



OVO-DILACERADO

GRUPO GUTAI GRUPO FRENTE GRUPO RUPTURA
VANGUARDAS ARTÍSTICAS NOS ANOS 1950-1960

MARIA VERÔNICA RODRIGUES DE FARIAS

Maria Verônica Rodrigues de Farias

OVO-DILACERADO

GRUPO GUTAI, GRUPO FRENTE, GRUPO RUPTURA E AS VANGUARDAS
ARTÍSTICAS NOS ANOS 1950-1960

SÃO PAULO
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
2017

Maria Verônica Rodrigues de Farias

OVO-DILACERADO

**GRUPO GUTAI, GRUPO FRENTE, GRUPO RUPTURA E AS VANGUARDAS
ARTÍSTICAS NOS ANOS 1950-1960**

Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade de São Paulo (PUC-SP) em nível de Especialização em Arte, Crítica e Curadoria como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Curadoria e Crítica de Arte.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Mirtes Marins de Oliveira.

SÃO PAULO
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
2017

Dedico a meus filhos Pedro, Marina e Paloma.

AGRADECIMENTOS

À minha “Querida Profi”, orientadora professora Dra. Mirtes Marins de Oliveira pela dedicação, pelos ensinamentos e contribuição à pesquisa.

Pedro, pelos livros.

Marina, pela tradução das bibliografias.

Paloma, pela tradução de alguns textos.

Lucca Stefani, pela capa e as imagens.

Aos meus amigos e amigas que estavam na maior torcida, Debora, Raquel Drumond e Luiz.

Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo.

Walter Benjamim (1994, p.188).

RESUMO

Esta pesquisa tem como finalidade expor parte da produção artística no Brasil entre os anos 1950 e 1960, especificamente o Movimento Concreto Paulista e o Movimento Neoconcreto do Rio de Janeiro, quando a partir desses movimentos se formaram o Grupo Ruptura e o Grupo Frente, respectivamente. Paralelamente, exploraremos aspectos comuns entre os movimentos brasileiros e o Grupo Gutai, que se formou na mesma época no Japão. Estes movimentos se estabeleceram em meio aos questionamentos e inquietações causados pela Segunda Grande Guerra, levando os artistas a repensarem o seu papel. Inseridos em um contexto de abertura, ideologia desenvolvimentista, durante o período do governo Juscelino Kubitschek no Brasil, e no Japão o desenvolvimento tecnológico e industrial, fomentado pela política de reestruturação pelos Estados Unidos, mesclando o racional e o experimental, esses artistas buscaram responder aos desafios de seu contexto geopolítico. Para os artistas, era central à discussão reestruturar o seu sentido de lugar no mundo por meio da arte e pela arte: era como se a percepção de si próprio estivesse sendo desestabilizada e repensada. Da mesma forma, a relação entre arte e corpo adquire novas tendências, como desejo de maior liberdade e a necessidade dos artistas em experimentar novas formas de expressão.

Além disso, essa alteração estimulou e fez florescer atividades que romperam com a relação tradicional entre o artista e o objeto, caracterizando-se pela intensa experimentação que se estendeu à superação dos suportes artísticos tradicionais. A expansão da prática artística materializou-se em manifestações como a *action painting*, a *body art*, o *happening* e outras formas de performance.

A ênfase do presente trabalho recairá sobre os movimentos de vanguarda que trabalharam sob os paradigmas funcionalista e racionalista em busca de uma linguagem universal, incluindo Max Bill na Europa e, no Brasil, os concretistas e neoconcretistas em diálogo com Gutai.

Palavras-chave: Movimento Concreto. Movimento Neoconcreto. Experimentação artística. Grupo Gutai.

ABSTRACT

This study has the goal of exposing and analyzing part of the artistic movements in Brazil from 1950 to 1960. More specifically, it focuses on the Concrete Art Movement in Sao Paulo and the Neo-Concrete Movement, which led to the formation of the *Grupo Ruptura* and *Grupo Frente*, respectively. Additionally, the study draws comparisons between the above-mentioned movements and the Japanese *Gutai Group*.

