński (cur.). *Władysław Strzemiński on the 100<sup>th</sup> anniversary of his birth*. Łódź: Muzeum Sztuki, 1993, pp. 37 and 43.

Neoconcretists seldom resorted to textural artifice in the formation of the surface in the process of incorporating foreign matter into the logic of the painting. The chromatic intuition of an Aluísio Carvão (*Cubecolor* and *Essence-Color*) or the decisions of Hélio Oiticica dialogue better with the freedom conceded by abstract expressionism in the work of a Mark Rothko and even with the canonical neoplastic set of rules (color in the sculpture of Weissmann). One part of Neoconcretism brings together operations with chromatic bodies in search of a poetic cohesion that in Oiticica's *Bólides* [Fireballs] found its culminating moment of the embodiment of color, as it did in its commitment to the real: coffee (then the principal export of Brazil) and powdered brick (the question of housing).

Oiticica's *Bilaterais* [Bilaterals] and *Relevos espaciais* [Spatial Reliefs] (1950), planar structures of color, hang in the center of space. They are integral bodies of color, like Carvão's object-painting *Cubecolor* (1960). In the year of Clark's *Animals* (1960), with its form open to experimentation by the Other, Oiticica proposed the Nuclei, architectural spaces formed by floating planes of color, the point of the subject of perception. Oiticica consolidated in depth the notion that the Other is the holder of the sensorial. The field of chromatic energy is the place of the dense experience of color, shared with others just as is the experience of the world itself. In sum, the displacement of the notion of planar space of the object-painting to chromatic architectural space and three-dimensional space indicates the pioneering invention of the *Penetrável* [Penetrable] and of the idea of installation. With the *Penetrável PN 1* (1960), the color of Brazilian modernity concluded its project with compartments and labyrinths of color. The spectator can now enter into space-color,<sup>45</sup> into the color-structure with which Oiticica dealt.

The principle of the poetics of light. Brazilian art in the fifties produced a poetics of the spatialization of light. At the beginning of the 1950s, Abraham Palatnik produced pictorial-cinechromatic objects.<sup>46</sup> Clark structured the subtle movement and the tension of the plane in *Unities* (1958) using beams of light: the light-line. Clark's luminous wave is linear and geometric. The strategic presence of the light-line in *Unities* causes the moment of the fundamental gaze to coincide with the plastic fact that is instituted. After the crisis of his Concretism, Cordeiro's scientific interest leads his painting toward

<sup>45</sup> The "penetrable" concept was invented by Hélio Oiticica. In 1965, Jean Clay used for the first time the term "penetrable" for the works of Soto subsequent to those of Oiticica. Later the term "*Prepenetrable*" was invented for a 1957 open sculpture by Soto. It lacked the intentionality of which Brentano and Hürsler speak. Such a structure also lacked the dimensions that allowed it to be penetrated. *Prepenetrable* is a teleological title, based on nonexistent penetrability of the sculpture, with the objective of securing for Soto an improper precedence. The importance of Soto's production goes without saying.

<sup>46</sup> See the author's. "Pincelada – Pintura e método, projeções da década de 50". In: *Pincelada da razão geométrica*, Glosa 4. Engenharia do impalpável [Palatnik], pp. 135-139. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.



the structuring of analytical fields of chromatic energy in *Constante amarela* [Yellow Constant] (1960) and *Estruturação da luz* [Structuring of Light] (1961). In these works, Cordeiro raises pictorial/analytical exposition of the color spectrum to the condition of cognitive *poiesis* of light, as already seen in the principle of decentering of the history of art.

**The principle of the picture-object.** With the painting *Ruptura da moldura* [Breaking the Frame] (1954), Lygia Clark addressed the question of empirical three-dimensionality proposed by the “picture” object in its condition as base of the painting, despite its two-dimensionality and frontality.<sup>47</sup> This because the base had now become one of wood. Understanding is rooted in the painter’s own empirical experience and in the phenomenological perception of the object called “painting” on the part of the viewer. Inclusion of the lateral edge of the picture as plastic phenomenon had been used by Clark in *Counter-reliefs* (1959), the title of which alludes to Tatlin. Also, in an untitled painting (1959, Lucy Lippard collection) by Robert Ryman, the pictorial matter slides to the sides of the painting. This is the problematic of the first *Active Object* (1959-1960, Cisneros collection), still working in the traditional structure of the picture in its planar dimension (oil on canvas mounted on plywood). In 1956, the Museum of Modern Art in Rio acquired a picture-object by Yaacov Agam entitled *L’oeuvre transformable* (no date).<sup>48</sup> For some years Agam had been working on transformable paintings and paintings whose formal organization changed according to the point of view of the viewer, as the surfaces bore small grooves in high relief or vertical geometrical protuberances and depressions with different paint on each side. In the Neoconcretist context of 1959/1960 emerge Carvão’s *Cubecolor*, Clark’s *Animals*, and Willys de Castro’s *Active Object* (1962 sees the emergence of *Active Objects* in the form of a cube), as well as concepts gleaned from the *Neoconcrete Manifesto* (1959) and from Gullar’s *Theory of the Non-object* (1960): the experience of the object leaves no trail.

**The principle of abolition of figure on background.** Almost all the Concretists ignored the fact that geometry drawn on the plane remains a relationship of figure to background. Since *Modulated Surfaces* of 1955, there was no geometric drawing on a background because Clark worked only the articulation of planes. The Neoconcretists’ Gestalt phase (shorter in Carvão, longer in Barsotti and Willys de Castro) led the figure-on-background problem to the leap represented by *Claroavermelho* [Lightred] (1959), to the exploration of fields of energy in paintings of the *Cromática* [Chromatic] series (c. 1959) and to the volumetric phenomenon of Carvão’s *Cubecolor*

47 See the author’s *Lygia Clark*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.

48 See *Patrimônio do MAM*. No author. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1966, section entitled Pintura, unnumbered page.

and Willys de Castro’s *Active Objects*. Additionally, the investigative bent in the work of Clark, Oiticica, Amílcar de Castro, Pape, and Weissmann focuses on the conformation of space, inventing virtual and symbolic spaces and working with topology untethered from Euclidean geometry.

**The principle of the primacy of space.** After 1954, with *Breaking the Frame*, Clark thought only of geometric appearance and themes. Her issue was not the breaking of borders between modes of artistic expression. Space came to occupy her attention in a consistent investigation with a particular development: the ongoing torsion of the operations of the plane in flux defines the parameters of a spatial logic that veers into topology: *Modulated Surface*, *Planes in Modulated Surface*, *Modulated Space*, *Unities*, *Counter-relief*, *Cocoon*, *Animals*, *Trepante*, [Climbing] *Soft Works*, *Walking*. Clark never went as far as Max Bill or Lacan, for in incorporating the Moebius strip into the crystalline logic of her cognitive processing of space, her art attained the intimate dynamic of being. We find ourselves not before the representation or expression merely of the void of the world but before an absolute void with neither edge nor reverse, with neither inside nor outside. From the empirical perception of stairsteps as a structure of planes, Clark’s process implies the conversion of geometry into the poetics of topology and the intimate experience of the subject’s phantasmagoria. In the Neoconcretist experience, the logic of form is, above all, the logic of the plane, whether in painting (Clark, Oiticica, Carvão), sculpture (Clark, Weissmann, Amílcar de Castro), engraving (Pape), or writing (Pape, Gullar, Jardim). Space is the energy field of color (Carvão) or time, initially displaced from the mechanics of arrangements according to the Gestalt, which is transferred to the subject, based on Bergson’s notion of duration.

**The principle of structure.** Neoconcretism approached its problems as questions of structure, surely with a basis in the linguistics of Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson and Émile Benveniste. Gullar’s *Theory of the Non-object* deals with the “structure of the work” and the “structural transference of the non-object.” Nevertheless, it is worth pointing out that the impulse toward structuralism in Brazil was also connected to the publication in 1957 of Claude Lévi-Strauss’s *Tristes Tropiques*.<sup>49</sup> Hélio Oiticica published the article “Cor, tempo e estrutura” [Color, Time, and Structure] in the Sunday supplement of the *Jornal do Brasil* on November 26, 1960.

**The principle of adherence to non-Euclidean geometry.** The focus of the Ruptura group was opposition to the representation of space by use of perspective. Concretist space restricted itself largely to drawing of perspective on a two-dimensional surface, remaining in the

49 Claude Lévi-Strauss. *Tristes Trópicos*. Trad. Wilson Martins. São Paulo: Editora Anhembi, 1957. Lévi-Strauss’s structuralism was already enunciated in *Les Structures élémentaires de la parenté* (1949). Both books are related to his work among indigenous groups in Brazil between 1935 and 1939.



field of Euclidean geometry and of geometric drawing on the plane (or its geometric division). The Concretists had difficulty in freeing themselves from painting as drawn geometry. Non-Euclidean geometry would come to be a decisive topological issue for artists like Clark (*Walking, O dentro e o fora* [Inside and Outside], *A antes e depois* [Before and After] of 1973 and the *Climbing* series of 1965) and Oiticica in some of the *Parangolés* (1964) in their final development subsequent to Neoconcretism, a legacy passed on to other generations, as witnessed by Cildo Meireles's *Espaços virtuais: Cantos* [Virtual Spaces: Chants] (1967-1968).

The principle of constitutive emptiness. Neoconcretism established the aesthetic of emptiness in Brazilian art. Constitutive emptiness in language was presaged in the sculpture of Franz Weissmann (*Cubo vazado* [Emptied Cube], 1951, and *Dois cubos lineares virtuais* [Two Virtual Linear Cubes], 1953). *Emptied Cube* was the pioneering work of emptiness in Brazil, followed by Zélia Salgado (*Form*, 1953). In a sculpture distant from the logic of Henry Moore's pierced works, Weissmann's *Torre* [Tower] (1948) constructs virtual spherical voids. In Pape's *Book of Creation* (1959-1960) emptiness serves the function of varying symbol, from the space of sowing to the interior of a submarine, in the journey of *Homo sapiens*.

In *Letter to Mondrian* (1959), Clark confided: "the 'empty-full,' night, its silence that has become my dwelling place. Through this 'empty-full' awareness came to me of metaphysical reality, the existential problem, form, contents (full space that only has reality in direct function of the existence of that form...)." <sup>50</sup> In her view of the topic, Clark added that "Man is not alone. He is both form and emptiness. He comes from emptiness into form (life) and leaves it for the empty-full that would be a relative death." <sup>51</sup> This wisdom may possess some of Lacan's paradox about drawing the content of the essence of emptiness: "Just as the potter creates the vase beginning with the hole... all art is characterized by a certain kind of organization around that emptiness." <sup>52</sup> Max Bense understood *Animals* as transformable objects, tackling the fact that all constructive anticipation was non-lacunate. <sup>53</sup> In 1960 Clark published "The Empty-Full" in the Sunday supplement of the *Jornal do Brasil*: "In art, we seek emptiness (from which we came), and when we discover its value is when we discover the time within." <sup>54</sup> *Nel volo del mondo* is the field of linguistic action of Mira Schendel inscribed in a monotype (1964-1965). This emptiness of the

world takes on the meaning of the ineffable, the dimension of existence in the metaphysics of the reader of Ludwig Wittgenstein's *Tractatus logico-philosophicus*. From Bergsonian duration to phenomenological and psychic questions, Clark institutes discussion of emptiness beyond the concrete form, aware that this emptiness reconfigures structure: it is the emptiness of that which "has no other side" (*Animals*, 1960) <sup>55</sup> and of "the totality of the interior of the exterior." All of Clark's later work would have as its base emptiness as constitutive element of the desire of language.

50 Lygia Clark. May, 1959. In *Lygia Clark., Op. cit.*, p.114.

51 *Ibidem*, p. 112.

52 J. Lacan. *Le Séminaire. Livre VII, L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960. Paris: Seuil, 1986, p. 237.

53 Max Bense. *Pequena Estética*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, p. 220.

54 Lygia Clark. "O vazio-pleno." In Manuel Borja-Villel (org.). *Lygia Clark. Op. cit.*, p. 111.

55 "Bichos." In Lygia Clark. *Livro-obra*. Rio de Janeiro, author's edition, unpagged. Text of the presentation of *Bichos* in this artist's book.



## NOTES ON THE HISTORY FROM GEOMETRIC ABSTRACTION TO NEOCONCRETISM IN BRAZIL

The late 1940s and even the first half of the 1950s were marked by strong transformations in the condition of the arts in Brazil, rooted in the artistic and intellectual movement surrounding the country's 1922 Week of Modern Art. The phase of change was marked by the effervescent ideas of a group of artists seeking to break with the prevailing aesthetic patterns of Brazilian art, to remove it from nationalistic figuration and align it with the patterns of avant-garde art movements emerging in the major cultural centres of the world and particularly in Europe.

Abstract work resonated strongly in several European countries in the 1920s, including France, Germany and Russia. This movement, which was based on the reduction of form and color, on art as construction rather than representation and art production as a precise science, was slow to establish itself in Brazil. Echoes from the geometric foundations from Europe, especially from Bauhaus artists, Kazimir Malevich and neo-plasticists like Piet Mondrian and Theo van Doesburg, acquired a discrete number of followers in the 1940s, including Abraham Palatnik, Ivan Serpa, Loio-Pérsio, Luiz Sacilotto, Antônio Bandeira, Regia Marinho and Manabu Mabe, whose output cannot be simply defined under the term of the abstract movement.

Amidst the conditions brought in by the international avant-garde, São Paulo and Rio de Janeiro would be the epicentres of the changes to come, stimulated by the opening of Museums of Modern Art in each city, in 1948 and 1949, and the public impact of the 1<sup>st</sup> São Paulo Biennial in 1951. MAM-SP's opening exhibition in 1949, entitled *Do Figurativismo ao Abstracionismo [From Figuration to Abstraction]* and mostly comprising works by European artists, together with some forerunners of Brazilian abstraction, including Cícero Dias, Waldemar Cordeiro and Samson Flexor – who would found the Atelier Abstração the same year – was the first of a series of exhibitions that would gain in importance in the years to come.

The São Paulo Biennial emerges as a continuation in the search to position Brazil within the international modern-art circuit, bringing works by some of the greatest artists in the country and the world to Brazil, such as Picasso, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Cândido Portinari, Léger, Alexandre Calder and Brecheret. The same exhibition awards the sculpture prize to the Swiss artist Max Bill, one of the promoters of concretist ideas, for his *Unidade Tripartida*, which marked the beginning of the Constructivist influence on Brazilian artists.

A spirit emerged of breaking down established patterns, in contrast to figuration and the reproduction of images relating to reality and the

human condition. Art became formalised as a precise and mathematical technique, consisting of a purely plastic aesthetic founded on the exploration of plane and color.

The Concrete program starts from a proximity between artistic work and industrial work. Art is removed from any lyrical or symbolic connotations. There is no longer a search to represent reality, but rather a demonstration of related planes and structures, serial and geometric forms that speak for themselves. The Constructivist vein of the new movement would influence not just the art production of the 1950s, but also the prevailing trends in architecture and industrial design. As the critic and artist Frederico Moraes stated in 1987, "The 1950s begin with the São Paulo Biennial and end with the inauguration of Brasília. It is the Constructivist decade par excellence."

In the years after that first Biennial the formation of groups like *Ruptura* in São Paulo and *Grupo Frente* in Rio de Janeiro served to legitimise Concrete trends and emphasise the movement's importance. The São Paulo group, led by the artists Waldemar Cordeiro and Geraldo de Barros, and including foreign artists like Lothar Charoux, Féjer, Luiz Sacilotto, Anatol Wladyslaw and Leopoldo Haar and later figures like Hermelindo Fiaminghi and Judith Lauand – would launch the *Manifesto Ruptura*, in which they stated "Art was great when it was intelligent. But our intelligence cannot be that of Leonardo. History has taken a qualitative leap: there is no longer any continuity!".

*Grupo Frente* was formed in Ivan Serpa's studio in Rio de Janeiro by artists like Aluísio Carvão, Décio Vieira, Lygia Pape, Lygia Clark, Franz Weissmann and Hélio Oiticica. Despite the conceptual divergences of the two groups, the active participation of these artists in publicising the movement produced exhibitions that had considerable impact in Brazil. The movement found support from intellectuals and critics of the period, such as Mário Pedrosa and Ferreira Gullar and concrete poets like Haroldo and Augusto de Campos and Décio Pignatari. Although there was generally a shared role for concretism in Brazil, it can be stated that the investigations of the São Paulo artists emphasised the concept of pure visibility of form, from which the Rio group diverged in seeking a strong connection between art and life – withdrawing the consideration of the work as a "machine" or "object" – and putting greater emphasis on intuition as a fundamental requirement for artistic production. The divergences between Rio and São Paulo became evident at the National Exhibition of Concrete Art, shown in São Paulo in 1956 and in Rio de Janeiro in 1957.

In the late 1950s the construction and inauguration of Brasília in 1960 produced one of the most grandiose works of Modernist architecture, strongly influenced by the Concretist character of its pilot project designed by the architect Lúcio Costa. Just as Concretism signified a breath of modernisation and change in Brazilian art, Brasília was also a daring modern project that elevated the country's dream of development in relation to the rest of the world.



It was also at this time that the new artistic changes occurred, when Brazilian Concrete artists broke from the groups they belonged to and directly diverged from their precepts, publishing the Neoconcrete Manifesto in the *Jornal do Brasil* on March 1959, on the opening of the 1<sup>st</sup> Neoconcrete Exhibition at MAM-RJ. Signed by Ferreira Gullar, Reinaldo Jardim, Theon Spanudis, Amílcar de Castro, Franz Weismann, Lígia Clark and Lígia Pape, the manifesto stood against constructivist orthodoxy and geometric dogmatism in favour of freedom for experimentation, the return to the artist's creative expression and the restoration of subjectivity.

The expression of the artist and the effective incorporation of the spectator – who would become part of the works by touching and manipulating them, as in Lygia Clark's "Bichos" series – were introduced as attempts to remove the technical-scientific force of Constructivism. "It is because the artwork is not confined to occupying a place in objective space – but transcends it by forging a new signification in it – that objective notions of time, space, form, structure, colour etc., are not enough for understanding the artwork, for taking account of its 'reality'", stated the Neoconcretists in their manifesto. Art rejoins the world, life and the body, as in Lygia Pape's *Ballet Neoconcreto* and Hélio Oiticica's *Penetráveis*, *Bóldes* and *Parangolés* in the 1960s. The color that had been rejected by part of the Concrete movement, floods into Neoconcretist investigations, in the works of Aluísio Carvão, Hércules Barsotti and Willys de Castro, who joined the movement.

While this was occurring in the visual arts, the country was plunged into a political crisis arising from the populism of João Goulart, which would culminate in the 1964 military coup. The events ignited a long period of instability, censorship and repression of the intellectual and artistic classes in Brazil and a search for renewed political positioning on the part of artists. In the years preceding the coup, and in those that followed, intellectuals and artists began to discuss the need for a social engagement of art. A stance had to be taken towards the creation of a truly Brazilian art, in contrast with the pretence of the "universality" of the international avant-gardes that had arrived in Brazil, as in the case of Concretism.

Although the São Paulo and Rio groups had dissolved in the early sixties, Neoconcretist work would continue being tested to its extremes, breaking the bounds of the support, particularly in the output of Lygia Clark and Hélio Oiticica, in works like *Caminhando* and *Parangolés*, respectively. The 1967 "Declaration of Basic Avant-garde Principles" defended by the critics Mário Pedrosa and Frederico Moraes, together with Oiticica, proposed not a return to nationalistic art, but a reflection that this could not be disconnected from the place of its conception. The vanguard of Brazilian art would continue being seen as internationalist, but the international models should never be blindly exploited and copied.

At the same time, the series of exhibitions *Opinião 65*, *Propostas 65* and *Nova Objetividade Brasileira* formalised a new form of artistic experimentation through debate and creative practice committed to the conditions in which it was situated. Artists like Sérgio Ferro, Rubens Gerchman and Antonio Dias, as well as Hélio Oiticica and Waldemar Cordeiro showed in those exhibitions. In the years to come, Brazilian abstraction loses its strength as a movement, but continues to be freely explored by a series of artists, such as Amílcar de Castro, Tomie Ohtake, Manabu Mabe and Iberê Camargo. After the country's experiments with Concretism and Neoconcretism, something had changed in Brazilian art, which would re-emerge into its post-modernist period.





## NOTES ON THE HISTORY OF GEOMETRIC ABSTRACTION AND KINETIC ART IN VENEZUELA

The art scene in Venezuela in the late 1940s was basically divided into four more-or-less complementary trends, each of which was a partial response to the symbolic needs of a nation on the road to consolidation. The first, and undoubtedly predominant and most influential of these trends since the start of the century was represented by impressionistic landscape painting. The better known artists of the time, such as Manuel Cabré, Pedro Ángel González, Rafael Ramón González and Marcos Castillo, also dominated the teaching at the main art school in the country, the Escuela de Bellas Artes y Artes Aplicadas in Caracas. Within the perspective of this landscape school, however, it was commonly agreed that one solitary and unusual artist stood out: Armando Reverón. Everyone saw him as an extraordinarily talented painter and recognised that his best work was that of the so-called *Período Blanco*, with paintings focused on the exploration of light.

The second trend corresponded to what could be called *nativist* tendencies: painters, sculptors and photographers engaged in capturing, or rather constructing, a kind of local beauty, resulting largely from the characteristic racial mix of the country and of the America as a whole. The principal representatives of its early phase include artists like Francisco Narváez, Pedro León Castro, Alfredo Boulton and Héctor Poleo. A third trend, often close to the nativist concepts, strongly influenced by Mexican muralism and increasingly tending towards politically critical painting, featured artists like Gabriel Bracho and César Rengifo. Lastly, the fourth and less important trend explored indigenous themes, particularly in the works of Gilberto Antolínez and Alejandro Colina.

In this atmosphere of predominantly figurative painting, generally along nationalistic lines, a group of young artists was formed at the Caracas School of Fine Arts with ideas of modernity and progress. They all hoped that their works would contribute towards the construction of a new country which had nothing to do with the retrograde military dictatorship imposed by Juan Vicente Gómez between 1908 and 1936. Many of them – clearly the more talented – identified the dominant landscape school as an art of the rural past that had to be overcome, and sought a way out in the Constructivist tendencies derived from Cézanne and Cubism.

Geometric Abstraction – with its proposal of a radical break with the past and clearly aiming at a future still to be built – would provide this group of young artists with the technical and conceptual tools they needed at that time.

The first to direct these artists towards abstraction was Alejandro Otero, who travelled to France in late 1945, just after the end of World

War II. In Europe, Otero produced the extensive *Cafeteras* series inspired by Picasso's work of the 1940s, in which the young artist found his own way along the path that had led many to abstraction. At the same time, the Taller Libre de Arte in Caracas, run by Alirio Oramas, organised the first exhibition of abstract art in the country in 1948, showing the work of Argentine artists connected to the Asociación Arte Concreto-Invención. Nonetheless, only with the exhibition of Otero's *Cafeteras* the following year did discussion concentrate strongly around the possibilities of abstraction, and particularly geometric abstraction. Many of Otero's colleagues were already installed in Paris, and others would soon follow. They founded the *Los Disidentes* group in the French capital and published the eponymous magazine, which was clearly the inauguration of the abstraction movement that would dominate Venezuelan art until the 1970s.

The members of the *Los Disidentes* group not only upheld geometric art as the only way of contributing to the formation of the new and modern nation whose construction they felt to be urgent, but they also fiercely – and not always fairly – attacked the masters of the landscape school under whom they had studied. Whatever the case, the impact of the abstractionists was considerable in Caracas in the early 1950s, and their ideas had profound repercussions. One consequence was the invitation they received from the architect Carlos Raúl Villanueva to participate in his project for integrating art and architecture, which he had been working on at the University City of Caracas since 1944. Right at the start of the 1950s, Villanueva began the most important project of his career, in which the young abstractionists – including Alejandro Otero, Mateo Manaure, Omar Carreño and Víctor Valera – would play a role as important as that of recognised artists like the Europeans Jean Arp, Henri Laurens and Antoine Pevsner, and the American Alexander Calder. The parallels between the Venezuelan abstractionist and European and North American artists were not due to chance encounter, however, but through an explicit will of historical synchronicity, which is one of the clearest demonstrations of the force for historical involvement which drove the Venezuelan abstractionists.

Despite the impact caused by these young artists, however, due largely to the breadth of Villanueva's experiences, it cannot be denied that the best of Venezuelan Geometric Abstraction, its more inventive results and its greater domestic and international projection, only manifested itself from the late 1950s onwards, with the emergence of kinetic art (especially that of Jesús Soto and Carlos Cruz-Diez) and an exceptional artist like Gego. It is precisely these artists who incisively opened their works to space and even achieved truly interactive dimensions, occupying a significant space in the architectural and urban structure of the country with integrated works of a monumental scale.

The first to seek a way of escaping the picture plane and opening out into space was Jesús Soto, with his Plexiglas *Kinetic structures*. And it was



with the first pieces of this series that Soto took part in the famous 1955 exhibition *Le Mouvement* at the Denise René gallery in Paris. This exhibition not only marks the historical birth of kinetic art in Europe, but also the start of a strong domestic movement in Venezuela, no doubt driven by the power of legitimacy represented by the presence of a Venezuelan in the emergence of a European art movement. Following Soto's example, Cruz-Diez would also begin producing abstract works in 1954, which would lead him to align himself with the principles of Kineticism five years later with his *Fisicromías* series. A large group of young artists would soon follow the same route, with greater or lesser talent, to create a truly national school during the 1960s and 1970s.

In contrast, some unusual artists, like Gego and Gerd Leufert – not just because they came from Europe, but also because their works retained a different relationship with the domestic visual art – complete the picture of an abstraction open to dialogue, progressive and distinctively urban – responding to the needs of the city and integrating their works into the public and private architectural space.





## GENERAL CHRONOLOGY—GEOMETRIC ABSTRACTION IN VENEZUELA AND BRAZIL, 1945-75

### 1945

#### Brazil

After five years in power, Getúlio Vargas leaves the Brazilian presidency and becomes a Federal Senator.

The Clube dos Artistas e Amigos das Artes is founded as a meeting point for painters, sculptors, writers and journalists to discuss the new ideas and proposals for changes in art and culture in São Paulo. Several artists are involved in setting up the club, including Alfredo Volpi, Aldo Bonadei and Francisco Rebolo.

### 1946

Galeria Domus opens in São Paulo as the first gallery of modern art in Brazil.

Eurico Gaspar Dutra takes over the Brazilian presidency in January after the first Vargas era. A New Brazilian Constitution is proclaimed.

### 1947

Carlos Drummond de Andrade publishes an article entitled “Invencionismo”, about the Argentinean abstractionists and includes the 1946 “Manifiesto Invencionista” in which the movement states, “The scientific aesthetic will replace the millennial speculative and idealistic aesthetic”.

The artist Geraldo de Barros, one of the founders of the concretist Ruptura group, meets the critic and intellectual Mário Pedrosa and starts to study Gestalt theory.

The Cold War leads Brazil to sever diplomatic relations with Russia in pursuit of political alignment with the United States.

### 1948

The artist Abraham Palatnik moves to Rio de Janeiro and forms the first center of Brazilian abstraction with Ivan Serpa and Almir Mavignier. Samson Flexor, another pioneer in the dissemination of abstraction in Brazil, founds the Atelier Abstração in São Paulo. The artist Lothar Charoux begins producing abstract work at the same time.

São Paulo Museum of Modern Art (MAM) opens.

#### Venezuela

A military-civil coup engineered by the Acción Democrática party removes General Isaías Medina Angarita from power. Rómulo Betancourt becomes president of the revolutionary junta in what is called the “October Revolution”.

Alejandro Otero goes to Paris, where he remains until 1952. Construction is completed in Caracas for the El Silencio urbanism complex devised by Carlos Raúl Villanueva. The design includes two fountains with sculptures (*Las Toninas*) by Francisco Narváez.

The Madí movement is organized in Buenos Aires around the artists Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss and Gyula Kosice. The Asociación Arte Concreto-Invención also launches the “Manifiesto Invencionista” in the same city.

The Italian-Argentinean artist Lucio Fontana publishes the “Manifiesto Blanco”.

Rómulo Gallegos is elected president of Venezuela in the first direct and secret ballot in the country.

The engineer Cipriano Domínguez starts work on the Centro Simón Bolívar, whose central point, Las Torres de El Silencio, becomes an emblem of modernity in Caracas.

The Taller Libre de Arte begins in Caracas, and becomes of fundamental importance for Venezuelan abstraction.

The Taller Libre de Arte provides space for the first exhibition of abstract art, with works by the Argentinean Arte Concreto—Invención group.

Nine months after being elected, Rómulo Gallegos is removed from power in a coup and replaced by the military junta consisting of Carlos Delgado Chalbaud (president), Marcos Pérez Jiménez and Luís Felipe Llovera Páez.

Debate about abstraction and figuration at the Soviet Venezuelan Cultural Center.



---

**Brazil****Venezuela****1949**

---

São Paulo Museum of Modern Art organises the *Do Figurativismo ao Abstracionismo* exhibition, from October to December. Curated by the Belgian Léon Degand, the exhibition mainly shows works by European artists, but also includes Samson Flexor, Cícero Dias and Waldemar Cordeiro.

The Brazilian Association of Art Critics is founded, organised by Sérgio Milliet, Mário Barata and Mário Pedrosa. The Museum of Modern Art in Rio de Janeiro opens.

Getúlio Vargas returns to the presidency as PTB candidate, this time after an election.

The Austrian artist Franz Weissmann, living in Brazil since 1921, produces his first abstract sculptures.

Work begins on the second stage of Universidad Central de Venezuela (UCV) University Town (CU). Designed by Carlos Raúl Villanueva, and considered an exceptional example of modern architecture, the CU would be listed as a UNESCO World Heritage Site in 2000.

Alejandro Otero returns from Paris and exhibits the *Las Cafeteras* series at the Museo de Bellas Artes in Caracas. The exhibition represents a crucial turning point in Venezuelan visual art, with a significant number of young artists moving towards abstraction.

Young Venezuelan artists found the Los Disidentes group in Paris, publishing an angry and controversial magazine of the same name The “Manifiesto No” is published in its 5<sup>th</sup> edition.

Jesús Soto travels to Paris after exhibiting at the Taller Libre de Arte. *Taller* magazine is launched by Taller Libre de Arte the same year.

Another stage of the Caracas University Town opens: the Olympic Stadium.

**1951**

---

The 1<sup>st</sup> São Paulo Biennial opens with great impact on artists, critics and the general public. Works by major domestic and international figures are shown, including Picasso, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Cândido Portinari, Fernand Léger, Alexandre Calder and Victor Brecheret.

The 1<sup>st</sup> São Paulo Modern Art Salon is held at Galeria Prestes Maia in São Paulo.

The Swiss artist Max Bill wins the first Biennial sculpture prize for his work *Unidade Tripartida*, influencing future concretist artists in Brazil.

The critic and poet Ferreira Gullar moves to Rio de Janeiro, meets Mário Pedrosa and begins to associate with artists and intellectuals connected with concretist ideas.

The project begins for integrating art and architecture at the Universidad Central de Venezuela, led by Carlos Raúl Villanueva. Venezuelan abstract artists are featured alongside international guests like Fernand Léger, Victor Vasarely, Alexander Calder, Jean Arp and other artists.

**1952**

---

Grupo Ruptura is launched in São Paulo, following a meeting by several artworld figures, led by Waldemar Cordeiro and Geraldo de Barros, and launching the *Manifiesto Ruptura*, which marks the formal beginnings of the Concretism movement in Brazil. The group finds important allies in the poets Haroldo and Augusto de Campos and Décio Pignatari.

Activities begin at the Ateliê Livre and Ateliê Infantil under the direction of Ivan Serpa at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro.

Lygia Clark returns from Paris, finding Concretism groups formed in Brazil, and begins her investigations into Geometric Abstraction.

Ignoring the results of the presidential election won by Jóvito Villalba, the army install General Marcos Pérez Jiménez in power.

Argument about abstract art between Alejandro Otero and Mario Briceño.

Mateo Manaure and Carlos González Bogen publish the “Manifiesto Cuatro Muros”.



---

## 1953

### Brazil

Getúlio Vargas inaugurates Petrobras, the state monopoly for oil prospection, extraction and refining in Brasil.

## 1954

Grupo Frente is founded at Ivan Serpa's studio in Rio de Janeiro. The artists organise their first group show, which includes Aluísio Carvão, Décio Vieira, Lygia Clark, Lygia Pape and other artists. The introductory text is written by Ferreira Gullar.

Hélio Oiticica starts to study with Serpa and later joins the group.

The Estúdio de Projetos Gráficos is opened by one of the pioneers of Brazilian graphic design, Willys de Castro, together with the artist Hércules Barsotti.

Lygia Clark starts her *Quebra da moldura* series, which will be the artist's first experiments with subverting and expanding the question of space in her work.

Commemoration of the 4<sup>th</sup> centenary of the city of São Paulo.

Under the pressure of political problems and personal scandals, Getúlio Vargas commits suicide on August 24, leaving a testament-letter to the Brazilian people. Vice-president João Café Filho assumes the presidency.

## 1955

In Rio de Janeiro the Grupo Frente holds its second exhibition, with an introductory text by Mário Pedrosa.

The artist Amílcar de Castro uses metal instead of wood for his abstract sculptures.

3<sup>rd</sup> São Paulo Biennial, from June to October.

Juscelino Kubitschek is elected President of Brazil in October, beginning his term the following year with João Goulart as Vice-president. The National Democratic Union (UDN) and sections of the military (especially the air force and navy) protest against JK's inauguration.

## 1956

This year sees the final two exhibitions by Grupo Frente in Rio de Janeiro.

Samson Flexor publishes the *Atelier Abstração Manifesto* in June.

The 1<sup>st</sup> Exhibition of Concrete Art, organised by Grupo Ruptura at the Museum of Modern Art in São Paulo, is shown at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro from December 56 until February 57, involving Concrete artists from Rio de Janeiro and other states in Brazil.

### Venezuela

Armando Reverón's painting *Desnudo acostado* wins National Painting Prize.

Another stage of the Caracas University Town opens: the Great Hall auditorium and the adjacent Covered Plaza

Armando Reverón dies in Caracas.

Carlos Cruz-Diez produces his first abstract works, including *Proyecto para un mural*.

Gio Ponti designs and builds Villa Planchart in Caracas, in which he synthesises his ideas about architectural and furniture design.

Alejandro Otero begins his *Coloritmos* series.

Carlos Raúl Villanueva and his office design Conjunto Residencial 2 de Enero (now 23 de Enero).

The Denise René gallery in Paris organises the *Le Mouvement* exhibition, signalling the official birth of kinetic art. Jesús Soto shows a series of Plexiglas works in the exhibition.

The Museum of Modern Art in New York acquires Alejandro Otero's *Coloritmo no.1*.

Gego begins to make abstract work, seeking to transform planes into volumes.

**Brazil****Venezuela****1957**

The 1<sup>st</sup> Exhibition of Concrete Art opens in Rio de Janeiro in February.

The *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* is launched in March, becoming a crucial mouthpiece for dissemination of the ideas of Concretism in Rio.

Ferreira Gullar breaks with the Concrete poets in São Paulo. Both sides explain their ideas in articles published in the *Suplemento Dominical*: "From the phenomenology to the mathematics of composition", by Haroldo de Campos, and "Concrete poetry: an intuitive experience", by Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar and Oliveira Bastos.

Lygia Pape begins her *Tecelares* series, which incorporate wood fibres into the composition of drawings and in which the play between line and light is the source of rhythmical expansion of the work beyond the page.

Hélio Oiticica begins his *Metaesquemas* series.

Lúcio Costa, an architect with strong Concretist influences, wins the competition for developing the Pilot plan for Brasília.

Alejandro Otero shows his first *Coloritmos* at Galería de Arte Contemporáneo in Caracas.

An important public argument about abstract and figurative art breaks out between the writer and critic Miguel Otero Silva and Alejandro Otero.

Bárbaro Rivas represents Venezuela at the São Paulo Biennial.

Jesús Soto makes his first *Vibración*.

Carlos Cruz-Diez starts to explore the optical instability of the picture plane.

Gego seeks to dissolve the plane by transforming it into successive parallel lines, aiming at transparency and integration of both sides of the plane in space.

**1958**

Lygia Pape, and the artist Reynaldo Jardim present their *Balé Neoconcreto* performance, at the Hotel Copacabana Palace Theatre.

Lygia Clark begins her *Superficies moduladas* series, her final experiments with painting in its accepted sense, painting forms on wood which are the start of her search for three-dimensionality.

On January 23, General Marcos Pérez Jiménez is removed from the Venezuelan presidency by a government junta led by Wolfgang Larrazábal.

The AD, COPEI and URD political parties establish a pact to ensure support for the recently installed democratic regime with the collaboration of all political powers.

Alejandro Otero receives the National Painting Prize in Venezuela.

