



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



Abstrações na América Latina: arte e crítica nos anos 1950

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)

Esta comunicação relaciona-se à pesquisa que desenvolvo com o auxílio do CNPq, e que trata da relação entre arte e crítica de arte na América do Sul (1950-1970). A pesquisa tem como objetivo maior investigar as conexões existentes, no continente sul-americano, entre o campo da história da arte e da crítica de arte aqui produzidas, bem como refletir sobre as formas específicas de reação e de integração aos discursos hegemônicos de autoridade e de legitimação simbólica que ocorrem em nosso contexto. Procura ainda estabelecer novas relações entre obras, textos e eventos aqui produzidos e/ou realizados e que marcaram nosso debate crítico e historiográfico, sem contudo ambicionar constituir uma ideia homogênea da arte produzida na região nem tampouco preocupar-se em mapear os diferentes estilos que aqui se sucederam. Ela insere-se assim em um conjunto de iniciativas acadêmicas e curatoriais que tem buscado reavaliar os paradigmas estabelecidos nos eixos hegemônicos internacionais sobre a chamada “arte latino-americana”.

Neste colóquio, tratarei especificamente do debate travado por artistas e críticos durante a primeira metade dos anos 1950, buscando evidenciar as tensões e contradições que, a meu ver, se fizeram presentes durante os primeiros anos de difusão da arte abstrata na região.

É possível afirmar que os anos do pós-guerra, no continente sul-americano, foram marcados pelo desejo de impor, no campo das artes visuais um novo pensamento de vanguarda, de caráter universalista, e que contestava abertamente o grau de “modernidade” dos movimentos modernistas locais, de cunho majoritariamente nacionalista, denunciando seu atraso em relação às propostas das vanguardas europeias. Nesse novo contexto, o discurso crítico assume um tom utópico - por vezes positivista - e o abstrato acaba por tornar-se sinônimo de moderno.

Em muitos países, com destaque para o Uruguai, a Argentina, o Brasil e, em um momento posterior, a Venezuela, a arte construtiva, com propostas que privilegiavam o racional, foi a primeira tendência abstrata a se fazer dominante. Para Ronaldo Brito, isso se deve ao fato de que a difusão das tendências construtivas no continente sul-americano estiveram “organicamente ligadas ao projeto desenvolvimentista da América Latina”. A seu ver, as vanguardas construtivas

encaixavam-se como perfeição nos projetos reformistas e aceleradores dos países desse continente e serviram, até certo ponto, como agentes da libertação nacional frente ao domínio da cultura europeia, ao mesmo tempo em que significavam uma inevitável dependência desta. (...) As vanguardas construtivas na América Latina respondem a esse ambíguo desejo, o de ascender ao mundo desenvolvido para dele tentar se emancipar.¹

Cabe porém lembrar que Joaquim Torres-García, após seu retorno à sua terra natal, Montevidéu, em

¹ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999 (1º ed. 1985), pp. 34-35 e 52.

1934, empenhara-se em difundir os pressupostos de seu *Universalismo Construtivismo*, fruto de suas experimentações plásticas e reflexões teóricas junto ao grupo *Cercle et Carré*. Em texto publicado em 1944 na revista *Arturo*, por exemplo, Torres-García afirma que:

Atualmente estamos menos interessados na coisa do que na estrutura onde ela se situa. A casa, o Sol, a árvore, podemos agora vê-los organizados de outro modo: como as pedras num muro. Estamos mais interessados no muro que construímos, na construção, do que nas coisas e acontecimentos que antes buscávamos. E, assim, nos damos conta de que tanto aquilo que nos pertence como a originalidade são partes da construção. Já não são mais as coisas, mas o ritmo em que no momento elas se encontram, que constitui a essência da criação poética.²

Se o texto de Torres-García retira a importância do tema em prol de uma maior atenção à estrutura compositiva, no imediato pós-guerra a defesa da abstração se faz mais contundente e radical, em textos e manifestos lançados em diferentes cidades da América Latina por artistas ou por grupos recém-formados. Neles, são estabelecidas oposições categóricas, implacáveis, entre a “arte velha” e a “arte nova”, como forma de se colocar na dianteira do debate e de defender uma arte em sintonia com o próprio tempo e completamente diferenciada das precedentes. Na rubrica do “velho” encontram-se não apenas as manifestações figurativas, como também suas variações e hibridações. Na rubrica do novo aparecem a arte abstrata, em especial as correntes abstrato-geométricas e, sobretudo, aquelas

² In: ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997, p. 241. Conforme veremos a seguir, a revista *Arturo* teve apenas um único número publicado, em 1944.

derivadas do construtivismo e da definição de arte concreta proposta por Theo van Doesburg e difundida por Max Bill.

