

Abstrações em movimento: concretismo, neoconcretismo e tachismo

Rodrigo Vivas
Universidade Federal de Minas Gerais

A presente comunicação estuda as obras premiadas nos Salões de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte na década de 1960. A historiografia da história da arte relativa ao período se debruçou sobre a correspondência entre concretismo e neoconcretismo, mas pouca atenção foi direcionada aos artistas "tachistas" ou relacionados a "abstração informal". O trabalho problematiza a ausência de estudos sobre o tema ao propor a análise de um conjunto de obras premiadas nos Salões realizados na capital e que figuram atualmente como parte do acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Palavras-chave: informalismo; arte na década de 1960; Salões de Arte.

The present communication studies the award-winning works in the art salons of Belo Horizonte in the 1960. The art history historiography for the period discussed the correspondence between concretism and neoconcretismo, but little attention was directed to artists related to "informal abstraction" or "tachisme". The work problematizes the absence of studies on the subject when proposing the analysis of a set of awarded works in the art Salons held in the capital and that currently appear as part of the collection of Pampulha art museum.

Keywords: art informel; art in the 1960; art salon

A história da arte em Belo Horizonte¹

O primeiro esclarecimento se refere ao título deste capítulo: “A história da arte em Belo Horizonte”. Inexiste na conjunção anterior de palavras o interesse pela demarcação de uma análise exclusiva dos artistas mineiros ou pela construção de uma história da arte regional. A questão residiu em sua compreensão enquanto elo entre as produções nacional e internacional. Infelizmente, no Brasil, apenas recentemente os pesquisadores estão realizando os deslocamentos necessários para o estudo de museus fora do eixo Rio-São Paulo. Destaca-se o esforço de Emerson Dionisio de Oliveira² ao colocar em perspectiva as narrativas construídas por nove museus regionais de arte contemporânea. Um trabalho de fôlego que consegue fornecer uma ampla visão dessas instituições organizadas e representadas pelos salões de arte, exposições de arte, por artistas e agentes escolhidos como consubstanciadores a tais percursos institucionais. Através do trabalho de Emerson Dionisio³ verifica-se a recorrência da participação de artistas dentro do quadro de seleção e premiação dos vários salões regionais ocorridos no Brasil.

Artur Freitas⁴ realizou, em igual medida, importante trabalho que discorre sobre a transição entre a produção figurativa e a abstrata nos Salões de Arte do Paraná, sendo mais um exemplo que desloca o olhar do tabuleiro tradicional que somente reconhece os estados de Rio de Janeiro e São Paulo como realizadores de movimentos efetivos e representantes de todo o quadro nacional.

No cenário campineiro, é notória a atitude de Renata Zago⁵ ao centralizar em sua dissertação de mestrado as ocorrências dos Salões de Arte em Campinas, delineando extenso panorama acerca dos participantes. Esses estudos acabam por revelar de forma significativa a realidade do processo de conexão e intercâmbio entre críticos e artistas na década de 1960.

Os referidos trabalhos compartilham o horizonte de interesse do presente estudo, mas encontra-se aqui um caráter de diferenciação que conduz à análise institucional em paralelo à análise específica das obras premiadas e incorporadas aos acervos mineiros. Tal caminho é repleto de riscos e limitações: seja as dificuldades de acesso

¹ O presente trabalho faz parte das pesquisas desenvolvidas nos últimos anos pelo Grupo de Pesquisa do CNPq – “Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte (MAV- -BH)”. O objetivo é realizar o estudo da história da arte em Belo Horizonte a partir das obras reunidas nas coleções do Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB), Museu Mineiro (MM) e Museu de Arte da Pampulha (MAP).

² OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de. *Museus de fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre (RS): Zouk, 2010.

³ OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de. *A Arte de Julgar: apontamentos sobre os júris de salões brasileiros nos anos de 1960*. In: XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012, Campinas, SP Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012. p. 475-487

⁴ FREITAS, Artur. *A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60*. Revista de História Regional, 8(2): 87-124, Inverno, 2003.

⁵ ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. *Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2007. Disponível em

<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000438111>>. Acessado em 21 abr. 2012.