Jesús Soto produces two murals and a vibrating tower for the Brussels Universal Exposition.

Dismantlement of the Instituto de la Ciudad Universitaria in Caracas, the body in charge of planning and construction, brings an end to the projects for integrating art and architecture at the Universidad Central de Venezuela.

Gego, who has been mainly working with webs of straight or semi-straight lines, starts to experiment with bands and planes. But she continues to explore parallel lines that are deformed in space.

**1959**

The poet and critic Ferreira Gullar publishes the "Manifesto Neoconcreto", and organises the first exhibition by the Neoconcretist movement at the Museum of Modern art in Rio de Janeiro. He also shows his *Livros-poemas*, at the *Jornal do Brasil* offices.

Willys de Castro starts building his *Objetos ativos*.

Rómulo Betancourt assumes the presidency, following direct elections the previous year.

Carlos Cruz-Diez completes *Fisicromía no. 1* in Caracas.



---

**1959****Brazil****Venezuela**

---

Hélio Oiticica begins his series of *Monocromáticos*, *Relevos espaciais* and *Bilaterais*.

Lygia Clark makes her *Contra-relevos* and *Casulos* series of works that begin to unfold beyond painting directly into the question of space.

**1960**

Brasília is inaugurated as the new capital of Brazil on April 21. It is one of the biggest works of constructivist architecture and also features numerous buildings designed by the architect Oscar Neimeyer.

Jânio Quadros is elected president, with João Goulart as vice-president.

The São Paulo concretist group organises the exhibition *Arte Concreta: Retrospectiva 1951-1959*.

The 2<sup>nd</sup> Concrete Art Exhibition opens at the Ministry of Education and Culture building in Rio de Janeiro in November.

Max Bill organises the international concrete art exhibition, *Konkrete Kunst*, in Zurich, including works by Willys de Castro, Judith Lauand, Hércules Barsotti and other artists.

Ferreira Gullar publishes "Teoria do Não-Objeto" [Theory of the Non-Object] in the *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*.

Lygia Clark shows the *Bichos* series of three-dimensional manipulable works at Galeria Bonino, Rio de Janeiro.

**1961**

Acting president of Brazil, Jânio Quadros, elected by the opposition, resigns and is replaced by the vice-president João Goulart amidst an international crisis of "populism".

Ferreira Gullar is nominated director of the Fundação Cultural do Distrito Federal in Brasília, and turns away from avant-garde and Neoconcrete artists.

Final exhibition by the Neoconcrete group and the 3<sup>rd</sup> Exhibition of Neoconcrete Art at the Museum of Modern Art in São Paulo.

**1962****1963**

Hélio Oiticica begins his *Bólides* series of installations with geometric wooden panels which stimulate public interaction with the work.

Lygia Clark produces *Caminhando*, a watershed experiment in her work, in which the audience is introduced as a participant and actor in the production of art.

Jesús Soto wins the National Painting Prize.

Carlos Cruz-Diez moves to Paris.

Political turbulence with kidnappings and bombings in Caracas. The extreme-left opposition takes up arms.

Jesús Soto gives up the baroque form of his *Vibraciones* and returns to concentrate on geometric works.

Carlos Raúl wins the National Architecture Prize for his work on the University Town in Caracas.



---

**Brazil** **Venezuela****1963**

---

João Goulart proposes the "Base Reforms" (agrarian, banking, administrative, university and armed forces), and opposition dissatisfaction with the 'Jango' government increases.

**1964**

---

On March 31, a military coup deposes the Brazilian government of 'Jango', replacing him with Marshall Humberto de Alencar Castello Branco.

Raúl Leoni takes over the presidency from Rómulo Betancourt, in the first democratic succession in the history of Venezuela.

Hélio Oiticica completes his *Parangolé* series of multicoloured cloaks, banners and canopies.

Ferreira Gullar publishes his essay "Cultura posta em questão" [Culture in question], in which he criticises the repression of the dictatorship and is immediately censored by the military regime.

**1965**

---

MAM-RJ shows *Opinião 65* from August to December, with works by 17 Brazilian artists and 13 international artists, and also showing Hélio Oiticica's *Parangolés*.

Carlos Cruz-Diez makes the first models for his *Cromosaturaciones*.

Propostas 65 is proposed as a similar exhibition for São Paulo, planned by Waldemar Cordeiro.

Numerous political, union and student leaders are banned, including João Goulart, Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros and Leonel Brizola.

**1966**

---

David Alfaro Siqueiros completes his mural *Del porfirismo a la Revolución*, at the Museo Nacional de Historia, Mexico City.

**1967**

---

The *Nova Objetividade Brasileira* exhibition opens at MAM-RJ.

Carlos Raúl Villanueva Designs the Venezuelan pavilion for the Montreal International Exposition, in which Jesús Soto's first suspended volume is shown.

Hélio Oiticica launches the manifesto text for the exhibition, entitled "Esquema geral da nova objetividade" [A general outline of the new objectivity].

Jesús Soto makes his first *Penetrable*.

General Costa e Silva is elected president by the National Congress.

Gego states that she has completely removed notions of form and volume from her spatial works.

The New Brazilian Constitution is proclaimed, aiming to institutionalise and legalise the military regime and increasing the influence of the Executive over the Legislature and Judiciary.

The politician Carlos Marighella forms the National Liberation Alliance, an underground organisation focused on armed struggle against the government.

Carlos Lacerda and Juscelino Kubitschek lead the formation of the "Frente Ampla" – with the support of João Goulart, exiled to Uruguay – demanding an amnesty, a Constituent Assembly and direct elections.





---

**1968****Brazil****Venezuela**

---

The March of the Hundred Thousand takes place in Rio de Janeiro in June. The demonstration started from national student movements and also involved Brazilian artists and intellectuals.

AI-5, a governmental decree that dissolves the congress and suspends civil rights, is proclaimed in Brazil in December.

Rafael Caldera wins the presidential election.

---

**1969**

General Emílio Médici becomes president of Brazil, demanding reopening of the National Congress for his inauguration.

Mário Pedrosa, then president of the Brazilian Association of Art Critics, publishes the text "Os deveres do crítico de arte na sociedade" [The duties of the art critic in society] in *Correio da Manhã* newspaper on July 10, pointing out their resistance to the censorship of the dictatorship.

Hélio Oiticica holds an important retrospective exhibition at the Whitechapel Gallery in London, where he is confirmed as one of the precursors of Brazilian "environmental art".

Christian-democrat Rafael Caldera assumes the presidency of Venezuela.

Jesús Soto has a major solo exhibition at The Museum of Modern Art in Paris and the Stedelijk Museum in Amsterdam.

Gego installs *Reticulárea* at the Museum of Fine Arts in Caracas. This work abandons the scheme of intersecting parallel, or almost parallel, lines.

---

**1970**

Lygia Clark moves to Paris, where she teaches at the Sorbonne.

The exhibition *Do corpo à terra*, organised by the critic Frederico Morais, opens in Belo Horizonte.

Influenced by Hélio Oiticica's Whitechapel Gallery exhibition, the Venezuelan conceptual artist Diego Barboza produces his first collective action work in the streets of London: *30 muchachas con redes*.

---

**1971**

Carlos Lamarca, one of the main armed opponents of the right-wing military regime in Brazil, is killed in Bahia by a Special Army Commando Group.

Gego begins her *Chorros* series. She also makes the *Reticuláreas cuadradas*.

Carlos Cruz-Diez receives the National Visual Arts Award.

---

**1972**

Brazil enters the *Brazilian Miracle* period of open economic expansion, leading a series of rapid financial growth measures, including a major injection of foreign capital in local projects.

Alfredo Boulton publishes the third volume of the *Historia de la Pintura en Venezuela*, which relates to the *Época contemporánea*.

In-depth studies of geometry lead Gego to create double-curved surfaces and portable tubular surfaces.

---

**1974 – 1975**

Ernesto Geisel is confirmed president of Brazil in January 74.

In October of the following year the death of the journalist Vladimir Herzog is announced on the premises of the 2<sup>nd</sup> Army, which has major impact in the Brazilian press and the population at large.

Carlos Cruz-Diez makes *Cromointerferencia de color aditivo* for Simón Bolívar International Airport in Maiquetía.

## BIOGRAPHIES OF ARTISTS

Alejandro Otero (El Manteco, 1921 – Caracas, 1990)

Dissatisfied with the prevailing landscape painting tradition in Venezuela, Otero began to investigate line, color and lighting effects, in a search for refinement and appreciation of plastic means as subjects for the artwork. From 1939 to 1945 he attended the Escuela de Artes Plásticas in Caracas, where he painted landscapes in the style of Cézanne and gave classes in painting and stained glass. When he graduated, he was awarded a scholarship which allowed him to make his first trip to Paris.

During a stay in Caracas in February 1949 he showed the *Cafeteras* series at the Museo Bellas Artes. In these works, he progressively abandons painting as depiction in favour of autonomous structures in which form and color are released from their connection with representation. This controversial exhibition becomes a powerful incentive for a group of young artists who become interested in the phenomenon of abstraction, marking a break with the Venezuelan landscape school and the figurative tradition of the 19<sup>th</sup> century.

On his return to Paris, Otero continues the process of synthesising plastic elements (leading to the work *Lineas de color sobre fondo blanco*, of 1950-51), studying the work of Mondrian and the ideas of neoplasticism, and leading the group known as Los Disidentes (1950), comprised of young Venezuelan artists who supported Geometric Abstraction in opposition to the cultural climate in Venezuela, which they saw as provincial and conservative.

His encounter with Mondrian results in his first *Collages ortogonales*, of 1951. The following year, Otero returns to Venezuela, where he takes part in projects for integrating art and architecture, led by Carlos Raúl Villanueva at the Universidad Central de Venezuela. In 1955 he continues his experiments, beginning the *Coloritmos* series of compositions of bands and planes of color on thick panels spray painted with nitrocellulose lacquer.

Disagreeing with the criteria adopted for the awards at the Venezuelan Annual Official Art Salon in 1957, Otero maintains a famous argument with the writer Miguel Otero Silva, in which he defends abstraction and modernity. The following year he wins the National Painting Prize at the 19<sup>th</sup> Salon with *Coloritmo No.35*, and in 1959 he shows several works from the series at the 5<sup>th</sup> São Paulo Biennial.

Establishing himself in Paris in 1960, where he will live for four years, Otero produces the *Monocromos* series, which points to the end of the *Coloritmos* and the beginning of the period of experimentation with scraps of furniture and doors, old letters and found objects as material for the *Ensemblajes y encolados* series. He returns to Venezuela in 1964, where he produces the *Papeles coloreados* series of collages made from newspaper cutouts dyed in various colours and collaged as lines and pure planes. At the end of the decade, Otero begins to devote himself to public sculptures: *Rotor* (1967), *Delta solar* (1976), *Abra solar* (shown at the 1982 Venice Biennale) and

other works. These are large-scale kinetic works made for public places and mostly constructed from aluminum and stainless steel. Driven by motors or by the wind, they integrate the movement and lighting effects produced by the metal. Especially invited for the 13<sup>th</sup> São Paulo Biennial in 1975, Otero shows an audiovisual display of films, slides and pictures related to his artistic investigations. On August 14, 1990 an official decree as a posthumous tribute to the artist changes the name of the Fundación Museo de Arte La Rinconada to the Fundación Museo de Artes Visuales Alejandro Otero.

Carlos Cruz-Diez (Caracas, 1923)

Cruz-Diez is one of the most representative artists of Venezuelan and international kinetic art, involved in the systematic study of the phenomenology of color and developing a theory that aims to “launch color into space”, releasing it from form and from any pre-existing symbolic connotations. After graduating from the Escuela de Artes Plásticas de Caracas in 1945, he studies graphic design in New York and starts to work as a fine artist and graphic designer. He also associates with leftwing movements and paints clearly political popular scenes at that time.

After 1950, Cruz-Diez begins to question his figurative work and becomes interested in Geometric Abstraction, creating his first significant abstract works in 1954, the *Proyectos murales*, now centred on color questions which he will address from that time on. The following year he moves to Barcelona and travels regularly to Paris, where he maintains useful contact with Jesús Soto and the avant-garde abstractionists associated with the Denise René gallery. On his return to Caracas in 1957 he opens the Estudio de Artes Visuales, dedicated to graphic art and industrial design. That same year he produces works that seek to achieve his aim of “launching color into space” through the optical instability of the plane.

Based on the study of color theory, the phenomena of perception and his knowledge of graphic design, in 1959 Cruz-Diez conducts experiments towards “activating” color spectrums not existing on the support – with color forming and dissolving in time and space. This work leads to the first *Fisicromías*, three-dimensional structures that attempt to modulate the color of light reflected in the space. In 1963 he makes the *Inducciones cromáticas*, associating simultaneous color contrasts to generate complementary colors. The following year, he produces the *Cromointerferencias*, in which he superimposes a pattern of lines similar to the background on a translucent sheet to suggest the appearance of non-existent gradations on the painted surface. The first version of a *Cromosaturación* dates from 1965, penetrable cubicles saturated with colored light, together with other works closer to the aim of projecting color in space and freed from all formal attachment. One of these color installations was shown at the 25<sup>th</sup> São Paulo Biennial in 2002.

After the 1970s, Cruz-Diez starts to receive important commissions for works integrated into architecture in urban spaces in Venezuela, Europe and



Asia. He won the International Painting Prize at the 9<sup>th</sup> São Paulo Biennial in 1967 and the Venezuela National Visual Arts Award in 1971. He created the Unidad de Arte del Instituto de Estudios Avanzados, at the Universidad Simón Bolívar in Caracas in 1987. Two years later he published a book on his theories, entitled *Reflexión sobre el color*. In 1997, he assisted with the creation of the Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez. He continues to be highly productive in his studios in Paris and Caracas.

#### Gego (1912 – Caracas, 1994)

The role of line, projection in space and the aesthetic of transparency are some of the concepts investigated by Gego, the artistic name of Gertrud Goldschmidt, who was born in Germany but later took on Venezuelan citizenship. Gego studied architecture at the University of Stuttgart from 1932 to 1938 and worked as a draughter for architecture practices. With the upsurge of Nazism and anti-Semitism she was obliged to emigrate to Venezuela in 1939. From 1940 to 1944 she worked as an architect and industrial draughter, becoming a Venezuelan citizen in 1952.

Based on pure abstraction and following the precepts of Constructivism, she began to explore questions related to space in 1956, converting planes into volumes. The following year she was involved in dissolving these planes into weaves of parallel lines, seeking to achieve a transparency which would allow integration of both sides of the plane. In 1958 the artist showed her first iron volumes at the Cruz del Sur gallery-bookshop in Caracas, and exhibited in the Venezuelan Pavilion at the International Fair in Brussels.

In the 1960s she focused on creating spatial volume integrated into architecture (the structure design for the Venezuela Banco Industrial in 1962 was her first important work of this type), and also experimented with various print and printmaking techniques, producing her most intensive and extensive production of work on paper. At the same time, she taught at the Universidad Central de Venezuela, the Instituto de Diseño Newmann-Ince and the Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas.

Around 1964, she replaced iron with stainless steel, allowing her to make lighter and more flexible works, which also no longer required the assistance of metalworkers. By 1967 she had completely eliminated form and volume. From 1969, she abandoned the practice of parallel lines and started to make drawings with intersecting lines forming flat and modulated webs. This system is the source of the *Reticuláreas* series of structures consisting of hundreds of triangular or square modules made of thin stainless steel rods, which interconnect into flexible webs. The first of these was installed at the Museum of Fine Art in Caracas in 1969. In 1971 she produced the *Chorros* series comprised of a vertical accumulation of aluminium rods suspended in space. Two years later she made *Cuerdas*, a volume-installation made of suspended strips of nylon and stainless steel, going on to produce the cylindrical and spherical structures she

called *Troncos* (1974) and *Esferas* (1975). In 1976, Gego produced the series called *Dibujos sin papel*, in which she released herself from any preconceived constructive element, using delicate structures of iron, wire and other materials, such as threads and beads, hanging on the wall like aerial drawings complemented by the play of reflections of light and shade. Considered by specialists as one of her most important contributions to 20<sup>th</sup> century art, this series was awarded the National Fine Arts Prize in Venezuela in 1979.

In the 1980s, Gego continued with structural projects integrated into architecture, and also with experiments with print techniques and drawing. She further developed the *Dibujos sin papel* series and began the *Bichos*, small three-dimensional works made from recycled materials. Her final series, the *Tejeduras*, was produced around 1988, working with webs and strips of paper and other materials to create small fields of perpendicular lines on a flat surface. The Fundación Gego was created by the artist's family in 1996 in order to preserve and disseminate her work. That same year, a selection of her works was shown in a special room at the 23<sup>rd</sup> International São Paulo Biennial, and in 2000 the Museum of Fine Art in Caracas organised the retrospective exhibition *Gego 1955-1990*.

#### Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980)

One of the most innovative artists of his generation and an important figure in the development of Brazilian contemporary art, Oiticica began his art career in 1954, attending Ivan Serpa's drawing and painting courses at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro. From 1955 to 57 he showed in the Grupo Frente exhibitions and at the same time produced the *Mataesquemas* works (1956 to 59), influenced by Malevich and Mondrian, with compositions that destabilise the picture plane through the use of dynamic and rhythmic structures forming simple geometric figures on light backgrounds.

In 1959 Oiticica revolts against the mathematical aesthetics of Concretism, breaking with the Grupo Frente and aligning himself with Ferreira Gullar, who criticises the "increasing rationalisation of the processes and concepts of painting", and proposes a return to the subjective dimension of art. As a result, Oiticica abandons the two-dimensional form of the canvas in pursuit of experiments in individual and group participation.

In his search to establish an interactive relationship between the work and its audience, he creates the *Bilaterais* series of monochromatic panels painted with tempera or oil paint and hanging from nylon threads, and the *Relevos espaciais*, large stratified panels of colored geometric shapes folded in on themselves and hanging in space. He goes on to produce the first *Nucleos* or *Penetráveis*, which are like mazes comprised of panels made from various materials and color fields which stimulate physical sensations in the spectators moving around them or inside them. These were followed by the *Bólides*, glass or wooden containers or boxes filled



with earth and pigments, with various compartments that can be opened and explored. These experiments led to the *Parangolés* in 1964, consisting of cloaks, screens or banners made from cotton, paper, plastic and other materials inscribed with drawings and poems, to be held up or worn by the spectators.

At the end of the 1970s, Oiticica creates the *Manifestações ambientais*, such as *Tropicália* (1967), *Apocalypse* (1968) and *Eden* (1969), which have a more interactive context than the previous works, including *Bólides*, *Penetráveis* and *Parangolés*, placed next to natural elements such as water, sand, stones, straw and plants. The idea was for participants to remove their shoes and “inhabit” the spaces using all their senses.

Oiticica's first international solo exhibition was at the Whitechapel Gallery in London in 1969, with texts by the critic Guy Brett. This allowed him to spend a year as artist in residence at Sussex University. In 1970 a Guggenheim Foundation grant enabled him to move to New York and continue his research, which now included music, dance, photography, performance and experimental film. He returned to Brazil in 1978 and died of a stroke at the age of 43 in March 1980.

Retrospective exhibitions of his work have been held at Paço Imperial, Rio de Janeiro (1986); the University of São Paulo Museum of Contemporary Art (1987); Witte de With Centre of Contemporary Art, Rotterdam; Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon; Walker Art Center, Minneapolis (1992); Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (1996); Tate Modern, London (2007); and Itaú Cultural (2010), São Paulo. In 1981 his heirs created the Projeto Hélio Oiticica with the aim of preserving of his work; and in 1996, Rio de Janeiro Municipal Culture Secretariat created the Centro de Artes Hélio Oiticica. A portion of the artist's works was destroyed in a fire in 2009.

### Hércules Barsotti (São Paulo, 1914)

As an industrial and textile designer, painter, printmaker, graphic designer and layout artist, Barsotti began his art training in 1926 at the Colégio Dante Alighieri in São Paulo, under the tuition of the painter Enrico Vio. After qualifying in industrial chemistry from Instituto Mackenzie in 1937, he worked as an industrial chemist for some years. In 1940 he discovered painting, however, developing figurative work that leaned towards abstraction. At the start of the following year, his work had evolved and he was then considered a Constructivist artist involved in an intellectual approach to the plane.

In 1954 he founded the Estúdio de Projetos Gráficos with Willys de Castro, which was where he produced his first Constructivist concrete works, with particularly precise color and formal elements. At the end of the decade he joined the Rio de Janeiro Neo-concrete group, even though he did not

sign Ferreira Gullar's manifesto, and showed in the second and third Neo-concrete Art Exhibitions at the Museums of Modern Art in Rio de Janeiro (1960) and São Paulo (1961). At the same time, he was also a member of the Brazilian Association of Industrial Design and worked as a graphic designer for publications and also produced stage costumes and textile products. In 1960 he showed in the important *Konkrete Kunst* exhibition, organised in Zurich by Max Bill, then one of the main theorists of Concrete art, whom Barsotti had met previously during a study trip to Europe.

Barsotti's works concentrated on the tension between black and white for several years, creating a dynamism that questions the plane and suggests volume in extensive compositions with few formal and color elements: diagonal white or black bands narrowing or widening as they approach the edges of the support, suggesting a non-existent curve or creating an ambiguous object within the frame.

In 1963 he joined a group of São Paulo artists to form the Associação de Artes Visuais Novas Tendências and the Galeria Novas Tendências (or Galeria NT). Also that year he gave up working with black-and-white contrasts and began experiments with acrylic and vinyl paints, exploring meticulously calculated color possibilities, to create visual effects with sensations of volume and movement.

Remaining always on the two-dimensional plane, he uses unusually shaped supports (hexagons, circles, pentagons and particularly squares, but rotated and hanging from a corner, to look like a rhomboid). The compositions are meticulously constructed based on the shape of the canvas, with a few defined colors applied with no visible brushstrokes and arranged so that the color fields create an illusion of depth.

Among other exhibitions, he also showed at the São Paulo Biennial (1957, 1959, 1961, 1963, 1965, 1987, 1994 and 1998). On the occasion of his 90th birthday in 2004, São Paulo Museum of Modern Art (MASP) organised the first major retrospective of his work.

### Jesús Soto (Ciudad Bolívar, 1923 – Paris, 2005)

One of the most important Latin American artists of the 20<sup>th</sup> century, Soto was involved in looking for new solutions to key art issues, revealing space and time as fundamental “qualities” beyond pictorial representation, and stimulating interaction between the work and the spectator. Coming from a modest background, in 1942 he received a grant that allowed him to move to Caracas, where he studied art and art education at the Escuela de Artes Plásticas. His work develops along figurative lines until 1949, which is the year he was appointed director of the Escuela de Bellas Artes de Maracaibo.

Another grant the following year allows him to continue his training in Paris, where he studies the work Mondrian, Malevich and members of the Bauhaus, and connects with the abstractionists meeting at the



Salon des Réalités Nouvelles. Between 1951 and 1953, he works on the *Progresiones* and *Repeticiones*, simple geometric shapes organised systematically to produce optical vibrations. From 1956 to 1957, Soto produces the *Estructuras cinéticas*, made from overlapping Plexiglas sheets which multiply the vibratory possibilities of the regular designs drawn on each sheet. In 1957 he gives up Plexiglas in favour of three-dimensional structures made from welded steel rods, some of which became known as *Pre-penetrables*. The earliest *Vibraciones* and the start of his baroque phase date from the same year, in which he momentarily breaks the geometric rigour by incorporating objects on strongly textured surfaces, with the aim of dematerialising them optically. He produces the *Leños viejos* series along the same lines between 1960 and 1962, using blocks of timber and pieces of metal.

At the end of this stage of formal and material exuberance, Soto returns to concentrating on geometric shapes in 1962 and begins working based on defined families of form, producing works such as *Escrituras*, *Varillas vibrantes* and *Cuadrados vibrantes*. The slow and progressive accumulation of rods in contrast with backgrounds leads him towards creation of the *Penetrables*, one of his most significant contributions to contemporary art. The *Penetrables* are spaces built with flexible or rigid materials, such as plastic or metal tubes hanging from a grid, involving spectator interaction while moving through them. From 1970, the artist produced monumental penetrable architectural environments and hanging volumes installed in open or closed spaces in Venezuela, France, South Korea, Switzerland, Brazil, Japan, Germany and Canada.

In 1973, Soto was involved in the foundation of the Museo de Arte Moderno Jesús Soto in Ciudad Bolívar, to which he donated his own works and those of abstract artists he was friendly with. He was awarded the National Sculpture Award in France in 1995. He showed at the Venice Biennale on several occasions (1958, 1962, 1964 and 1966) and at the São Paulo Biennial (1957, 1959, 1963, 1994 and 1996). Retrospective exhibitions of his work have been organised by Museo de Bellas Artes de Caracas (1971); Solomon R. Guggenheim (New York, 1974); Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (1983); Galerie Nationale du Jeu de Paume (Paris, 1997; touring Germany, Belgium, Taiwan, Colombia, Venezuela and Ecuador until 2003; and the Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro, 2005).

#### Judith Lauand (Pontal, 1922)

A painter and printmaker and one of the pioneers of concretism, Judith Lauand graduated from the Araraquara School of Fine Arts in 1950, where she studied painting with Mario Ybarra de Almeida, Domenico Lazzarini and other artists of the modern generation.

Producing expressionistic figurative works at the start of her career, she moves to São Paulo in 1952 and she studies printmaking with Lívio Abramo. She meets Geraldo de Barros and Alexandre Wollner in 1954 and begins to direct her work towards abstraction, also attending events organised by the Grupo Ruptura and discovering works by artists like Nogueira Lima, Lothar Charoux, Luís Sacilotto and Waldemar Cordeiro, which leads to her Concretist phase.

In 1955 she is the only woman included in the movement and shows at the 1<sup>st</sup> National Exhibition of Concrete Art at the Museums of Modern Art in São Paulo (1956) and Rio de Janeiro (1957), alongside the Grupo Ruptura artists. The exhibition brings together Concrete artists in a comparison of avant-garde works (paintings, sculptures, drawings, posters and poems) from both cities.

In the early 1960s she begins to explore the effects of light, incorporating new materials into the works, such as paperclips and pins, to produce rhythms and optical effects. For a brief period at the end of the decade she experiments with pop art, but from 1972 returns to Concretist painting and continues to work in that vein. With the exception of the pop phase, Lauand's works throughout her career follow the principles of Constructivist art, Gestalt theory based on the psychology of the spectator, and also involve restricted use of form and color. Nonetheless, the artist introduces subtle interventions that give her work a degree of poetry, as the critic Paulo Herkenhoff has said, "It can therefore be said that that Judith Lauand made an art of little Concretist delicacies".

With Hermelindo Fiaminghi, Luís Sacilotto and other São Paulo artists, critics and intellectuals, Lauand was one of the founders of the Grupo Novas Tendências and Gallery (1963-65). She showed in *Konkrete Kunst* (1960), organised by Max Bill in Zurich, and in several editions of the São Paulo Biennial (1955, 1963, 1965, 1967, 1969 and 1994). A retrospective of her work was organised by the Galeria Sylvio Nery in 1996, and was also shown at the 1<sup>st</sup> Mercosul Biennial in Porto Alegre (1997). Works by Lauand were included in *Concreta 56. A Raiz da Forma*, organised by the Museum of Modern Art in São Paulo in 2006, in commemoration of the 50 years since the 1<sup>st</sup> Concrete art exhibition. Now aged 88, the artist has withdrawn from the art scene.

#### Lygia Clark (Belo Horizonte, 1920 – Rio de Janeiro, 1988)

After beginning to work as an artist in 1947 under the guidance of the architect and landscape designer Roberto Burle-Marx, Lygia Clark travels to Paris in 1950, where she attends the studios of Arpad Szènes, Isaac Dobrinsky and Fernand Léger. On her return to Brazil two years later, she takes part in the founding of Grupo Frente in 1954, which was involved in promoting Concretism in Rio de Janeiro.

At this point she had gradually abandoned the figuration of her early works in favour of abstractionist experiments. In 1954, with the series called



*Quebra de moldura*, she discovers what she calls “organic line”, producing the *Superfícies moduladas* series (1955-57) and then *Planos em superfície modulada* (1957-58), in which she sought to reconstruct the whole surface in pursuit of interaction with the external space. These experiments led to the 1958 *Espaços modulados* series of black-and-white works in which a line of light dialogues with the inside and outside of the modulated surface. The following year she begins the *Contra-relevos* series of works which shift the plane from the picture surface to the sculptural by constructing stratified surfaces similar to folded paper. Also in 1959, she joins with other abstract artists in distancing herself from Concretism and signing Ferreira Gullar’s Neoconcrete Manifesto and exhibiting in the 1<sup>st</sup> Neoconcrete Exhibition at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro. The *Contra-relevos* gradually open out to become the source of the *Casulos*, from which in turn emerge the fist *Bichos*, now released from the wall. These metal sculptures made from hinged parts associate organic form with a jointed structure, which allow them to be manipulated by the public.

In the mid 1970s, Clark radically breaks with the traditional forms of art and starts to work towards spectator participation in the works, negating the art object and emphasising the concept of art as a social practice, through happenings and stagings that put the public into physical contact with the *Proposições sensoriais*, made with everyday objects (water, shells, seeds, gloves, etc.)

After organising a retrospective of her work at the 1968 Venice Biennale, she moves to Paris until 1976, converting her home there into a meeting place for Latin American artists, teaching at the Sorbonne, and organising experimental awareness and creativity exercises with her students.

She also enthusiastically explores the therapeutic possibilities of art, developing her own methodology on the boundary between psychoanalysis and artistic expression. The “patient” worked with so-called *Objetos relacionais*: supermarket carrier bags filled with water or air and closed with elastic bands, and nylon stockings with knots in different places to form pockets containing stones or polyurethane balls, aromatic essences and other materials. Making these objects herself, they were conceived to touch the body and activate different channels of perception. From her return to Brazil in 1978 until her death, Clark devoted herself exclusively to therapy work. In the 1980s her work achieved international recognition in retrospective and anthological exhibitions, biennials and important group shows in various cities of the world, such as those at Paço Imperial (Rio de Janeiro, 1986; and also Barcelona and Brussels) and São Paulo University Museum of Contemporary Art (1987).

**Mira Schendel** (Zurich, 1919 – São Paulo, 1988)

Mira Schendel’s exploration of transparency, investigation of the relationships between time and space, together with immortalizing and giving meaning to the temporary in her works, have guaranteed her own

place in the context of Brazilian art. Moving with her family to Milan in 1929, she attends the School of Art (1936) and studies philosophy at the Catholic University (1938). Anti-Semitism leads her to join a group of refugees fleeing to Sarajevo in 1941, where she marries a Croatian friend. The couple move to Rome at the end of the war, where they both work for the International Refugee Organisation. Seeking to rebuild her life, she emigrates to Brazil in 1949, and with the support of Sérgio Camargo begins her artistic career in Porto Alegre.

Working initially with graphic design and ceramics, she writes poetry, restores baroque imagery and paints sombre still lifes, which she shows at the 1<sup>st</sup> São Paulo Biennial in 1951. Moving to São Paulo the following year, she meets the Concrete artists, who awaken her interest in abstraction. At the same time, she begins to question the demand for scientific rationality in art.

Little by little she gives up traditional painting and joins the Neoconcrete poets and artists, and is encouraged to experiment with letters and graphic symbols as forms with their own space on transparent paper. She produces the *Monotipias* works (1964-66) during this period, a series of more than two thousand drawings with marks, lines, dots, typographic characters, forms and mass in subtle compositions full of poetry, which contradict formal space-time relationships.

Schendel’s extensive use of rice paper offers her an intimate understanding of the material. Considered initially as the white page for drawing in the *Monotipias* series, in 1966 the paper is converted into a medium in itself, twisted and interwoven by the artist to create fragile and ephemeral structures, the *Droguinhas*, or loose sheets hanging from a thread to make the *Trenzinhos*.

In 1968 she begins her investigation of transparency as a quality and accentuates this by the use of acrylic sheets to produce the *Objetos gráficos*, *Discos*, *Toquinhos* and *Transformáveis* series. The following year, the artist presents the *Ondas paradas de probabilidades* installation at the 10<sup>th</sup> São Paulo Biennial, exploring the almost immaterial quality of nylon threads hanging in rectangles from ceiling to floor. In 1970-71, she produces the *Cadernos* series, a set of 150 notebooks unfolded in different ways. In the 1980s she uses black and white tempera and gesso on wood to produce the *Sarrafos*, and also makes a small series of paintings with brick dust. Several of her works demonstrate the influence of eastern philosophy and mysticism, such as the *Mandalas* in Indian ink on paper, or the twelve small *I Ching* works made for the 16<sup>th</sup> São Paulo Biennial in 1981. A special room is dedicated to the artist at the following edition of the Biennial, in 1984. From the late 1960s until her death, her works generally form a three-dimensional version of previous experiments and continue a line of thinking that materialises and responds to her investigations into time and space, immateriality and fragility.



### Willys de Castro (Uberlândia, 1926 – São Paulo, 1988)

One of the most important participants in the Neoconcrete movement, Willys de Castro moved to São Paulo at the age of 15 to study chemistry and industrial design, graduating in 1948. He believed there were no boundaries between art, design, poetry, music and theater, opening the *Estúdio de Projetos Gráficos* (1954-64) with Hércules Barsotti, participating in the musical movement *Ars Nova* (1954-57) and editing and designing the magazine *Teatro Brasileiro* (1955-56). He was also a founding member of the Brazilian Association of Industrial Design (1963) and the *Nova Tendências* Group and its gallery (1963-65).

His first geometric abstraction works date from 1950, and he adopts the principles of Concretism three years later. Following a study visit to Europe, he aligns himself with the Rio de Janeiro Neoconcrete movement in 1959 and shows in its exhibitions. He shows in *Konkrete Kunst*, the 1960 exhibition organised in Zurich by Max Bill, which outlined the historical development of the Concrete movement.

From 1959 to 1962, his work establishes a harmonious dialogue between painting and sculpture, with the *Objetos ativos* series of polychromatic volumes painted on three sides with abstract-geometric compositions, which are without a doubt his major contribution to Brazilian Constructivist art. In these objects he is exploring their limits while pursuing the continuity of the plane and the reconfiguration of the notion of real space. Starting from the front of the module and spreading to the sides, effects of tension, which are more psychological than optical, are produced on the surface of the object. These three-dimensional objects are often fixed to the wall like conventional paintings, which further intrigues and confuses the spectator.

Willys de Castro's reflections on the relationships between form, color, space and time, together with the tension between the stable and the unstable, continue throughout the 1980s, when he creates the *Pluriobjetos*, which were first shown in 1983. These consist of wood or metal vertical constructions with color and movement effects in which he reintroduces a portion or element dislocated from the "whole", which also allows their reconstruction or re-ordering. He showed in several São Paulo Biennials (1957, 1961 and 1987), and was also included in the *Bienal Brasil Século XX* exhibition (1994) and the contemporary art section of the *Mostra do Redescobrimento* (2000). The permanent Willys de Castro room at the *Pinacoteca do Estado de São Paulo* opened in 2001 with 43 of the artist's works, including drawings, prints and paintings.





ESPAÑOL







Independientemente de su naturaleza o de su foco de actuación, una institución dedicada a las artes debe analizar en profundidad las diversas vertientes históricas que componen, de forma más amplia, el escenario cultural en el cual está inserta. Esto significa explorar determinado hilo conductor a través de una pluralidad de puntos de vista, de acuerdos y desacuerdos que, sumados, establecen relaciones más ricas y complejas. Esta es una de las maneras de abordar la exposición “Diseñar en el espacio – artistas abstractos de Venezuela y de Brasil en la colección Patricia Phelps de Cisneros”: como un movimiento de continuidad en el esfuerzo de la Fundación Iberê Camargo por mapear la historiografía moderna y contemporánea del arte brasileño y latinoamericano.

Entre los artistas seleccionados por el curador Ariel Jiménez para componer esta muestra, se puede destacar la presencia de Mira Schendel, cuya obra ha sido objeto de un reciente y profundo análisis en la exposición “El alfabeto enfurecido – León Ferrari y Mira Schendel”. Al introducir a la artista en una nueva dinámica y a partir de un punto de vista inédito, se crea un entendimiento más complejo de su papel y su relevancia en la historia del arte brasileño y latinoamericano. Un ejercicio que no se resume a las obras de Schendel: el visitante más atento podrá notar, con el paso de los años, que la Fundación Iberê Camargo se empeña en ampliar y contraponer relaciones entre artistas y movimientos, de modo tal de propiciar interpretaciones y abordajes que contribuyan con la comprensión de lo que significa, en términos más amplios, el arte creado en nuestro continente.