O manifesto do Grupo Ruptura, lançado em São Paulo em 1952, é emblemático desse espírito bélico e excludente, que proclama o desejo de instaurar uma nova era artística. É o velho, afirmam seus autores:

todas as variedades e hibridações do naturalismo; a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo 'errado' das crianças, dos loucos, dos 'primitivos', dos expressionistas, dos surrealistas, etc...; o não figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer.

É o novo

as expressões baseadas nos novos princípios artísticos; todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento e matéria); a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático; conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.³

Anos antes, em 1946, o grupo *Madí*, atuante na Argentina, mas formado por artistas de diferentes nacionalidades, entre eles dois uruguaios conhecedores do trabalho de Torres-García, divulgara seu manifesto durante sua primeira exposição coletiva no Instituto Francês de Buenos Aires. Nele, declaravam que a arte, antes de *Madí*, fora:

³ Assinaram o manifesto os artistas Lothar Charoux, Anatol Wladyslaw, Kazmer Féjèr, Leopold Haar, Luís Sacilotto, Geraldo de Barros e Waldemar Cordeiro. Ressalte-se aqui a forte contribuição para este debate de artistas que haviam imigrado recentemente para o Brasil, com formação e experiências profissionais muito distintas.

um historicismo escolástico, idealista;
uma concepção irracional;
uma técnica acadêmica; uma composição unilateral, estática,
falsa;

uma obra carente de verdadeira essencialidade;
uma consciência paralisada por suas contradições insolúveis,
impermeável à renovação permanente da técnica e do estilo

Madí revolta-se contra tudo isso. Confirma o desejo constante e absorvente do homem no sentido de inventar e construir objetos dentro dos valores absolutos e eternos do homem, em sua luta para construir uma nova sociedade sem classes, que libere a energia e controle o tempo e o espaço em todos os sentidos e domine a matéria até o seu limite extremo. Sem descrições fundamentais relativas à totalidade da organização, não é possível construir o objeto nem fazê-lo penetrar na ordem constante da criação. Desse modo, o conceito de invenção é definido no campo da técnica e da criação como uma essência totalmente definida. Para o madismo, a invenção é um método interno, superável, e a criação é uma totalidade imutável. Madí, portanto, inventa e cria.⁴

Poucos meses mais tarde, por ocasião de sua terceira exposição, o grupo se apresenta proclamando que:

Madí inventou a moldura irregular e ornada, quebrando para sempre com o tabu da Moldura pictórica; ele inventou a pintura e a escultura com movimento, articulou o universal e o linear, criou a arte plástica plural e lúdica.⁵

Em que pesem a força da retórica e as diferenças de pensamento e de ação entre esses e os demais grupos partidários da abstração que se formariam no continente sul-americano durante o período em análise, podemos concluir, citando Dawn Ades, que “o que todos tinham em comum eram a radical rejeição pela arte passada, a recusa da representação e o abandono da figura, a busca de

⁴ In: ADES, Dawn. *Op. Cit.*, pp. 330-331. O grupo *Madí* foi criado por ex-integrantes do movimento *Arte Concreto-Invención*; entre eles destacam-se Gyula Kosice, Carmelo Arden Quinn, Rhod Rothfuss e Edgar Bayley.

⁵ In: *Idem*, p. 245.

novas formas e novos materiais, e o desejo de acabar com as tradicionais fronteiras entre pintura e escultura”.⁶ O tom agressivo e polêmico dos manifestos então publicados não deixa dúvidas sobre o vigor do projeto de renovação/atualização artística então em curso.