às obras guardadas nas reservas técnicas dos museus⁶, seja as inerentes ao embate direto com as obras artísticas. Como se sabe, as análises de obras artísticas são sempre parciais e iniciais. O fato de serem quase nulos os comentários críticos, referências e dados anteriores sobre as obras e seus produtores converte o trabalho em um transcurso penoso e até mesmo solitário. Como é prazeroso encontrar um texto - por menor que seja, escrito por um crítico que tentou desvendar ou traduzir em palavras o contato com a obra de arte! O desenvolvimento da pesquisa sobre o tema é longo e os resultados não parecem demonstrar o seu tempo de gestação. Como atesta Rodrigo Naves,⁷

Quem já escreveu sobre arte sabe bem a diferença de falar sobre uma obra já envolvida numa prosa que se instila em sua aparência, permitindo uma argumentação mais ventilada, e enfrentar produções que exigem antes uma descrição crítica cerrada, que propicie ao olhar algo mais do que o deleite ou o inefável.

Tendo em vista esse universo, defendemos a tese de doutorado em 2008, sobre os Salões de Arte de Belo Horizonte⁸ que segue da origem dos salões de arte, registrada em 1937 até 1969, recorte no qual o evento abandona as definições "municipal" e "belas-artes" e passa a assumir os vieses dos termos "nacional" e "arte contemporânea".

Naquele momento particular de exame, os salões e as premiações não pareciam produzir a menor coerência. Cada salão analisado indicava um universo particular. Com o lançamento do livro *Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte*,⁹ o avanço na discussão se tornou viável, mas ainda era extensa a delimitação temporal, o que pode ter comprometido a profundidade das constatações. Nesse momento, o adensamento das análises tornou latente o traçar de uma ideia de conjunto e a concepção de uma hipótese: a ofensiva abstrata nas bienais brasileiras e sua conseqüente disseminação para o território nacional. A afluência paradoxal entre inserção e distanciamento da pesquisa convergiu para sua retomada por um novo prisma de investigação. O que anteriormente havia se apresentado como diversidade foi agora transformado em unidade, mesmo que instável. Não que as produções não sejam dotadas de elementos que permitam o estabelecimento de conexões gerais e ampliadas, mas foi a análise pormenorizada das obras premiadas que norteou a constatação aqui exposta.

⁶ Uma das modalidades de premiação dos Salões de Arte denominava-se "prêmios de aquisição". O artista premiado recebia um valor monetário, geralmente doado por uma empresa, e sua obra poderia ser incorporada ao acervo da instituição promotora do Salão.

⁷ NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996. p. 10.

⁸ VIVAS, Rodrigo Vivas. *Os salões municipais de belas artes e a emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2008.

⁹ VIVAS, Rodrigo. *Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

Nesse sentido, a concentração fundamenta-se na década de 1960 e na instituição responsável pela visibilidade, legitimação e aquisição das obras artísticas: os Salões Municipais de Belas Artes (SMBA). Realizados anualmente, foram responsáveis por congregarem grande parte da produção nacional e dispor da participação de críticos como Mário Pedrosa, Walter Zanini, Frederico Morais, Walmir Ayala, José Geraldo Vieira, dentre outros. Apesar de encontrarmos as primeiras discussões sobre arte abstrata na participação de Candido Portinari na Exposição de Arte Moderna em 1944 em Belo Horizonte,¹⁰ que será apresentada no decorrer desse texto, a relevância do debate se apresenta com maior contundência na década de 1960.

As bienais internacionais de São Paulo foram inauguradas em 1951, aspecto que merece ser estudado a fim de apreender o papel do evento na constituição das produções artísticas regionais. Busca-se acompanhar, assim, as participações de artistas nas bienais comparativamente às premiações dos Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte (SMBA-BH), ambas inquestionáveis no que diz respeito às edificações de significado nas décadas de 1950 e 1960. É importante esclarecer que as análises são realizadas buscando evitar tanto a supervalorização do evento internacional, quanto a desvalorização de sua representatividade dentro do circuito artístico. O cuidado recaiu, neste sentido, na recusa em transformar a produção de outras unidades da federação apenas como mais uma de suas possíveis consequências.