A este esfuerzo de ampliar constantemente el entendimiento del arte latinoamericano se suman las iniciativas fundamentales de otras dos instituciones, sin las cuales esta muestra no podría haberse concretado: la Colección Patricia Phelps de Cisneros y la Pinacoteca del Estado de São Paulo. La Fundación Iberê Camargo agradece especialmente a Patricia Phelps de Cisneros, Adriana Cisneros de Griffin, Gabriel Pérez-Barreiro, Luis Camnitzer, Paulo Herkenhoff, al curador Ariel Jiménez, y a todo el competente y dedicado equipo de la Colección Cisneros. También agradece a Marcelo Araújo y al equipo de la Pinacoteca, así como a los equipos que estuvieron involucrados en la realización de la muestra en Porto Alegre. Gracias a la visión y determinación de estas instituciones y personas, es que proyectos ambiciosos, como éste, que la Fundación Iberê Camargo tiene la satisfacción de presentar, se vuelven realidad.

Fundación Iberê Camargo





La aproximación a diferentes organizaciones museológicas de América, así como la revisión de diferentes producciones artísticas del continente, son dos movimientos que se han articulado como uno de los principales objetivos de la Pinacoteca del Estado de São Paulo en los últimos años. Corresponden, respectivamente, a nuestra confianza en las colaboraciones institucionales como estrategia eficaz para el perfeccionamiento de las actividades de los museos y en la cartografía de la sinergia existente entre nuestros múltiples procesos creativos como instrumento fundamental para la adecuada comprensión de la realidad cultural y artística americana.

Es, por lo tanto, con inmensa satisfacción que recibimos la exposición “Dibujar en el espacio: artistas abstractos de Venezuela y Brasil en la colección Patricia Phelps de Cisneros”, organizada conjuntamente por la Fundación Iberê Camargo de Porto Alegre y la Fundación Cisneros – Colección Patricia Phelps de Cisneros. Esta muestra traduce, en la perspectiva de las tres instituciones involucradas, el compromiso con la construcción de una red de trabajo consistente y permanente, siendo altamente honroso para la Pinacoteca del Estado de São Paulo poder participar en esta tarea al lado de tan prestigiosas organizaciones. Dejamos constancia, por lo tanto, de nuestro caluroso agradecimiento a sus direcciones y equipos técnicos, por esta singular oportunidad de colaboración.

La exposición presenta un privilegiado momento del arte de los dos países. En efecto, las décadas de 1950 y 1960 atestiguaron, en Brasil y Venezuela, el desarrollo de una producción de matriz abstracta que se impone, hasta hoy, no sólo como referencia histórica, sino como paradigma para innumerables poéticas subsecuentes. Las emblemáticas obras que componen la exposición – ejemplos excepcionales de la mejor producción de cada artista participante –, en el diálogo propuesto por la cuidadosa y estimulante curaduría, ciertamente le ofrecerán al público visitante una experiencia única de sensibilización y aprendizaje. En esta particular coyuntura de la historia de América Latina, en que, paralelamente, celebramos el bicentenario de la independencia de diversas naciones y continuamos enfrentando tantos desafíos en el curso de nuestras democracias, es siempre oportuno rescatar el mensaje libertario y utópico de nuestros artistas.

Marcelo Mattos Araujo  
Director Ejecutivo  
Pinacoteca del Estado de São Paulo



Es con gran satisfacción que la Colección Patricia Phelps de Cisneros (CPPC) retorna al Brasil luego de casi diez años. Nuestra primera exposición aquí fue en 2002, cuando con el título *Paralelos: arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto*, fueron presentadas dos muestras en São Paulo y Rio de Janeiro, en el Museo de Arte Moderno de cada ciudad. Estas muestras marcaron el comienzo de una gira continental de esta colección por América Latina, de acuerdo con nuestra misión de aumentar la comprensión de la riqueza y diversidad del arte latinoamericano no sólo dentro de Estados Unidos y Europa, sino también dentro de la propia América Latina. Después de São Paulo y Río, la Colección viajó a Argentina, Uruguay, Chile, Perú, El Salvador, Costa Rica y México, con una estructura de curaduría única en cada lugar, desarrolladas especialmente para entablar un diálogo con las tradiciones artísticas de cada sitio.

Brasil siempre ha tenido un lugar muy especial dentro de la Colección y de la familia Cisneros. La colección en sí sería inconcebible sin la sabia orientación y el empeño de Paulo Herkenhoff, uno de nuestros primeros consultores de curaduría. Fue también uno de los primeros a percibir que lo que comenzó como una colección de arte moderno venezolano tenía el potencial – o incluso tal vez la obligación – de expandirse geográficamente y abarcar las expresiones artísticas de la modernidad en Brasil, Argentina, Uruguay y otros lugares. Esta colección que presentamos hoy le debe mucho a la visión de Paulo y a las contribuciones de curaduría de Luis Enrique Pérez Oramas, hoy curador de arte latinoamericano en el *Museum of Modern Art New York*, y de Ariel Jiménez, curador-jefe de la CPPC, y curador de esta exposición.

Estamos extremadamente agradecidos a la Fundación Iberê Camargo y a la Pinacoteca del Estado de São Paulo por la oportunidad de reencontrarnos mediante una exposición centrada en el diálogo artístico entre Venezuela y Brasil. Desde la década de 1950 en adelante, ambos países han venido desarrollando una visión de la modernidad positiva y volcada hacia el futuro, en la cual el arte ha tenido un papel fundamental. Como demuestra la tesis expuesta aquí por Ariel Jiménez, los artistas de ambos países sentían la necesidad de expresar su entusiasmo por lo nuevo y lo moderno, y de empujar los límites de la creación artística hacia dimensiones nuevas

e interactivas. Esta muestra nos proporciona la rara oportunidad de ver el desarrollo paralelo de artistas como Hélio Oiticica y Lygia Clark, Jesús Soto y Carlos Cruz-Diez y la manera en que evolucionan de posiciones tradicionales hacia dimensiones novedosas e inesperadas en sus creaciones artísticas, hacia el *dibujar en el espacio*, como sugiere el título.

Nuestros más cálidos agradecimientos van para la Fundación Iberê Camargo y para la Pinacoteca del Estado por su invitación, y en particular para Fábio Coutinho y Marcelo Araújo, sus directores ejemplares, junto a su competente equipo. También agradecerles por su visión al apoyar a la Fundación Iberê Camargo y hacer posible el increíble edificio del Arq. Álvaro Siza. Una nota de gratitud muy especial debe ir para Jorge Gerdau Johannpeter, presidente ejecutivo de la Fundación Iberê Camargo, y para Beatriz Bia Johannpeter. Dentro de la CPPC, me gustaría reconocer a Ariel Jiménez por su trabajo de curaduría y textos esclarecedores, y a nuestro querido amigo Paulo Herkenhoff por su ensayo. Lleguen mis palabras de gratitud al equipo de la CPPC, bajo el liderazgo de Gabriel Pérez-Barreiro, por coordinar los diversos aspectos de esta exposición, con un agradecimiento particular a Luis Camnitzer, nuestro consultor pedagógico, por sus ideas y propuestas estimulantes. De un modo muy especial, quisiera agradecerles a mis padres, Gustavo y Patricia Cisneros, por su apoyo incondicional, y su convicción inquebrantable en el poder del arte y la educación para cambiar vidas.

Adriana Cisneros de Griffin  
Presidente

Fundación Cisneros / Colección Patricia Phelps de Cisneros



## DIBUJAR EN EL ESPACIO

Ariel Jiménez

Que un número considerable de artistas haya intentado trabajar durante los años cincuenta y sesenta fuera de los límites tradicionales de las artes plásticas, “liberados” de las ataduras materiales de la obra (al menos de las tradicionales), es un hecho que trasciende tanto la producción personal de cada uno de ellos, como los diversos contextos nacionales o regionales en los que trabajaron. En todo el mundo occidental, y en todo su orbe de influencia, hasta el Japón, el siglo XX fue testigo de un progresivo proceso de apertura y “emancipación” en los más diversos campos de la actividad humana. Los medios que durante siglos, incluso milenios, enmarcaron esa esencial necesidad de expresión humana que dio origen a las artes, fueron paulatinamente percibidos como una camisa de fuerza, como un límite material y técnico que debía ser necesariamente flexibilizado, ampliado, superado, para trabajar en el mundo real, en el espacio ocupado por nosotros, sus destinatarios. Porque *dibujar en el espacio*,<sup>1</sup> como lo quisieron muchos artistas, actuar en el ámbito mismo donde se consumen nuestros días, es algo que se hace por necesidad y con la mirada siempre fija en ese espectador, ese interlocutor para quien, necesariamente, se trabaja.

Y si estamos ante un fenómeno que se le impone a un número cada vez mayor de artistas plásticos durante el siglo pasado, es porque las relaciones de los individuos entre sí se transforman radicalmente en las ciudades modernas, y porque la función misma de las artes plásticas se encontró con ello modificada. Sin intentar una jerarquización, por lo demás imposible, conviene señalar algunos de los factores que dirigen y en cierta forma “explican” este proceso general de apertura para todos los artistas que se sintieron llamados a intentarlo. Razones de orden general, en primera instancia, unidas a una transformación radical en nuestro concepto del universo, del espacio y del tiempo, la materia y la energía, llevan por así decir a una inevitable superación del marco tradicional de las artes visuales, incapaz de figurar realidades que entonces trascienden nuestro universo sensible, esto es, nuestro universo táctil, sonoro, visible. De pronto, el mundo se encontró poblado de realidades que no cabían en la tela. Que podíamos concebir, pero que no podíamos ni ver, ni hacer ver.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> La expresión *dibujar en el espacio*, la emplea Jesús Soto cuando intenta definir sus esfuerzos por superar las limitaciones del plano pictórico. Con ello, por supuesto, no pretendemos decir que todo su trabajo, y menos aún el de los artistas reunidos en esta exposición, pueda ser reducido al hecho concreto de trazar líneas en el espacio.

<sup>2</sup> El átomo, con su núcleo y sus electrones; los ultrasonidos; la cuarta dimensión; la infinidad del espacio sideral, medido en miles, incluso millones de años luz; la radioactividad, etc., cuentan entre la multitud de realidades que pueblan el mundo moderno y que no podemos ni ver, ni hacer ver, y mucho menos pintar sobre la tela.

Hasta ahora – escribía Apollinaire en 1913 – las tres dimensiones de la geometría euclidiana satisfacían las inquietudes que el sentimiento de lo infinito pone en el alma de los grandes artistas. [...]

Hoy, sin embargo, los sabios no se limitan ya a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores fueron llevados naturalmente, y por así decir, por intuición, a procurarse nuevas medidas posibles del espacio que en el lenguaje de los talleres modernos se designaba en su conjunto y brevemente por el término de *cuarta dimensión*.<sup>3</sup>

Y es por ello, en gran medida, que la pintura moderna se desarrollaría según una lógica de lo sublime, precisamente porque eso que se ve en la obra sólo está allí – o en parte – como signo, como intuición sensible que señala ese algo que trasciende nuestra capacidad sensorial y en particular la de nuestro órgano visual. El cubismo, sin duda, con su sistemática desestructuración del espacio renacentista, los relieves de Picasso y luego los *Contrarelieves* de Tatlin y los *Architectones* de Malevitch, cuentan entre los más tempranos testimonios de esta necesidad de trascender los límites tradicionales de las artes plásticas, lo que tendrá luego un eco enorme en todo el mundo occidental y más allá.

A esas necesidades conceptuales o teóricas (que tienen siempre, por supuesto, su correlativo técnico), se suman también otras urgencias, otros llamados que, desde la vida misma, se le hace a los artistas. La ciudad, sobre todo – la urbe moderna – sufre un proceso de crecimiento generalizado durante el siglo XX, alimentado por una masiva emigración del campo, de multitudes atraídas por una oferta cada vez mayor de trabajo, servicios, salud, entretenimiento y progreso material. Y este solo factor supone ya una dinámica definitivamente nueva que irá imponiéndose paulatinamente a medida que las ciudades de Europa y luego de América alcanzan altos grados de complejidad.<sup>4</sup> Ya no es en poblados más o menos grandes donde deben actuar los artistas, sino en organismos cada vez más amplios y complejos, más y más diversificados y heterogéneos. Y actuar en ese contexto urbano ampliado exige pensar estrategias nuevas para llegarle a un público ahora masivo. Ya no basta intervenir en las iglesias y en algunos pocos espacios de poder y de representación, en los museos y galerías. Entonces existe, cada vez más presente y decisiva en la vida urbana, una inmensa comunidad humana que pasa un tiempo considerable de su vida en el espacio de trabajo: la fábrica, la oficina; que no siempre va a la iglesia y menos aún a los museos, que hay que buscar allí donde vive y trabaja.

<sup>3</sup> Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes*. Paris: ed. Hermann, 1980, p. 61.

<sup>4</sup> Este proceso, por supuesto, no es uniforme en todos los países y se realiza en momentos y a ritmos diferentes. En Europa, al menos en los países más tempranamente industrializados, se produce entre finales del siglo XIX y principios del XX. En los casos de Venezuela y Brasil, es hacia la década del setenta que sus poblaciones llegarán a ser, por primera vez en su historia, mayoritariamente urbanas.



Las dos grandes Guerras Mundiales, con su universo casi planetario de miseria y muerte, supusieron también un cambio radical tanto en los problemas plásticos que se plantearon los artistas, como en las estrategias que pensó cada uno de ellos para encontrarles una respuesta adecuada. La pintura y la escultura, tal y como venían practicándose hasta entonces, se revelaron limitadas para llegarle a un público cada vez más amplio, y para responder eficazmente a las crecientes necesidades urbanas. Los artistas más importantes, aquellos que mejor expresaron las necesidades de su tiempo, sintieron entonces la urgencia de actuar fuera de los límites convencionales de “las bellas artes”. Para nada es un azar si la Primera Guerra Mundial marca precisamente el momento en el que estalla completamente el marco tradicional de las artes plásticas (como sucede también en la literatura, la música, el teatro y la arquitectura). Dadá y el Surrealismo compartirán entonces la urgencia de actuar no solamente más allá de los límites tradicionales de la pintura y la escultura, sino también fuera de los museos y galerías, en el cabaret, en la calle, en la ciudad misma. Pocas obras expresan mejor esa urgencia que el célebre *Merzbau*, esa especie de instalación *avant la lettre*, ese gran collage penetrable que Kurt Schwitters realiza paulatinamente entre 1923 y 1948.

Es también entre las dos grandes guerras que los artistas de la Bauhaus creen conseguir en la industria moderna la posibilidad de llegarle a cada ciudadano de manera eficaz; al obrero en la fábrica, al funcionario en su oficina, en su casa, en su mesa incluso. Entonces, se desarrolla en México la gran escuela muralista, hija también de dolorosos conflictos sociales y de una urgente necesidad de acercarse a los ciudadanos más humildes, las grandes masas de trabajadores y obreros, porque incluso si su “pintura” no trasciende los límites tradicionales del plano, es de la necesidad de actuar en la ciudad que nace la idea de recuperar el mural. Fueron soluciones radicalmente diferentes, cierto, porque sus escenarios fueron distintos, pero sus objetivos fueron en el fondo los mismos, trabajar en la ciudad y para todos.

Dibujar en el espacio, trabajar fuera del plano de representación pictórica, es pues un fenómeno, una *necesidad* derivada de este proceso general de apertura, que crece con las ciudades, que se intensifica con cada conflicto social y que alcanza su momento de mayor desarrollo justo después de la Segunda Guerra Mundial, con la variable – para nosotros fundamental – que entonces se suman a este proceso los artistas de algunos países latinoamericanos como Argentina, Brasil y Venezuela.

Es precisamente entre las décadas del cuarenta y del setenta, que el fenómeno urbano alcanza tanto en Brasil como en Venezuela esa *densidad crítica* que exige de los artistas – aquellos al menos que le son sensibles – un cambio en las estrategias plásticas. Por primera vez en la historia de estas dos naciones, como en muchos otros países del continente, la población urbana supera entonces ampliamente la población rural, intensificándose con ello las inevitables tensiones urbanas que no dejarán de tener consecuencias visibles en las obras producidas por los artistas de ambos países. En este

sentido, es muy significativo que los artistas más importantes de la segunda mitad del siglo XX, tanto en uno como en otro país, hayan sido justamente aquellos que respondieron a este llamado de apertura, a ese grito de alarma que salía de las grandes ciudades.

Cuando artistas como Hélio Oiticica o Carlos Cruz-Diez, Jesús Soto o Lygia Clark, buscan las vías para establecer un contacto más directo con sus espectadores – e incluso cuando sus obras parecen especulaciones abstractas y lejanas – no lo hacen pues como gesto aislado y caprichoso, sino como respuesta a las interrogantes de su tiempo.

Se o homem não consegui uma nova expressão dentro de uma nova ética ele estará perdido. A forma já foi esgotada em todos os sentidos. O plano já não interessa em absoluto – o que resta? Novas estruturas a descobrir. É a carência de nossa época. Estruturas que correspondam a novas necessidades de o artista se expressar.<sup>5</sup>

En la búsqueda de esas estructuras nuevas de las que habla Lygia Clark, y que no podían ya limitarse al plano de la pintura o al volumen de la escultura, el artista no procede tampoco a ciegas o arbitrariamente. No se abandona sencillamente la pintura para hacer otra cosa, con otros medios y a partir de premisas nuevas. Así como se hace filosofía a partir de lo pensado por otros, dentro de las estructuras conceptuales de una civilización específica, así como pensamos a partir del lenguaje configurado por la humanidad en su largo desarrollo, de manera que las palabras no sólo están allí para nuestro uso, como una herramienta ajena y exterior, sino que constituyen nuestro universo verbal y conceptual más íntimo, así mismo se hace una obra de arte a partir del arte ya realizado. Es a partir de la experiencia acumulada por otros dentro de una tradición específica<sup>6</sup> que se intenta pensar lo nuevo, lo que aún no existe.

Meu poema  
e um tumulto:  
a fala  
que nele fala  
outras vozes  
arrastra em alarido.<sup>7</sup>

De allí que cuando un artista como Hélio Oiticica quiere dejar el plano para trabajar en el espacio, y cuando busca pensar la relación de la obra con ese otro cuerpo de su espectador, es como pintor que lo hace, a partir de

5 Carta de Lygia Clark a Hélio Oiticica, 1964, en: *Lygia Clark / Hélio Oiticica. Cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 1998, p. 34.

6 Estas tradiciones son por supuesto de orden conceptual, pero también técnicas y materiales.

7 Ferreira Gullar, “Muitas vozes” (extracto) en: *Toda poesia*. Rio de Janeiro: ed. José Olympio. 2000, p. 453.



las herramientas, límites y posibilidades expresivas de la pintura. Esto no significa, por supuesto, que deba hacerlo necesariamente con los medios y técnicas tradicionales del pintor, pero sí que es a partir de ella que lo intenta, a partir de sus necesidades como forma de expresión, *operando* conceptualmente como artista plástico, porque ampliar el mundo de lo posible pasa necesariamente por una ampliación de los medios para expresarlo.

Un *Bólido* de Oiticica, un *Parangolé*, una instalación como *Tropicalia*, como un *Penetrable* de Soto o una *Cromosaturación* de Carlos Cruz-Diez, no tienen evidentemente ya nada que ver con la pintura, técnicamente hablando, pero todo el que estudie detenidamente los orígenes de estas obras deberá admitir que esos organismos nuevos y enigmáticos provienen de la pintura, son su producto, y que por eso mismo llevan en sus genes una determinada huella pictórica que va más allá de los materiales y técnicas empleados, que se conecta con la esencia misma de esa forma de pensar que es pensar la forma. Todo el problema consiste en determinar cuándo, en qué momento y medida, ese origen pictórico desaparece por completo, si lo hace, y qué organismo nuevo surge de allí. Esa es, precisamente, la interrogante a la que se enfrenta Ferreira Gullar cuando recurre a la figura del *No-objeto* como tentativa para definir ese organismo que surge de la pintura y deja en un momento dado de serlo.

## Desde la pintura

Trascender la pintura *desde* la pintura, o la escultura *desde* la escultura, desde sus posibilidades técnicas y expresivas, es pues un proceso que se da en estos artistas de una manera a la vez condicionada (tanto por el momento histórico en el que lo hacen, como por la naturaleza misma del medio que usan) y de manera distintiva por la especificidad de las soluciones personales. El objetivo de esta exposición es estudiar cómo se dio ese proceso en la obra de algunos de los más importantes artistas brasileños y venezolanos de la segunda mitad del siglo XX y cómo, de hecho, se hace posible detectar una determinada especificidad en sus procesos y sus soluciones plásticas.

No pretendemos sin embargo estudiarlas – ni éstas ni ninguna obra – a partir de un supuesto esencialismo nacional, como si las soluciones de estos artistas sólo fueran posibles en un país específico y vinieran a expresar una esencia nacional única e intransferible. Sólo queremos señalar el hecho de que, en la manera como determinados artistas brasileños buscaron trabajar fuera de los límites tradicionales de las artes plásticas, se hace posible detectar una serie de elementos comunes que, en todo caso, los diferencian de los artistas venezolanos o argentinos en ese momento específico de la historia, de la misma manera como se hace posible detectar rasgos característicos – y distintivos – en las escuelas renacentistas de Siena y Florencia. Hablamos de procesos históricos que caracterizan o definen determinadas “escuelas” o “tradiciones” que nacen y se desarrollan en el tiempo y en escenarios

específicos, incluso si esos escenarios son extremadamente complejos y están siempre atravesados por otras tradiciones, o forman parte de procesos históricos más amplios, incluso planetarios.

Para comprender en detalle cómo se aborda el espacio desde la pintura, o cómo lo hacen estos artistas en las circunstancias que fueron las suyas, es necesario estudiar las características básicas de este medio, esas a partir de las cuales se buscará actuar *fuera de ella*. Toda pintura, para comenzar, tiene un cuerpo material: la tela o la madera sobre la cual se trabaja. Toda pintura es pues, en cierta forma, un objeto. Pero ese objeto tiene la particularidad de ofrecerle al espectador una superficie privilegiada: el plano sobre el cual se figura o se representa algo. Generalmente, también, un marco cierra ese espacio de representación, le impone un límite. Vienen enseguida todos los elementos materiales o técnicos a partir de los cuales se le da forma a aquello que la pintura pretende representar: el color, la forma, la línea, el plano, la perspectiva, los glasis y las transparencias, el claro oscuro, etc. Como todo objeto, por último, la pintura ocupa un espacio, ese donde se prevén las condiciones en las cuales será apreciada por su público.

Gran parte de ese juego que forma la esencia misma de la representación pictórica consiste luego en tejer una sutil trama de relaciones entre todos estos elementos. Entre el espacio ficticio que se produce en la pintura, lo que en él se representa, y los medios que se emplean para lograrlo. Entre el marco y lo figurado en la pintura, entre la posición de la pintura y la posición del espectador en el espacio.

A veces, por ejemplo, la pintura simula la continuidad de un elemento arquitectónico en su interior virtual, como sucede a menudo en las iglesias barrocas. Otras veces el marco es pensado como antesala exterior de lo que se figura en su interior. En otras ocasiones, por el contrario, lo que se figura en la superficie pictórica continúa hacia el marco. Casi siempre, además, que una pintura ha sido pensada para un espacio específico, su paleta retoma los tonos del espacio que la acoge. Siempre, de alguna manera, ese interior figurado se piensa como eco del espacio exterior, o al menos en estrecha correspondencia con él y con nosotros, sus espectadores, hasta al punto de integrarnos de alguna manera a lo figurado, como lo hizo Velázquez en el célebre caso de *Las Meninas*.

Lo interesante, es que cuando los artistas del siglo XX sienten la necesidad de trabajar fuera de la pintura, entonces emplean todas estas estrategias de la pintura tradicional, más aquellas que puedan articularse a ellas, para *hacer afuera lo que antes hacían desde adentro*. Es decir, para crear un escenario, un espacio de representación en cierta forma, incluso si ya no se representa en sí ningún objeto del mundo. ¿Qué son los *Penetrables* de Soto y Oiticica y las *Cromosaturaciones* de Carlos Cruz-Diez, si no justamente ese escenario, ese ámbito creado por la pintura fuera de sí para interactuar con nosotros, para que nosotros creemos allí un acontecimiento significativo,



esto es, cargado de sentido? En otros casos, por el contrario, no se crearán escenarios, sino estructuras, objetos especiales – mediadores, como diría Guy Brett – especialmente pensados para dialogar con su espectador, como en el caso de Lygia Clark. Por supuesto, lo que de esa manera se nos dice no es lo mismo, ni los medios de las artes plásticas son empleados de la misma forma. Decir otra cosa implica también decirlo de otra manera.

Como está tudo tão claro agora: que a pintura teria de sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda.<sup>8</sup>

Lo que ha sucedido, en realidad, es que la obra ha sido pensada de una forma radicalmente distinta para actuar sobre el espectador de manera más eficaz – más activa – porque ella lo obliga incluso a comprometerse corporalmente, y más acorde con las necesidades de la urbe moderna, porque las experiencias que se le proponen entonces al espectador lo alcanzan a menudo en la calle. Se nos pide pues que seamos espectadores más activos, y sobre todo *corporalmente* más presentes, en una acción que compromete a la vez y de manera indisoluble nuestro cuerpo y nuestra mente. Se nos pide que seamos en cierta forma coautores de lo que allí sucede, y de esa manera se trascienden sin duda las categorías tradicionales de las artes visuales, ¿pero quién podría afirmar hoy que la pintura de donde estas experiencias provienen no exigía también de nosotros una actividad conceptual, que ella era – y sigue siendo – *cosa mentale*?

Todos los artistas presentes en esta exposición trabajarían a partir de ese complejo técnico-conceptual de la pintura y de la escultura, aunque por supuesto poniendo un énfasis diferente en sus componentes, siguiendo estrategias distintas y a menudo distintivas. Si comparamos las tradiciones concretas de Brasil y Venezuela, al menos en la obra de sus más destacados representantes – aquellos donde el aporte de cada movimiento alcanzó sus logros más densos –, pronto se hará evidente que si todos buscaron abrir de alguna manera ese cuerpo material de la pintura, los brasileños lo hicieron en general priorizando su presencia corporal, mientras los venezolanos privilegiaron casi siempre los efectos lumínicos que tienen lugar en la obra, con lo que su estrategia técnica y material fue completamente diferente, como son diferentes las tradiciones plásticas que surgen de ellas, tanto en su manera de proyectarse al futuro, como en su forma de vincularse con el pasado plástico nacional y occidental.

## El cuerpo de la obra

Comencemos por comparar lo que sucede con ese cuerpo material de la pintura justo antes de que cada uno de estos artistas intente abrirlo para lanzarlo al espacio real y trabajar en él. Es evidente que para todos ellos

<sup>8</sup> Hélio Oiticica. "Aspiro ao grande laberinto". Citado en: *Hélio Oiticica*. Catálogo de la exposición itinerante iniciada en el Center for Contemporary Art de Rotterdam, y concluida en el Centro de Arte Hélio Oiticica de Rio de Janeiro. 1997, p. 42.

la primera tarea consistió en alcanzar la equivalencia entre el espacio de representación pictórica y la superficie de la tela sobre la que pintaban. Hacer que esa superficie no fuera ya un espacio de representación, sino un plano o, mejor aún, una superficie plana, con una existencia real, material, de objeto plástico. Está claro, además, que ese trabajo se hizo en todos ellos a partir de los artistas cuya obra, derivada del cubismo, llega a los postulados del neoplasticismo y luego del arte concreto, y que en esa genealogía plástica en la que todos de alguna manera se inscriben dominan las figuras centrales de Piet Mondrian y Kasimir Malevitch primero, luego de Max Bill y Josef Albers.

La tarea pues que cada uno de ellos enfrenta durante los años cincuenta y las referencias a partir de las cuales intentan cumplirla son en gran medida un punto de unión, una característica compartida. Y sin embargo, tan pronto como cada uno emprende la realización de su obra plástica, comienza un proceso de diferenciación o de deslinde, íntimamente unido a las tradiciones de cada país. Y si este proceso de diferenciación se hace posible es porque, contrariamente a lo que podría pensarse, esas referencias – aunque comunes – no fueron percibidas de la misma manera en ambos escenarios nacionales.

Es evidente, por ejemplo, que la lectura que unos y otros hicieron de obras capitales como las de Piet Mondrian y Kasimir Malevitch (a menudo incluso de las mismas piezas) indica ya una diferencia inicial de lo más significativa. Distintos testimonios escritos de Ferreira Gullar, Lygia Clark y Hélio Oiticica evidencian por ejemplo que su lectura de Mondrian y Malevitch resaltó sobre todo el carácter corpóreo de sus obras, el hecho de que la pintura haya alcanzado en ellos un punto último representado por el plano material de la tela. En ellos, según afirma Ferreira Gullar:

O espaço pictórico evapora-se e a tela é uma superfície *a ser pintada* e não mais uma superfície *sobre a qual pintar*, como anteriormente. O suprematismo, por sua vez, na tentativa de eliminar gradativamente a figura do objeto, defronta-se com a contradição figura/fundo [...] Malevitch atinge o limite desse conflito quando pinta o quadro *Branco sobre branco*. Um passo adiante e seria a fim da pintura: a tela em branco. Recupera-se a superfície primeira, vazia.<sup>9</sup>

Para Lygia Clark también, como en Hélio Oiticica, la obra de Mondrian sería ante todo un cuerpo material, un rectángulo concebido *como un todo* orgánico y vivo. Estas son al menos las ideas que desarrolla Lygia Clark en el mismo artículo en el que expone su visión de Mondrian: *lo que a mí me interesa* – dice: *é que a superfície seja um corpo orgânico como uma*

<sup>9</sup> Ferreira Gullar "A trajetória de Lygia Clark" en: *Lygia Clark*, catálogo de la exposición itinerante iniciada en la Fundació Antonio Tapiés en octubre de 1997 y concluida en la Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruselas en septiembre de 1998, p. 61.





*entidade viva*. De hecho, concibe las verticales y horizontales de Mondrian – al menos en determinado momento de su producción – no como una línea cualquiera inscrita en la tela, sino como la reproducción en su interior de los bordes materiales que la separan del mundo.<sup>10</sup> Con ello, para Lygia Clark, Mondrian habría iniciado un diálogo entre ese rectángulo material de la pintura y su entorno inmediato, tal y como ella misma lo intentaría en su obra de los años cincuenta. De una u otra manera pues, todos ellos verían en la pintura de Mondrian y de Malevitch ese cuerpo material a partir del cual podría y debería pensarse una relación cuerpo-a-cuerpo con el espectador, en el espacio real, físico, como en el espacio de lo social. De hecho, afirma Gullar, si Mondrian hubiera vivido unos años más, *talvez voltasse à tela em branco donde partiria. Ou partisse dela para a construção no espaço, como o fez Malevitch, ao cabo de experiência paralela*.<sup>11</sup>

En las tradiciones abstractas venezolanas, por el contrario – al menos en la obra de tres de los principales artistas abstractos de los años cincuenta: Alejandro Otero, Jesús Soto y Carlos Cruz-Diez – la lectura de Mondrian y de Malevitch se haría en términos mucho más cercanos a lo que podríamos llamar una tradición impresionista de la pintura, *una pintura centrada en la luz*. En una tradición impresionista de este tipo, como sería la venezolana, el cuerpo material de la obra no estaría allí si no como condición para hacer presente el juego iridiscente de la luz en el espacio y el tiempo, ya sea como presencia inmaterial que surge de la obra y flota ante ella (Alejandro Otero, Carlos Cruz-Diez), ya como esencia inmaterial del mundo (Soto), atrapada o presentada ante el espectador por intermedio de elementos plásticos que se deshacen ante nosotros. De manera que si los artistas venezolanos buscaron también conquistar esa característica vida objetual de la pintura, fue tan sólo como punto soporte para construir luego esas estructuras lumínicas – esas trampas de luz como diría Carlos Cruz-Diez –, y no para pensar, como lo harían los brasileños, su interacción cuerpo-a-cuerpo con el resto de los seres y los objetos que pueblan el mundo.

Es por eso que Otero, cuando llega a principios de los cincuenta a esas depuradas telas en las que algunas líneas de color flotan sobre un fondo blanco, y busca en Mondrian un punto de apoyo, lo que percibe en él es ante todo una estructura capaz de *contener* esas líneas de color *de una manera elocuente y concreta*. Y cuando describe las primeras obras realizadas a partir de su encuentro con Mondrian, enfatiza sobre todo las bandas de color que han sido entretejidas, y esos *intersticios* – esas luces como diríamos en español – que surgen entre ellas.

En mis *collages*, las bandas y los cuadrados y rectángulos [empleados por Mondrian en sus últimas telas] se juntaron. Las bandas se entretejieron en todos los colores posibles, y los cuadrados pasaron

10 Lygia Clark. Texto sin título, 1960, *Op. Cit.*, p. 139.

11 Ferreira Gullar, "Teoría do não-objeto" en *Etapas da arte contemporânea*. 3era. edición. Rio de Janeiro: ed. Revan, 1999, p. 291.

a ser *consecuencia* de ese tejido – que no se cerró completamente: entre banda y banda, en una dirección como en la opuesta, quedaron los intersticios generadores de los cuadrados aludidos.<sup>12</sup>

El cuerpo concreto de la obra es pues en su caso esa estructura donde el color se presenta de manera elocuente y donde la forma aparece como consecuencia; el acento no está puesto en ese cuerpo, sino en lo que sucede sobre él o ante él. Desde este punto de vista, otros aspectos de su pintura debieron serle de particular ayuda, como esos momentos en los que Mondrian dejaba entrever una clara independencia de los campos de color ante el fondo – que no quería ser tal en Mondrian, pero que lo era inevitablemente – y ante la estructura de líneas negras que lo contenían. De allí, de esos pequeños espacios de independencia entre los diversos componentes de su pintura (como sucede por ejemplo en *Composition with Large Blue Plane, Red, Black, Yellow and Grey*, de 1921) surgen los *Coloritmos* de Otero, como una estructura en la que claramente se perciben campos de color *contenidos* por anchas líneas negras distribuidas regularmente sobre la superficie de la obra.

Algo similar ocurriría con Jesús Soto cuando, para 1950, busca en Mondrian una respuesta para sus interrogantes. Él también percibe ese cuerpo pictórico, la sencillez y solidez de sus estructuras, pero lo que le impacta particularmente en sus obras es algo que no observaron los brasileños: que en el cruce de sus verticales y horizontales se producía un punto de luz, una *vibración*, algo además que evidentemente no había sido pensado por su autor, sino que era producto de la pintura, *se producía en ella*.<sup>13</sup> Por eso mismo, cuando intenta pensar lo que habría sido el proceso de Mondrian de haber seguido viviendo, no lo imagina volviendo a la tela blanca para salir de ella al espacio como cuerpo material (como lo hace muy significativamente Ferreira Gullar), sino como un artista que hubiera *dado un salto repentino hacia una pintura puramente dinámica, lograda por medio de la óptica*.<sup>14</sup> De la misma manera, cuando piensa la pintura de Malevitch, y específicamente en su *Cuadrado blanco sobre blanco*, no ve en ella ese grado último de la pintura tras el cual sólo podía encontrarse la tela blanca en su presencia material, sino, por el contrario, *la forma más perfecta y pura de atrapar la luz en una tela*.<sup>15</sup>

12 Citado en la cronología de Alexander López para *Alejandro Otero*. Catálogo para la exposición retrospectiva del artista en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Caracas, 1985, p. 20.

13 Ver a este respecto la pieza titulada *Composition N.º. 12 1936-42 with blue*.

14 Versión castellana del diálogo sostenido entre Guy Brett y Jesús Soto en la revista *Signals*, en noviembre de 1965. Citado en *Alfredo Boulton y sus contemporáneos. Diálogos críticos en el arte venezolano. 1912-1974*. Ariel Jiménez (ed.). Nueva York: MoMA / Fundación Cisneros, 2008, p. 224.

15 Citado en *Conversaciones con Jesús Soto*, de Ariel Jiménez. Caracas: Fundación Cisneros, 2005, p. 41.



Estamos pues ante un claro ejemplo de lecturas diferentes, o diferenciales, en las que artistas venezolanos como Otero y Soto privilegian la luz, y de una manera general los fenómenos lumínicos que se producen *en o sobre* el cuerpo material de la obra, mientras los brasileños tienden a privilegiar ese *quasi-carpus* que se manifiesta ante nosotros como un todo inscrito en el espacio.<sup>16</sup>

Por eso mismo es tan significativa la manera como cada uno de estos artistas abre su obra al espacio. Así, mientras Lygia Clark y Hélio Oiticica insisten en el espesor de la superficie pictórica para luego abrirlo como un cuerpo estratificado – y opaco – con diversas capas que se articulan entre sí y ante el espectador, un artista como Jesús Soto recurre a la transparencia del plexiglás para abrir su pintura por medio de planos transparentes y superpuestos. Y cuando se trata de pensar la relación que se establece entre estos diversos cuerpos plásticos y el espectador, los brasileños lo harían articulando superficies opacas, haciéndolas flexibles o blandas, como Lygia Clark, o multiplicando esas superficies pictóricas en el espacio para construir núcleos penetrables, como Hélio Oiticica, pero núcleos constituidos por superficies espesas y opacas (a menudo también fuertemente texturizadas) que se oponen físicamente al espectador.