Este projeto contava, em muitos casos, com o apoio inusitado de instâncias governamentais e de empresários ávidos em conquistar para si um novo status sócio-cultural. Este duplo apoio, do governo e da iniciativa privada, que evidentemente não se deu de modo homogêneo em todos os países, permitiu a criação de diversas instituições culturais francamente “modernas”, como os novos museus e centros de arte, os primeiros Salões de Arte Moderna, revistas como *Artur*, *Ver y Estimar* e *Nueva Visión* e, em especial, as Bienais de São Paulo, realizadas inicialmente sob a tutela do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Essas instituições e publicações modificaram gradualmente o panorama artístico-cultural vigente ao incentivarem o debate a respeito de quais formas e expressões artísticas seriam as mais adequadas ao novo tempo. Possibilitaram não apenas um intercâmbio de ideias e propostas, como também uma circulação expressiva de obras e agentes culturais no continente.

A revista *Ver y Estimar*, por exemplo, fundada e editada por Romero Brest com a clara intenção de divulgar as novas propostas artísticas tanto locais quanto internacionais, e, em especial as tendências abstratas,

⁶ In: *Idem*, p. 246.

teve 44 números entre 1948 e 1955. Publicada em Buenos Aires, ela ultrapassava em muito as fronteiras da Argentina e contava com colaboradores de peso na América Latina, como o crítico brasileiro Mário Pedrosa, o arquiteto venezuelano Carlos Villanueva e o artista alemão radicado no México, Mathias Goeritz. Suas páginas, divididas em seções como “crítica bibliográfica”, “comentários de exposições”, “homenagens a artistas”, entre outras, traziam informações sobre a produção latino-americana e europeia, com ênfase na produção atual, bem como traduções de artigos publicados no exterior. Em seu primeiro número, seus editores procuraram justificar a relação entre o sensível e o inteligível, presente em seu título:

Entendemos que a crítica, sem esquecer as reações sensíveis e o jogo da imaginação, deve enriquecer-se por seus fundamentos teóricos e por seu modo inteligente de explorar a realidade, o que não significa de modo algum que a concebemos como uma estrutura fria de ideias. A dimensão do sensível e do sentimental devem integrar-se com a dimensão do pensamento, sob pena de que o juízo se desvaneça em uma caótica sucessão de imagens verbais.⁷

Já o texto de apresentação do único número da revista *Arturo*, publicada em Buenos Aires em 1944, é mais enfático na defesa da abstração. Seus editores, entre os quais se encontram alguns dos futuros integrantes do grupo *Madí*, afirmam “sua posição a favor da imagem pura sem qualquer determinismo ou justificação” e declaram que “a arte abstrata, englobada

⁷ Ver <http://www.learevistas.com/notaHistoria.php?nota=11>

como relação de um todo, irá assegurar a harmonia e o polidimensional, sem necessidade de adaptações psíquicas”.⁸

Além da já mencionada contribuição de Torres-García para *Arturo*, vale também lembrar o artigo de Rhod Rothfuss, intitulado “A moldura: um problema da arte contemporânea”, no qual o artista se engaja no debate sobre a função e a atualidade da arte abstrata, assumindo um pensamento evolucionista, que compreende o cubismo e as vanguardas históricas europeias como fatos passados e defende que “uma pintura deve começar e acabar nela mesma; sem solução de continuidade”:

E foi esse desejo de expressar a realidade das coisas que tornou a pintura cada vez mais abstrata, passando pelo futurismo e culminando, mais recentemente, no cubismo, no não objetivismo, no neoplasticismo e também em sua forma mais abstrata, o construtivismo. (...) Mas, enquanto se solucionava o problema da pura criação artística, a própria solução (por meio de um rígido princípio dialético) criava outro problema, menos nítido no neoplasticismo e no construtivismo, em virtude de sua composição orthogonal, do que no cubismo e no não-objetivismo: o problema da moldura. (...) Uma pintura com moldura regular sugere a continuidade do tema, a qual só desaparece quando a moldura está rigorosamente estruturada de acordo com a composição da pintura.⁹

Antológicas na formação de toda uma geração de críticos e de amantes da arte, essas duas revistas serão lembradas por Aracy Amaral em mais de um artigo. Sobre *Arturo*, ela dirá que

⁸ In: ADES, Dawn. *Op. Cit.*, p. 329. A revista, porém, não possuía um perfil claramente definido e suas contradições talvez se tornassem rapidamente aparentes caso mais números fossem publicados.