Um dos esforços dessa pesquisa está em contextualizar as produções artísticas acompanhando a recepção à época em que as obras foram produzidas. Esse esforço é importante para não projetarmos no passado análises que foram construídas no presente, como demonstra Rodrigo Naves no artigo "Um azar histórico".¹¹ O autor elaborou uma refinada discussão das diferenças entre a recepção de uma produção artística em um determinado período e o seu reconhecimento artístico posterior. Várias são as produções reconhecidas muitos anos depois de sua produção, mas também não é raro que o reconhecimento de algumas tenha sido forçado à época em que foram realizadas. Um exemplo talvez seja suficiente para esclarecer esse anacronismo. Lygia Clark e Hélio Oiticica são atualmente os artistas mais reconhecidos da década de 1960, mas existia essa noção compartilhada na década em que produziram? A grande maioria dos especialistas sabe que não. Esses artistas eram conhecidos assim como outros nomes que atuaram na década de 1960, mas por qual razão os demais foram "esquecidos"? Tal fato pode ser explicado por um tipo específico de crítica, como explica Naves, que acaba por produzir:

um finalismo que interpreta a história da arte da frente para trás, privilegiando assim as obras de arte modernas que desembocariam na arte contemporânea, e numa arte

¹⁰ A Exposição Moderna de 1944, também conhecida como "Semana" reuniu artistas de arte moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo. Durante três meses os artistas e pensadores ligados às artes proferiram palestras, além de ter sido realizada uma grande exposição a qual foi invadida e teve oito telas rasgadas.

¹¹ NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 211.

contemporânea oposta a características fundamentais da arte moderna.¹²

O problema, ainda conforme Naves, está na criação de uma "espécie de justificativa teórica para a superioridade das obras de Oiticica e Clark, apoiada no fato de que teriam antecipado um movimento necessário e irreversível da história da arte".¹³

Desse modo, alguns pesquisadores utilizam os nomes desses artistas como chancela de *vanguarda*, produzindo a fascinação automática. Independente do teor das ações por eles desempenhadas, suas respectivas presenças se tornam justificativas para dotar qualquer evento de relevância. Sintomático é o caso do destaque construído para as exposições *Vanguarda Brasileira* e *Do Corpo à Terra*,¹⁴ altamente dependentes e vinculadas à falsa participação de Hélio Oiticica, que, apesar de "figurar" nos dois eventos, não participou de nenhum.

No intuito de erigir sobre tais equívocos uma atitude distanciada, torna-se necessária uma passagem do evento à análise das obras e/ou das proposições artísticas. O contato e o estudo das obras artísticas estariam em contradição à certeza do discurso da "verdade histórica". Dessa forma, é de extrema importância o levantamento e análise das obras produzidas ou incorporadas fora do circuito do Rio de Janeiro e São Paulo. O objetivo, como delineado no início, não se resume à realização de histórias da arte regionais, mas sim, na expansão à percepção da capacidade dos museus modernos brasileiros de reunirem artistas importantes, contribuindo para a reversão do atual cenário de invisibilidade e para a demarcação de uma tradição artística.

Movimentando a crítica de arte, portanto, na década de 1960, se efetiva nos SMBA de Belo Horizonte o debate entre concretos, neoconcretos envolvidos em uma dinâmica de racionalização ou não das formas geométricas e os artistas informais, fazendo com que a querela a princípio polarizada entre concretos e neoconcretos receba uma nova fisionomia e informal. A querela a princípio polarizada entre concretos e neoconcretos recebe uma nova fisionomia. Uma quantidade significativa de artistas considerados informais passou a fazer parte das premiações das Bienais e, conseqüentemente, atingiram um lugar de notoriedade nas artes visuais. No momento em que a arte brasileira parecia abandonar a necessidade de representação da realidade nacional e estava próxima à instauração de uma arte vanguardista, os artistas e o circuito são "surpreendidos" com o informalismo. O debate foi fartamente levantado por estudos importantes.