Ante ellos, ante esta estrategia que abre la pintura como cuerpo opaco al mundo, se encuentra la estrategia “impresionista” de los venezolanos. Entonces recurren ya sea a la transparencia del plexiglás, ya sea a la multiplicación de líneas o delgados elementos cuya superposición en el espacio permite la creación de organismos plásticos abiertos, como en los *Penetrables de Jesús Soto*, pero donde la resistencia material de esos elementos ha sido reducida a su mínima expresión y donde, en contrapartida, los contornos de los cuerpos que penetran en ellos parecen deshacerse en vibrantes juegos de luz para quien los observe desde afuera, como los objetos en la pintura impresionista bajo la luz del sol.

## El color en el espacio

Si la apertura paulatina de estas obras se da de manera orgánica en un todo coherente, de forma que su cuerpo material se abre a la par que se precisa en ellas una manera particular de tratar el color, la textura y la materia, no es del todo inútil, para los fines de este análisis, intentar un examen por separado de lo que acontece con un medio tan activo como el color. Para ello, resulta particularmente instructivo emprender

<sup>16</sup> Todas estas lecturas, es evidente, hablan más de los artistas que las hacen que del mismo Mondrian. De la dimensión mística e incluso teosófica de su pintura es poco lo que dicen – al menos en los testimonios escritos que tenemos – y es de esperar que tuvieron sobre ellos poca influencia, salvo quizás en ese ideal que alguna vez le hizo imaginar a Mondrian un mundo futuro sin arte, o un mundo donde el arte se habría integrado de tal manera a la vida que ya no podría pensarse como actividad aparte.

el estudio comparado de su empleo en las producciones plásticas de artistas como Alejandro Otero y Carlos Cruz-Diez, Willys de Castro y Hélio Oiticica. Ya vimos cómo, en el caso de Alejandro Otero, las estructuras descubiertas en Mondrian le sirven para *contener* el color de manera *elocuente*, esto es, enmarcando y en cierta forma controlando, ritmando, su particular tendencia a vibrar fuera de la superficie pictórica. Esa madera sobre la que se pinta no es más, en su caso, que una especie de pantalla sobre la cual se deja vibrar el color, mientras su espesor se limita casi exclusivamente a separarla del muro para presentarlo. El tipo de pigmento que utiliza (pintura para carros), el acabado de las superficies (a menudo una capa lisa de fórmica) tienden por lo demás a diluir la presencia material de la madera para acercarla a los acabados del vidrio, como si sus obras fueran en definitiva una especie de espejo.<sup>17</sup> La evolución posterior de sus *Coloritmos* hacia lo que llamaría los *Tablones*, piezas donde desaparecen por completo las anchas bandas negras del inicio para dejar al color en su libre juego (en tonos por lo demás cada vez más variados y sutiles) demuestra esa calidad por así decir atmosférica o impresionista que cobra el color en sus obras abstractas. Más tarde, durante los años setenta, cuando retoma en cierta forma sus experiencias arquitectónicas para producir sus *Esculturas Cívicas*, entonces se vale de las posibilidades reflectantes del aluminio y del acero inoxidable, para hacer de esas “esculturas” cuerpos que dialogan o juegan con la luz y con el viento, en estructuras que se ofrecen a la mirada, lejos del cuerpo.

En el caso de Willys, por el contrario, el color no puede ser separado de los objetos en los que encarna. No es algo que flota sobre la superficie, sino que forma parte integrante de un cuerpo, que es uno de sus atributos. De allí el cuidado con el que escoge las texturas de sus telas, porque aunque sus *Objetos activos* son cuerpos en el espacio, la tela empleada tiene la clara función de recordar su origen pictórico. Y si trabaja sobre papel, lo deja absorber el pigmento en acabados a menudo rústicos y opacos, e incluso los formatos intimistas de sus piezas nos indican que es como objeto que deben ser vistos, a una distancia que anula por completo, o casi, la calidad atmosférica que Otero se complace en explotar. Y es que el color tiene más bien como función la de cargar la superficie pictórica con una fuerza, para otorgarle una tensión que la hace dinámica, activa, y sobre todo psicológicamente activa. Aunque de manera más discreta e intimista, sus *objetos activos* exigen también la presencia de ese cuerpo pensante, visible y vidente a la vez, que toca y se toca, que ve y aprehende el mundo sin establecer una barrera infranqueable entre el interior y el exterior, característica central del neoconcretismo carioca. De allí lo significativo de esos pequeños estudios en papel, como los que forman parte de las

<sup>17</sup> Más tarde, en efecto, Otero recurriría al acero inoxidable y al aluminio para conseguir justamente esa calidad reflectante de sus obras, que entonces pasan a jugar con la luz, el espacio y el tiempo.



colecciones permanentes de la Pinacoteca de São Paulo. Porque en ellos se hace evidente esa particular manera de pensar sus objetos activos como un plano pictórico que se pliega para tomar cuerpo y salir al espacio. Pero un plano que se pliega con todo lo que contiene, forma y color en un todo inseparable, denso y opaco.

Aunque la diferencia entre Otero y Willys sea ya bastante elocuente, el estudio de las obras producidas por artistas como Hélio Oiticica y Carlos Cruz-Diez es de lo más significativo. Ambos, es evidente, le acuerdan al color un rol singular dentro de su obra, incluso central. Y sin embargo, mientras en Oiticica es imposible separar el color de los cuerpos y de la materia en la que se hace visible,<sup>18</sup> Carlos Cruz-Diez concentra todos sus esfuerzos en una tentativa que busca por el contrario *liberar* el color de toda atadura material, formal o simbólica, para presentarlo en su absoluta pureza de fenómeno lumínico. No existe mejor ejemplo para ilustrar esta radical diferencia entre ambos artistas y su concepción del color, que oponer lado a lado el *Bólido Bacia*, 1966, de Oiticica, y una cualquiera de las cromosaturaciones de Cruz-Diez. Entonces se hace evidente que el enorme trabajo material y técnico realizado por Cruz-Diez para convertir el cuerpo de la pintura en un organismo absolutamente no representativo, tiene como única función la de *presentar* el color en el espacio-tiempo, enfrentándonos a un espectáculo comparable al que podríamos observar en la naturaleza, que nos envuelve por completo, sin duda, pero que no exige de nosotros ese íntimo contacto cuerpo-a-cuerpo con el que soñaron los artistas neoconcretos, especialmente Lygia Clark y Hélio Oiticica.

El observador que ingresa en estas "pinturas penetrables" que son las cromosaturaciones de Cruz-Diez, recibe de lleno el impacto del color, pero la estructura de la obra no se ve por ello afectada como podría suceder en los penetrables de Oiticica, donde el cuerpo que penetra deja inevitablemente su huella sobre la arena por ejemplo, y debe interactuar constantemente con otros cuerpos materiales. La experiencia a la que nos invita Cruz-Diez es por el contrario de pura contemplación, lo que no significa, por tanto, que pueda ser reducida a un ejercicio exclusivamente óptico. Todo nuestro cuerpo se ve por el contrario involucrado en ellas, pero la obra mantiene una autonomía casi total ante nosotros, como si el mundo fuera en ellas un fenómeno ajeno a nuestro cuerpo e independiente de la conciencia que la observa, como un paisaje grandioso al atardecer, como una aurora boreal.

18 En algunos casos incluso, como en sus monocromos de 1959, Oiticica dice lo siguiente: *Volto novamente, e principalmente nesta experiência, a pensar no que vem a ser "o corpo da cor". A cor é uma das dimensões da obra. É inseparável do fenômeno total, da estrutura, do espaço e do tempo...* Citado en Hélio Oiticica, catálogo de su exposición retrospectiva organizada por la Galerie Nationale du Jeu de Paume y el Projeto Hélio Oiticica. Paris, 1999, p. 33.

Son dos concepciones plásticas y filosóficas completamente diferentes. En la práctica neoconcreta la obra – metáfora del mundo – es inseparable de la experiencia sensible en la que se nos hace presente. En las cromosaturaciones de Cruz-Diez, el mundo existe por el contrario como una realidad idealmente pura y autónoma. Hay allí dos posiciones, dos maneras de pensar nuestra inscripción en el mundo, y cada una de las obras en las que se expresa lo hace estableciendo una relación específica entre la idea y la materia, el concepto y la técnica, que son del todo distintas y por ello mismo distintas.<sup>19</sup>

Si los procesos plásticos de los abstractos brasileños y venezolanos los distinguen unos de otros, configurando tradiciones plásticas claramente diferenciadas, con ello no pretendemos decir que estas características les sean exclusivas, como si sólo ellos hubieran recurrido a las estrategias que intentamos describir, o como si ellas sólo hubieran sido posibles en sus respectivos escenarios nacionales. Por el contrario, sus estrategias responden o derivan de las posibilidades y límites intrínsecos al medio con el que trabajaron (la pintura), de manera que al hacerlo se inscriben en una amplia genealogía que, al menos en Occidente, hunde sus raíces en verdaderas familias que trasciende tanto los movimientos artísticos, como las naciones y los siglos. Así, los brasileños, en su intento por trascender el plano pictórico pensando la obra como un cuerpo material que se abre al espacio, se inscriben en una amplia tradición que, al menos durante el siglo XX, los emparenta con los *Arquitectones* de Malevitch, con el Constructivismo ruso y el *Merzbau* de Kurt Schwitters. Los venezolanos, por su parte, no sólo se vinculan con todos los artistas que en la pintura occidental le acuerdan a la luz un rol fundamental, como Claude Monet y los impresionistas en general, Robert Delaunay y Laszlo Moholy-Nagy, sino que también en el plano nacional establecen lazos concretos y preferenciales con aquellos artistas como Armando Reverón, en cuya obra el universo entero parece deshacerse en luz.

Ahora, tan clara es la vinculación de sus obras con el legado occidental e incluso universal de las artes, como es evidente el hecho de que en la lenta y progresiva lectura de sus fuentes europeas – y en la manera particular de hacerlo a partir de referencias nacionales – los artistas y pensadores de ambos países han ido y siguen definiendo verdaderas tradiciones que conviene estudiar en toda su complejidad y riqueza.

19 La posición intelectual que se desprende del análisis comparado de estas dos obras no deja de recordar la controversia que en su momento mantuvieron los defensores de la teoría cuántica de la materia (Heisenberg, por ejemplo) con una personalidad como Albert Einstein. Para los partidarios de la teoría cuántica, nuestra percepción del mundo subatómico no podía hacerse sin tomar en cuenta las perturbaciones introducidas por la observación, por lo que se hacía indispensable introducir un determinado principio de incertidumbre, característico de nuestra interacción con el mundo, mientras para Einstein esa incertidumbre no representaba un hecho real, sino un límite temporal de nuestra pericia técnica y conceptual.



## Diálogos diferenciales

El estudio comparado de ambas tradiciones tiene la particularidad de ayudarnos a definir más claramente todo aquello que las caracteriza. Es ante el otro, sin duda, que aprendemos a conocernos mejor. Y claro, así como se hacen patentes nuestras diferencias, también se hace visible la multiplicidad de puntos en los que dos países como Brasil y Venezuela se acercan entrañablemente. El simple hecho de que este estudio comparado se haga posible, indica que nuestras respectivas escenas plásticas se vieron fuertemente marcadas por los movimientos concretos provenientes de Europa, por supuesto, por las reacciones que ellos despertaron entre nosotros, hasta el punto de convertirse en fenómenos ineludibles a la hora de pensar el desarrollo de las artes plásticas en nuestros países durante la segunda mitad del siglo XX.

Además de tener en común los movimientos concretos que respondieron desde adentro al estímulo proveniente de Europa. Más allá incluso de compartir la esperanza que esos movimientos representaron para nuestra necesidad de inscripción simbólica en Occidente, existe otro punto de contacto entre las escenas brasileñas y venezolanas; esto es, el lugar absolutamente clave que llegaron a alcanzar algunos artistas europeos cuya obra echó raíces entre nosotros. En este caso, se trata de personalidades que, huyendo de la Segunda Guerra mundial, se inscribieron en las escenas plásticas de Brasil y Venezuela de manera singular. Tal es el caso, por ejemplo, de Gego (Gertrud Luise Goldchmidt) en Venezuela y Mira Schendel en Brasil. Ambas venían de afuera y se inscribieron por ello mismo en sus respectivos países de exilio sin compartir inicialmente sus necesidades simbólicas. Ambas eran de origen judío, y llegaron adultas, ya formadas. Ambas, también – y este factor es determinante – comenzaron lo esencial de su obra plástica en América, en un escenario intelectual y humano diferente al escenario donde se formaron.

Factores como éstos señalan ya el tono de ese *diálogo diferencial* que ambas artistas entablarían con sus respectivas escenas artísticas. Viniendo de fuera, y particularmente de Europa, era imposible que ellas compartieran con los artistas locales la misma sed de legitimación histórica, la misma necesidad de inscripción simbólica en las tradiciones occidentales, no al menos de la misma manera. Ellas venían de allá, de ese centro que los artistas locales buscaron, formaban parte de ese espacio legitimante del cual, por lo demás, y al menos en ese momento, huyeron. No pretendemos por supuesto reducir su trabajo plástico de estos factores iniciales (tampoco creemos posible desdeñarlos por completo), pero es sin duda un hecho que entre ambas artistas y sus respectivos medios se establece una distancia que las destaca, de manera que Mira Schendel ocupa en la escena brasileña, y particularmente en la escena del concretismo paulista, una posición similar a la de Gego en el escenario de la abstracción venezolana. Algo, siempre, excede en ellas las exigencias del medio, o les falta, para ser plenamente integradas a los movimientos a los que generalmente se les asocia.

Tomemos, por ejemplo, el caso de Mira Schendel. Si una característica salta inmediatamente a la vista para quien se acerque por primera vez a su producción plástica, es que en ella no existe esa rigidez formal y teórica, programática, que lleva a los concretos paulistas a oponerse de manera radical a cualquier residuo plástico que pudiera asociar la pintura a la que fue – para ellos – su *antigua* función como medio de representación. En Mira, por el contrario, pareciera existir una especie de nomadismo intelectual y de la práctica artística que la lleva a indagar no solamente los límites entre medios tradicionales como el dibujo, las artes gráficas, la pintura o la escultura, sino que parece orientarla a estudiar lo que podríamos llamar *la potencia del signo*, incluso si ese signo – a menudo letra o número – toma la forma de un elemento figurativo, fruta u objeto. Y ese signo, en ella, aparece o desaparece sin que pueda establecerse además una norma o un orden cronológico precisos, lo que sin duda debió desesperar a no pocos artistas concretos, tanto al menos como la a menudo asistemática utilización de la línea en Gego podía exasperar a los cinéticos venezolanos.

Si nos referimos por el contrario a la obra de Schendel en su configuración material, y la comparamos a lo que sucedía entre los concretos paulistas, la diferencia no podría ser más radical. Mientras los concretos buscaban hacer de la obra una especie de objeto plástico absolutamente autónomo, a menudo deduciendo sus formas de estrictas formulas matemáticas, empleando técnicas y materiales que alejaran en todo momento la huella del artista, tanto en su impronta corporal como en su dimensión subjetiva, Schendel mantenía por el contrario una relación sensual tanto con los materiales como con las técnicas que escogía para sus experiencias plásticas. Y si ese contacto sensual, y por lo tanto subjetivo, con los materiales y técnicas que empleaba, la acerca considerablemente a los neoconcretos cariocas (su pintura, al menos, es la más matérica y opaca, la más corporal podríamos decir, de los artistas paulistas), también la acercan a los neoconcretos por el acento que Schendel pone en los procesos creativos y en las posibilidades expresivas de la pintura, como la noción del tiempo que se desprende de su obra. El tiempo, en efecto, no es en ella esa medida mecánica que rechazaban los cariocas, sino esa *duración*, ese tiempo vivido en el acto de hacer, particularmente en sus dibujos, en sus *Monotipias* y *Droguinhas*, obras inconcebibles – impensables – sin la presencia de un cuerpo que piensa y siente, se piensa y se siente.

La naturaleza sensual de su trabajo y esa densidad que cobra el tiempo en sus obras hacen de Schendel, podríamos decir, la más carioca de las artistas paulistas. Y sin embargo, existen aspectos que la diferencian considerablemente de los neoconcretos. Ante ellos, también, siempre algo de su trabajo la coloca al margen. De todas las características que podrían alejarla de las prácticas neoconcretas, hay una sin duda fundamental, y es precisamente aquella ligada a los procesos y los medios técnicos a través de los cuales Mira realiza su pasaje al espacio. Si, como lo hemos visto, los



neoconcretos comparten el hecho de que sus obras se abren al espacio como ese *quasi-corpus* que describe Ferreira Gullar, para interactuar luego con el cuerpo del espectador en una relación que no quiere ser mecánica, sino orgánica, Mira Schendel es quizás la única, o al menos la más consistente de las artistas plásticas brasileñas, que abre su obra al espacio por la vía de la transparencia.

[...] Tanto assim que, quando eu ganhei – acho que em 1975 – o prêmio pelo melhor objeto do ano, fiquei estupefacta. Porque eu achava que estava fazendo qualquer coisa, mas nem tinha ventilado propriamente a ideia de objeto. Ele surgiu como escultura, como coisa tridimensional, mas como transparência.<sup>20</sup>

Desde este punto de vista, Mira no sólo se aleja de una de las características más claramente compartidas por los artistas neoconcretos, sino que es por eso mismo la artista brasileña que más fácilmente podría abordarse desde las prácticas abstractas venezolanas, precisamente por el lugar central que le acuerda en su trabajo a la luz y a la transparencia.

Gego, por su parte, es también una artista para quien la transparencia y la luz cobran un rol fundamental, de manera que dialoga significativamente con las tradiciones abstractas de Venezuela aunque, como Mira Schendel en Brasil, de un modo siempre tangencial. Primero, porque la transparencia en ella no es producto de una estructura que incluya materiales transparentes como en Soto o Cruz-Diez, sino porque sus obras se hacen a tal punto aéreas y ligeras que se dejan penetrar por el espacio y la luz, integrándolos. Y por eso fue para ella tan significativo el empleo de la palabra reticulárea, porque ello indicaba una estructura que en cierta forma anexaba, dándole hechura, un área, una región del espacio donde se inscribe. Y sin embargo, a pesar de la fragilidad de los materiales que emplea – o quizás gracias a esa maleabilidad del alambre – sus piezas son una excepción en el arte abstracto venezolano, precisamente porque son las únicas (exceptuando quizás el período barroco de Jesús Soto) que admiten la huella de la mano y que, por eso mismo, cuentan entre las obras venezolanas que más se acercan a una de las particularidades del neoconcretismo carioca: el contacto cuerpo a cuerpo del artista con la materia. Gego es por lo demás la única artista venezolana que recurre a la metáfora orgánica (como lo hace entre los concretos Lygia Clark), para describir algunas de sus piezas, particularmente esas que en su característica indefinición orgánica, medio animal, medio vegetal, se complace en llamar *bichos*.

Gego y Mira Schendel son pues dos artistas limítrofes entre las tradiciones abstractas de Venezuela y Brasil, porque sus obras son justamente eso, un trabajo al borde, entre los límites. Así, en medio de una tradición plástica que concibe la obra como un cuerpo que interactúa con su espectador y

20 Citada en *No vazio do mundo, Mira Schendel*. de Sonia Salzstein (org.). São Paulo: Galeria do Sesi, 1999. p. 3.

con el resto de los objetos que pueblan el mundo, Mira llega al objeto sin quererlo, sin saberlo siquiera, buscando la transparencia; mientras Gego construye cuerpos transparentes a partir de la materia opaca. Su noción del dibujo define también una curiosa frontera entre ambas, cuando Mira termina dibujando en el espacio con el sólo soporte, con un papel sin trazos, y Gego dibuja sin papel, con el solo trazo en el espacio.

Dos tradiciones abstractas se definen así en Brasil y Venezuela a partir de una matriz común, con sus características propias, su territorio y sus bordes, sus excepciones también. Con estudios puntuales de esta naturaleza, comienza además a dibujarse una realidad latinoamericana que dista considerablemente de los dos extremos entre los que se debaten a menudo los intelectuales interesados en los problemas regionales; es decir, entre aquellos que creen establecer una radical diferencia entre cada país de la región, de manera tal que sería vano hablar de una realidad latinoamericana, y aquellos para quien lo latinoamericano es un todo compacto de características fácilmente descifrables de México a la Argentina. De esta manera, se hace patente la existencia de puntos de contacto entre Brasil y Venezuela, de características a menudo compartidas de uno a otro extremo del continente, tanto al menos como existen especificidades locales y regionales, fenómenos a veces característicos en una ciudad específica, ni más ni menos variados – y por tanto afines – como los que pueden existir entre Grecia e Inglaterra, entre Alemania y Portugal.



## NEOCONCRETISMO: EL *CORPUS* TEÓRICO

Paulo Herkenhoff

Posiciones y argumentos de algunos artistas así como de los críticos Mário Pedrosa y Ferreira Gullar permiten explorar la existencia de un *corpus* de ideas dispersas que, articuladas, podrían definir el modelo político del neoconcretismo implantado ya desde antes de su manifiesto en 1959. El mismo ya aparecía en las entrelíneas, o de modo eventual, indirecto o desarticulado. Lo que era subentendido toma ahora la forma de un conjunto consistente y lógico de principios. Hasta aquí, la historiografía del neoconcretismo no había percibido ese programa estético y su implantación empírica en el arte.<sup>1</sup> Si la presente hipótesis no fue verbalizada por Pedrosa y Gullar, tampoco parece haber sido considerada por ningún otro historiador del neoconcretismo.

En su nacimiento, con el manifiesto *Ruptura* (1952), el concretismo se comportó en São Paulo como una operación de infantería. Pregonaba la virulenta negación de toda diferencia no encuadrada en sus principios. Idealizó la noción de lo "nuevo" materializado en el progreso industrial, a pesar de sus referencias al marxista Antonio Gramsci. El modelo de Waldemar Cordeiro, el único teórico del concretismo, era la "pura visualidad" de la filosofía de Konrad Fiedler<sup>2</sup>, el *Art concret* de Theo van Doesburg y el recurso mecanicista a las leyes de la Gestalt. En la reivindicación de la objetividad absoluta, negó el carácter simbólico de la forma. Ya el neoconcretismo se concentró en sus problemas, que no eran los de *Ruptura*, y en un esfuerzo por producir diferencias singulares en la historia del arte. Antes que nada, sus artistas se diferenciaban entre sí y tenían enorme diversidad de programas. Vale decir que cada uno desarrolló su problemática plástica individualizada. El foco de Lygia Clark fue el espacio y el de Hélio Oiticica, el color. Conceptos y estrategias definieron la trayectoria cohesiva y coherente del neoconcretismo, impar en el arte brasileño. Ante todo, la revolución neoconcretista se organizó a partir de un modelo político de acción ante la historia y la sociedad. Sólo una crítica determinista, apoyada en una visión mecanicista del materialismo histórico, pensaría el neoconcretismo como movimiento apolítico. Pedrosa era trotskista. Oiticica era nietzscheano y nieto de José Oiticica, un líder anarquista de Brasil.

Inicialmente, cabe delimitar que el neoconcretismo en el tiempo, definiendo el marco histórico de conclusión de la primera generación constructiva de Brasil, es fluido. Hay indicadores para los años de 1959, 1960, 1962 ó 1963.

1 Este ensayo revisa y amplía el capítulo introductorio al neoconcretismo en el catálogo del autor *Pincelada, Pintura e método: projeções da década de 50*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009, pp. 273-321.

2 Konrad Fiedler. *Afforismi sull'arte*. Trad. de Rosana Rossanda. Milán: Alessandro Minuziano, 1945.

1959. El neoconcretismo estalla en 1959, con el *Manifiesto neoconcreto*, formulado por el poeta y crítico Ferreira Gullar. No obstante, ni la estructura teórica del neoconcretismo estaba concluida, ni existían aún algunas obras determinantes para certificar totalmente la madurez del movimiento y el ajuste entre el ámbito del proyecto conceptual y su realización plástica. La *Teoria do Não-objeto* (Teoría del No-objeto), otro texto de Gullar, expande y define aún más precisamente el campo conceptual del neoconcretismo. Exactamente en el año de la explosión del neoconcretismo (1959), Cordeiro escribe el melancólico artículo *Monotonia em São Paulo?* (¿Monotonía en São Paulo?) en el que concluye que el concretismo "fue la crisis – fue la renovación"<sup>3</sup>. Dos años después, en texto que Aracy Amaral clasifica como "amargo"<sup>4</sup>, Décio Pignatari deplora la carencia del proyecto concretista en vincular arte e industria.

1960. La participación de doce artistas brasileños de estrato concretista y neoconcreto en el antológico encuentro internacional *konkrete Kunst* organizado por Max Bill en muestra en la Helmhaus en Zurich en 1960, es una línea divisoria en el proceso de legitimación de la abstracción geométrica en Brasil. El arte geométrico producido *post-konkrete Kunst* por jóvenes emergentes (e. g., Ascânio MMN y Paulo Roberto Leal) y por artistas anteriores, como Sergio Camargo en 1963<sup>5</sup>, en su tardía adhesión a esta forma de abstracción, se clasifican, independientemente de su edad, en la segunda generación constructiva brasileña. En el segundo caso se trata del cambio para un "estilo" legitimado. 1960 es el año del ensayo *Significação de Lygia Clark* (Significación de Lygia Clark) de Pedrosa que representó el definitivo análisis que consagra un modelo de artista en la complejidad, singularidad e 'inventividad' del neoconcretismo como ruptura del espacio moderno<sup>6</sup>. Se coloca en evidencia el ajuste entre arte y teoría fundado en el diálogo real entre artistas y críticos en el ambiente de Rio de Janeiro. Por lo tanto, 1960 es el año de la consagración intelectual del modelo constructivo brasileño.

La historiografía paulista del proyecto constructivo tiene el hábito de atenerse al texto *Paulistas e cariocas* (Paulistas y cariocas) (1957), como la definitiva posición de Pedrosa, porque compara el intelectualismo racionalista (la "*sabença*" [sapiencia]) de los concretistas de São Paulo

3 Manuscrito en el *archivo Waldemar Cordeiro*. (CD-Rom). São Paulo, Analivia Cordeiro, 2001.

4 Décio Pignatari, "Fiaminghi" (1961), cf. Aracy Amaral, *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro-São Paulo: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro-Pinacoteca do Estado, 1977, p. 316.

5 Ver Frederico Moraes. "Concretismo / Neoconcretismo: quem é, quem não é, quem aderiu, quem precedeu, quem tangenciou, quem permaneceu, saiu, voltou, o concretismo existiu?". En: Aracy Amaral (org.). *Op. cit.*, p. 298.

6 Mário Pedrosa. "Significação de Lygia Clark." En: Aracy Amaral (org.). *Op. cit.*, p. 249-254





a la intuición y libertad de los artistas de Rio de Janeiro: “la juventud concretista de São Paulo carga consigo la misma preocupación [que los modernistas paulistas] de ‘sapiencia’, al lado de la ‘poesía’”<sup>7</sup>. Ferreira Gullar polemizaría las diferencias en “O grupo de São Paulo”<sup>8</sup>. En general se omite el artículo *Poeta & Pintor concretista* (1957) en el cual Pedrosa afirma que la cualidad formal e intelectual de la poesía concreta de los hermanos Augusto y Haroldo de Campos y de Décio Pignatari (*Plano piloto para poesia concreta* [Plan piloto para poesía concreta] (1958) no le había sido transmitida al pintor concretista al que “le gustaría ser una máquina de elaborar y confeccionar ideas para ser vistas”<sup>9</sup>. Pedrosa es eco de Oswald de Andrade en el *Manifesto da poesia Pau-brasil* (Manifesto de la poesía Pau-brasil) (1924): “Sólo no se ha inventado una máquina de hacer versos – ya existía el poeta parnasiano.” Sin embargo, el citado *Significação de Lygia Clark* de Pedrosa demuestra el potencial conceptual del neoconcretismo. Además, *Paulistas e cariocas* sirvió de advertencia y estímulo en el ambiente de Río para elaborar reflexiones. Desde entonces, el crítico Ferreira Gullar, el propio Pedrosa y artistas como Lygia Clark y Hélio Oiticica escribieron uno de los más importantes conjuntos de textos de un movimiento estético de arte occidental.

1962. La exposición *Projeto construtivo brasileiro na arte 1950-1962* (Proyecto constructivo brasileño en el arte) (1977), con la curaduría de Aracy Amaral, estableció 1962 como marco conclusivo<sup>10</sup>. Aunque en ningún momento del catálogo, Amaral justifique esta fecha, su artículo *Duas linhas de contribuição: concretos em São Paulo / Neoconcretos no Rio* (Dos líneas de contribución: concretos en São Paulo / Neoconcretos en Río)<sup>11</sup> permite inferir que 1962, única alusión a este año en sus textos, haya sido la fecha de la creación de la Escuela Superior de Diseño Industrial (ESDI) en Rio de Janeiro, con la orientación de Tomás Maldonado, Décio Pignatari y Aloísio Magalhães, entre otros.

1963. El punto extremo de la escultura constructiva es *Caminhando* (Caminando) (1963) de Lygia Clark. La audacia experimental de *Caminhando*, con inserción internacional, no admite que ningún geométrico tardío se sujete a la generación fundadora del proyecto constructivo brasileño de la década de 1950.

7 Mário Pedrosa. “Paulistas e cariocas” [1957]. En: Aracy Amaral. *Op. cit.*, p. 136.

8 Ferreira Gullar. “O grupo de São Paulo”. *Jornal do Brasil*, “Suplemento Dominical”, Rio de Janeiro, 17 de febrero de 1957.

9 Mário Pedrosa. “Poeta & Pintor concretista.” *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de febrero de 1957.

10 Aracy Amaral (org.). *Op. cit.*, p. 314.

11 Mário Pedrosa. “Paulistas e cariocas” (1957). En: Aracy Amaral (org.). *Op. cit.*, pp. 136-138.

**Principio del desvío de la Gestalt.** La Gestalt, base principal de los temas de percepción visual del concretismo y también adoptada inicialmente por los futuros neoconcretistas, trata de los principios operacionales del cerebro, a través de constantes que considera leyes. Al operar con el universo de la Gestalt, el artista concretista crea formas seguras con efectos mecánicos sobre la percepción. Surgen falacias de las formas en el proceso de la reificación de ideas en leyes como la buena continuidad de la forma y el principio de la pregnancia. A su vez, Henri Bergson propone que el individuo se coloque dentro de la dimensión de la duración – por eso, bajo su influencia, los neoconcretos proponen la vivencia en la obra – para, a partir de ahí, aprehender la totalidad indivisible y a través de la intuición, acceder a la dimensión de lo inefable, de aquello que es inaprensible por la ciencia o imprevisible por la matemática o por las ciencias del comportamiento. La poesía neoconcreta es tiempo verbal de la duración, argumenta Ferreira Gullar<sup>12</sup>. Correlacionar el neoconcretismo a Bergson pasa hoy día por la recuperación de este filósofo por Gilles Deleuze<sup>13</sup>. Mário Pedrosa había defendido una tesis *Teoria afetiva da forma* (Teoría afectiva de la forma) sobre el tema de la Gestalt en 1948, en la Facultad Nacional de Arquitectura de la Universidad de Brasil en Rio de Janeiro. Desde entonces el entendimiento del papel de la percepción pasó a ser visto dentro del contrapunto con cuestiones en el plano de lo sensible y de la fenomenología.

El potencial de las leyes de la Gestalt en el tratamiento de la forma asumió caminos bastante diferentes en las dos ciudades: la adhesión casi absoluta por el concretismo paulista y el progresivo distanciamiento del neoconcretismo en la dirección de la fenomenología de la percepción y de ciertos parámetros de la historia del arte moderno (sobre todo, Malevitch y Mondrian). En el primer caso, prevaleció el sentido de la producción de información ambivalente bajo el régimen gestáltico. El resultado es una producción que se cae hacia el mecanicismo de la forma (en la Op arte de Charoux y Sacilotto) y la tardía ruptura revisionista en la dirección de la Pop por Nogueira Lima y del materialismo de Lauand. Al enfrenar la Gestalt, el pensamiento de Bergson y la fenomenología de Casirer, Langer y Merleau-Ponty, el neoconcretismo abrió posibilidades para la más osada operación estética del arte brasileño del siglo XX y su más distinguido parámetro estético.

**Principio de la subjetivación.** Al asumir la experiencia de la pintura como materia y color, el neoconcretismo no sólo pasó a rechazar la idea de juegos ópticos anclados a la Gestalt, como también a desarrollar un proyecto atento a las relaciones entre lenguajes y los respectivos sentidos discutidos por Susanne Langer (*Sentimento e forma* [Sentimiento y forma]) y sobre todo

12 Ferreira Gullar. “Da arte concreta à arte neoconcreta”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de julio de 1959.

13 Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. Trad. Hugh Tomlinson e Barbara Habberjam. New York: Zone Books, 1991.



a la fenomenología de la percepción y del cuerpo vivido (el *corps vécu*) de Maurice Merleau-Ponty. "Nadie ignora que ninguna experiencia humana se limita a uno de los cinco sentidos del hombre, una vez que el hombre reacciona en una totalidad y que, en la 'simbólica general del cuerpo' (M. Ponty), los sentidos se descifran unos a otros", afirma Gullar en la *Teoria do não-objeto*. Este posicionamiento trae el proceso por el cual el neoconcretismo reinserta la subjetividad en la experiencia de los fenómenos plásticos por parte, ya sea del espectador, como en el caso de los *Bichos* de Lygia Clark, ya sea en la transparencia del proceso constructivo de Amílcar de Castro a través de intervenciones físicas sobre el plano. Georges Vantongerloo percibe que determinadas obras, como *Cinta de Moebius* de Max Bill, serían "puro cristal", más que escultura<sup>14</sup>. La claridad del proyecto y su ajustada realización en obras componen la transparencia del neoconcretismo. En resumen, Clark y Pape (*Livro da criação* [Libro de la creación]) realizan la reivindicación neoconcretista de la acción de la subjetividad sobre la forma objetiva a través de obras que sólo se completan mediante la participación del Otro como proceso de invertir en deseo. Ya la respuesta de Amílcar de Castro fue la escultura que revelaba, sin subterfugios, la totalidad de actos del sujeto en la producción: la escultura es el plano (la chapa de hierro) que, mediante la acción de corte y doblez, se resuelve en espacio tridimensional.

Clark revela su proceso: "reencontré *Caminhando*, un itinerario interior fuera de mí"<sup>15</sup>. La propuesta toma una cinta de Moebius (la superficie continua y unilateral, sin revés ni derecho o sin dentro ni fuera) en papel, para cortarla longitudinalmente con una tijera. La geometría euclidiana cede a la topología<sup>16</sup>. "Viví en este período el fin de la obra de arte, del soporte en que la misma se expresaba, la muerte de la metafísica y de la transcendencia, descubriendo el aquí y el ahora en la inmanencia."<sup>17</sup> *Caminhando* es el paradigma del "no objeto": la experiencia que no deja rastro pues es devenir. "El instante del acto no es renovable", dice la artista, "sólo el instante del acto es vida."<sup>18</sup> El neoconcretismo negó la absoluta objetividad del concretismo, pues éste "le habla al ojo como instrumento y no al ojo como un modo humano de tener el mundo y darse a él; le habla al ojo-máquina y no al ojo-cuerpo" (*Manifiesto neoconcreto*).

14 Cf. George Rickey. *Constructivism, origins and evolution*. New York: George Braziller, p. 146.

15 Lygia Clark. *Caminhando*. En: *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, pp. 25-26.

16 En 1962, Lacan interpretó la cinta de Moebius en el Seminario sobre a Identificación. Ver Jeanne Granon-Lafont. *A topologia de Lacan*. Trad. Luiz Carlos Miranda e Evany Cardoso. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

17 Lygia Clark. Texto mecanografiado, sin título y sin numeración, 1 hoja. Archivo Lygia Clark, consultado en el Centro de Documentación del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro.

18 "A propósito do instante". En: *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 27.

Principio de la historicidad de la invención personal. "Fayga [Ostrower] es fuerte, camina por sí solo, sabe lo que hace. Pero su ejemplo no es para ser seguido", argumenta Pedrosa en 1957<sup>19</sup>. Se infiere que ningún ejemplo debería ser seguido. Para el neoconcretismo, el legado de la historia para el artista contemporáneo sólo podría ser un conjunto de problemas irresueltos a ser tomados para ser desarrollados. Además, no hay jerarquización para las referencias históricas de una obra de arte. Ya no se recurre a la historia del arte, ni siquiera a la más reciente, en busca de legitimación de un factor que sea discrepante de las prácticas locales. El tema neoconcreto nunca se redujo a un embate con los concretistas – tal vez con excepción de la poesía –, sino que fue siempre la búsqueda de una inserción productiva y singular en el campo de la historia del arte occidental. Aquí entran Pedrosa y Gullar como historiadores selectivos, capaces de indicar con precisión el campo experimental en el que los neoconcretistas producirían sus hipótesis de trabajo.