⁹ In: *Idem*, p. 329-330. Conforme evocado acima, a quebra com a concepção tradicional de moldura foi elemento central das ações do grupo *Madí* e, em alguns casos, lembram algumas das proposições neoconcretistas.

fica já estampada em *Arturo* a marca dos artistas teóricos desse período na vanguarda argentina. Defendem seus princípios, com manifestos e pensamento crítico. Salvador Presta é enfático ao afirmar que foi a partir de Arturo que se geraram movimentos como a *Asociación Arte Concreto Invención*, assim como o *Movimento Madí*, a grande invenção destas vanguardas argentinas, assim como o Perceptismo de Raul Lozza.¹⁰

E sobre *Ver y estimar*, Amaral declara que “foi de fundamental memória para todos os que se interessam por arte no século XX nesta América do Sul”:

Foi uma revista que devorávamos e buscávamos com empenho em livrarias e antiquários de Buenos Aires nos anos de nossa formação. Ela trazia não apenas o pensamento vanguardista de Romero Brest, como colaborações de intelectuais estrangeiros e de seus jovens discípulos, como Marta Traba e Damián Bayón.¹¹

Outro ponto importante a ser destacado aqui diz respeito à agenda cultural dos novos museus de arte: ela foi composta não apenas por mostras de âmbito nacional e internacional como também por conferências e palestras proferidas por convidados estrangeiros. O crítico argentino Jorge Romero Brest, por exemplo, vem ao Brasil, em 1950, para falar no MASP, a pedido de seu diretor, Pietro Maria Bardi. Ressalte-se que ele retornará diversas vezes ao país nos anos subsequentes, participando com frequência dos júris de premiação de diversas edições das Bienais de São Paulo.¹² Segundo

¹⁰ AMARAL, Aracy. “Abstração geométrica na América do Sul: a Argentina como precursora”. In: *Textos do Trópico de Capricórnio*. 3 vol. São Paulo: Ed. 34, 2006, vol. 2, p. 105.

¹¹ AMARAL, Aracy. “Um olhar sobre a América: Damián Bayón”. In: *Idem*, p. 139.

¹² A respeito da participação de Brest nos eventos organizados no Brasil, Maria Amália Garcia, em estudo empreendido sobre os Intercâmbios culturais entre Brasil e Argentina no momento da difusão da arte abstrata, observa que “sua participação [de Brest] nos empreendimentos brasileiros atinou seu posicionamento no âmbito internacional,

Maria Amália Garcia, Jorge Romero Brest, na I Bienal de São Paulo,

atuou como como um defensor extremo da abstração. Uma adesão total à causa abstrata o encontrava argumentando para outorgar o primeiro prêmio em escultura à obra *Unidade Tripartida* de Max Bill. (...) [Além disso] Brest outorgou especial relevância ao evento paulista em sua revista *Ver y Estimar*. O número 26 incluía uma extensa e elogiosa crítica do certame que resultava benéfica para o esforçado projeto de Matarazzo de desafiar a geografia das artes para São Paulo.¹³

O crítico belga Léon Degand, sempre citado em estudos sobre a difusão da arte abstrata no Brasil, participou igualmente da vida cultural argentina, montando no *Instituto de Arte Moderno* (IAM) da capital portenha a exposição com a qual inaugurou o MAM/SP. Esta mesma exposição, acrescida de obras do acervo do MASP, foi também apresentada no Rio de Janeiro, por ocasião da inauguração da nova sede da sucursal da companhia de Seguros Sul América Terrestres e Marítimos.¹⁴ Entre nós, Degand organizou, além disso, uma série de conferências sobre arte abstrata visando auxiliar o público brasileiro a melhor compreender a nova arte. No Rio de Janeiro, Degand promoveu um ciclo de debates que contou com a participação de diferentes protagonistas do cenário cultural brasileiro - Tomás

enquanto que, para as instituições brasileiras, o discurso progressista do crítico argentino funcionou como uma instância de legitimação de suas escolhas modernistas". GARCIA, Maria Amália. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011, p. 102.