¹² NAVES, op.cit.

¹³ Idem, ibid.

¹⁴ As "mostras" *Objeto e Participação* e *Do Corpo à Terra* ocorrem paralelamente e fazem parte do mesmo projeto coordenado por Frederico Moraes. A primeira é realizada na parte interna do *Palácio das Artes*, e *Do Corpo à Terra* ocupa toda a extensão do Parque Municipal. A emergência dessas mostras refere-se a um conjunto de mudanças nas artes plásticas da década de 1960, que dialoga com questões levantadas anteriormente por Hélio Oiticica e Frederico Moraes. O primeiro, principalmente, introduz o conceito de "nova objetividade", rompendo com definições artísticas tradicionais. Como é demonstrado, Moraes tem um papel importante para Minas Gerais, tendo sido um fundamental articulador das artes plásticas em um circuito ainda incipiente. (VIVAS, 2012, p. 156).

Nessa leva, alguns trabalhos como o da pesquisadora Maria Luiza Tavora,¹⁵ foram, de certa maneira, norteadores de preocupações que se estenderam à recepção da crítica de arte com relação a arte abstrata informal no Brasil, entre os anos 1950 e 1960, principalmente no estudos sobre a artista Fayga Ostrower. A pesquisa de Távora trouxe importantes reflexões sobre questões da época, na qual uma parcela operante da crítica de arte buscou validar a arte abstrata apenas pelo viés da geometrização das formas:

Nos anos 1950/60, os críticos de arte mais ativos estavam profundamente engajados com a idéia de que a abstração só encontrava sua razão de ser em um tratamento formal vinculado à geometria. Amplamente fundamentada, esta posição contaminou os enunciados propostos por muitos para a arte informal — “arte não pensada”, “vale-tudo”, “abstracionismo ornamental” — levando seus defensores a equívocos no embate com obras que fugiam à estruturação geométrica do espaço, como é o caso da gravura de Fayga Ostrower.¹⁶

Apesar das diferenças teóricas e práticas do fazer artístico entre os grupos concretistas do Rio e de São Paulo, as suas produções eram constituídas ainda por matrizes geométricas, ambos partiam de interpretações e da aderência de questões internacionais que permeavam a Arte Concreta. Esses dois grupos compartilhavam de uma posição à produção da arte informal. Waldemar Cordeiro, um dos membros do grupo Ruptura, concretista de São Paulo, já na década de 50 reconheceu que a Arte Abstrata no Brasil não poderia ser considerada tal como um grupo homogêneo. O artista também se dedicou a demonstrar problemas plásticos e teóricos de obras abstratas que não se derivavam de preceitos do Concretismo paulista, como por exemplo, as obras de Cícero Dias:

[...] julgamos hedonista o não figurativismo do Sr. Cícero Dias por que cria formas novas de princípios velhos. Demonstrá-lo-emos aproveitando as palavras insuspeitas do Sr. Milliet — Cícero Dias das telas abstratas não difere do autor que conhecemos pintando ingênuas naturezas-mortas e cenas do Nordeste. São os mesmos verdes e amarelos de outrora, e são as mesmas formas e composições[...].¹⁷

Isso posto, ainda que os grupos concretistas do Rio e de São Paulo divergissem em planos práticos e teóricos na produção artística, sustentavam uma contestação às

15 Cf. TÁVORA, Maria Luiza Luz. *A crítica e a gravura artística - anos 50-60: entendimento da experiência informal*. Arte & Ensaio (UFRJ), v. 27, p. 120-131, Rio de Janeiro, 2014. TÁVORA, Maria Luiza Luz. *O lirismo na gravura abstrata de Fayga Ostrower*. Dissertação (Mestrado) - Escola de Belas Artes/UFRJ. Rio de Janeiro, 1990. p. 326.

16 TÁVORA, Maria Luiza Luz. Fayga Ostrower e a gravura abstrata no Brasil. In: Seminário Vanguarda e Modernidade nas Artes Brasileiras 2005, Campinas. *Anais eletrônicos...* São Paulo: Unicamp, 2005. p. 2-3.