El neoconcretismo disintió del concretismo que adoptó como parámetro una perspectiva evolucionista de la historia. Los neoconcretos rechazaron el esquema reduccionista del grupo *Ruptura* que reivindicó lo *nuevo* contra lo *viejo*, seguido de una dependencia teórica del arte concreto de Theo van Doesburg y del modelo formal de Max Bill. De ahí es la noción positivista de progreso en arte, implícita en expresiones críticas contra el neoconcretismo, como "el ya tautológico ejemplo kandiskiano de la manzana"<sup>20</sup>. Mientras un pueril Cordero acusaba a los cariocas de permanecer ateniéndose a la "problemática desgastada del neoplasticismo" (1957)<sup>21</sup>, Ferreira Gullar avanzaba en la comprensión de la historia del arte para constituir una hipótesis de imbricación conceptual y plástica para el neoconcretismo: "No es por acaso que al ruso Malevitch y al holandés Mondrian se les debe el rompimiento radical con el arte del pasado y la propuesta de un nuevo lenguaje plástico-pictórico."<sup>22</sup>

En oposición a la historia del arte universalista y autónomo, Lygia Clark contrapone una obra de la experiencia real que niega un punto de vista histórico y conceptual unívoco. *O Bicho* (El Bicho) (1960) es consecuencia de su experiencia planar que había sido precedida por los *Contra-relevos* (Contra-relieves), referidos a Tatlin, y *Casulos* (Capullos) de 1959.

19 Mário Pedrosa. "Fayga e os outros" (1957). En: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, *Op. cit.*, p. 103.

20 *Idem, ibidem*, p. 16.

21 *Ibidem*.

22 Ferreira Gullar. "Tentativa de compreensão" (1959). Cf. Aracy Amaral. Las indicaciones de Gullar fueron confirmadas por las discusiones de Yve-Alain Bois sobre la objetualidad de la pintura (*objecthood*) en *Painting las model*. Cambridge: The MIT Press, 1993, pp. 79, 91 y 169-172.





*O Bicho* puede ser tomado como un diagrama político que, tanto como la propia historia, no tiene un centro (por lo tanto, ya no puede ser eurocéntrico). El motor inventivo es el sujeto de la experiencia. La diversidad de las singulares soluciones plásticas de los *Contra-relevos*, *Casulos*, *Bichos*, *Obras moles* (Obras blandas) y *Caminhando* de Lygia Clark, de los *Bilaterais* (Bilaterales), *Relevos espaciales* (Relieves espaciales) y *Núcleos* de Hélio Oiticica, de los *Tecelares* (Telares), *Livro da criação* y el *Livro do tempo* (Libro de la creación y Libro del tiempo) de Lygia Pape, del *Cubocor* (Cubocolor) de Aluísio Carvão, de los *Objetos ativos* (Objetos activos) de Willys de Castro, de las construcciones con vacíos y sólidos virtuales de Franz Weissmann y del corte y doblez de Amílcar de Castro indican que el neoconcretismo fue un permanente estado de invención. En síntesis, para sus artistas, el arte es un laboratorio de invención y no el teatro de la reiteración del canon. Por ello, la pintura se concentra en redimensionar la estructura planar hasta el corte radical de los *Bichos* o alcanzar la condición de color/espacio ambiental en los *Núcleos*, o el color/cuerpo en los *Parangolés* de Oiticica. Definitivamente, los neoconcretistas tenían una perspectiva diacrónica de la historia del arte. Lo que le interesaba al ambiente artístico y crítico del neoconcretismo era la historia en su punto-límite encontrado en problemas irresolutos. Para Clark y Oiticica, lo que más interesa en Mondrian son los problemas efectivos legados por él mismo, pero no resueltos. El mejor Mondrian sería, entonces, aquel que no solucionó los temas plásticos surgidos a partir de *Broadway boogie woogie* (1942-1943). Actuando desde determinado punto-límite, el artista inventa, o sea, evita ser derivativo o traductor de los postulados ya asentados en el arte.

**Principio del no estilo.** Para los neoconcretistas, la historia del arte no es una sucesión de *ismos* a ser reconfigurados, actualizados o traducidos en brasileño, como en el modernismo. Para Pedrosa, el artista no toma la historia del arte como evolución de movimientos y estilos y sí como el legado de problemas abiertos a la investigación plástica. Él criticaba la noción de desdoblamiento de estilos. "En el trabajo", escribe, "cualquiera que sea, está la esencia de la creación" y, argumentando que la noción de estilo fue substituida por la noción de "styling", dispara que "la regla del styling es la sucesión incesante de los modelos que se substituyen unos a otros, sin parar"<sup>23</sup>. El neoconcretismo es invención de una estética precisa y no la reinterpretación de un estilo.

**Principio del no heroísmo de la forma.** La historia del arte no es panteón de héroes de la forma. Para Pedrosa, era un insulto para un país que tenía un artista como Alfredo Volpi que alguien exigiera referencias para su arte en Picasso. En artículo sobre la IV Bienal de São Paulo de 1957<sup>24</sup>, Pedrosa

23 Mário Pedrosa. "Crise do condicionamento artístico." *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 de julio de 1966. En: *Mundo, homem, arte em crise*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, pp. 90-91.

24 Mário Pedrosa. "O Brasil na IV Bienal" (1957). En: *Acadêmicos e modernos*. Org. Otilia Arante. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 280. Todas las citas de Mário Pedrosa en este párrafo son de esta página (Traducción de Gabriela Petit).

se indigna contra el jurado internacional del evento por su óptica preconcebida sobre Brasil. Ataca al jurado ("fingieron no ver a Volpi") y dispara contra Alfred Barr, el prestigioso director del MoMA. Acusa a Barr de irritarse con el peso de Max Bill en Brasil. Pedrosa ironiza al preguntarle si los sudamericanos deberían dejarse influenciar por Picasso, Rouault, Soutine, convertidos en héroes, e incluso por los "gloriosos descubrimientos" del MoMA, "género Peter Blume". La posición de Pedrosa es similar a la de Malevitch suprematista: "El artista ídolo es un preconceito del pasado"<sup>25</sup>. Acusa a los jurados de definir "como autóctono a todo lo que indique primitivismo, romanticismo, salvajismo, lo que significa, en el fondo, exotismo". Contra la mirada reductiva sobre el arte de un país periférico como reflejo de los países de capital avanzado, los neoconcretos optaron por la arriesgada exploración de la autonomía del lenguaje a través de los puntos extremos que no se legitimaban en respuestas enunciadas en la modernidad. El único "héroe" posible de Pedrosa tal vez fuera el artista inventor, que no emula arreglos formales de los paradigmas del Hemisferio Norte. En esta vertiente, Clark escribió la *Carta a Mondrian* (1959), donde afirma: "Usted ya sabe que yo continúo su problema, que es penoso"<sup>26</sup>. En la Exposición Neoconcreta de 1959, en el MAM carioca, Clark sitúa sus *Unidades* en una pared con distribución jazzística de improvisación, que evocaba la trama neoplasticista solamente para afirmar su abolición. En esa clave, los rectángulos monocromáticos amarillos, anaranjados o rojos de Oiticica también se disponen libremente en el espacio, sin la regencia determinante de la idea de trama geométrica. Confrontados con *Broadway boogie woogie* (1942-1943) de Mondrian, los monocromos ya no necesitan la trama neoplástica para definir su lugar en el mundo. Al darles continuidad a los problemas plásticos heredados de movimientos anteriores, el artista actúa como sujeto de la historia del arte. En este sentido, los neoconcretistas no recurren a héroes que los protejan del riesgo.

**Principio del descentrado de la historia del arte.** Un cuadro neoconcreto puede ser un espacio inmaculadamente blanco como proceso de economía: el devorado de los colores por el blanco, que se distingue de la pintura en *grisaille*. O puede articular zonas de diferencias del blanco, concierto de luces. Canibalismo cromático: la luz plena devora los colores. El blanco, en su condición de grado cero suprematista, incorpora todos los colores. El mundo blanco – con alguna sombra o matiz – de G. B. Castagneto y Armando Reverón es humedad y refracción. Ningún *effet de neige* a la Courbet o Pissarro en el clima tórrido. Sólo se admite la economía de luz y el monopolio suprematista de la referencia en el arte. El monocromo es entonces políticamente blanco: índice de una historia del arte sin centro.

25 . Kazimir Malevitch. *Kunstform*. Cf. "Introducción". En: Gladys Fabre (cur.), *Paris 1930: Arte abstracto, Arte concreto: Cercle et Carré*. Valencia, IVAM, 1990, p. 25. El texto de Malevitch es citado por El Lissitzky y Hans Arp en 1925.

26 Lygia Clark. "Carta a Mondrian" (1959) En: Manuel Borja-Villel (org.). *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 115.



Si hubiera un centro, sería en la Moscú revolucionaria. En la segunda posguerra, eran todos herederos del blanco sobre blanco del suprematista Malevitch, en un mundo también ya sin centro<sup>27</sup>: Lucio Fontana, Ellsworth Kelly, Yves Klein, Robert Rauschenberg, Piero Manzoni, Jesús Rafael Soto, Robert Ryman y otros, y abundantemente entre los pintores brasileños: Aluísio Carvão (*Construção VI* [Construcción VI], 1955), Lygia Clark (*Planos en superfície modulada n.1* [Planos en superficie modulada n.1], 1957), Hélio Oiticica (*Bilateral* de 1959, *Pintura neoconcreta, Relevo neoconcreto* [Relieve Neoconcreto] y *Bilateral Euali* de 1960), Willys de Castro (*Um objeto ativo* [Un objeto activo], 1962), Hercules Barsotti (*Branco branco*, 1961) y Décio Vieira (sin título, c. 1958).

**Principio de la autonomía.** En 1957, por lo tanto, después de la I Exposición Nacional de Arte Concreta de 1956 (MAM de São Paulo), Pedrosa afirma que los artistas brasileños (él destaca a los cariocas, con excepción de Volpi) "no les importa si lo que actualmente están haciendo no es lo que está de moda en Europa o en los Estados Unidos. O si allí no es apreciado"<sup>28</sup>. En Rio de Janeiro, se problematizó ampliamente la producción de una cultura autónoma confrontadas con los sistemas económicos opuestos en la Guerra Fría. En 1966, Mário Pedrosa deplora, en ese contexto internacional, el papel regulador del mercado capitalista sobre el arte y la opresión de la burocracia soviética sobre la cultura<sup>29</sup>. Pedrosa, un trotskista, no deja de recordar su permanente crítica al estalinismo y su extensión en la burocracia en el plano de la economía política. Evalúa que, en el Tercer Mundo, el artista tendría mejores posibilidades de escapar del condicionamiento por el capital o del vasallaje ideológico. Entender esta posibilidad de autonomía con relación a los condicionamientos político-económicos fue crucial para que el neoconcretismo se arriesgara a constituir un territorio propio de acuerdo a un modelo autónomo. La falla del concretismo, desde su origen en *Ruptura*, fue la de haber operado por la negatividad, pero sin constituir un programa suficiente para superar el antiguo modelo, dependiente del concepto de actualización de la forma vigente en Brasil. El proyecto de autonomía del neoconcretismo dispensaba, pues, la emulación de modelos internacionales, a favor de un campo propio de investigación<sup>30</sup>.

27 Cf. Paulo Herkenhoff. "Monocromos, a autonomia da cor e o mundo sem centro" (1998). En: Glória Ferreira (org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p. 365 y sigs.

28 Mário Pedrosa. "O Brasil en la IV Bienal" (1957). En: *Acadêmicos e modernos*. Org. Otilia Arantes, *Op. cit.*, p. 280.

29 Mário Pedrosa. "Vicissitudes do artista soviético". Rio de Janeiro, *Correio da Manhã*, 28 de agosto de 1966.

30 En este sentido, el neoconcretismo soluciona el problema de la "consciencia enlatada" referida por Oswald de Andrade en el *Manifesto antropófago* (Manifesto antropófago) de 1928.

Paralelamente al programa estratégico de algunos directores del *Cinema Novo* como Glauber Rocha y a la plataforma de Hélio Oiticica, también Ferreira Gullar y Haroldo de Campos investigaron las posibilidades de cultura autónoma en el Tercer Mundo<sup>31</sup>. Apoyados en Engels, Luckács o Popper, apartan la idea de progreso en arte. En São Paulo, Campos abordó la falacia del determinismo de Brasil en producir tan sólo cultura dependiente. En el ensayo *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira* (De la razón antropófaga: diálogo y diferencia en la cultura brasileña) (1980)<sup>32</sup>, recurre a Engels para explorar posibilidades de una literatura de vanguardia, experimental y genuina, en un país periférico: "Con relación al arte, se sabe que determinados períodos de florecimiento no tienen de modo alguno relación con el desarrollo general de la sociedad ni, consecuentemente, con la base material, la osamenta, por así decirlo, de su organización". Esa densa argumentación fundamenta el alto voltaje creativo de la poesía concreta, pero no fue capaz de sustentar el concretismo.

En *Vanguarda e subdesenvolvimento* (Vanguardia y subdesarrollo) (1969)<sup>33</sup>, Ferreira Gullar, aunque ya distanciado del seguimiento del neoconcretismo, preconiza la resistencia al colonialismo y la dependencia como lucha por la emancipación de la cultura a través de la resistencia a la alienación del arte. Gullar cambia el foco sin perder el eje de la autonomía. Su análisis se apoya en Hegel, en el punto en que éste es absorbido por la teoría marxista e interpretado por Lukács, para defender la cultura como sistema dinámico y abierto, en el que las relaciones de universalidad, particularidad y singularidad pueden ocurrir de modo no formalista. Gullar se interesa por las posiciones de Lukács sobre la obra de arte como la "forma autónoma" de la particularidad. A partir de esto, ve la brecha para la constitución de un lenguaje estético autónomo en las regiones subdesarrolladas, vía la superación de la universalidad y de la singularidad en la particularidad. En cada circunstancia, el autor prevé la posibilidad de un proceso dialéctico histórico capaz de propiciar el desarrollo de la consciencia autónoma inventiva. La voluntad de autonomía del lenguaje y su exitosa implantación distinguen al neoconcretista del modelo de la Antropofagia. El proyecto de actualización de los lenguajes del modernismo juntaba el canon europeo a una agenda nacionalista.

**Principio de la permanente investigación teórica y del conocimiento.** El *Manifesto Neoconcreto* y la *Teoria do não-objeto* (1960) de Gullar sintetizan una consistente trayectoria conceptual. También

31 "Terceiro Mundo" es un término de 1952 que proviene del contexto de la Guerra Fría, según Eric Hobsbawm. Cf. *The age of extremes*. New York: Vintage Books, 1996, p. 357.

32 En: Haroldo de Campos. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p. 231 y sig.

33 Ferreira Gullar. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.



Pedrosa unía relaciones de sintonía del arte con teorías de la percepción, fenomenología, psicoanálisis, historia, filosofía y crítica internacional. Viviendo en Estados Unidos en la década de 1940, Pedrosa habría entablado contacto con la nueva crítica norteamericana representada por Clement Greenberg, de la revista *The Partisan Review*, y Harold Rosenberg. La curiosidad intelectual activaba la producción neoconcretista, de allí la amplitud de su repertorio teórico y sus consecuencias en los años sesenta como un permanente estado de emergencia conceptual de la forma.

El modelo político gramsciano de Cordeiro llevó al reclutamiento de artistas de origen obrero en la industria gráfica o de patronaje industrial. Si bien la relación era perfecta desde el punto de vista de la teoría de Gramsci sobre la producción de la cultura, inclusive con la formulación del bloque histórico en el campo del arte, esto no garantizó la regimentación de artistas formados, de hecho, para la invención de la forma. Estos demostraron limitada capacidad de reflexión que pudiera sustentar la maduración estética del concretismo a medio y largo plazo, más allá de los modelos previos de obras históricas (como en ocasión del descubrimiento del concretismo suizo) o de la ilustración de teorías consagradas (la teoría Gestalt convertida en arte *Op*). El arte, como invención, es mucho más que repetición, citacionismo, paráfrasis visual o reinterpretación de formas. Para los neoconcretos lo que interesa en la historia del arte, como en la historia de la ciencia, es el arte como *episteme* particular a través de la invención estética.

**Principio de la ciencia.** Mário Pedrosa había defendido la tesis *Teoria afetiva da Forma* (Teoría afectiva de la forma) en 1948 en la Universidad de Brasil. Su presencia en el ambiente brasileño será un salto epistemológico sin precedentes. Fue lector de Freud, André Breton, Rudolf Arnheim, Roger Fry y Franz Prinzhorn, entre otros<sup>34</sup>. Fue observador muy atento de la experiencia de arte-terapia dirigida por Nise da Silveira en Engenho de Dentro, Rio de Janeiro. Estaba muy cercano a Almir Mavignier, Ivan Serpa y al ingeniero-artista Abraham Palatnik, núcleo inicial de la abstracción geométrica en Rio de Janeiro<sup>35</sup>. La fotografía abstracta y después concretista de José Oiticica Filho, padre de Hélio Oiticica, se benefició del hecho de ser entomólogo y matemático. Así adhirió a la fricción anti-racionalista del arte constructivo brasileño. Sin embargo, el proceso cognitivo del neoconcretismo nunca fue la reducción del arte a la condición de ilustración de principios de la ciencia o de la filosofía.

**Principio de la posmodernidad.** En 1966, Mário Pedrosa, comprendiendo el límite, el agotamiento y la ruptura del canon moderno, afirmó que, "mientras esa experiencia histórica-estética-cultural puede ser

explorada por los artistas individuales de modo fecundo, el arte moderno llenó toda nuestra época con obras de auténtico valor. (...) Ahora, todo indica, la experiencia fue consumada", aduciendo que artistas que "niegan el Arte comienzan a proponernos, consciente o inconscientemente, otra cosa. (...) Es un fenómeno cultural e incluso sociológico completamente nuevo. Ya no estamos dentro de los parámetros de lo que se llamó arte moderno. Llamad a esto arte posmoderno para significar la diferencia. En este momento de crisis y de opción, debemos optar por los artistas"<sup>36</sup>. Para él, ya estaba claro que el arte había roto los principios sobre los cuales se asentaba la tradición moderna.

**Principio de la transparencia.** En 1958, Gullar escribe el más transparente, denso y ajustado texto para una muestra sobre una artista geométrica brasileña en la 'plaquette' *Lygia Clark*.<sup>37</sup> Es el primer texto en organizar sistemáticamente la obra de Clark (o de cualquier artista geométrico) y a entenderla en la dimensión de los problemas plásticos específicos de cada etapa de su trayectoria constructiva. En este año Clark fija el foco en la idea de autonomía del espacio, como si desarrollara tesis precisas. Además, ya poseía historia. Su producción no se abría en variaciones formales de dibujo geométrico pintado o figuras de planos completadas con color. Estaba distante de la seducción definida por la *Op* arte vivida por Lothar Charoux y Luis Sacilotto o, de modo coyuntural, por Cordeiro y Hercules Barsotti. Clark operaba con la modulación del espacio concreto, el pasaje de la dimensión planar para el espacio real. Paralelamente, lo mismo ocurría con Oiticica y Pape. En el mismo compás, la crítica de Pedrosa y Gullar asumía la tarea de construir el discurso analítico para definir los aspectos programáticos del proyecto del grupo neoconcreto. En São Paulo, la falta de un discurso crítico potente y ajustado dejó a los concretistas a la deriva.

**Principio del imaginario.** Los neoconcretistas rechazan la historia del arte como repertorio de imágenes a reinterpretar, mucho menos de geometría a reconfigurar. No es, pues, arte, conforme a modelos previos y variaciones de teoremas visuales previsibles ejecutados, como en el modelo concretista del grupo Ruptura, de acuerdo con la pura visualización considerada por Fiedler. La capacidad analítica de los artistas y críticos neoconcretistas no resultó en mera recusación voluntarista de modelos, sino en exploración real de formas alternativas fundadas en un proyecto estético del imaginario al servicio del trabajo de la percepción. No hay citacionismo, paráfrasis o ninguna otra búsqueda de apoyo en el arte preexistente. Es por eso que al producir los *Núcleos*, Oiticica puede mencionar la *Merz* de modo pertinente, pero sin copiar ninguna obra de Kurt Schwitters. La línea orgánica de

34 Mário Pedrosa. "Pintores de arte virgem" (1950) e "Forma e personalidade" (1951). En: *Dimensões da arte*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1964, pp. 105 y 61, respectivamente.

35 No se niega la existencia de interés en arte-terapia o ciencia entre artistas de otras partes de Brasil.

36 Mário Pedrosa. "Crise do condicionamento artístico" (1966). En: *Mundo, homem, arte em crise*. Org. Aracy Amaral, *Op. cit.*, p. 92.

37 Ferreira Gullar. *Lygia Clark: uma experiência radical (1954-1958)*. Rio de Janeiro: sin editor, 1958, páginas no numeradas.



Clark, no siendo el *concetto spaziale* de Fontana, es el corte geométrico dinamizador del plano que lleva, coherente y sucesivamente, al *Casulo*, al *Bicho*, a la *Obra mole* y a *Caminhando*. Esta actitud justifica el carácter tan fuerte de los problemas estéticos del neoconcretismo, como ocurre en el *Objeto ativo* de Willys de Castro o en el *Livro da criação* de Lygia Pape.

Principio de la sinrazón (o de una razón otra). La expresión neoconcreta, proclama el *Manifesto neoconcreto*, indica una toma de posición frente al arte no figurativo "geométrico" (neoplasticismo, constructivismo, suprematismo, escuela de Ulm) y sobre todo frente al arte concreto llevado a una peligrosa exacerbación racionalista. En Rio de Janeiro, las primeras experiencias que se aproximan a las imágenes racionales de la forma concreta surgen en un hospital psiquiátrico. En 1949, Arthur Amora, un paciente diurno del hospital psiquiátrico de Engenho de Dentro, pintaba "piedras de dominó" reducidas a cuadrados negros sobre fondo blanco. Organizaba ritmos modulares, contrastes ópticos, juegos ordenados de formas y desafíos a la percepción. Este paciente fue visto por los artistas Ivan Serpa, Abrahan Palatnik y Almir Mavignier, asistentes de la médica Nise da Silveira en las actividades de arte-terapia. Mavignier se impresionó con el "geometrismo consecuente de Amora"<sup>38</sup>. Sin embargo, para él, Amora hacía terapia y no arte. Mavignier difiere de Pedrosa y Gullar, aproximándose más a la postura racionalista de Cordeiro. De cualquier forma, en Rio de Janeiro, algunas de las primeras experiencias que se acercan a imágenes racionales de la forma concreta surgen en un hospital psiquiátrico. Es el protocontagio entre razón y emoción, que se interpone como una de las bases remotas de la tensión productiva entre aspectos objetivos y subjetivos en la construcción de la forma, una de las características de la propuesta neoconcreta de 1959. Estimulado por Pedrosa, Geraldo de Barros también integró la experiencia de Nise da Silveira, al lado de Serpa y Mavignier<sup>39</sup>. Fuera de la escena neoconcreta, Maria Leontina trabajó también con sicoterapia, en São Paulo y después en Rio de Janeiro.

El manifiesto *Ruptura* (1952) se sitúa entre la Antropofagia y el campo neoconcreto, al proclamar que "es lo viejo (...) la mera negación del naturalismo, es decir, el naturalismo 'errado' de los niños, los locos, los 'primitivos', los expresionistas, los surrealistas, etc...". El manifiesto de Cordeiro se colocaba, por lo tanto, en oposición a la referida experiencia de Pedrosa y de los artistas de Rio de Janeiro en la década del 40. Coincidentemente, esos principios de *Ruptura* reverberan la estigmatización producida por los argumentos de Monteiro Lobato, en su devastador artículo *Paranóia ou mistificação?* (¿Paranoia o mistificación?) contra la exposición de la modernista Anita Malfatti en 1917. El escritor expresa la reacción del

38 Almir Mavignier. "Museu de imagens do inconsciente". En: *Brasil: Museu de imagens do inconsciente*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994, p. 25.

39 Según conversación con Lenora de Barros, el 21 de enero de 2008.

gusto provinciano de la elite rural prevaleciente en São Paulo, comparando la pintura expresionista de Malfatti a la producción visual de los locos (de ahí, "paranoia") y de los niños (de ahí "mistificación").

El ambiente carioca caminaba en otras direcciones. Era irreductible a aquella negatividad concretista. En 1948, Augusto Rodrigues había creado la Escuelita de Arte de Brasil en Rio de Janeiro, matriz histórica de las relaciones entre arte y educación en este país. Los principios de *Ruptura* también definían un posible conflicto sordo entre Cordeiro y Pedrosa. Lector de Herbert Read, Mário Pedrosa reflexionó en varios artículos sobre la creatividad infantil y la educación artística. Como ya se ha visto, la relación entre arte y locura también le interesaba ya desde fines de los años cuarenta, en el curso de sus investigaciones sobre procesos productivos del imaginario visual. El cliché acusatorio del concretismo, al denominar a los artistas cariocas "irracionalistas", desconocía el sentido político y el valor epistemológico de las investigaciones de Pedrosa, base del neoconcretismo. La poeta Cecília Meireles indaga sobre el sentido de "arte popular" y sobre lo que es Brasil como pueblo: "Nada es más onírico y más difícil de explicar; (...) que no se haría como oficio, que no se haría para ganar la vida, o para alegrarla, perseverantemente, se hace como acto gratuito, por impulso lúdico, de manera efímera"<sup>40</sup>. En Rio de Janeiro, los pintores ingenuos como Cardosinho y Heitor dos Prazeres fueron examinados atentamente por el escritor Rubem Braga<sup>41</sup>. Por otro lado, Lygia Pape era coleccionadora de la obra expresionista de Oswald Goeldi, que le ofrece el modelo técnico para sus xilografuras *Tecelares*. Mário Pedrosa era con cuñado del poeta surrealista Benjamin Péret, pero supo pensar la relación entre arte y psicoanálisis sin transitar por los parámetros de Breton.

En su origen, el concretismo, autoritario en su pulsión normativa y unívoca, no dialogó con los intereses que se establecían en Rio de Janeiro desde la década anterior, volcados hacia la comprensión de las estructuras mentales del fenómeno de la creación artística en gran amplitud. Por lo tanto, la rigidez original de *Ruptura* ya era una bomba de tiempo que se auto-eliminaría con la potencia conceptual de esa diferencia expresada en el *Manifesto Neoconcreto* en 1959. La permanencia de la rigidez de *Ruptura* puede haber conducido a miembros de su desdoblamiento concretista a desistir de la pintura. Se acercaba la pausa formal ante la crisis política que devino del golpe militar de 1964. Algunos concretistas buscaron refugio en los ritmos mecánicos de la Gestalt y la Op arte. El neoconcretismo se había comprometido a constituir una perspectiva política de inscripción social de la obra de arte. Cuando estalla la invención neoconcreta, Cordeiro escribe el

40 Cecília Meireles. "Artes populares". En: Rodrigo M. F. de Andrade (coord.). *As artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul América Seguros, 1952, vol I, p. 114. Cecília Meireles no cita al Mestre Vitalino, pero publica fotografías de sus obras.

41 Rubem Braga. "Três primitivos". En: *A cidade e a roça & Três primitivos*. Edición de autor, 1964.





sintomático artículo *Monotonia em São Paulo*<sup>42</sup> ya referido. Es su canto de cisne del concretismo. Entre melancólico y críticamente reflexivo, el activo Cordeiro intuye la pausa.

**Principio de la simbolización.** Se asume, bajo el impacto de Ernst Cassirer y su noción de *animal symbolicus* (*An essay on man*, 1944), la dimensión simbólica de la forma concreta. Son modos de invención de un espacio experimental y de los modos de relacionamiento del sujeto de la percepción. “El espacio allí simboliza el espacio del mundo,” afirma Gullar en la *Teoria do não-objeto* sobre la pintura de Malevitch y Mondrian. Así, una página del *Livro da criação* de Pape puede ser *Fogo* (Fuego) o *Submarino*.

**Principio de la forma orgánica.** La diferencia neoconcreta se define en detalles significativos de la forma, algunos con profundas consecuencias conceptuales y dependientes de un análisis agudo para la percepción de su efecto. Los mejores momentos del neoconcretismo escapan a la obviedad de la Gestalt reducida a la mecánica Op. Las *Tecelares* de Pape acentúan el carácter orgánico original de las vetas de la matriz gráfica en madera. La “pintura” *Cerne-cor* (Esencia-color) (1961) de Carvão exagera la vitalidad del color. Desde las telas *Composição n. 5* (Composición n. 5) *Série Quebra da moldura* (Serie Quebra del marco) y *Descoberta da linha orgânica* (Descubrimiento de la línea orgánica) (1954) de Clark, la pintura se abre en planos, se dobla y después se abre en espacio tridimensional encapsulado (*Casulo*, 1959) que luego se deshoja en movimiento en las esculturas de la serie *Bicho* (1960). La línea orgánica (la hendidura y la falta entre dos planos de la tela) establece la conexión de la pintura con el mundo y la vida: el aire que penetra por las hendiduras del cuadro es el mismo aire que respiro. “Fue dado el nombre de ‘Bichos’ a mis últimos trabajos por el carácter esencialmente orgánico que poseen”, escribió Lygia Clark en 1960; “el modo que encontré para unir los planos, una bisagra, me recordó una espina dorsal. Tiene afinidad con el caracol y la concha”<sup>43</sup>.

La dimensión orgánica de la obra neoconcreta, sin abdicar del carácter simbólico de la forma, es coherente para el entendimiento de otros temas esenciales, como las relaciones estructurales internas de la obra. El neoconcretismo parece retomar a su modo el pensamiento de Władysław Strzemiński en la exposición *Nova Sztuka* (Nuevo Arte), realizada en Wilno en 1923: “Una obra de arte es la organicidad de un fenómeno espacial

42 Waldemar Cordeiro. “Monotonia em São Paulo?” [1959]. En: *Waldemar Cordeiro*. Archivos de Analivia Cordeiro, CD Rom, *Op. cit.* La existencia de este artículo no es relacionada en publicaciones fundamentales como Aracy Amaral (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte* (1950-1962), *Op. cit.*, ni el ensayo de Anna Maria Belluzzo, selección de textos y bibliografía en *Waldemar Cordeiro, una aventura da razão*. São Paulo, MAC-USP, 1986. Esto tal vez se deba al hecho de que el artículo nunca fue publicado. En los archivos de Analivia Cordeiro, la reproducción es del original mecanografiado.

43 En: *Bichos de Lygia Clark*. Rio de Janeiro, Galeria Bonino, 1960.

(...) es un conjunto visual”<sup>44</sup>. El modelo de organicidad propuesto por Strzemiński y por su unismo se adaptaría bien a la escultura entendida como fenómeno lógico de espacio en Lygia Clark (a partir de *Casulos*), Amílcar de Castro y Franz Weissmann. Además, el neoconcretismo articula la organicidad en la perspectiva de la fenomenología de los sentidos desarrollada por Merleau-Ponty y reinterpretada por Gullar. Aún cuando la superficie de una *Superfície modulada* de Clark se despersonaliza con la aplicación uniforme de la tinta industrial, perdiendo todo vestigio subjetivo del paso del pincel (la reivindicación concretista de Cordeiro), el foco de su problema plástico es el espacio: la línea orgánica es lo que modula los planos (en madera) que articulan, modulan y forman el espacio. Ya los demás pintores neoconcretos insertan la diferencia intuitiva o la decisión contra-canónica a través del color (Oiticica, Barsotti, Carvão, Willys de Castro y Décio Vieira).

Los neoconcretistas poco recurrieron al artificio de las texturas en la formación de la superficie como proceso de incorporación material extraña a la lógica de la pintura. La intuición cromática de un Aluisio Carvão (*Cubocor* y *Cernecor*) o las decisiones de Hélio Oiticica dialogan mejor con la libertad concedida por el expresionismo abstracto en la obra de un Mark Rothko e incluso con la reglamentación canónica neoplástica (el color en la escultura de Weissmann). Parte del neoconcretismo agrega operaciones con cuerpos cromáticos en busca de una cohesividad poética que encuentra en los *Bóldes* de Oiticica su momento extremo de cuerpo del color, como en sus compromisos con lo real: el café (entonces el principal producto de exportación de Brasil) y el ladrillo molido (la cuestión de la vivienda).

Los *Bilaterais* y *Relevos espaciais* (Relieves espaciales) (1959) de Oiticica, estructuras planas de color, penden en el centro del espacio. Son cuerpos integrales de color, como el objeto-pintura *Cubo-cor* (1960) de Carvão. En el año del *Bicho* de Clark (1960), con su forma abierta a la experimentación por el Otro, Oiticica propone los *Núcleos*, espacios arquitectónicos formados por planos flotantes del color, lugar del sujeto de la percepción. Oiticica consolida en profundidad la noción de que el Otro es el titular de lo sensorial. El campo de energía cromática es el lugar de la experiencia densa del color, compartido con otros, como la propia experiencia del mundo. En resumen, el desplazamiento de la noción de espacio planar del objeto-pintura para espacio arquitectónico cromático y espacio tridimensional, indican la invención pionera de *Penetrável* (Penetrable) y de la idea de instalación.

44 En *Blok*, Varsóvia, n. 2, 1924, p. 2. Cf. Gladys Fabre, *Op. cit.*, p. 171. Strzemiński afirma que “una obra de arte no simboliza nada.” En “The physiology of the eye,” Andrzej Turowski definió el unismo de Strzemiński como “fenómeno puramente óptico”, próximo al behaviorismo y asumía que la naturaleza humana sería determinada por las leyes de la homeostasis y de la reglamentación. En Jaromir Jedlinski (cur.). *Władysław Strzemiński on the 100th anniversary of his birth*. Łódź: Muzeum Sztuki, 1993, pp. 37 y 43.



Con *Penetrável PN 1* (1960), el color de la modernidad brasileña concluye su proyecto con cabinas y laberintos de color. El espectador puede ahora adentrarse en el espacio-color<sup>45</sup>, en el color-estructura que trató Oiticica.

**Principio de la poética de la luz.** El arte brasileño de los años 50 produce una poética de la espacialización de la luz. Al inicio de la década de 1950, Abraham Palatnik produce objetos pictórico-cinecromáticos<sup>46</sup>. Clark estructura el movimiento sutil o la tensión del plano único en las *Unidades* (1958) con hilos de luz: la línea-luz. La onda luminosa de Clark es lineal y geométrica. La presencia estratégica de la línea-luz en las *Unidades* hace coincidir el momento fundador de la mirada con el hecho plástico que se instituye. Después de la crisis del concretismo, el interés científico de Cordeiro encamina su pintura hacia la estructuración de campos analíticos de energía cromática en *Constante amarela* (Constante amarilla) (1960) y *Estruturação da luz* (Estructuración de la luz) (1961). En estas obras, Cordeiro eleva la exposición pictórico-analítica del espectro cromático a la condición de *poiesis* cognitiva de la luz, como ya había sido abordado al principio del descentrado de la historia del arte.

**Principio del cuadro objeto.** Con la tela *A quebra da moldura* (La ruptura del marco) (1954), Lygia Clark comprendió el tema de la tridimensionalidad empírica propuesta por el objeto "cuadro" en su condición de soporte de la pintura, a pesar de ser espacio bidimensional frontal<sup>47</sup>. Esto sucede porque el soporte había pasado a ser de madera. Esta constatación está asentada en la propia experiencia empírica del pintor y en la percepción fenomenológica del objeto "pintura" por el espectador. La inclusión del borde lateral del cuadro como fenómeno plástico había sido trabajada por Clark en los *Contra-relevos* (Contra-relieves) (1959), cuyo título alude a Tatlin. También en una pintura sin título (1959, colección Lucy Lippard) de Robert Ryman, el tema pictórico resbala hacia las laterales del cuadro. Esta es la problemática del primer *Objeto ativo* (1959-1960, Colección Patricia Phelps de Cisneros), aún operado en la estructura tradicional del cuadro en su dimensión planar (óleo sobre tela montado en madera). En 1956, el MAM carioca adquirió un cuadro-objeto de Yaacov Agam, denominado

*L'oeuvre transformable* (sin fecha)<sup>48</sup>. Hace algunos años Agam trabajaba cuadros transformables y cuadros cuya organización formal se alteraba de acuerdo con el punto de vista del espectador, pues las superficies tenían canaletas en alto-relieve, o protuberancias y depresiones geométricas verticales con pintura diferente a cada lado. En el contexto neoconcretista de 1959/1960, surgen el *Cubocor* de Carvão, los *Bichos* de Clark y el *Objeto ativo* (en 1962, surgen *Objetos ativos* en forma de cubo), además de los conceptos recogidos en el *Manifesto neoconcreto* (1959) y en la *Teoria do não objeto* (1960) de Gullar: la experiencia del objeto no deja rastros.