¹³ GARCIA, Maria Amália. "Ações e contatos regionais da arte concreta. Intervenções de Max Bill em São Paulo em 1951". In: *Revista USP*. São Paulo, nº 79, set/Nov 2008, p. 201.

¹⁴ Ver, a esse respeito, artigo de Ana Magalhães intitulado "O debate crítico na exposição do Edifício Sul América, Rio de Janeiro, 1949. In: *Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Vitória: UFES, pp. 120-128.

Santa Rosa, Mário Pedrosa, Quirino Campofiorito, Di Cavalcanti e Antônio Bento - e no qual “estava sob julgamento a pintura abstrata”.¹⁵

As Bienais de São Paulo certamente intensificaram esta polêmica, desempenhando papel fundamental na difusão da arte abstrata não apenas no Brasil como na América Latina.

Defensor de primeira hora das correntes abstratas no Brasil, Mário Pedrosa afirmará, com razão, que “logo às primeiras bienais dá-se a vitória do abstracionismo sobre o velho figurativismo e por todo o país, apesar de algumas resistências regionais aqui e acolá”.¹⁶ Lembremos que às vésperas da I Bienal o abstracionismo era aqui encarado com reservas e resistências, tanto por artistas politizados quanto pelos integrantes da geração modernista, pois acreditava-se que apenas a arte figurativa poderia exercer uma função social legítima e ser acessível à compreensão de todos. Nos dizeres de Mário Pedrosa:

O grave perigo que corriam os artistas plásticos no Brasil, antes da prova da Bienal paulista, era a timidez, a falta de audácia, um certo conformismo com os valores do dia. Eram os jovens reverentes demais para com os velhos. (...) Tudo isso acabou com o certame internacional do Trianon. Hoje no Brasil, o ambiente artístico está em efervescência. Sumiu-se a modorra asfixiante. Os artistas começam a brigar por suas idéias, suas convicções estéticas. Excelente! A vanguarda abstracionista reafirmou-se com uma truculência magnífica, soberba de intolerância. É

¹⁵ *Idem*, p. 126. Neste artigo, Ana Magalhães ressalta o descompasso existente “entre as questões que estava postas à mesa no circuito brasileiro naquele momento, e num certo circuito francês no mesmo período”. Assinala ainda uma questão que considero relevante para nossa discussão: “embora o modelo de instituição artística para a criação dos museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro seja o norte-americano, o debate crítico e estético que se estabelece aqui com a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo* se funda no referencial francês”.

¹⁶ PEDROSA, Mário. “Época das Bienais”. In: *Mundo, homem, arte em crise*, São Paulo: Perspectiva, 1986 (org. Aracy Amaral), p. 287.

exatamente isto de que precisamos, pois uma tal atitude revela apenas a profundidade de suas convicções. Um artista sem convicção, sem unilateralismo não será jamais um grande artista.¹⁷

Já em 1957, quando da seleção dos artistas brasileiros que participariam da IV Bienal de São Paulo, o crítico Quirino da Silva denunciaria o preconceito vigente quanto à produção figurativa e o predomínio completo das correntes abstratas:

Desde que aqui se tornou moda o abstracionismo, ou o concretismo, os nossos pintores e escultores, menos dotados, medíocres mesmo, se arregimentaram e se assenhorearam de todas as posições, todos os postos, parecendo aos menos avisados serem eles os artistas em cujas mãos está o destino artístico do Brasil. De fato, no instante que passa, estão eles, os artistas medíocres, como se costuma dizer, dando as cartas. Ainda agora, na seleção de obras que irão figurar na IV Bienal, deram prova, provada, da sua perfeita organização. Um pintor figurativista apenas foi admitido, enquanto que artistas como Flávio de Carvalho, Carybé, Marina Caram, Felícia Leirner, Bonadei e outros foram recusados.¹⁸

Se a posição de Quirino da Silva nos parece extremada, o papel estratégico das primeiras bienais no contexto de renovação das artes na América Latina não deve ser menosprezado. Dentro dessa perspectiva, podemos tomar como exemplo a participação da Argentina nessas mostras. Se o país não demonstrou forte interesse em participar da I Bienal de São Paulo, já que o governo de Perón “continuava à margem dos códigos estéticos na nova ordem de pós-guerra” e não se mostrava vinculado à causa moderna, esta situação se transforma rapidamente,

¹⁷ PEDROSA, Mário. “Momento Artístico”, Catálogo da *Exposição de artistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, abril de 1952.