Despite the geographical differences, all these groups had commonalities between them, as they were established in a post World War II reality filled with restlessness and questioning. The movements were shaped in a world filled with development ideologies (i.e. Juscelino Kubitschek in Brazil; Japan and the American restructuring program; etc.) that allowed for the exploration of new means of expression, mixing the rational and the experimental in an attempt of answering the challenges of the geopolitical context of the time. Central to the conversation was the role that artists felt they played. For them, it was necessary to restructure their meaning of belonging to the world through artistic means and for the art itself. The notion of oneself was destabilized and rethought along with the relationship between art and body. Such movements saw a greater wish for freedom of expression, in addition to exploring new means for expressing art. Furthermore, this search for expression allowed for the creation of new activities that broke with the traditional relationship between artist and object, such as the artistic manifestations of Action Painting, Body Art and Happening, among others.

The emphasis of this study will be on the avant-garde movements that worked within functional and rational paradigms for the search of a universal language, including Max Bill in Europe, the Concrete and Neo-Concrete Movements in Brazil along with the Gutai Group in Japan.

Key words: Concrete Movement. Neo-concrete Movement. Artists Experimentation. Gutai Group.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Cartaz para Exposição Arte Concreta, Max Bill, 1944. BILL, Max. <i>Cartaz para a exposição Arte Concreta</i> . 1944. Litografia. 128x90cm. Disponível em http://www.nb.admin.ch . Acesso em 09 ago.2017.....	22
Figura 2 – Max Bill, <i>Unidade Tripartida</i> , 1947-48. BILL, Max. <i>Unidade Tripartida</i> . 1948/49. Aço inoxidável. 114x88,3x98,2cm. Coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP). Disponível em: www.mac.usp.br . Acesso em: 9 Ago. 2017.....	24
Figura 3 – Max Bill, <i>15 Variations Sur un Même Thème</i> , 1935-38. BILL, Max. <i>15 Variations sur un même thème</i> . 1935/38. Litografia. 16 partes, 32x30cm cada. Daimler Art Collection. Disponível em: http://art.daimler.com/en/artwork/quinze-variations-sur-un-meme-theme-15-variations-on-one-theme-max-bill-1935-38-2/ . Acesso em: 9 Ago. 2017.....	26
Figura 4 – Max Bill, <i>Indefinite and Definite</i> , 1947. BILL, Max. <i>Indefinite and definite</i> . 1947. Disponível em: https://www.creativereview.co.uk/max-bill-five-decades/ . Acesso em: 9 Ago. 2017.....	27
Figura 5 – Vista da exposição Ruptura do Grupo Ruptura no Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1952. Fonte: CINTRÃO; NASCIMENTO, 2002, p.12.....	31
Figura 6 – Membros do Grupo Ruptura numa cantina: Luiz Sacilotto, Waldemar Cordeiro e Geraldo Barros. Fonte: CINTRÃO; NASCIMENTO, 2002, p.12.....	32
Figura 7 – <i>Manifesto Ruptura</i> , 1952. Fonte: AMARAL, 1977, p.69.....	34
Figura 8 – Geraldo de Barros, <i>Ruptura</i> , 1952. BARROS, Geraldo. <i>Ruptura</i> . 1952. Pintura em esmalte sobre kelmite. 54,8x48cm. Coleção Família Barros, SP. Disponível em: www.mac.usp.br . Acesso em: 9 Ago. 2017.....	35
Figura 9 – Waldemar Cordeiro, <i>Movimento</i> , 1951. CORDEIRO, Waldemar. <i>Movimento</i> . 1951. Têmpera sobre tela. 90x95cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP). Disponível em: www.mac.usp.br . Acesso em: 9 Ago. 2017.....	36
Figura 10 – Geraldo de Barros, <i>Função diagonal</i> , 1952. BARROS, Geraldo de. <i>Função diagonal</i> . 1952. Laca industrial sobre madeira. 60x60cm. Coleção particular, SP. Disponível em: www.mac.usp.br . Acesso em: 9 Ago. 2017.	37
Figura 11 – Waldemar Cordeiro, <i>Desenvolvimento óptico da espiral de Arquimedes</i> ,1952. CORDEIRO, Waldemar. <i>Desenvolvimento óptico da espiral de Arquimedes</i> . 1952. Esmalte sobre aglomerado. 71x60,5cm. Coleção Família Cordeiro. Disponível em: www.mac.usp.br . Acesso em: 9 Ago. 2017.	38
Figura 12 – Leopoldo Haar, <i>Composição</i> , 1950. HAAR, Leopoldo. <i>Composição</i> . 1950. Disponível em: https://www.catalogodasartes.com.br/Detailar_Biografia_Artista.asp?idArtistaBiografia=3049 . Acesso em: 9 Ago. 2017.	39