**Principio de la abolición de la figura sobre fondo.** Casi todos los concretistas ignoraban que la geometría dibujada sobre el plano permanece como relación de figura sobre fondo. A partir de las *Superfícies moduladas* de 1955 no habrá dibujo geométrico sobre el fondo, porque Clark solamente opera con la articulación de planos. El período gestáltico de los neoconcretos (más corto en Carvão o más largo en Barsotti y Willys de Castro) condujo los problemas de figura sobre fondo para el salto de *Claro-vermelho* (Claro-rojo) (1959), de la exploración de los campos de energía en cuadros de la serie *Cromática* (c. 1959) y del fenómeno volumétrico del *Cubocor* de Carvão y de los *Objetos ativos* de Willys de Castro. También la inflexión investigativa de la obra de Clark, Oiticica, Amílcar de Castro, Pape o Weissmann se concentra en la conformación del espacio, inventa espacios virtuales y simbólicos y opera la topología desvinculada de la geometría euclidiana.

**Principio de la primacía del espacio.** Desde 1954, con *A quebra da moldura*, Clark no piensa solamente en la apariencia geométrica y en temas. Su tema no es la ruptura de las fronteras entre los medios. El espacio pasó a ocupar su atención en una investigación coherente con su desarrollo particular: la permanente torsión del plano articulado define los parámetros de una lógica espacial que se desplaza hacia la topología: *Superfície modulada*, *Planos em superfície modulada*, *Espaço modulado*, *Unidades*, *Contra-relevo*, *Casulo*, *Bichos*, *Obra mole*, *Trepante*, *Caminhando*. Clark nunca llegó a Max Bill o a Lacan, pues al articular la cinta de Moebius en la lógica cristalina de su proceso cognitivo del espacio, su arte alcanza la dinámica íntima del ser. No estamos ante la representación o la dicción del mero vacío del mundo, sino de un vacío absoluto, sin borde o revés, sin dentro o fuera. Desde la percepción empírica de los peldaños de escaleras como estructura de planos, el proceso de Clark significa la conversión de la geometría en poética de la topología y la experiencia íntima de la fantasmática del sujeto. En la experiencia neoconcreta, la lógica de la forma es, sobre todo, la lógica del plano en pintura (Clark, Oiticica o Carvão), escultura (Clark, Weissmann o Amílcar de Castro), grabado (Pape) o libro (Pape, Gullar y Jardim). El espacio es campo de energía del color (Carvão) o tiempo, inicialmente desplazado de la mecánica de los arreglos según la Gestalt, que se transfiere para el sujeto, con base en la noción de duración de Bergson.

45 Hélio Oiticica inventó el concepto de "penetrable". En 1965, Jean Clay usó por primera vez el término "penetrable" para las obras de Soto posteriores a las de Oiticica. Después de ello inventaron la denominación "Pre-penetrable" para una escultura abierta de Soto de 1957. Faltaba la "intencionalidad" de la que hablaban Brentano e Hursserl. Tal estructura no tenía dimensiones que permitiera ser penetrada. *Pré-penetrável* es un título teleológico, basado en la inexistente penetrabilidad de la escultura, con el objetivo de asegurarle a Soto una inaceptable precedencia. La importancia de la producción de Soto dispensa el expediente.

46 Ver del autor. "Pincelada – Pintura e método, projeções da década de 50". En: *Pincelada da razão geométrica*, Glosa 4. Engenharia do impalpável [Palatnik], pp. 135-139. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

47 Ver, del autor, *Lygia Clark*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.

48 Ver *Patrimônio do MAM*. Sin autor. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1966, sección Pintura, página no numerada.



El principio de la estructura. El neoconcretismo trató sus problemas como temas de estructura, seguramente con un fundamento en la lingüística de Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson y Émile Benveniste. *La Teoria do Não-objeto* de Gullar trata de la "estructura de la obra" y de la "transferencia estructural del no objeto". Sin embargo, cabe resaltar que el impulso del estructuralismo en Brasil está también conectado a la publicación de *Tristes Trópicos* (1955) de Claude Lévi-Strauss en Brasil en 1957<sup>49</sup>. Hélio Oiticica publicó el artículo *Cor, tempo e estrutura* (Color, tiempo y estructura) en el *Suplemento Dominical* del *Jornal do Brasil* el 26 de noviembre de 1960.

Principio de la adhesión a la geometría no euclidiana. El foco del grupo *Ruptura* fue la oposición a la representación del espacio por la perspectiva. El espacio concretista se retuvo en gran parte, en el dibujo de la perspectiva en la superficie bidimensional, manteniéndose en el campo de la geometría euclidiana y en el del dibujo geométrico sobre el plano (o su división geométrica). Los concretistas tuvieron dificultad para librarse de la pintura como geometría dibujada. La geometría no euclidiana se transformaría en un tema topológico decisivo para artistas como Clark en *Caminhando, O dentro é o fora* (Lo dentro es lo fuera), *O antes e o depois* (El antes y el después) de 1963 y *Trepantes* de 1965) y en Oiticica en algunos *Parangolés* (1964) en sus desdoblamientos finales o posteriores al neoconcretismo, herencia pasada a otras generaciones, como atestiguan los *Espaços virtuais: Cantos* (Espacios virtuales: Cantos) (1967-1968) de Cildo Meireles.

Principio del vacío constitutivo. El neoconcretismo funda la estética del vacío en el arte brasileño. El vacío constitutivo del lenguaje estaba renunciado en la escultura de Franz Weissmann (*Cubo vazado* (Cubo vaciado), 1951, y *Dois cubos lineares virtuais* (Dos cubos lineales virtuales), 1953). *Cubo vazado* hizo la incorporación pionera del vacío en Brasil, seguido por Zélia Salgado (*Forma*, 1953). En una escultura distante de la lógica de los vaciados de Henry Moore, *A Torre* (La Torre) (1958) de Weissmann construye vacíos esféricos virtuales. En el *Livro da Criação* (1959-1960) de Lygia Pape, el vacío desempeña una función de símbolo cambiante, del espacio de la siembra a la cavidad de un submarino en la trayectoria del *homo sapiens*.

En *Carta a Mondrian* (1959), Clark confesó: "el 'vacío pleno', la noche, su silencio que se ha vuelto mi vivienda. A través de este 'vacío pleno' me vino la consciencia de la realidad metafísica, el problema existencial, la forma, el contenido (espacio pleno que sólo es realidad en función directa

de la existencia de esta forma...)"<sup>50</sup>. En su visión del sujeto, Clark había añadido que "El hombre no está solo. Es la forma y el vacío. Viene del vacío para la forma (vida) y sale de esta para el vacío-pleno que sería una muerte relativa"<sup>51</sup>. Esta sabiduría tendría algo de lo paradójico de Lacan sobre dibujar el contenido de la esencia del vacío. "Como el potero crea el pote a partir del agujero... toda arte se caracteriza por un cierto modo de organización en torno a este vacío"<sup>52</sup>. Max Bense comprendió los *Bichos* como objetos transformables, atacando el hecho de que toda anticipación constructiva fuera lagunar<sup>53</sup>. En 1960, Clark publicó *O vacío-pleno* en el *Suplemento Dominical* del *Jornal do Brasil*: "En arte, buscamos el vacío (de donde venimos) y cuando lo descubrimos valorizado es que descubrimos nuestro tiempo interior"<sup>54</sup>. *Nel vuoto del mondo* es el campo de la acción lingüística de Mira Schendel inscripto en una monotipia (1964-65). Este vacío del mundo toma el sentido de lo indecible, dimensión de la existencia en la metafísica de la lectura del *Tractatus lógico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein. De la duración bergsoniana a temas fenomenológicos y psíquicos, Clark instaura la discusión del vacío más allá de la forma concreta, con la consciencia de que este vacío reconfigura la estructura: es el vacío de lo que "no tiene revés" (*Bicho*, 1960)<sup>55</sup> y de la "totalidad del interior del exterior". Toda la obra posterior de Clark tendría como base el vacío como constitutivo del deseo de lenguaje.

49 Claude Lévi-Strauss. *Tristes Trópicos*. Trad. de Wilson Martins. São Paulo: Editora Anhembi, 1957. El estructuralismo de Lévi-Strauss ya estaba enunciado en *Les Structures élémentaires de la parenté* de 1949. Los dos libros están relacionados con su trabajo desarrollado entre grupos indígenas de Brasil entre 1935 y 1939.

50 Lygia Clark. Mayo de 1959. En: *Lygia Clark., Op. cit.*, p.114.

51 *Ibidem*, p. 112.

52 J. Lacan. *Le Séminaire. Livre VII, L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960). Paris, Seuil, 1986, p. 237.

53 Max Bense. *Pequena Estética*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, p. 220.

54 Lygia Clark. "O vazio-pleno". En: Manuel Borja-Villel (org.). *Lygia Clark. Op. cit.*, p. 111.

55 "Bichos". En: Lygia Clark. *Livro-obra*. Rio de Janeiro: edición de la autora, no paginado. Texto de presentación de los *Bichos* en este libro-de-artista.



## NOTAS SOBRE LA HISTORIA DEL ABSTRACCIONISMO GEOMÉTRICO AL NEOCONCRETISMO EN BRASIL

Los últimos años de la década de 1940 y la primera mitad de la de 1950 fueron marcados por fuertes transformaciones en la realidad de las artes visuales brasileñas; transformaciones que tuvieron sus raíces en el movimiento artístico e intelectual de la Semana de Arte Moderno en este país, en 1922. Este período de cambios fue marcado por la efervescencia de ideas de un grupo de artistas que buscaba romper con los modelos estéticos vigentes en el arte brasileño, sacándolo del modelo figurativo nacionalista y alineándolo al de los movimientos artísticos de vanguardia que bullían en grandes centros culturales del mundo, especialmente en Europa.

En la década de 1920 la producción abstraccionista resonaba con fuerza en diversos países europeos, entre ellos Francia, Alemania y Rusia. El movimiento, que se basaba en el reduccionismo de formas y colores, en el arte como construcción y no como representación, y en la producción artística como una ciencia exacta, demoró en instalarse en el arte brasileño. La resonancia de las matrices geométricas que venían del viejo continente, sobre todo de artistas como los de la Bauhaus, Kazimir Malevich y del neoplasticismo de Piet Mondrian y Theo van Doesburg, ganó un número discreto de adeptos en los años 1940 – Abrahan Palatnik, Ivan Serpa, Loio-Pérsio, Luiz Sacilotto, Antônio Bandeira, Regia Marinho y Manabu Mabe, por citar algunos – cuya producción no podría ser delimitada tan sólo por la denominación de “movimiento abstracto”.

Ante la realidad traída por la vanguardia internacional, São Paulo y Rio de Janeiro serían los epicentros de los cambios que estaban por suceder, estimulados por las aperturas de los Museos de Arte Moderno en los dos Estados, en los años de 1948 y 1949, y por la conmoción pública causada por la realización de la I Bienal de São Paulo, en 1951. En 1949, la exposición inaugural del MAM-SP, titulada *Do figurativismo ao abstracionismo*, compuesta en su mayor parte por obras de artistas europeos y algunos precursores del abstraccionismo brasileño, entre los que se encontraban Cícero Dias, Waldemar Cordeiro y Samson Flexor – quien fundaría, el mismo año, el Atelier Abstracción –, fue la primera de una serie de muestras que ganarían fuerza en los años siguientes.

La Bienal de São Paulo surge como consecuencia de la continua búsqueda por insertar a Brasil en el circuito internacional del arte moderno, trayendo al país obras de algunos de los mayores exponentes del arte del país y del mundo, como Picasso, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Cândido Portinari, Léger, Alexandre Calder y Brecheret. En esa misma muestra, el premio de la Bienal de escultura es concedido al artista suizo Max Bill – uno de los promotores de los ideales concretistas – con la obra *Unidad tripartita*, hecho que marcó el inicio de la influencia constructivista en los artistas brasileños.

Surgía un espíritu rupturista que tomaba distancia de los modelos establecidos, que se oponía a la figuración y reproducción de imágenes que pertenecían a la realidad y a la condición humana, y que proponía una nueva formalización del arte, como una técnica exacta y matemática, y compuesta por una estética puramente plástica, basada en la exploración de planos y colores.

La propuesta concretista parte de una aproximación entre trabajo artístico e industrial. Este arte se aleja de cualquier connotación lírica o simbólica. Ya no se busca representar la realidad, sino evidenciar estructuras y planos relacionados, formas seriadas y geométricas, que hablan por sí mismas. La veta constructivista del nuevo movimiento vendría a influenciar no sólo en la producción artística de los años 50, sino en la arquitectura y en el *design* industrial hasta entonces vigentes. Como afirmó el crítico y artista Frederico Morais, en una declaración en 1987: *“la década de 1950 comienza con la Bienal de São Paulo y termina con la inauguración de Brasilia. Es la década constructiva por excelencia”*.

En los años siguientes a la Bienal, la formación de grupos como *Ruptura*, en São Paulo, y el *Grupo Frente*, en Rio de Janeiro, legitimó las tendencias concretistas y le dio destaque al movimiento. En la capital paulista, liderado por los artistas Waldemar Cordeiro y Geraldo de Barros, el grupo – del cual formaban parte los artistas extranjeros Lothar Charoux, Féjer, Luiz Sacilotto, Anatol Wladyslaw y Leopoldo Haar, y más tarde nombres como Hermelindo Fiaminghi y Judith Lauand – lanzaría el *Manifiesto Ruptura*, en el cual afirmaban que *“el arte fue grande cuando fue inteligente. Sin embargo, nuestra inteligencia no puede ser la de Leonardo. La historia dio un salto cualitativo: ¡no hay más continuidad!”*.

En Rio de Janeiro, del taller de Ivan Serpa fue creado el *Grupo Frente*, formado por los artistas Aluísio Carvão, Décio Vieira, Lygia Pape, Lygia Clark, Franz Weismann y Hélio Oiticica, entre otros. A pesar de las divergencias conceptuales entre los dos grupos, la participación activa de estos artistas en la divulgación del movimiento produjo exposiciones de gran repercusión en el país. El movimiento encuentra apoyo en intelectuales y críticos de la época, como Mário Pedrosa y Ferreira Gullar, y en los poetas concretos Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari. Aunque exista un criterio general compartido por el concretismo en Brasil, es posible afirmar que la investigación de los artistas paulistas enfatiza el concepto de pura visualidad de la forma, de la cual el grupo carioca diverge con una articulación fuerte entre arte y vida – descartando, la consideración de la obra como “máquina” u “objeto” –, y dando mayor énfasis a la intuición como requisito fundamental para el trabajo artístico. Las divergencias entre Rio de Janeiro y São Paulo se explicitan en la Exposición Nacional de Arte Concreto, en São Paulo, en 1956, y en Rio de Janeiro, en 1957.

Al final de la década de 1950, la construcción y la inauguración de Brasilia, en 1960, le dan a la arquitectura modernista una de sus más grandiosas obras, fuertemente influenciada por el carácter concretista de su proyecto-





piloto, firmado por el arquitecto Lúcio Costa. Así como el concretismo significó un soplo de modernización y cambios en el arte brasileño, Brasilia también era un osado y moderno proyecto, que consolidaba el sueño de desarrollo del país ante el resto del mundo.

Fue en este mismo período que sucedieron nuevas transformaciones artísticas, cuando artistas integrantes del concretismo brasileño rompen con los grupos a los que pertenecían, y divergen directamente de sus preceptos, publicando en el *Jornal do Brasil*, en marzo de 1959, el Manifiesto Neoconcreto, lanzado con motivo de la inauguración de la I Exposición Neoconcreta en el MAM-RJ. Firmado por Ferreira Gullar, Reinaldo Jardim, Theon Spanudis, Amílcar de Castro, Franz Weismann, Lúcia Clark y Lúcia Pape, el manifiesto iba en contra de las ortodoxias constructivas y el dogmatismo geométrico, defendiendo la libertad de experimentación, el retorno a la expresión creativa del artista, y el rescate de la subjetividad.

La expresividad del artista y la incorporación efectiva del observador – que al tocar y manipular las obras se vuelve parte de ellas, como en la serie *Bichos*, de Lygia Clark – se presentan como tentativas de eliminar la fuerza técnico-científica concretista. “*Es porque la obra de arte no se limita a ocupar un lugar en el espacio objetivo – sino que lo trasciende al fundar en él una significación nueva – que las nociones objetivas de tiempo, espacio, forma, estructura, color, etc, no son suficientes para comprender la obra de arte, para alcanzar su ‘realidad’*”, afirmaban los neoconcretos en su manifiesto. El arte reintegra el mundo, la vida y también el cuerpo, a ejemplo del *Ballet Neoconcreto*, de Lygia Pape y los *Penetráveis*, *Bólides* y *Parangolés* creados por Hélio Oiticica en los años 1960. El color, rechazado por parte del concretismo, invade las investigaciones neoconcretas en las obras de Aluísio Carvão, Hércules Barsotti y Willys de Castro, que se unirían al movimiento.

Mientras tanto, el país se hundía en la crisis política del populismo de João Goulart, que culminaría en el golpe militar de 1964. Este acontecimiento trajo aparejado un largo período de inestabilidad, censura y represión para la clase intelectual y artística del país, y la búsqueda de una renovación en su posicionamiento político por parte de los artistas. En los años que antecedieron al golpe, y en los que lo sucedieron, intelectuales y artistas pasaron a discutir sobre la necesidad del compromiso social del arte. Era preciso manifestarse para lograr la creación de un arte verdaderamente brasileño, en contraste con la pretensión de “universalidad” de las vanguardias internacionales que llegaban a Brasil, como fue el caso del concretismo.

A pesar de que los grupos paulista y carioca se habían disuelto al inicio de los años 1960, la producción neoconcreta seguía experimentando al extremo, llenando más allá de los límites de los soportes, particularmente en producciones de Lygia Clark y Hélio Oiticica, en obras como *Caminhando* y *Parangolés*, respectivamente. En 1967, la *Declaración de principios básicos de vanguardia*, defendida por los críticos Mário Pedrosa y Frederico Morais, y también por

Oiticica, proponía, no un retorno al arte nacionalista, sino que éste no se encuentre desvinculado del lugar donde es concebido. La vanguardia del arte brasileño seguiría siendo vista como internacionalista, pero los modelos internacionales nunca deberían ser ciegamente explorados y copiados.

En la misma época, la serie de exposiciones *Opinião 65*, *Propostas 65* y *Nova Objetividade Brasileira* formalizaba una nueva experimentación artística, a través del debate y la creación comprometida con la realidad en que se insertaba. Artistas como Sérgio Ferro, Rubens Gerchman y Antonio Dias, además de Hélio Oiticica y Waldemar Cordeiro participaron en las exposiciones. En los años siguientes el abstraccionismo brasileño pierde su fuerza como movimiento, pero sigue siendo producido libremente por una serie de artistas, entre los que se encuentran Amílcar de Castro, Tomie Ohtake, Manabu Mabe e Iberê Camargo. Luego de las experimentaciones concretas y neoconcretas en el país, algo había cambiado en el arte brasileño, que resurgía en su período postmodernista.



## NOTAS SOBRE EL DESARROLLO HISTÓRICO DE LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA Y CINÉTICA VENEZOLANA

A finales de los años cuarenta del siglo pasado, la escena venezolana de las artes plásticas se encontraba esencialmente dividida en cuatro corrientes más o menos complementarias, en el sentido de que cada una de ellas respondía en parte a las necesidades simbólicas de una nación en vías de consolidación. La primera de ellas, sin duda la corriente dominante y rectora desde inicios del siglo, estaba representada por una pintura paisajista de corte impresionista. Los artistas más reconocidos del momento como Manuel Cabré, Pedro Ángel González, Rafael Ramón González y Marcos Castillo entre otros, aseguraban además lo esencial de la enseñanza en la Escuela de Bellas Artes y Artes Aplicadas de Caracas, la principal escuela del país. Una figura solitaria y excéntrica, reconocida por todos, dominaba no obstante el panorama de esa escuela paisajística: Armando Reverón. Todos reconocían en él a un pintor excepcionalmente dotado, y en su *período blanco* lo mejor de su producción, una pintura de la luz.

La segunda corriente correspondía a lo que podríamos llamar las tendencias *nativistas*: pintores, escultores y fotógrafos empeñados en atrapar y, mejor aún, en construir una cierta *belleza criolla*, producto en gran medida del mestizaje racial y característica distintiva de la nación y de América. Artistas como Francisco Narváez, Pedro León Castro, Alfredo Boulton y Héctor Poleo en su primer período, son sus principales representantes. Una tercera tendencia, a menudo cercana a las ideas del nativismo y fuertemente influenciada por el muralismo mexicano, se orientaba cada vez más hacia una pintura de denuncia política en la que destacan figuras como Gabriel Bracho y César Rengifo. Una cuarta y última tendencia intentaba trabajar temáticas de orden indigenista, aunque de todas fue siempre la de menor impacto. Dos figuras sobresalen en esta corriente, Gilberto Antolínez y Alejandro Colina.

En ese medio dominado por una pintura figurativa, generalmente nacionalista, se formaba en la Escuela de Bellas Artes y Artes Aplicadas de Caracas un conjunto de jóvenes artistas que soñaba con ideas de modernidad y progreso. Todos esperaban contribuir con su obra a la construcción de un país nuevo, lejos de la retrógrada dictadura militar de Juan Vicente Gómez que había sometido a la nación entre 1908 y 1936. Muchos de ellos, también – sin duda los más dotados –, veían en ese paisajismo dominante el arte de un pasado agrario que querían olvidar y buscaron la salida en las corrientes constructivas derivadas de Cézanne y del cubismo.

La abstracción geométrica, con sus ideales de ruptura radical ante el pasado histórico y su clara orientación hacia un futuro aún por construir, le ofrecería a estos jóvenes las herramientas técnicas y conceptuales que necesitaban.

El primer factor que orientaría decididamente a estos jóvenes hacia la abstracción, proviene de Alejandro Otero, el primero en emprender el viaje a Francia a finales de 1945, apenas terminada la Segunda Guerra Mundial. El joven Otero emprende allí la serie de las *Cafeteras*, un amplio conjunto de obras donde, a partir del Picasso de los años cuarenta, rehace a su manera el camino que había llevado a muchos otros artistas hasta la abstracción. Entre tanto, el Taller Libre de Arte, dirigido por Alirio Oramas, organiza en Caracas la primera exposición de arte abstracto, mostrando, en 1948, la obra realizada por los argentinos de la Asociación Arte Concreto-Invencción. Sin embargo, es solamente al año siguiente, con la exposición de las *Cafeteras* de Alejandro Otero, que la discusión se centraría de manera vehemente en las posibilidades de la abstracción y en particular de la abstracción geométrica. Muchos de sus compañeros de estudio se habían instalado ya en París, y otros no tardaron en seguirlo, para fundar allí el grupo y la revista de *Los Disidentes*, sin duda el punto inicial del movimiento abstracto que dominaría ampliamente al arte venezolano hasta los años setenta.

Los Disidentes no sólo defendieron la abstracción geométrica como el único arte capaz de contribuir a la formación de esa nación nueva y moderna que estimaban llegado el momento de construir, también atacaron vehementemente – y a menudo con no poca injusticia – a los maestros de la escuela paisajística, los artistas que los habían formado. Su impacto, sin embargo, fue considerable en la Caracas de los tempranos años cincuenta, y sus ideas encontraron un eco profundo en el medio. Es así que el arquitecto Carlos Raúl Villanueva los llama a participar en el proyecto de integración entre las artes y la arquitectura que venía desarrollando desde 1944 en la Ciudad Universitaria de Caracas. Es justamente a principios de la década del cincuenta que Villanueva inicia el proyecto de integración más importante y significativo de toda su carrera, y es allí donde los jóvenes abstractos, entre los que sobresalen Alejandro Otero, Mateo Manaure, Omar Carreño y Víctor Valera, encontrarían un lugar significativamente paralelo al de figuras ya reconocidas del arte europeo como Jean Arp, Henri Laurens y Antoine Pevsner, y a norteamericanos como Alexander Calder. Este paralelismo entre los abstractos venezolanos y los artistas europeos y norteamericanos no respondía sin embargo al azar de los encuentros, sino a una clara voluntad de sincronía histórica, y es por ello mismo una de las más claras manifestaciones de la esencial necesidad de inscripción histórica que movía a los abstractos venezolanos.

A pesar del impacto que lograron estos jóvenes, en particular por el alcance de las experiencias llevadas a cabo con Carlos Raúl Villanueva, parece evidente que lo mejor de la abstracción geométrica venezolana, la más creativa y en todo caso la de mayor proyección nacional e internacional, no se manifestaría sino a finales de los años cincuenta y durante la década del sesenta, con el advenimiento del cinetismo (Jesús Soto y Carlos Cruz-Diez principalmente) y la aparición de una figura excepcional como Gego.



Son precisamente estos los artistas que abrirían su obra al espacio de manera contundente, hasta alcanzar dimensiones verdaderamente participativas, que ocuparían un espacio considerable en la estructura arquitectónica y urbana del país con proyectos de integración a escala monumental.

Entre ellos, el primero que buscaría la manera de escapar al plano pictórico para abrirse al espacio es Jesús Soto, y lo haría a través de sus *Estructuras cinéticas* en plexiglás. Es justamente con algunas de las primeras piezas de esta serie que Soto participa en la célebre exposición de Denise René en París, *Le Mouvement*, de 1955. Esta muestra no sólo señala el nacimiento histórico del cinetismo en Europa, marca también el inicio de un potente movimiento nacional en Venezuela, sin duda motorizado por el poder de legitimación que representa la participación de un artista venezolano en el nacimiento de un movimiento artístico europeo. Siguiendo el ejemplo de Soto, Carlos Cruz-Diez iniciaría también su obra abstracta en 1954, para luego acercarse a los postulados del cinetismo en 1959, con su primera fisicromía. Un conjunto considerable de jóvenes, con mayor o menor talento, se encaminaría hacia esta tendencia, creando una verdadera escuela nacional durante los años sesenta y setenta.

Ante ellos, algunas figuras excéntricas como Gego y Gert Leufert, en el sentido no sólo de que se instalan en el país provenientes de Europa, sino que su obra mantiene también una relación por así decir diferencial con las artes plásticas nacionales, completan el panorama de una abstracción abierta al diálogo, progresista y decididamente urbana; esto es, respondiendo a las necesidades de la urbe e integrándose con sus obras al espacio arquitectónico, público y privado.



## CRONOLOGÍA GENERAL — ABSTRACCIONISMO GEOMÉTRICO EN VENEZUELA Y BRASIL, 1945-75

Brasil	Venezuela	1945
<p>Después de 15 años en el poder, Getulio Vargas deja la presidencia de Brasil, asumiendo el cargo de Senador Federal.</p> <p>Se funda el <i>Clube dos artistas e amigos das artes</i>, punto de reunión de pintores, escultores, literatos y periodistas para discutir las nuevas ideas y propuestas para cambios en la cultura y el arte paulista. Varios artistas participan en su creación, entre los que se encuentran Alfredo Volpi, Aldo Bonadei y Francisco Rebolo.</p>	<p>Un golpe cívico-militar articulado por el partido Acción Democrática aparta del poder al general Isaías Medina Angarita. Rómulo Betancourt asume la presidencia de la junta revolucionaria de gobierno en la llamada "Revolución de Octubre".</p> <p>Alejandro Otero se dirige a París, donde permanece hasta 1952. En Caracas, son concluidas las obras de construcción del complejo urbanístico <i>El Silencio</i>, concebido por Carlos Raúl Villanueva. El proyecto incluye dos fuentes con esculturas (<i>Las Toninas</i>) de Francisco Narváez.</p>	
<p>Surge la primera galería de arte moderno en Brasil, la Galería Domus, en São Paulo.</p> <p>Eurico Gaspar Dutra asume en enero la presidencia de Brasil, después de la primera 'era Vargas'. Se promulga una Nueva Constitución Brasileña.</p>	<p>En Buenos Aires, se organiza el movimiento Madí, en torno a los artistas Arden Quin, Rhod Rothfuss y Gyula Kosice. En la misma ciudad, la Asociación Arte Concreto-Invención lanza el "Manifiesto Invencionista".</p> <p>El artista ítalo-argentino Lucio Fontana publica el "Manifiesto Blanco".</p>	1946
<p>Carlos Drummond de Andrade publica el artículo "Invencionismo", sobre los abstraccionistas argentinos, y en el que reproduce el "Manifiesto Invencionista" de 1946, donde el movimiento afirma que "la estética científica sustituirá la milenaria estética especulativa e idealista".</p> <p>El artista Geraldo de Barros, uno de los fundadores del grupo concretista Ruptura, conoce al crítico e intelectual Mário Pedrosa y pasa a estudiar las teorías de la Gestalt.</p> <p>Brasil rompe relaciones diplomáticas con Rusia y busca un alineamiento político con Estados Unidos, como consecuencia de la Guerra Fría.</p>	<p>En las primeras elecciones con voto directo y secreto en Venezuela, Rómulo Gallegos es electo presidente.</p> <p>El ingeniero Cipriano Domínguez inicia las obras del Centro Simón Bolívar, cuya sede, Las Torres de El Silencio, se vuelve un emblema de la modernidad en Caracas.</p>	1947
<p>El artista Abrahan Palatnik se muda para Rio de Janeiro y forma, junto a los artistas Ivan Serpa y Almir Mavignier, el primer núcleo abstraccionista brasileño. Samson Flexor, otro pionero en la divulgación del abstraccionismo en Brasil, se establece en São Paulo, donde funda el <i>Atelier Abstração</i>. En la misma época, el artista Lothar Charoux inicia su producción abstraccionista.</p> <p>Se inaugura el Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAM).</p>	<p>En Caracas, empieza a funcionar el Taller Libre de Arte, de importancia fundamental para el abstraccionismo venezolano.</p> <p>En las instalaciones del Taller Libre de Arte, tiene lugar la primera muestra de arte abstracto con obras del grupo argentino Arte Concreto-Invención.</p> <p>Nueve meses después de haber sido electo, Rómulo Gallegos es retirado del poder por un golpe de Estado y sustituido por la junta militar formada por Carlos Delgado Chalbaud (Presidente), Marcos Pérez Jiménez y Luis Felipe Llovera Páez.</p> <p>Debate sobre abstracción y figuración en el Centro Cultural Soviético Venezolano.</p>	1948



**1949**

**Brasil**

**Venezuela**

El Museo de Arte Moderno de São Paulo organiza, de octubre a diciembre, la muestra *Do figurativismo ao Abstracionismo* (Del figurativismo al abstraccionismo), con curaduría del crítico belga Léon Degand y compuesta, en su mayor parte, por obras de artistas europeos, así como de los artistas Samson Flexor, Cícero Días y Waldemar Cordeiro.

Se funda la Associação Brasileira de Críticos de Arte, organizada por Sergio Milliet, Mário Barata y Mário Pedrosa. En Rio de Janeiro, se inaugura el Museo de Arte Moderno de la ciudad.

**1950**

Getulio Vargas, candidato a la presidencia por el PTB, retoma el cargo, esta vez por voto popular.

El artista austríaco Franz Weismann, desde 1921 viviendo en Brasil, produce sus primeras esculturas abstractas.

Inicio de la segunda etapa de construcción de la Ciudad Universitaria (CU) de la Universidad Central de Venezuela (UCV). Proyectada por Carlos Raúl Villanueva y considerada un ejemplo excepcional de arquitectura moderna, la CU sería incluida, en el año 2000, dentro del Patrimonio Histórico de la Humanidad por UNESCO.

Alejandro Otero vuelve de París y expone la serie *Las Cafeteras* en el Museo de Bellas Artes de Caracas. La muestra señala un punto de inflexión crucial en las artes plásticas venezolanas, con un grupo significativo de jóvenes artistas volcándose hacia el abstraccionismo.

Jóvenes abstraccionistas venezolanos fundan, en París, el grupo Los Disidentes, que edita una revista de carácter beligerante y polémico con el mismo nombre. En su quinta edición es publicado el "Manifiesto No".

Jesús Soto viaja a París, luego de exponer en el Taller Libre de Arte. En este mismo año, es el lanzamiento de la revista *Taller*, del Taller Libre de Arte.

Inauguración de otra etapa de la Ciudad Universitaria de Caracas: el Estadio Olímpico.

**1951**

Se realiza la I Bienal de São Paulo y con gran repercusión entre artistas, críticos y público. Se exponen obras de grandes nombres nacionales e internacionales como Picasso, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Cândido Portinari, Fernand Léger, Alexandre Calder y Víctor Brecheret.

Se realiza el I Salón Paulista de Arte Moderno, en la Galería Prestes Maia, en São Paulo.

El artista suizo Max Bill recibe el primer premio de la Bienal de escultura por la obra titulada *Unidad tripartita* e influencia a los futuros artistas concretos del país.

El crítico y poeta Ferreira Gullar se muda para Rio de Janeiro donde conoce a Mário Pedrosa y pasa a convivir con artistas e intelectuales vinculados al pensamiento concretista

**1952**

De la unión de diversos nombres del arte de São Paulo nace el Grupo Ruptura, que lanza en esta ciudad, bajo el liderazgo de los artistas Waldemar Cordeiro y Geraldo de Barros, el *Manifiesto Ruptura*, marcando el inicio formal del movimiento concreto en el país. El grupo gana como importantes aliados a los poetas Haroldo y Augusto de Campos y a Décio Pignatari.

Inicio de las actividades del *Atelier Livre* y del *Atelier Infantil*, en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, con la orientación de Ivan Serpa.

Inicio del proyecto de integración de arte y arquitectura en la Universidad Central de Venezuela, liderado por Carlos Raúl Villanueva. Los abstraccionistas del país tienen participación destacada, al lado de invitados internacionales como Fernand Léger, Víctor Vasarely, Alexander Calder, Jean Arp y otros.

Ignorando los resultados de las elecciones presidenciales vencidas por Jóvito Villalba, los militares instalan en el poder al general Marcos Pérez Jiménez.

Polémica entre Alejandro Otero y Mario Briceño Iragorry sobre el arte abstraccionista.

Mateo Manaure y Carlos González Bogen redactan el "Manifiesto Cuatro Muros".

**Brasil****Venezuela****1952**

Lygia Clark regresa de París, donde encuentra a los grupos concretistas formados en Brasil e inicia su investigación en busca de la abstracción geométrica.

**1953**

Getulio Vargas inaugura Petrobrás, empresa estatal con monopolio de la prospección, extracción y refinado de petróleo en el Brasil.

Premio Nacional de Pintura para el cuadro *Desnudo acostado*, de Armando Reverón.

Inauguración de otra etapa de la Ciudad Universitaria de Caracas: el auditorio, el Aula Magna y la Plaza Cubierta adyacente

**1954**

Surge en Río de Janeiro, a partir del taller del artista Ivan Serpa, el *Grupo Frente*. Los artistas organizan su primera exposición colectiva en la que participan, entre otros, Aluísio Carvão, Décio Vieira, Lygia Clark y Lygia Pape. El texto de presentación es de Ferreira Gullar.

Armando Reverón muere en Caracas.

Carlos Cruz-Diez realiza sus primeras obras abstractas, entre las cuales se encuentra *Proyecto para un mural*.

Hélio Oiticica inicia sus estudios con Serpa y más tarde, se une al grupo.

Gio Ponti proyecta y construye la Villa Planchart, en Caracas, en la cual sintetiza sus ideas de proyecto arquitectónico y mobiliario.

Uno de los pioneros del diseño gráfico brasileño, el artista Willys de Castro, junto al artista Hércules Barsotti, abren el Estudio de Proyectos Gráficos.

Lygia Clark inicia la serie *Quebra da moldura* (Quebra del marco), primeras experiencias de la artista en subvertir y expandir el tema espacial en sus cuadros.

Festejos del IV Centenario de la ciudad de São Paulo.

Bajo fuerte presión política y escándalos personales, Getulio Vargas se suicida el día 24 de agosto, dejando una carta testamento al pueblo brasileño. Su vice, João Café Filho, asume la presidencia.

**1955**

El *Grupo Frente*, en Río de Janeiro, realiza su segunda exposición, con texto de presentación firmado por Mário Pedrosa.

Alejandro Otero comienza la serie *Coloritmos*.

El artista Amílcar de Castro sustituye la madera por el hierro en sus esculturas abstraccionistas.

Carlos Raúl Villanueva y su equipo proyectan el Conjunto Residencial 2 de Enero (actualmente 23 de Enero).

La III Bienal de São Paulo se realiza de junio a octubre.

La galería Denise René organiza en París la muestra *Le Mouvement*, que marca el nacimiento oficial del arte cinético. Jesús Soto participa en la exposición con piezas en serie en plexiglás.

Juscelino Kubitschek es electo Presidente de la República en octubre, asumiendo el cargo al año siguiente, junto a su vicepresidente João Goulart. La Unión Democrática Nacional (UDN) y sectores militares (sobre todo de la Aeronáutica y la Marina) se manifiestan contra la toma de JK.