¹⁸ SILVA, Quirino. *Diário da Noite*, São Paulo, 23 de agosto de 1957.

não somente em função de uma mudança de gosto, mas por questões políticas que envolviam a disputa pela supremacia cultural no continente sul-americano, conforme assinala Maria Amália Garcia:

O modelo proposto pelo Brasil no âmbito cultural causava impacto no panorama argentino. Uma reconsideração com novas estratégias pretendia por a Argentina na linha para concorrer pela hegemonia cultural, a fim de recolocar culturalmente Buenos Aires num novo mapa regional onde sua antiga supremacia parecia se diluir. (...) Se em 1953 começariam a aparecer sinais de recuperação econômica, que sobrevinham ao programa de estabilização do ano anterior, é evidente que se destinou ao programa das artes plásticas uma disponibilidade destacada. (...) Reorientada na nova ordem, a Argentina tentava articular uma renovada programação das artes plásticas que reapareciam como “outras armas” a serem consideradas no complexo jogo regional que o pós-guerra impunha.¹⁹

Assim, a Argentina envia para a II Bienal de São Paulo um conjunto expressivo de artistas contemporâneos, em sua maioria ligados à abstração (a representação foi composta por 27 artistas, entre eles participantes do movimento Arte Concreto-Invención e do grupo Madí - Gyula Kosice, Tomas Maldonado, Raul Lozza, Lydi Prati -, com um total de 49 obras) e logra conquistar um prêmio de aquisição:

O esforço foi recompensado por um reconhecimento dos valores artísticos: o júri da II Bienal, integrado por Max Bill e novamente por Romero Brest, outorgava a *Anécdota sobre rojo* (1953) de Alfredo Hlito

¹⁹ GARCIA, Maria Amália. “A cena artística argentina nas duas primeiras bienais paulistas”. In: *Anais do XXIV Colóquio do CBHA*. Belo Horizonte, 2005, s/p. Disponível em http://www.cbha.art.br/coloquios_antecedentes.html No caso da não participação da Argentina na I Bienal de São Paulo, Garcia relata que, “à diferença dos outros países, para a situação argentina era quase impensável que esse panorama novo pudesse ser representado no critério curatorial da burocracia governamental. (...) [Assim], quanto ao convite oficial, a diplomacia optou pelo voto de silêncio: o embaixador Juan Cooke respondeu um ano depois a carta que em 12 de julho de 1950 Ciccillo Ihe enviara convidando a Argentina para participar da Bienal.

um prêmio aquisição patrocinado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).²⁰

Em sua análise das relações político-culturais estabelecidas entre Brasil e Argentina, Garcia vai além, ao afirmar que,

na Argentina, o panorama institucional vinculado à arte moderna em finais dos anos 40 redefiniu-se a princípios dos 50 em função das inter-relações com a cena brasileira, encaixando-se na abstração e na procura de projeção internacional.²¹

Na segunda metade dos anos 1950, o debate em torno da atualidade da arte abstrata ganhará novos contornos, com a entrada em cena de diferentes grupos e propostas. No Brasil, o neoconcretismo trará à baila questões de outro teor, centradas agora na sensibilidade, na intuição, na relação entre artista/obra/observador, e empreenderá forte crítica ao concretismo. A arte cinética, por sua vez, alcançará grande repercussão no continente sul-americano, com especial destaque para a Venezuela. Muitos de seus representantes encontrarão grande acolhida em Paris, participando do Salão de Réalités Nouvelles e de várias mostras promovidas pela galeria Denise René. A IV Bienal de São Paulo, realizada em 1957, terá como principal marco uma grande retrospectiva da obra de Jackson Pollock, organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, na qual foram apresentadas 34 telas e 29 desenhos e aquarelas do artista norte-americano recém-falecido. Esta Bienal abrirá outras frentes, dando início à

²⁰ *Idem.*

²¹ *Ibidem.*

consagração da chamada arte informal - ou tachista - no Brasil e nos países vizinhos, ao incentivar a promoção de uma abstração mais livre, que valoriza a matéria, o gesto e a espontaneidade.