17 COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. p.13.

obras da Abstração Informal: “[...] tanto o Concretismo de São Paulo, quanto o do Rio, posteriormente neoconcreto, opõem-se sistematicamente ao Abstracionismo informal”.¹⁸

Como demonstra Edith Behring, pairava uma hostilidade por parte de textos críticos e dos artistas concretistas em relação à abstração informal, pois, como afirma: “Eles seriam os autênticos artistas abstracionistas e nós meros fazedores de formas decorativas”.¹⁹

Compreende-se, na produção crítica, todavia, a atuação de críticos que buscaram legitimar a arte abstrata no terreno do Informalismo, como Walter Zanini, que refletiu sobre a gravura de Rossini Perez, em 1961.²⁰ Além disso, José Geraldo Vieira evidenciou a notabilidade da gravura de Fayga Ostrower na revista *Habitat*. “[...] nessa arte difícil, que já não tem nada a ver mais com o desenho inscrito em suporte e que, aos poucos, adquiriu autonomia não só técnica e artesanal como foros de linguagem outra que não a caligráfica”.²¹

Mas o que de fato ocorreu em outros circuitos fora do eixo Rio e São Paulo? Como estudo de caso, podemos centrar nossas preocupações nos Salões de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte. Na presente comunicação analisaremos parte das obras premiadas nos Salões de Arte da Prefeitura na década de 1960 buscando recuperar as obras dos artistas informais incorporados ao acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Referências Bibliográficas

- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- FREITAS, Artur. *A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60*. Revista de História Regional, 8(2): 87-124, Inverno, 2003.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.
- NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

¹⁸ Ibid. p. 19.

¹⁹ Ibid. p.166.

²⁰ ZANINI, Walter. Cópia de fôlder não identificado. Setor de documentação MAM--Rio. Paris, 1961. In: TÁVORA, Maria Luisa Luz. *A crítica e a gravura artística — anos 50-60: entendimento da experiência informal*. Arte & Ensaio (UFRJ), v. 27, Rio de Janeiro, 2014, p.128.

²¹ VIEIRA, José Geraldo. *Salas especiais nacionais*. Fayga Ostrower. *Habitat*, São Paulo, n.65, 1961: 49. In: *ibid.*, p.128.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de. *A Arte de Julgar: apontamentos sobre os júris de salões brasileiros nos anos de 1960*. In: XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012, Campinas, SP Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de. *Museus de fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre (RS): Zouk, 2010.

TÁVORA, Maria Luisa Luz. *A crítica e a gravura artística - anos 50-60: entendimento da experiência informal*. Arte & Ensaio (UFRJ), v. 27, p. 120-131, Rio de Janeiro 2014. TÁVORA, Maria Luisa Luz. *O lirismo na gravura abstrata de Fayga Ostrower*. Dissertação (Mestrado) - Escola de Belas Artes/UFRJ. Rio de Janeiro, 1990.

TÁVORA, Maria Luiza Luz. Fayga Ostrower e a gravura abstrata no Brasil. In: Seminário Vanguarda e Modernidade nas Artes Brasileiras 2005, Campinas. *Anais eletrônicos...* São Paulo: Unicamp, 2005.

VIEIRA, José Geraldo. *Salas especiais nacionais*. Fayga Ostrower. *Habitat*, São Paulo, n.65, 1961: 49. In: TÁVORA, Maria Luisa Luz. *A crítica e a gravura artística – anos 50-60: entendimento da experiência informal*. Arte & Ensaio (UFRJ), v. 27.

VIVAS, Rodrigo Vivas. *Os salões municipais de belas artes e a emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2008.

VIVAS, Rodrigo. *Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. *Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2007. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000438111>>. Acessado em 21 abr. 2012.

ZANINI, Walter. Cópia de fôlder não identificado. Setor de documentação MAM-Rio. Paris, 1961. In: TÁVORA, Maria Luisa Luz. *A crítica e a gravura artística – anos 50-60: entendimento da experiência informal*. Arte & Ensaio (UFRJ), v. 27, Rio de Janeiro, 2014.