**1956**

El año marca las dos últimas exposiciones del *Grupo Frente* en Río de Janeiro.

El Museo de Arte Moderno de New York adquiere el *Coloritmo nº1*, de Alejandro Otero.

Samson Flexor publica en junio el *Manifesto Atelier Abstração* (Manifiesto Taller Abstracción).

Inicio de la obra abstraccionista de Gego, que objetiva convertir planos en volúmenes.



## 1956

### Brasil

### Venezuela

De diciembre de 1956 a febrero de 1957, se realiza la I Exposición de Arte Concreto, en Rio de Janeiro, organizada por el *Grupo Ruptura* en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, con la participación, también, de los concretistas de Rio de Janeiro y de otros estados brasileños.

## 1957

En febrero, se inaugura la I Exposición de Arte Concreto, en Rio de Janeiro.

Lanzamiento, en marzo, del *Suplemento Dominical* del *Jornal do Brasil*, que será crucial en la divulgación de las ideas del concretismo carioca.

Ferreira Gullar rompe con los poetas concretos de São Paulo. Ambas vertientes explicitan sus ideas en artículos publicados en el Suplemento Dominical: *Da fenomenologia da composição à matemática da composição* (De la fenomenología de la composición a la matemática de la composición), de Haroldo de Campos, y *Poesía concreta: uma experiência intuitiva* (Poesía concreta: una experiencia intuitiva), de Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar y Oliveira Bastos.

Lygia Pape inicia la serie *Tecelares*, donde incorpora fibras de madera a la composición de los dibujos, y del juego entre líneas y luz surge la idea de expansión ritmada de la obra más allá del papel.

Hélio Oiticica inicia la serie *Metaesquemas*.

Lúcio Costa, arquitecto con fuerte influencia concretista, gana el concurso para la realización del Plan-Piloto de Brasilia.

## 1958

Lygia Pape, junto al artista Reynaldo Jardim presentan su performance *Ballet Neoconcreto*, en el teatro del Hotel Copacabana Palace.

Lygia Clark inicia la serie *Superficies moduladas*, últimas experiencias de la artista con pintura propiamente dicha, pintando sobre madera formas que daban inicio a su búsqueda por la tridimensionalidad.

Alejandro Otero exhibe los primeros *Coloritmos* en la Galería de Arte Contemporáneo, en Caracas.

Importante polémica pública sobre arte abstracto y figurativo entre el escritor y crítico Miguel Otero Silva y Alejandro Otero.

Bárbaro Rivas representa a Venezuela en la Bienal de São Paulo.

Jesús Soto realiza su primera *Vibración*.

Carlos Cruz-Diez comienza a explorar la inestabilidad óptica del plano pictórico.

Gego procura disolver el plano por medio de su transformación en sucesivas líneas paralelas. Tiene como objetivo la transparencia y la integración del espacio de ambos lados del plano.

El día 23 de enero, el general Marcos Pérez Jiménez es sustituido en la presidencia venezolana por una junta de gobierno liderada por el militar Wolfgang Larrazábal.

Los partidos AD, COPEI y URD firman un pacto para garantizar el recién instaurado régimen democrático con la colaboración de todas las fuerzas políticas.

Alejandro Otero recibe el Premio Nacional de Pintura de Venezuela.

Jesús Soto realiza dos murales y una torre vibrante para la Exposición Universal de Bruselas.

Con el desmantelamiento del Instituto de la Ciudad Universitaria de Caracas, órgano encargado del planeamiento y construcción de la obras, llegan a su fin los proyectos de integración de las artes a la arquitectura en la Universidad Central de Venezuela.

Gego, que venía trabajando sobre todo con tramas de líneas rectas o semirrectas, pasa a experimentar la modulación de franjas y planos. Aún así, continúa explorando las tramas de líneas paralelas que se deforman en el espacio.



---

**Brasil****Venezuela****1959**

---

El poeta y crítico Ferreira Gullar publica el Manifiesto Neoconcreto, y organiza la primera exposición del movimiento neoconcretista en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro. También expone los *Libros-poemas*, en la sede del *Jornal do Brasil*.

Willys de Castro comienza la construcción de los *Objetos activos*.

Hélio Oiticica da inicio a las series *Monocromáticos*, *Relevos espaciais* (Relieves espaciales) y *Bilaterais* (Bilaterales).

Lygia Clark realiza las series *Contra-relevos* (Contra-relieves) y los *Casulos* (Capullos), obras que empiezan a extenderse más allá de la pintura, directamente para el tema espacial.

Rómulo Betancourt toma posesión como presidente, luego de las elecciones directas del año anterior.

Carlos Cruz-Diez concluye en Caracas la *Fisicromía n° 1*.

---

**1960**

---

La nueva capital de Brasil, Brasilia, es inaugurada el 21 de abril. Una de las mayores obras de la arquitectura constructivista, destacada también por las innumerables construcciones proyectadas por el arquitecto Oscar Niemeyer.

Janio Quadros es electo presidente, con João Goulart como vicepresidente.

El grupo concreto de São Paulo organiza la muestra *Arte Concreta: Retrospectiva 1951-1959*.

También se inaugura, en noviembre, la II Exposición de Arte Concreto, en el edificio del Ministerio de Educación y Cultura, en Rio de Janeiro.

*Konkrete Kunst*, exposición internacional de arte concreto organizada en Zurich por Max Bill. En la misma participan, entre otros, Willys de Castro, Judith Lauand y Hércules Barsotti.

Publicación, en noviembre, de la *Teoria do Não-Objeto* (Teoría del No-Objeto), de Ferreira Gullar, en el *Suplemento Dominical* del *Jornal do Brasil*.

Lygia Clark expone en la Galería Bonino, Rio de Janeiro, la serie titulada *Bichos*, obras tridimensionales abiertas a la manipulación.

Jesús Soto recibe el Premio Nacional de Pintura.

Carlos Cruz-Diez se instala en París.

---

**1961**

---

El Presidente de Brasil en ejercicio, Jânio Quadros, electo por la oposición, renuncia a la presidencia. Es sustituido por su vicepresidente, João Goulart, en medio de la crisis internacional del llamado "populismo".

Nombrado director de la Fundación Cultural del Distrito Federal, en Brasilia, Ferreira Gullar se distancia de los artistas neoconcretos y de vanguardia.

Última exposición del grupo neoconcreto, la III Exposición de Arte Neoconcreto, en el Museo de Arte Moderno de São Paulo.

Turbulencia política con secuestros y atentados con bombas en Caracas. La oposición de extrema izquierda toma el camino de la guerrilla armada.





**1962**

**Brasil**

**Venezuela**

Jesús Soto abandona las formas barrocas de las *Vibraciones* y vuelve a concentrarse en obras geométricas.

**1963**

Hélio Oiticica inicia la serie *Bólides*, instalaciones con placas geométricas de madera donde se estimula la interacción del público con la obra.

Lygia Clark realiza *Caminhando* (Caminando), un experimento que marca una línea divisoria en su trabajo, en el que introduce al público como participante y actuante en la producción de arte.

João Goulart propone las "Reformas de Base" (agraria, bancaria, administrativa, universitaria y de las Fuerzas Armadas), y crece la insatisfacción de la oposición ante el gobierno de Jango.

Carlos Raúl Villanueva recibe el Premio Nacional de Arquitectura por su trabajo en la Ciudad Universitaria de Caracas.

**1964**

El 31 de marzo, el gobierno brasileño sufre un golpe militar de Estado. Jango es destituido de su cargo y asume la presidencia del país el mariscal Humberto de Alencar Castello Branco.

Hélio Oiticica concluye los primeros *Parangolé*, serie de capas, estandartes y tiendas multicolores.

Ferreira Gullar publica el ensayo *Cultura posta em questão* (Cultura puesta en cuestionamiento), en el que critica la represión de la dictadura y es inmediatamente censurado por el régimen militar

Raúl Leoni toma posesión como presidente de la República, recibiendo el poder de Rómulo Betancourt, en la primera sucesión democrática en la historia de Venezuela.

**1965**

De agosto a diciembre, el MAM-RJ realiza la exposición *Opinião 65* (Opinión 65), con obras de 17 artistas brasileños y 13 internacionales, donde son presentados los *Parangolés* de Hélio Oiticica.

Basada en esta muestra, se exhibe una exposición similar en São Paulo: *Propostas 65* (Propuestas 65), planeada por Waldemar Cordeiro.

Innumerables líderes políticos, sindicales y estudiantiles, resultan inhabilitados: João Goulart, Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros y Leonel Brizola, entre ellos.

Carlos Cruz-Diez realiza las primeras maquetas de las *Cromosaturaciones*.

**1966**

David Alfaro Siqueiros concluye el mural *Del porfirismo a la Revolución*, en el Museo Nacional de Historia de la Ciudad de México.

**1967**

La exposición *Nova Objetividade Brasileira* (Nueva Objetividad Brasileña) abre en el MAM-RJ.

Hélio Oiticica lanza un texto manifiesto de la muestra, titulado *Esquema geral da nova objetividade* (Esquema general de la nueva objetividad).

Carlos Raúl Villanueva proyecta el pabellón de Venezuela en la Exposición Internacional de Montreal, en el cual se exhibe el primer volumen suspendido de Jesús Soto.

Jesús Soto crea el primer *Penetrable*.

**Brasil****Venezuela****1967**

El general Costa y Silva asume la Presidencia de la República, electo por el Congreso Nacional.

Fue promulgada la nueva Constitución Brasileña, que buscaba institucionalizar y legalizar el régimen militar, aumentando la influencia del Poder Ejecutivo sobre el Legislativo y el Judicial.

El político Carlos Marighella forma la Alianza Libertadora Nacional, organización clandestina que trabaja desde la lucha armada contra el gobierno.

Carlos Lacerda y Juscelino Kubitschek lideran la formación de un "Frente Amplio" – con adhesión de João Goulart, exiliado en Uruguay – exigiendo amnistía, una Asamblea Constituyente y elecciones directas.

Gego afirma haber eliminado por completo las nociones de forma y volumen en sus obras espaciales.

**1968**

El 26 de junio, se realiza la *Paseata dos 100 mil* en Rio de Janeiro. La manifestación que se inició a partir de los movimientos estudiantiles del país, tuvo la participación de intelectuales y artistas brasileños.

En diciembre es promulgado el AI-5, Acto Institucional que disolvía el Congreso y suspendía los derechos civiles.

Rafael Caldera vence las elecciones presidenciales.

**1969**

Asume la Presidencia de la República el General Emilio Médici, que exigió la reapertura del Congreso Nacional para su asunción.

Mário Pedrosa, entonces presidente de la Asociación Brasileña de los Críticos de Arte publica el 10 de julio, en el periódico *Correio da Manhã*, el texto *Os deveres do crítico de arte na sociedade* (Los deberes del crítico de arte en la sociedad), donde señala una resistencia de su clase a la censura de la dictadura.

Hélio Oiticica realiza una importante exposición retrospectiva en la Whitechapel Gallery, en Londres, donde se afirma como uno de los precursores del "arte ambiental" brasileño.

El demócrata-cristiano Rafael Caldera toma posesión en la presidencia de la República de Venezuela.

Jesús Soto realiza una gran exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Paris y en el museo Stedelijk en Ámsterdam.

Gego instala la *Reticulárea* en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Su obra abandona el esquema de las líneas paralelas, o casi paralelas, entrecruzadas.

**1970**

Lygia Clark se instala en Paris, donde da clases en la Sorbona.

Lanzamiento de la muestra *Do corpo à terra* (Del cuerpo a la tierra), en Belo Horizonte, organizada por el crítico Frederico Morais.

Influenciado por la retrospectiva de Hélio Oiticica en la Whitechapel Gallery, el artista conceptual venezolano Diego Barboza realiza, en las calles de Londres, su primera obra de acción colectiva: *30 muchachas con redes*.

**1971**

Carlos Lamarca, uno de los principales opositores armados contra la dictadura militar de derecha en el país, es asesinado en Bahía por un Comando Especial del Ejército.

Gego inicia la serie *Chorros*. Crea también las *Reticuláreas cuadradas*.

Carlos Cruz-Diez recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas.



---

**1972****Brasil**

Brasil vive la fase del *Milagre Brasileiro*, período de franca expansión económica del país, impulsada por una serie de medidas de crecimiento financiero rápido, entre ellas la gran inyección de capital extranjero en proyectos locales.

**1974-1975**

En enero de 1974, Ernesto Geisel es homologado Presidente de la República.

Al año siguiente, en octubre, es anunciada la muerte del periodista Vladimir Herzog en dependencias del II Ejército, hecho de gran repercusión en la prensa así como en la población brasileña.

**Venezuela**

Alfredo Boulton publica el tercer tomo de la *Historia de la Pintura en Venezuela*, referente a la *Época contemporánea*.

Estudios profundos de geometría llevan a Gego a crear superficies de curvatura doble y superficies tubulares portátiles.

Carlos Cruz-Diez realiza *Cromointerferencia de color aditivo* para el Aeropuerto Internacional Simón Bolívar, en Maiquetía.

## BIOGRAFÍAS DE ARTISTAS

**Alejandro Otero** (El Manteco, edo. Bolívar, 1921 – Caracas, 1990)

Inconforme con las tradiciones paisajísticas imperantes en Venezuela, Otero investiga sobre la línea, el color y los efectos de la luz en una búsqueda hacia la depuración y valoración de los medios plásticos como sujeto del hecho artístico. Entre 1939 y 1945 estudia en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, donde realiza paisajes a la manera de Cézanne y enseña pintura y vitrales. Al graduarse en 1945 obtiene una beca que le permite realizar su primer viaje a París.

Durante una breve estadía en Caracas, en febrero de 1949, expone las *Cafeteras* en el Museo de Bellas Artes. Son obras donde, progresivamente, se abandona la pintura como representación para centrarse en estructuras autónomas; forma y color liberados de su atadura representativa. Esta controversial muestra contribuye poderosamente a que un grupo de jóvenes artistas se interesen por el fenómeno de la abstracción estableciendo una ruptura con la escuela paisajística venezolana y la tradición figurativa del siglo XIX.

De regreso a París, continúa el proceso de síntesis de los elementos plásticos hasta llegar a sus *Líneas de color sobre fondo blanco* (1950-1951), estudia la obra de Piet Mondrian y las ideas neoplasticistas, frecuenta los círculos de artistas de vanguardia y asume el liderazgo teórico de un grupo conocido como *Los Disidentes* (1950), conformado por artistas abstractos venezolanos, radicales defensores de la abstracción geométrica ante el medio cultural venezolano al que juzgaban de provinciano y conservador.

Como resultado de su encuentro con Mondrian produce sus primeros *Collages ortogonales* (1951). Al año siguiente regresa a Venezuela donde participa en los proyectos de integración del arte a la arquitectura liderados por Carlos Raúl Villanueva en la Universidad Central de Venezuela. Luego continúa sus experiencias en la serie *Coloritmos*, iniciada en 1955, composiciones de franjas y planos de color sobre tabloncillos de madera pintados con duco y compresor.

Con motivo del desacuerdo con los criterios manejados en la entrega de premios del XVIII Salón Oficial Anual de Arte Venezolano, en 1957, sostuvo una célebre polémica con el escritor Miguel Otero Silva defendiendo el abstraccionismo y la modernidad. En 1958 obtiene el Premio nacional de pintura en la XIX edición del mismo Salón Oficial con su *Coloritmo N° 35*, y con un grupo de estas obras participa en 1959 en la V Bienal de São Paulo.

En 1960, y por cuatro años, regresa a París, donde realiza la serie *Monocromos*, con la que marca el final de los *Coloritmos* y da inicio a experiencias con desechos de muebles y puertas, cartas viejas y objetos encontrados para su serie *Ensamblajes y encolados*. En 1964 se instala nuevamente en Venezuela y realiza los *Papeles coloreados*, serie de *collages* con recortes de periódico teñidos en diversos colores y pegados a manera de líneas y planos puros. Al final de la década del 60 emprende proyectos para las Esculturas cívicas: *Rotor* (1967), *Delta solar* (1976), *Torre solar* (1986),

*Abra solar* (presentada en la XL Bienal de Venecia en 1982) y muchas más. Son esculturas cinéticas de gran tamaño creadas para lugares públicos y realizadas preferentemente en aluminio y acero inoxidable. Movidas por motores o por la acción del viento, integran el movimiento y los efectos luminosos producidos por el metal. En 1975 asiste como invitado especial a la XIII Bienal de São Paulo, Brasil, donde presenta un audiovisual con películas, diapositivas y pantallas sobre sus investigaciones artísticas. Por decreto presidencial y como homenaje póstumo, el 14 de agosto de 1990 la Fundación Museo de Arte La Rinconada comienza a ser conocida con el nombre de Fundación Museo de Artes Visuales Alejandro Otero.

**Carlos Cruz-Diez** (Caracas, 1923)

Uno de los representantes más relevantes del movimiento cinético en Venezuela y el mundo que se dedica al estudio sistemático sobre la fenomenología del color para desarrollar una teoría que propone “lanzar el color al espacio” liberándolo de la forma y de toda connotación simbólica preestablecida. Después de concluir sus estudios en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas en 1945, realiza cursos de Diseño gráfico en New York e inicia su carrera como artista y diseñador gráfico. Entonces se vincula a los movimientos de izquierda y pinta escenas populares de claro corte político.

A partir de 1950 comienza a cuestionar su obra figurativa y se interesa por la abstracción geométrica. Siguiendo estos lineamientos, crea en 1954 sus primeras obras abstractas de significación, los *Proyectos murales*, ya centrados en los problemas cromáticos que lo ocuparían toda su vida. En 1955 se traslada a Barcelona y viaja regularmente a París, donde sostiene provechosos encuentros con Jesús Rafael Soto y con artistas abstractos de vanguardia vinculados a la galería Denise René. En 1957, en Caracas, abre el *Estudio de artes visuales*, dedicado a las artes gráficas y el diseño industrial. Ese año ejecuta obras que buscan general la inestabilidad óptica del plano para lanzar el color al espacio.

En 1959, apoyado en sus investigaciones sobre diversas teorías del color, los fenómenos de la percepción óptica y sus conocimientos de artes gráficas, experimenta hasta lograr “activar” gamas de color que no existen en el soporte: es el color haciéndose y deshaciéndose en el tiempo y el espacio. Todo ello le permite diseñar sus primeras *Fisicromías*, estructuras tridimensionales que intentan modular el color luz, o color reflejo en el espacio. Desde 1963, Cruz-Diez trabaja *Inducciones cromáticas*, combinando contrastes simultáneos de color para generar un color complementario. Poco después (1964) realiza las *Cromointerferencias*, en las cuales superpone una lámina transparente con un patrón de líneas similar al del fondo del trabajo para inducir la aparición de gamas no existentes en el soporte pintado. En 1965 hace la primera maqueta para una *Cromosaturación*, cubículos penetrables saturados de color-luz. Son quizás las obras donde más claramente consigue el objetivo de lanzar el color al espacio, libre de toda atadura formal. En el 2002, participa en la XXV Bienal de São Paulo con una de estas ambientaciones cromáticas.



Desde la década del setenta ha recibido importantes comisiones de proyectos de integración a la arquitectura en espacios urbanos de ciudades en Venezuela, Europa y Asia. Recibe el Premio internacional de pintura de la IX Bienal de São Paulo en 1967 y en 1971 el Premio nacional de artes plásticas en Caracas. En 1987 funda la Unidad de Arte del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad Simón Bolívar de Caracas y en 1989 publica la primera edición de sus teorías en el libro *Reflexión sobre el color*. En 1997 participa en la creación del Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez. Actualmente, mantiene una intensa actividad productiva en sus talleres de París y Caracas.

**Gego** (Hamburgo, 1912 – Caracas, 1994)

La línea como elemento protagónico, la proyección al espacio y la estética de la transparencia son algunos de los conceptos investigados por Gego, nombre artístico de Gertrud Goldschmidt, venezolana nacida en Alemania. Entre 1932 y 1938, estudia arquitectura en la Universidad de Stuttgart y trabaja como dibujante en varias oficinas de arquitectura; pero a causa del ascenso del nacionalsocialismo y el antisemitismo se ve obligada a emigrar a Venezuela en 1939. Entre 1940 y 1944 ejerce como arquitecto y como diseñadora industrial y se hace ciudadana venezolana en 1952. A partir de la abstracción pura y siguiendo los lineamientos del constructivismo, en 1956, comienza a explorar problemas espaciales, convirtiendo planos en volúmenes. Al año siguiente busca disolver esos mismos planos en tramas de líneas paralelas. El objetivo era conseguir la transparencia que permitiera integrar ambos lados del plano. En 1958 expone sus primeros volúmenes de hierro en la galería-librería Cruz del Sur, Caracas, y participa en el Pabellón de Venezuela en la Feria Internacional de Bruselas.

Durante la década del sesenta, a la vez que crea volúmenes espaciales integrados a la arquitectura, (siendo la estructura diseñada para la sede del Banco Industrial de Venezuela (1962), su primera gran obra de este tipo), también experimenta con diversas técnicas de impresión y grabado, y realiza su más intensa y extensa producción de obras sobre papel. Al mismo tiempo ejerce la docencia en la Universidad Central de Venezuela, en el Instituto de Diseño Newmann-Ince y en la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas.

Hacia 1964, sustituye el hierro por acero inoxidable, material que le permite hacer obras flexibles y más ligeras, así como prescindir de los herreros. Para 1967 la artista afirma haber eliminado por completo la forma y el volumen. A partir de 1969 se libera del esquema de líneas paralelas y comienza a diseñar dibujos con líneas entrecruzadas formando redes planas y moduladas. De este sistema nació la serie *Reticuláreas*, estructuras de cientos de módulos triangulares o cuadrados de delicadas varillas de acero inoxidable que se interconectan formando mallas flexibles. La primera de ellas la instala en 1969 en el Museo de Bellas Artes de Caracas. En 1971 emprende la serie *Chorros*, una acumulación vertical de varillas de aluminio suspendidas en el aire. Dos años más tarde construye *Cuerdas*, volumen-ambientación consistente en

tiras de nylon y acero inoxidable suspendidas. Luego produce estructuras cilíndricas y esféricas denominadas *Troncos* (1974) y *Esferas* (1975). En 1976 emprende su serie de *Dibujos sin papel*, que le permiten liberarse de cualquier elemento constructivo preconcebido mediante delicadas estructuras de hierro, alambre y otros materiales como hilos y canutillos, que cuelgan de la pared como si se tratara de dibujos aéreos y se complementan con el juego de reflejos entre luces y sombras. Esta serie es considerada por especialistas como uno de sus aportes más relevantes al arte del siglo XX. En 1979 obtiene el Premio nacional de artes plásticas venezolano.

Durante los años ochenta continúa realizando proyectos de estructuras integradas a la arquitectura, sigue haciendo experimentos con técnicas de impresión, diseño y grabado, enriquece la serie *Dibujos sin papel* e inicia la serie *Bichos*, piezas tridimensionales de pequeño formato con materiales residuales. Hacia 1988, crea el último género que desarrolla, las *Tejeduras*, mediante el trabajo de trama y urdible con tiras de papel y otros materiales teje pequeños campos de líneas ortogonales sobre una superficie plana. En 1996, con el fin de preservar y divulgar su acervo, su familia crea la Fundación Gego. Este mismo año, una selección de su obra es presentada en una de las Salas Especiales de la XXIII Bienal Internacional de São Paulo. En el Museo de Bellas Artes de Caracas, en el 2000, se organiza la muestra retrospectiva *Gego 1955-1990*.

**Hélio Oiticica** (Rio de Janeiro, 1937-1980)

Es considerado uno de los artistas brasileños más innovadores de su generación y figura significativa en el desarrollo del arte contemporáneo de su país. Sigue los cursos de pintura y dibujo de Iván Serpa en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro (1954) y participa en las exposiciones del Grupo Frente (1955-1957). Durante este período, influenciado por Malevich y Mondrian, realiza los *Meta-esquemas* (1956-1959), composiciones en espejo que desestabilizan el plano pictórico mediante estructuras dinámicas y rítmicas de figuras geométricas básicas sobre fondos claros.

Más tarde, se rebela contra la estética matemática del concretismo y rompe con el Grupo Frente. Para este momento (1959), concuerda con Ferreira Gullar, quien critica "la creciente racionalización de los procesos y objetivos de la pintura" y propone devolver al arte su dimensión subjetiva. En consecuencia Oiticica abandona la bidimensionalidad de la tela para llevar a cabo experimentos de participación individual y colectiva.

Preocupado por establecer una relación interactiva entre la obra y el público, crea la serie *Bilaterales*, chapas monocromáticas pintadas con ténpera o al óleo y colgadas por hilos de nylon y los *Relieves espaciales*, grandes paneles estratificados de formas geométricas, coloreados, plegados sobre sí mismos y suspendidos en el espacio. Luego realiza los primeros *Núcleos* o *Penetrables*, especie de laberinto con paneles de diversos materiales y campos de colores que despiertan sensaciones corporales en quien los recorre desde el exterior o en el interior de los mismos. Pronto aparecen



los *Bóldes*, cajas o recipientes de madera y vidrio, rellenos con tierra y pigmentos con múltiples compartimientos que pueden ser abiertos y explorados. De esta experiencia surgen en 1964 los *Parangolés*, capas, telas o estandartes de algodón, papel, plástico u otro, con dibujos y poemas en tinta, para ser enarbolados o vestidos por los asistentes. A finales de los sesenta, crea las llamadas *Manifestaciones ambientales*, tales como *Tropicalia* (1967), *Apocalipsis* (1968) y *Edén* (1969), que dieron un contexto más vivencial a trabajos anteriores, ya que incluían *Bóldes*, *Penetrables* y *Parangolés* colocados junto a elementos naturales como agua, arena, piedras, paja y plantas. Oiticica invitaba a los asistentes a quitarse los zapatos y "habitar" los espacios usando todos los sentidos.

Su primera exposición individual internacional en la Galería Whitechapel, Londres, 1969, con textos del crítico Guy Brett, le permite permanecer un año como artista residente de la Universidad de Sussex. Luego, se traslada a New York, en 1970, becado por la Fundación Guggenheim y allí continúa sus indagaciones y experimenta incorporando música y danza, combinadas con fotografía, *performance* y cine experimental. Regresa a Brasil en 1978 y en marzo de 1980 muere de un ataque cerebral a la edad de 43 años.

Muestras retrospectivas de su obra han sido presentadas en el Palacio Imperial, Rio de Janeiro (1986); Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo (1987); Centro de Arte Contemporáneo Witte de With, Róterdam; Galería Nacional de Jeu de Paume, Paris; Fundación Antoni Tàpies, Barcelona; Centro de Arte Moderno de la Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa y Walker Art Center, Minneapolis (1992); Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (1996); Tate Modern, Londres (2007); y la más reciente en marzo de este año (2010) en Itaú Cultural, São Paulo. Para resguardar su obra, su familia funda el Proyecto Hélio Oiticica (1981); pero un incendio ocurrido en 2009, acaba con buena parte de su legado. Con el mismo motivo, la Secretaria Municipal de Cultura de Rio de Janeiro funda (1996) el Centro de Artes Hélio Oiticica.

### Hércules Barsotti (São Paulo, 1914)

Diseñador industrial y textil, pintor, grabado, programador visual y proyectista gráfico, inicia su formación artística en 1926, en el Colegio Dante Alighieri, São Paulo, bajo la orientación del pintor Enrico Vio; luego estudia química industrial en el Instituto Mackenzie (1934-1937) y ejerce durante algunos años. Pero ya en 1940 descubre la pintura, elaborando una obra figurativa que tiende a la abstracción. Desde los primeros años de la década del cincuenta su trabajo comienza a definirlo como un verdadero artista constructivo que conquista el plano desde una dimensión intelectual. En 1954, junto a Willys de Castro, funda el *Estudio de Proyectos Gráficos*, taller donde elabora sus primeras obras concretas, de carácter constructivo con singular economía de colores y elementos formales. A finales de los cincuenta, sin suscribir el Manifiesto de Ferreira Gullar, se asocia al Grupo neoconcreto de Río y participa en la *II y III Exposición de Arte Neoconcreto*

realizadas en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro (1960) y en el de São Paulo (1961). Paralelamente es miembro de la *Asociación Brasileña de Diseño Industrial* y trabaja como diseñador gráfico y textil, para revistas, vestuarios para teatro y telas. Forma parte de la importante muestra *Konkrete Kunst* (1960, Zürich) organizada por Max Bill, entonces uno de los principales teóricos del arte concreto, a quien conociera dos años antes, en un viaje de estudios a Europa.

Durante varios años, enfatiza la tensión entre el blanco y negro al crear una dinámica que cuestiona al plano. Un plano que sugiere un volumen con composiciones donde emplea pocos elementos formales y cromáticos en amplias áreas: franjas diagonales, blancas o negras, que se afinan o engruesan hacia los bordes del soporte sugiriendo una curvatura inexistente en el cuadro o creando un objeto incierto.

Con artistas de São Paulo, funda en 1963, la *Asociación de Artes Visuales de Nuevas Tendencias* y la galería *NT-Nuevas Tendencias*. En este mismo año, abandona el contraste blanco-negro y experimenta con tintas acrílicas y vinílicas para explorar otras posibilidades cromáticas meticulosamente calculadas que crean nuevos juegos visuales con sensación de volúmenes y movimiento.

Siempre en el plano bidimensional, utiliza variedad de soportes en formatos poco usuales (hexágonos, círculos, pentágonos, y, principalmente, el cuadrado, pero rotado y colgado de un vértice, lo cual le otorga apariencia de rombo). A partir del formato construye sus composiciones con precisión, decide la selección de los pocos colores, los dispone de manera que los campos de color creen la ilusión de profundidad y los aplica sin dejar rastros del pincel.

Muestra trabajos en la Bienal de São Paulo (1957, 1959, 1961, 1963, 1965, 1987, 1994, 1998), entre otras presentaciones. En el 2004, el Museo de Arte Moderno de São Paulo, ciudad donde vive y trabaja, organiza, a sus noventa años, la primera gran retrospectiva en homenaje a su obra.

### Jesús Soto (Ciudad Bolívar, edo. Bolívar, 1923 – Paris, 2005)

Uno de los más significativos artistas latinoamericanos del siglo XX, se dedicó a buscar soluciones nuevas a enigmas claves del arte: revelar el espacio y el tiempo como "valores" fundamentales más allá de su representación pictórica, y a incentivar la interrelación entre la obra y el espectador. De origen humilde, consigue una beca y viaja a Caracas (1942), para estudiar arte puro y docencia en la Escuela de Artes Plásticas. Durante este tiempo (1942-1949) desarrolla una obra de carácter figurativo. Posteriormente (1949), es nombrado director de la Escuela de Bellas Artes de Maracaibo, cargo que ejerce hasta 1950.

De nuevo una beca le permite continuar su formación y viaja a Paris en 1950, donde estudia la obra de Mondrian, Malevich, de la *Bauhaus* y otros y se vincula a artistas del *Salón de Realités Nouvelles*. Entre 1951-1953,



crea *Progresiones y Repeticiones*, formas geométricas simples ordenadas sistemáticamente con el objetivo de producir vibraciones ópticas. Entre 1956 y 1957, produce las *Estructuras cinéticas*, conformadas por láminas superpuestas de plexiglás, en las cuales multiplica las posibilidades vibratorias de los tramados regulares diseñados en cada lámina. En 1957 abandona el plexiglás para realizar estructuras tridimensionales con varillas de metal soldadas entre sí, algunas de ellas conocidas como *Pre-penetrables*. Ese mismo año realiza las primeras *Vibraciones* y da inicio a su período barroco. Entonces rompe momentáneamente con el rigor geométrico incorporando objetos y ensamblándolos sobre superficies fuertemente texturadas con la intención de desmaterializarlos ópticamente. Siguiendo esta línea, entre 1960 y 1962 concibe la serie *Leños viejos*, con trozos de madera y recortes de metal. En 1962 abandona esta etapa de exuberancia formal y material para concentrarse de nuevo en las formas geométricas. Ese mismo año comienza a trabajar por familias formales definidas, entre las que destacan sus *Escrituras*, sus *Varillas vibrantes*, y sus *Cuadrados vibrantes*. La lenta y progresiva acumulación de las varillas que se oponían a sus fondos lo lleva a la creación de los *Penetrables*, uno de sus más significativos aportes al arte de su tiempo. Son ambientes espaciales construidos con materiales flexibles o no, tubos de plásticos o metálicos, suspendidos de una rejilla, de manera que el espectador puede “activarlos” al entrar en ellos. Desde 1970 realiza monumentales ambientaciones arquitectónicas, penetrables y volúmenes suspendidos, para espacios abiertos o cerrados de Venezuela, Francia, Corea de Sur, Suiza, Brasil, Japón, Alemania y Canadá.

En 1973, toma parte en la fundación del Museo de Arte Moderno Jesús Soto de Ciudad Bolívar, donde dona piezas de su autoría y de sus amigos artistas vinculados a la abstracción. En 1995 es distinguido con el Premio nacional de escultura de Francia. Participa en varias oportunidades en la Bienal de Venecia (1958, 1962, 1964, 1966) y en la Bienal de San Pablo (1957, 1959, 1963, 1994, 1996). Cuenta con retrospectivas en: Museo de Bellas Artes de Caracas (1971); Solomon R. Guggenheim Museum (New York, 1974); Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (1983); Galería Nacional du Jeu de Paume (Paris, 1997), itinerante hasta el 2003 por Alemania, Bélgica, Taiwan, Colombia, Venezuela y Ecuador; y, la última organizada en el Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro, 2005).

**Judith Lauand** (Pontal, edo. de São Paulo, 1922)

Pintora y grabadora, representante temprana del concretismo carioca, egresa de la Escuela de Bellas Artes de Araraquara (1950), lugar en donde estudia pintura con Mário Ybarra de Almeida, Domenico Lazzarini y otros reconocidos artistas de la generación moderna.

En sus primeros años de formación realiza una obra figurativa de tendencia expresionista. Ya radicada en la ciudad de São Paulo (1952) estudia grabado con Lívio Abramo, y orienta su trabajo hacia la abstracción (1954)

al frecuentar a Geraldo de Barros y Alexandre Wollner. En ese mismo año realiza su primera individual (Galería Ambiente, São Paulo), asiste a eventos organizados por el Grupo Ruptura y descubre las obras de artistas como Nogueira Lima, Lothar Charoux, Luíz Sacilotto y Waldemar Cordeiro que la terminan de convencer de dar inicio a su fase concreta.

En 1955, siendo ella la única mujer, es convidada a formar parte de este movimiento, y junto a Ruptura, participa en la *I Exposición Nacional de Arte Concreto* en el Museo de Arte Moderno de São Paulo (1956) y en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro (1957). Dicha exposición aglutina a los artistas concretos y constituye la primera confrontación artística que reúne obras (obras pictóricas, esculturas, dibujos, carteles, y poemas) de la vanguardia de ambas ciudades.

A principio de los sesenta, se interesa por los fenómenos ópticos, por ello incorpora nuevos materiales como clips y alfileres que producen ritmos y efectos ópticos. Hacia el final de esta década experimenta una breve fase dentro del pop art; pero desde 1972 retorna a la pintura concreta y se mantiene trabajando dentro de este concepto. Salvo por este período, a lo largo de su trayectoria, sus obras geométricas se caracterizan por seguir principios del arte constructivo, de la teoría visual de la Gestalt basada en la psicología del espectador y por hacer uso restringido de formas y colores. Sin embargo, introduce delicadas interferencias que incorporan cierta poética a su producción, debido a lo cual Paulo Henkerhoff comenta: “De allí que podemos decir que Judith Lauand produjo un arte de pequeñas delicadezas concretistas”.

Lauand funda, junto a Hermelindo Fiaminghi, Luíz Sacilotto y otros artistas, críticos e intelectuales paulistas, la Asociación y la galería *NT-Nuevas Tendencias* (1963-1965), espacio que les permite mostrar sus trabajos. Participa en la exposición *Konkrete Kunst* (1960) organizada por Max Bill en el Helmhaus de Zurich, y en numerosas ediciones de la Bienal de São Paulo (1955, 1963, 1965, 1967, 1969, 1994). Su obra ha sido seleccionada para la 1ª Bienal del Mercosur, Porto Alegre, Brasil (1997), y en 2006 forma parte de *Concreta 56. A raiz da forma*, exposición en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, que conmemora cincuenta años de aquella primera muestra de artistas concretos. La galería Sylvio Neri da Fonseca, São Paulo exhibe (1996) una retrospectiva de su obra. Acaba de cumplir, en mayo pasado, ochenta y ocho años de edad y vive retirada en Brasil.