Figura 13 – Waldemar Cordeiro, *Círculos simultâneos*, 1952. CORDEIRO, Waldemar. *Círculos simultâneos*. 1952. Esmalte sobre aglomerado. 36,5x47cm. Coleção Família Cordeiro. Disponível em: www.mac.usp.br . Acesso em: 9 Ago. 2017.40

Figura 14 – Ferreira Gullar e Lygia Clark na exposição do Grupo Frente, 1955. Disponível em: tumbir_lwvg5nGYIQ1r70t2xo1 . Acesso em: 9 Ago. 2017.....43

Figura 15 – Ivan Serpa, *Colagem sob calor e pressão e guache sob papel*, 1954. SERPA, Ivan. [Sem título]. 1951. Colagem sobre calor e pressão e guache sobre tela. 23x31cm. Disponível em: <http://www.dangaleria.com.br/exposicao/concretos/serpa.html>. Acesso em: 9 Ago. 2017.45

Figura 16 – Lygia Pape, *Têmpera em placa de madeira*, 1954. PAPE, Lygia. [Sem título]. 1954. Têmpera em placa de madeira. 236x227cm.45

Figura 17 – Grupo Frente, Galeria Lelong EUA. GRUPO FRENTE. [Sem título]. Lelong Gallery. Disponível em: www.artsy.net/show/galerie-lelong-grupo-frente . Acesso em: 9 Ago. 2017.46

Figura 18 – Hélio Oiticica, *Guache sobre cartão*, 1955. OITICICA, Hélio. [Sem título]. 1952. Guache sobre cartão. 50x50. Disponível em: https://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=258. Acesso em: 9 Ago. 2017.48

Figura 19 – Ivan Serpa, *Construção nº 75*, 1955. SERPA, Ivan. *Construção nº75*. 1955. Recortes de papel e guache sobre cartão. 43.00 cm x 35.00 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP). Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14773/construcao-no-75> . Acesso em: 9 Ago. 2017.49

Figura 20 – Hélio Oiticica, *Sem título*, 1956, MAM, Guache sobre papel. OITICICA, Hélio. [Sem título]. 1956. Guache sobre papel. 38,1x40,3. Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Disponível em: <http://mam.org.br/acervo/1998-045-oiticica-helio/>. Acesso em: 9 Ago. 2017.50

Figura 21 – Lygia Clark, *Plano em superfícies modulares*, 1956. CLARK, Lygia. *Plano em superfície modulada*. 1956.51

Figura 22: Lygia Pape, *Tecelares*, 1957. PAPE, Lygia. *Tecelares*. 1957. Xilogravura.....51

Figura 23 – Abraham Palatnik, *Reprodução da obra Aparelho Cinecromático*, 2SE-18 1955. PALATNIK, Abraham. *Reprodução da obra Aparelho Cinecromático*. 1955. Galeria Nara Roesler.52

Figura 24 – *Exposição Neoconcreta*, 1959. Fonte: MAR Ocidental. *O manifesto neoconcretista*. Fev. 2012. Disponível em: <http://marocidental.blogspot.com.br/2012/02/o-manifesto-neoconcretista.html>. Acesso em: 9 Ago. 2017.55