**Lygia Clark** (Belo Horizonte, edo. de Minas Gerais, Brasil, 1920 – Rio de Janeiro, 1988)

Lygia Pimentel Lins estudia y trabaja en Rio de Janeiro (1947) con el arquitecto paisajista Roberto Burle Marx y, luego en Paris (1950-1952) en los talleres de Arpad Szenes, Isaac Dorbrinsky y Fernand Léger. En 1953, un año después de su regreso, es miembro fundador del Grupo Frente, promotor del arte concreto carioca.



Entre finales de los años cuarenta e inicios de los cincuenta pasa paulatinamente de sus primeros trabajos figurativos a experiencias de corte abstracto. En 1954, con la serie *Quebra da moldura* (quiebre del marco), descubre lo que llama la línea orgánica, y pasa a realizar la serie de *Superficies moduladas* y luego los *Planos con superficie modulada*, con los que intentaba reconstruir toda la superficie para propiciar en cierta forma su interacción con el espacio exterior. Estas experiencias la llevan en 1958 a crear la serie de *Espacios modulados*, obras en blanco y negro donde una línea luz dialogaba con el interior y el exterior de la superficie que modulaban. En 1959 inicia la serie *Contrarelieves*, obras que desplazan el plano pictórico hacia el escultórico a través de la construcción de superficies estratificadas que semejan plegaduras de papel. Ese mismo año, junto a otros artistas abstractos, se distancia del concretismo y firma el Manifiesto neoconcreto, redactado por Ferreira Gullar, presentando su nueva línea de trabajo en la *I Exposición neoconcreta* en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro. Sus contrarelieves se abren paulatinamente para crear los *Casulos*, de donde surgirían, independizándose del muro, los primeros *Bichos*. Estas esculturas metálicas cuyas piezas se unen con bisagras combinan lo orgánico de la forma y lo articulado de la estructura para propiciar la manipulación del público.

A mediados de los sesenta, rompe radicalmente con las formas tradicionales del arte y trabaja atendiendo a su interés en la participación, la negación del objeto artístico y la concepción del arte como hecho social a través de *hapenings* y representaciones que involucran al público al ponerlo en contacto físico con *Proposições sensoriais*, (Proposiciones sensoriales), elaboradas con objetos de la vida cotidiana (agua, conchas, semillas de caucho, guantes) que hace tocar a los asistentes.

Tras presentar una retrospectiva de diez años de su trabajo en la Bienal de Venecia de 1968, se establece en París hasta 1976. Allí convierte su hogar en un centro de reunión para artistas latinoamericanos, dicta clases en la Sorbona y realiza experiencias con sus alumnos mediante ejercicios de sensibilización y creatividad.

También estudia con gran entusiasmo las posibilidades sanadoras del arte, practicando una terapia, en la frontera entre el psicoanálisis y la expresión artística. El "paciente" trabaja con los denominados *Objetos relacionais* (Objetos relacionales), agua o aire en una bolsa de supermercado cerrada con un elástico, una media de nylon anudada en diferentes puntos para formar pequeñas bolsas en las que se ponen piedritas, pelotitas o bolitas de poliuretano, esencias aromáticas, y otros materiales. Objetos que ella misma confecciona concebidos para tocar el cuerpo con el fin de abrir diferentes canales perceptivos. Cuando vuelve a Brasil, en 1978, y hasta su muerte, se dedica exclusivamente a esta práctica terapéutica. A partir de los ochenta, su obra gana reconocimiento internacional con retrospectivas, muestras antológicas, bienales e importantes muestras colectivas en diversas capitales del mundo, tales como la organizada por el Palacio Imperial de Rio de Janeiro (1986), la cual itenera por Barcelona y Bruselas, y la del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo (1987).

**Mira Schendel** (Zúrich, Suiza, 1919 – São Paulo, 1988)

Sus exploraciones sobre la transparencia, sus búsquedas para desafiar las relaciones de tiempo y espacio y la necesidad de inmortalizar y dar sentido a lo efímero en sus obras le ganan un puesto propio en el contexto del arte brasileiro. En 1929, su familia se traslada a Milán, donde estudia arte en la Escuela de Arte (1936) y filosofía en la Universidad Católica (1938). Al desatarse la persecución nazi en 1941, se incorpora a un grupo de refugiados que huyen hacia Sarajevo. Allí se casa con un amigo croata, lo cual le permite obtener una visa de salida. La pareja se establece en Roma, donde ambos esposos trabajan para la Organización Internacional de Refugiados. Buscando una nueva vida después de la Segunda Guerra Mundial, la artista emigra a Brasil en 1949 y, alentada por Sergio Camargo, emprende su carrera artística en Porto Alegre.

Inicialmente trabaja con diseño gráfico, cerámica, poemas, restaura imágenes barrocas y pinta sobrios bodegones con los que participa en la primera Bienal de São Paulo en 1951. Se muda a esta ciudad en 1952 y conoce a los artistas del concretismo, con lo cual su interés por la abstracción aumenta. Al mismo tiempo, crecen sus dudas acerca de la demanda de racionalidad científica en el arte.

Poco a poco abandona la pintura tradicional y comienza su acercamiento a poetas y artistas del movimiento neoconcreto, lo que la estimula a experimentar ampliamente con letras y símbolos gráficos como cuerpos con espacialidad propia sobre papel transparente. Es la época de sus llamadas *Monotipias* (1964-1966), más de dos mil dibujos con trazos, líneas, puntos, caracteres tipográficos, formas, masas, en composiciones sutiles cargadas de poesía que contradicen las relaciones formales espaciales y temporales. El amplio uso que le dio Schendel al delicado papel de arroz le proporciona una comprensión íntima de este material. El papel, considerado inicialmente como página en blanco que sirve para dibujar, como en su serie *Monotipias*, se convierte luego en un medio en sí mismo que la artista tuerce y entrelaza para crear frágiles y efímeras estructuras: sus *Droguinhas*, (Naderías), o las hojas sueltas que suspende en hilos para hacer sus *Trenzinhos* (Trencitos), ambas series de 1966.

A partir de 1968 comienza a investigar la transparencia como valor y a utilizar láminas acrílicas para potenciar ese valor, tal como sucede en *Objetos gráficos*, *Discos*, *Toquinhos* (Tocones) y los *Transformáveis* (Transformables). En 1969 presenta la instalación *Ondas paradas de probabilidades* en la X Bienal de São Paulo, en la que ensaya con la cualidad casi inmaterial de finos alambres de nailon colgados de enrejados cuadrículares del techo al piso. Entre 1970 y 1971 realiza la serie *Cadernos*, un conjunto de 150 cuadernos desplegados en diversas órdenes. En la década de 1980 produce con témperas blancas y negras y yeso sobre madera, los *Sarrafos* (Varas) y realiza una corta serie de pinturas con polvo de ladrillo. En diversas obras está presente la influencia de la filosofía oriental y características místicas, como en las *Mandalas*, que hace con ecoline sobre papel o





como los doce pequeños trabajos llamados *I Ching* que produjo para la XVI Bienal Internacional de São Paulo, en 1981. La edición XXII de esta Bienal (1994) le dedica una sala especial. En líneas generales, desde fines de los años sesenta hasta su muerte, sus trabajos constituyen una versión tridimensional de sus experiencias anteriores y continúan la línea de pensamiento que materializa y responde a sus preguntas sobre tiempo y espacio, inmaterialidad y fragilidad.

### Willys de Castro (Uberlândia, edo. de Minas Gerais, 1926 - São Paulo, 1988)

Es uno de los más notables participantes del movimiento neocreto. A los 15 años, se muda a São Paulo, en cuya universidad estudia química y diseño industrial, obteniendo la licenciatura en 1948. Para él no existen fronteras entre arte, diseño, poesía, música y teatro. Por ello funda, junto a Hércules Barsotti el *Estudio de Proyectos Gráficos* (1954-1964), participa del movimiento musical *Ars Nova* (1954-1957), dirige y diseña la revista *Teatro Brasileiro* (1955-1956). Es uno de los fundadores de la *Asociación Brasileña de Diseño Industrial* (1963) y del grupo y la galería de arte *NT-Nuevas Tendencias* (1963-1965), entre otras actividades.

Sus primeros trabajos abstracto-geométricos remontan a 1950 y en 1953 realiza sus primeras obras siguiendo lineamientos del concretismo. A su regreso de un viaje de estudio a Europa (1959), se une al movimiento neocreto de Rio de Janeiro y participa en sus muestras. En 1960 forma parte la exposición *Konkrete Kunst* organizada en Zúrich por Max Bill, muestra que traza una panorámica de la historia del movimiento concreto.

A partir de 1959 y hasta 1962, concibe una producción que dialoga armónicamente entre pintura y escultura: los *Objetos activos*, volúmenes policromados pintados en tres de sus caras con composiciones abstracto-geométricas, sin duda su principal contribución al arte constructivo brasileiro. En ellos desarrolla una investigación que aborda los límites del objeto para lograr la continuidad del plano y reconfigurar la noción de espacio real. El trabajo se inicia en el plano frontal del módulo y continúa en los planos laterales, con lo cual se generan efectos de tensión en la superficie, efectos que son de orden spicológico más que óptico. Con frecuencia, estos objetos tridimensionales se fijan a la pared, tal como se hace con las pinturas convencionales, confundiendo e intrigando aún más al espectador.

Sus reflexiones en torno a las relaciones entre forma, color, espacio, tiempo y a la tensión entre lo estable y lo inestable continúan durante los años ochenta, cuando a partir de los *Objetos activos* crea los *Pluriobjetos*, expuestos por primera vez en 1983. Se trata de construcciones verticales de madera o metal con efectos de color y movimiento, en donde nuevamente introduce una porción o elemento desplazado del "todo" que al mismo tiempo permite reconstruir o reordenar ese "todo". Participa en la Bienal Internacional de São Paulo en las ediciones: IV (1957), VI (1961), XIX (1987), Bienal Brasil Siglo XX (1994) y en el núcleo Arte contemporáneo de

Brasil Muestra de Redescubrimiento (2000). En el 2001, se inaugura la Sala permanente Willys de Castro en la Pinacoteca de Estado, con 43 obras del artista entre dibujos, grabados y pinturas.



## SELEÇÃO BIBLIOGRÁFICA | SELECTED BIBLIOGRAPHY | SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Alejandro Otero*. (1985). Caracas: Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.
- Baptista, Asdrúbal. (2006). *Bases cuantitativas de la economía venezolana, 1830-2002*. Caracas: Fundación Empresas Polar.
- Betancourt, Rómulo. (1969). *Venezuela, política y petróleo*. Caracas: Editorial Senderos.
- Bonnefoy, Françoise y otros. (1997). *Jesús Rafael Soto*. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume.
- Boulton, Alfredo. (1964). *Historia de la pintura en Venezuela. Tomo I: Época colonial*. Caracas: Editorial Arte.
- \_\_\_\_\_. (1964). *Historia de la pintura en Venezuela. Tomo II: Época nacional*. Caracas: Editorial Arte.
- \_\_\_\_\_. (1966). *Alejandro Otero*. Caracas: Oficina Central de Información.
- \_\_\_\_\_. (1972). *Historia de la pintura en Venezuela. Tomo III: Época contemporánea*. Caracas: E. Armitano.
- \_\_\_\_\_. (1973). *Soto. Serie pintores venezolanos*. Caracas: Armitano Editor.
- \_\_\_\_\_. (1975). *Cruz-Diez*. Caracas: E. Armitano Editor.
- \_\_\_\_\_. "La obra de Armando Reverón" en *Reverón*. (1979). Caracas: Ediciones Macanao.
- Brito, Ronaldo. (1999). *Neoconcretismo*. São Paulo: Ed. Cosac & Naif.
- Cárdenas, María Luz y Caraballo, Lía. (1995). *Una Visión del arte contemporáneo venezolano. Colección Ignacio y Valentina Oberto, Fundación Noa Noa*. Caracas: Fundación Noa Noa.
- Carrera Damas, Germán. (1991). *Una nación llamada Venezuela*. (4ª ed.). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Clark, Lygia. (1998). *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. (2da ed.) (Organizado por Luciano Figueiredo; prefácio de Silvano Santiago). 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Coelho, Teixeira (org). (2007). *Coleção Itaú Moderno: arte no Brasil 1911-1980*. São Paulo: Ed. Itaú Cultural.
- Cruz-Diez*. (1981). Caracas: Autor. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas.
- Cruz-Diez, Carlos. (1989). *Reflexión sobre el color*. Caracas: Fabriart.
- Da Antonio, Francisco. (1982). *Textos sobre arte, 1682-1982*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Diccionario biográfico de las artes visuales en Venezuela*. (Tomos I y II). (2005). Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional.





Esteva Grillet, Roldán y González Arnal, María Antonia. (eds.). (2001). *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas siglos XIX y XX. (Tomos I y II)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico.

Gonçalves, Lisbeth Rebollo (Org) (2007). *A arte brasileira no século XX*. São Paulo: Ed. Imprensa Oficial.

González León, Adriano. (2003). *País portátil*. Caracas: Rayuela.

Gullar, Ferreira. (2007). *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify.

*He vivido por los ojos. Correspondencia Alejandro Otero/Alfredo Boulton, 1946-1974*. (2001). Caracas: Alberto Vollmer Foundation, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Consejo Nacional de la Cultura,

Jiménez, Ariel. (2005). *Conversaciones con Jesús Soto*: Caracas: Fundación Cisneros.

Jiménez, Ariel y Cruz-Diez, Carlos. (2010). *Conversaciones con Carlos Cruz-Diez*: Fundación Cisneros.

López Méndez, Luis Alfredo. (1976). *El Círculo de Bellas Artes*. Caracas: Editora El Nacional.

Millet, Maria Alice. (1992). *Lygia Clark: Obra-trajeto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Moholy-Nagy, Sibyl. (1964). *Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela*. Caracas: Editorial Lectura.

Negrón, Marco. (2001). *Ciudad y modernidad 1936-2000. El rol de sistema de ciudades en la modernización de Venezuela*. Caracas: Instituto de Urbanismo.

Oiticica, Helio. (1986). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.

Otero Rodríguez, Alejandro. (1994). *Papeles biográficos. Memorias de infancia*. Predios testimonio. Upata, edo. Bolívar: Fondo Editorial Predios.

Pérez Oramas, Luis. (1997). *Mirar furtivo*. Colección Arte y Crítica, (no. 2). Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.

Peruga, Iris, Núñez, Josefina, y otros (2003). *Gego obra completa, 1955-1990*. Caracas: Fundación Cisneros, Fundación Gego y Fundación Museo de Bellas Artes.

Picón-Salas, Mariano y Rivas Dugarte, Rafael Ángel. (1976). *Comprensión de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores.

\_\_\_\_\_. (1984). *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Pino Iturrieta, Elías. (1978). *Positivismo y gomecismo*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, Instituto de Estudios Hispanoamericanos, Universidad Central de Venezuela.

Rama, Ángel. (1984). *La ciudad letrada*. Serie Rama. Hanover: Ediciones del Norte.

Reis, Paulo. (2006). *Arte de Vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar.

Rodríguez Campos, Manuel y Colmenares, Sara. (eds.). (1997). *Diccionario de historia de Venezuela*. (2da ed.). Caracas: Fundación Polar.



Schwartz, Jorge. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Crítica y estudios literarios. Madrid: Cátedra.

Traba, Marta. (1973). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. México: Siglo Veintiuno Editores.

\_\_\_\_\_. (1974). *Mirar en Caracas*. [ensayos]. Caracas: Monte Ávila Editores.

Uslar Pietri, Arturo. (1949). *De una a otra Venezuela*. Caracas: Ediciones Mesa Redonda.

Villanueva, Carlos Raúl. (1965). *Escritos*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, División de Extensión Cultural.

\_\_\_\_\_. (1966). *Caracas en tres tiempos*. Caracas: Ediciones Comisión de Asuntos Culturales del Cuatricentenario de Caracas.





**Fundação Iberê Camargo | Iberê Camargo Foundation | Fundación Iberê Camargo**

**Conselho de Curadores | Advisors to the Curators | Consejo de Curadores**

Bolivar Charneski  
Carlos Augusto da Silva Zilio  
Carlos Cesar Pilla  
Christóvão de Moura  
Cristiano Jacó Renner  
Domingos Matias Lopes  
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon  
Jayme Sirotsky  
Jorge Gerdau Johannpeter  
José Paulo Soares Martins  
Justo Werlang  
Lia Dulce Lunardi Raffainer  
Luiz Fernando Cirne Lima  
Maria Coussirat Camargo  
Renato Malcon  
Sergio Silveira Saraiva  
William Ling

**Presidente de Honra | Honorary President | Presidente Honorário**

Maria Coussirat Camargo

**Presidente | President**

Jorge Gerdau Johannpeter

**Vice-Presidente | Vice-President | Vicepresidente**

Justo Werlang

**Diretores | Management | Directores**

Carlos Cesar Pilla  
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon  
José Paulo Soares Martins  
Rodrigo Vontobel

**Conselho Curatorial | Curatorial Board | Consejo Curatorial**

Fábio Coutinho  
Gabriel Pérez-Barreiro  
Maria Helena Bernardes  
Moacir dos Anjos

**Conselho Fiscal (titulares) | Financial Board (members) | Consejo Fiscal (titulares)**

Anton Karl Biedermann  
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna  
Pedro Paulo de Sá Peixoto

**Conselho Fiscal (suplentes) | Financial Board (substitutes) | Consejo Fiscal (suplentes)**

Cristiano Jacó Renner  
Gilberto Bagaiolo Contador

**Superintendente Cultural | Cultural Superintendent**

Fábio Coutinho

**Equipe Cultural | Culture Team | Equipo Cultural**

Adriana Boff (Coord.)  
Caio Yurgel  
Carina Dias de Borba

**Equipe Acervo e Ateliê de Gravura | Collection and Print Studio Team | Equipo Acervo y Atelier de Grabado**

Eduardo Haesbaert (Coord.)  
Elisa Malcon  
Lisiane Antunes Cardoso  
José Marcelo Lunardi

**Equipe Educativa | Educational Team | Equipo Educativo**

Luis Camnitzer (Curador /Curator)  
Luciano Laner (Coord.)

**Mediadores | Museum Mediator**

Barbara Nicolaiewsky  
Carolina Mendoza  
Cristina Morassutti  
David Cunha  
Eduardo Engers  
Flavia Scalon Fogliato  
Iliriana Rodrigues  
Juliana Maffeis  
Juliana Mülling  
Juliana Peppi  
Luise Malmaceda  
Marcela Lirio Campo  
Marina Jerusalinsky  
Néfer Kroll  
Sílvia Pires  
Valéria Payeras  
Víctor Geuer

**Equipe de Catalogação e Pesquisa | Cataloguing and Research Team | Equipo de Catalogación e Investigación**

Mônica Zielinsky (Coord.)  
Gabriela de Almeida Malafaia  
Gustavo Possamai

**Superintendente Administrativo Financeiro | Superintendent for Administration and Finance | Superintendente Administrativo/Financiero**

Rudi Araujo Kother

**Equipe Administrativo-Financeira | Team Administration and Finance | Equipo Administrativo-Financiero**

José Luis Lima (Coord.)  
Ana Paula do Amaral  
Carolina Miranda Dorneles  
Igor Monteiro Bulow  
Joice de Souza  
Juliana Bagetti  
Rafaela Félix  
Maria Lunardi  
Roberto Ritter

**Equipe de Comunicação | Communication Team | Equipo de Comunicación**

Elvira T. Fortuna (Coord.)

**Website**

Camila Gonzatto  
Luisa Fedrizzi  
Bruno Mattos

**Assessoria de Imprensa | Press Office | Asesoría de Prensa**

Neiva Mello Assessoria em Comunicação

**Consultoria Jurídica | Legal Advisor | Consultoría Jurídica**

Ruy Rech

Av. Padre Cacique 2.000  
90810-240 | Porto Alegre RS Brasil  
tel [55 51] 3247-8000  
[www.iberecamargo.org.br](http://www.iberecamargo.org.br)





**Fundación Cisneros – Colección Patricia Phelps de Cisneros**

**Fundadores | Founders**

Gustavo A. Cisneros  
Patricia Phelps de Cisneros

**Presidente | President**

Adriana Cisneros de Griffin

**Presidente Emérito | President Emeritus**

Pedro. R. Tinoco T.

**Diretor | Director**

Gabriel Pérez-Barreiro

**Diretor Emérito | Director Emeritus | Director Emérito**

Rafael A. Romero

**Diretora Associada | Associate Director | Directora Asociada**

Ileen Kohn Sosa

**Diretor de Operações | Director of Operations | Director de Operaciones**

Antonio Melo

**Diretor Assistente | Assistant Director | Director Assitente**

Rafael Santana

**Curador Chefe | Chief Curator | Curador Jefe**

Ariel Jiménez

**Curador de Arte Colonial | Curator of Colonial Art**

Jorge Rivas

**Curadora de Educação | Curator of Education | Curadora de Educación**

María del Carmen González

**Assessor pedagógico | Pedagogical Advisor | Asesor Pedagógico**

Luis Camnitzer

**Assistente de Educação | Education Assistant | Asistente de Educación**

Sofía Quirós

**Coordenadora | Coordinator | Coordinadora**

Ingrid Melizán Lanser

**Pesquisadora | Researcher | Investigadora**

Laura M. Herrera Stone

**Gerente de Comunicações | Communications Manager | Gerente de Comunicaciones**

Natalie Espinosa

**Gerente de Projetos | Project Manager | Gerente de Proyectos**

Natalia Afanasiev

**Coordenadora do Centro de Documentação | Documentation | Coordinadora Centro de Documentación**

María Esther Pino

**Registradora | Registrar**

Skye Monson

**Assistentes de Registro | Assistant Registrars | Asistentes de Registro**

Nicolas Pérez  
Blanca Llanes Parra  
John Thomas Robinette, III



## **Governo do Estado de São Paulo**

### **Secretaria de Estado da Cultura**

#### **Conselho de Orientação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo | Pinacoteca do Estado de São Paulo Arts Orientation Board | Consejo de Orientación Artística de la Pinacoteca del Estado de São Paulo**

Ana Maria Belluzzo  
Carlos Alberto Cerqueira Lemos  
José Roberto Teixeira Leite  
Marilúcia Botallo  
Paulo Portella Filho  
Regina Silveira  
Ruth Sprung Tarasantchi

#### **Conselho de Orientação Cultural do Memorial da Resistência de São Paulo | Memorial da Resistência de São Paulo Cultural Orientation Board | Consejo de Orientación Cultural del Memorial de la Resistencia de São Paulo**

Lauro Ávila Pereira  
Luis Francisco da Silva Carvalho Filho  
Maurice Politi  
Paulo Abrão Pires Júnior  
Paulo Sergio de Moraes Sarmento Pinheiro  
Ricardo Augusto Yamasaki  
Vera Regina Rotta

#### **Associação dos Amigos da Pinacoteca do Estado | Pinacoteca do Estado Friends Association | Asociación de Amigos de la Pinacoteca del Estado**

#### **Organização Social de Cultura | Social Culture Organisation/ Organización Social de Cultura**

#### **Conselho de Administração | Administrative Board | Consejo de Administración**

##### **Presidente | President**

Marcelo Secaf

##### **Vice-Presidente | Vice-President**

Celso Lafer

##### **Conselheiros | Advisors | Consejeros**

Carlos Wendel de Magalhães  
Conceli Rocha de Souza  
Denise Aguiar Alvarez  
Fernando Teixeira Mendes Filho  
Horácio Bernardes Neto  
Julio Landmann  
Maria Anna Olga Luiza Bonomi  
Maria Luisa de Souza Aranha Melaragno  
Nilo Marcos Mingroni Cecco

##### **Diretor Executivo | Executive Director | Director Ejecutivo**

Marcelo Mattos Araujo

##### **Diretor Financeiro | Financial Director | Director Financiero**

Miguel Gutierrez

##### **Assistente de Diretoria | Director's Assistant | Asistente de Dirección**

Renivaldo Nascimento Brito

##### **Assessora para Assuntos Internacionais | International Affairs Assistant | Asesora para Asuntos Internacionales**

Natasha Barzaghi Geenen

##### **Assessora Administrativa Financeira | Assistant Financial Administrator | Asesora Administrativa Financiera**

Bianca Corazza

##### **Relacionamento e Comunicação | Communication and Public relations | Relaciones públicas y Comunicación**

Camila Sampaio Souza Lima  
André Luis de Oliveira  
Carla Regina de Oliveira  
Juliana Rodrigues Lopardo  
Elizabeth Mathias Baptista

##### **Gestão Documental do Acervo | Collection Documentation Management | Gestión Documental del Acervo**

Maria Luiza Moraes  
Adriana Miyatake  
Mariana Nakiri

##### **Pesquisa em Crítica e História da Arte | Art History and Criticism Research | Investigación en Crítica e Historia del Arte**

Ivo Mesquita  
Diógenes Moura  
Ana Paula Nascimento  
Carlos Martins  
Juliana Rego Ripoli  
Regina Teixeira de Barros  
Taisa Palhares  
Valéria Piccoli

##### **Conservação e Restauro | Conservation and Restoration | Conservación y Restauración**

Valéria de Mendonça  
Teodora Camargo Carneiro  
Ana Lúcia Nakandakare  
Manuel Ley Rodriguez  
Antonio Carlos Timaco  
Camilla Vitti Mariano  
Cláudio José dos Santos  
Leonardo Vinícius dos Santos  
Tatiana Russo dos Reis

##### **Ação Educativa | Educational Action | Acción Educativa**

Mila Milene Chiovatto  
Amanda Tojal  
Gabriela Aidar  
Leandro Roman  
Adriana Martins Christianini  
Alberto do Amaral Domingues  
Andreza Luiza Calsavara  
Carina da Silva Lima  
Carlos Eduardo Ferreira Borges  
Carolina Tiemi Takiya Teixeira  
Danielle Christina Vargas Luz  
Danielle Rodrigues Amaro  
Eduardo Marques Vaz  
Fabiana C. Lima da Silva  
Igor Ferreira Pires  
Janaina Maria Machado  
Jorge Peloso de Azevedo  
Leandro Mendes da Silva  
Luis Roberto Soares dos Santos  
Luiz Gustavo Voltane Lourençato  
Margarete de Oliveira  
Maria Stella da Silva  
Milene Valentir Ugliara  
Priscila Cerdeira Santos  
Rosana de Paulo Pereira  
Sabrina Denise Ribeiro  
Solange Rocha da Silva  
Tatiane Cristina Gusmão

Telma Cristina Mosken  
Thiago Ferreira Santiago  
Heber da Silva Kusano  
Maria Christina da Silva Costa  
Valdir Alexandre de Oliveira  
Victor Tuon Murari

##### **Biblioteca | Library**

Isabel Cristina Ayres da Silva Maringelli  
André Malaquias dos Santos  
Eliane Barbosa Lopes

##### **Centro de Documentação e Memória | Documentation and Memory Centre | Centro de Documentación y Memoria**

Gabriel Moore Bevilacqua  
Rosana Carlos Leite

##### **Memorial da Resistência**

Kátia Regina Felipini Neves  
Caroline Grassi Franco de Menezes  
Marina de Araujo  
Renan Ribeiro Beltrame

##### **Produção e Expografia de Exposições | Exhibition Production and Design | Producción y Expografía de Exposiciones**

Regina Franco Viesi  
Hiromu Kinoshita  
Mirian Sasaki  
Mário Bibiano  
Flávio da Silva Pires  
Eduardo Tadeu da Silva  
Elias Joaquim da Silva  
Elenice dos Santos Lourenço  
Alexandre Nascimento Pedro

##### **Programação Gráfica | Graphic Design | Diseño Gráfico**

Claudio Filus

##### **Recursos Humanos e Atendimento ao Público | Human Resources and Public Relations | Recursos Humanos y Atención al Público**

Marcia Regina Guiote Bueno  
Alexandre Moreira  
Evelyn da Silva Nogueira  
Francisco Valdivan da Silva  
Ednalva Soares B. Janeiro  
Alcides Santos  
Aline Cristiane Maria  
Ana Lúcia Astolpho  
Ana Maria Lopes  
Andréa Sá de Abreu Neves  
Arlete Oliveira de Souza  
Carlos Eduardo Dias Melo  
Celso Stuart de Lira  
Cleany Pereira dos Santos  
Cleonice Sabino Rodrigues  
Conceli Rocha de Souza  
Cristiano Antonio dos Santos  
Daniel Barbosa de Lima  
Daniela Saraiva Grattagliano  
Darl Alexandre Costa  
Edgar Ferreira Lima  
Edison Lago Junior  
Edmunda Melo de Medeiros  
Elaine de Lima Pereira  
Eliane dos Santos Silva  
Elizangela Henrique da Silva  
Erick Urias de Moura  
Fabiane Cavalcante Teixeira  
Francisca Viviane C. Oliveira Souza  
Francisco Franceli Pereira  
Gilson Pimenta de Carvalho





Gilvan Silva dos Anjos  
Graziela Cristina B. Américo  
Helena Aparecida dos Santos  
Henrique Francisco Costa Filho  
Iraima de Oliveira Lima  
Isaias José dos Santos  
Janaina Felix da Silva  
Janete Farias da Silva  
Joanna Angélica S. Marcarin  
Joelma Guilherme Silva  
Joelma Silva de Oliveira  
Jonatas Santana Biet  
Joselma Guilherme Silva  
Karina Aparecida Francisco  
Leandra Florentino  
Leandro Antunes Araujo  
Leandro Figueiredo Ribeiro  
Leonardo Costa da Silva  
Lucia Napoleão da Silva  
Luciene de Jesus Souza  
Lurdes Irene da Costa  
Lydia Maria Alves de Souza  
Márcia Mendes Viana  
Márcia Souza Silva  
Marcilene Maria da Silva  
Márcio Lima Barreto  
Marcio Silveira Dantas  
Maria Aldenice da Silva Santos  
Maria Aparecia S. Gonçalves  
Maria Evaldina N. de Sousa  
Maria José de Andrade Santana  
Marília Barros Monteiro  
Maura Rocha Teles  
Marta Conceição Augusto  
Monica Luisa de Jesus  
Patrícia Aparecida Batista de Souza  
Paulo Rodrigues Pereira  
Raquel da Silva  
Regiane Alves da Rosa  
Regiane Gomes da Silva Vieira  
Renata A. Santana Eufrásio  
Robison Teles Rocha  
Rosângela G. de França Batista  
Rosemeire dos Santos Cezar  
Rosimeire dos Santos Figueiredo  
Rozeane Matias dos Santos  
Rubenia Maria Carmona  
Samanta Meira do Nascimento  
Sara Maria Gomes Araujo  
Sheila de Siqueira Cardoso  
Silvana Carvalho de Souza  
Simone Antunes dos Santos  
Simone Soares de Lima  
Tayron Araujo Lima  
Therezinha Paschoal  
Vanessa Caroline Marques Freire  
Vera Lucia de Almeida Silva  
Viviane Palomo dos Santos  
Wagner Augusto Neves  
Walkyria Ferreira da Silva  
Wenna Adriana Moura  
Willians Batista Narciso  
Wilson da Silva

**Administração e Finanças | Administration  
and Finance | Administración y Finanzas**

Marcelo Costa Dantas  
Ana Paula Alencar Quaresma  
Geovana Maria da Silva  
Luma Sant'anna  
Severino Ramos do Nascimento  
Angela Maria Avanço Pombal  
Leandro dos Santos Oliveira  
Mirian Maria de Jesus

**Informática | Informatics**

Robson Serafim Valero  
Rodrigo Justino da Silva

**Administração dos Edifícios e Serviços |  
Buildings and Service Administration |  
Administración de los Edificios y Servicios**

**Ozéias Soares**

Antonio Luiz Dias  
Cláudio Cecílio de Oliveira  
Gilberto Oliveira Cortes  
Adeildo Marques dos Santos  
Adilson Santos da Silva  
Agnaldo de Oliveira Mendes  
Alexsandro Bomfim Borges  
Alexson dos Santos Lima  
André Semplicio Pires  
Antonio José dos Santos  
Cícero Teixeira Peixoto  
Edimar Antonio Carage da Silva  
Eduardo Nascimento Silva  
Edvaldo Santos Nascimento  
Fabio Muniz da Silva  
Genilton Símplicio dos Santos  
Geraldo Santos de Sena  
Hamilton Manoel de Jesus  
Joilson de Oliveira Mendes  
José Maria Alves Lima  
José Rubens de Lima Junior  
Leandro Aparecido Sires dos Santos  
Leilson Silva Fernandes  
Marcos Cardoso  
Raimundo Pereira da Silva  
Robson Roberto da Silva  
Vilma Calado da Silva Vilela  
Wagner Luiz de Campos







## Exposição | Exhibition | Exposición

### Curadoria | Curator | Curador

Ariel Jiménez

### Museografia | Exhibition Designer |

#### Museografia

Ceres Storchi

Roberta Guerra

### Identidade Visual | Visual Identity |

#### Identidad Visual

Marília Ryff-Moreira Vianna

## Catálogo | Catalogue

### Coordenação Editorial | Editorial

#### Coordination | Coordinación Editorial

Adriana Boff

### Texto | Text

Ariel Jiménez

Paulo Herkenhoff

### Cronologia | Chronology | Cronología

Ariel Jiménez

Renata Peppi

### Tradução | Translation | Traducción

(Espanhol/Português)(Spanish/Portuguese)

Claudio Marcondes: Ariel Jiménez

(Espanhol/Inglês)(Spanish/English)

Alex Branger: Ariel Jiménez

(Português/Inglês)(Portuguese/English)

Cliff Landers: Paulo Herkenhoff

(Português/Espanhol)(Portuguese/Spanish)

Gabriela Petit: Paulo Herkenhoff

(Inglês/Português)(English/Portuguese)

Jorge Ritter

(Português/Inglês)(Portuguese/English)

Nicholas Rands

### Revisão | Proofreading | Revisión

Rosalina Gouveia (Português/Portuguese)

Carrie Cooperider (Inglês/English)

Audrey Walen (Inglês /English)

María Esther Pino (Espanhol/Spanish)

### Projeto Gráfico | Graphic Design |

#### Proyecto Gráfico

Marília Ryff-Moreira Vianna

### Fotografias | Photographs | Fotografias

Adrián Barros: 63, 80, 101

Carlos Germán Rojas: 19, 25, 32, 55, 57, 58, 62, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 92, 103, 105, 110, 114, 116, 118, 119, 123

Gregg Stanger: 30, 60, 66, 67, 70, 88, 89, 96, 97, 100, 121

Guy Brett: 27 (Oiticica)

Isabella Matheus: 26

Mark Morooso: 21, 24, 54, 56, 58, 59, 60, 64, 77, 81, (De Castro), 82, 83, 85, 90, 91, 94, 95, 107, 108, 109, 111, 112, 115, 119

R. Apfel: 27 (Cruz-Diez)

Rocky kneten: 23 (Soto)

Rodrigo Benavides: 17, 18, 22 (Otero), 31, 61, 65, 78, 79, 81, 84, 87, 93, 102, 104, 106, 113, 117, 120, 122

Sara Wells: 12

Thomas Griesel: 34

Wilhelm Redemann: 13

Cortesia | cortesía | cortesía del archivo CCS: 33

### Tratamento de Imagem | Image Processing |

#### Tratamiento de Imagen

ClickPRO

### Pré-impressão | Pre-press | Preimpresión

Gráfica Trindade

### Impressão | Printing | Impresión

Gráfica Trindade

## Todos os direitos reservados | All rights reserved | Todos los derechos reservados

© Fundação Iberê Camargo, 2010

© Fundación Cisneros

© Paulo Herkenhoff

© 2010 Projeto Hélio Oiticica

© 2010 Fundación Alejandro Otero

© 2010 Sucesión Jesús Soto

© 2010 Sucesión Willys de Castro

© 2010 Atelier Cruz-Diez

© 2010 Espólio de Mira Schendel

© 2010 Fundación Gego, todos los derechos

reservados. Gego es una marca registrada.

Prohibida su reproducción total o parcial

© 2010 "The World of Lygia Clark" Cultural Association

Nesta edição respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa | This edition follows the New Orthographic Agreement of Portuguese Language | En esta edición ha sido respetado el Nuevo Acuerdo Ortográfico de la lengua portuguesa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Biblioteca Pública do Estado do RS, Brasil)

D451 Desenhar no espaço: artistas abstratos do Brasil e da Venezuela na coleção Patricia Phelps de Cisneros / Ariel Jiménez et. al.; tradução de Alex Branger e Cláudio A. Marcondes. – Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010. 248 p. : il.

Catálogo em edição trilingüe: português, inglês e espanhol.

1. Artes Plásticas. I. Jiménez, Ariel. II. Gego. III. Otero, Alejandro. IV. Soto, Jesus. V. Castro, Willys de. VI. Clark, Lygia. VII. Schendel, Mira. VIII. Oiticica, Hélio. IX. Cruz-Diez, Carlos. X. Barsotti, Hércules. XI. Lauand, Judith. XII. Herkenhoff, Paulo. XIII. Banger, Alex. XIV. Marcondes, Cláudio A. XV. Título

CDU 73/76 (81) (058)