- Figura 25 – *Manifesto Neoconcreto*, 1959. Fonte: MAR Ocidental. *O manifesto neoconcretista*. Fev. 2012. Disponível em: <http://marocidental.blogspot.com.br/2012/02/o-manifesto-neoconcretista.html>. Acesso em: 9 Ago. 2017.56
- Figura 26 – Lygia Pape, *Balé Neoconcreto I*, 1958. PAPE, Lygia. *Balé Neoconcreto I*. 1958. 8 sólidos geométricos, madeira e tecido pintado, 4 cilindros brancos 2mx75cm, 4 paralelepípedos laranja 2mx75cmx60cm, 8 bailarinos. Disponível em: <http://www.lygiapape.org.br/pt/obra50.php?i=12> . Acesso em: 9 Ago. 2017.....57
- Figura 27 – Lygia Clark, *Bichos*, 1959. CLARK, Lygia. *Bichos*. 1959. Alumínio. Disponível em: www.encyclopedia.itaucultura.org.br . Acesso em: 9 Ago. 2017.....58
- Figura 28 – Lygia Clark, *Bichos*, 1960. CLARK, Lygia. *Bichos*. 1959. Alumínio. Disponível em: www.encyclopedia.itaucultura.org.br . Acesso em: 9 Ago. 2017.....58
- Figura 29 – Hélio Oiticica, *Relevos Espaciais*, 1959. OITICICA, Hélio. *Relevo espacial*. 1959. Óleo sobre madeira. Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://encyclopedia.itaucultural.org.br/obra7090/relevo-espacial>. Acesso em: 9 Ago. 2017.59
- Figura 30 – Jackson Pollock em ação. Disponível em: <http://www.fronterad.com/?q=14513&page=&pagina=2> . Acesso em: 9 Ago. 2017.....61
- Figura 31 – Lucio Fontana, [*Sem título*], 1949. FONTANA, Lucio. [*Sem título*]. 1949. Tela. 450 x 385cm. Disponível em: carla-citarella.blogspot.com. Acesso em: 9 Ago. 2017.63
- Figura 32 – Shozo Shimamoto, *Holes*, 1954. SHIMAMOTO, Shozo. *Holes*. 1954. 1182x1536cm. Tate London.64
- Figura 33 – Kazuo Shiraga, *Foot Painting*, 1958. SHIRAGA, Kazuo. *Foot Painting*. 1958. Disponível em: www.nipponlugano.ch . Acesso em: 9 Ago. 2017.....66
- Figura 34 – *O Grupo Gutai*, 1959. GRUPO Gutai, 1959, Osaka. Disponível em: www.theartstory.org/movement-gtai.htm . Acesso em 29 Ago. 2017.73
- Figura 35 – Georges Mathieu, *La bataille de Hakata*, 1957. MATHIEU, Georges. *La bataille de Hakata*. 1957. Óleo sobre tela. 200x800cm. Coleção Sofu Teshigahara, Teatro Sogetsu, Tóquio. Disponível em: <http://carpita.blogspot.com.br/2010/07/blog-post.html> . Acesso em: 30 Ago. 2017.75
- Figura 36 – Georges Mathieu, *Hommage au général Hideyoshi*, 1957. MATHIEU, Georges. *Hommage au général Hideyoshi*. 1957. Óleo sobre tela. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f0/Munroe_Alexandra_1994_To_Challenge_the_Midsummer_Sun_The_Gutai_Group.pdf . Acesso em: 30 Ago. 2017.76
- Figura 37 – Georges Mathieu pintando *Mort Anthropophagide de L'Évêque Sardinha*, 1959. *Georges Mathieu pintando Mort Antrophophagique de L'Évêque Sardinha*, 1959, MAM-RJ. Disponível em: <http://artelogie.revues.org/docannexe/image/578/img-1.jpg> . Acesso em: 30 Ago. 2017.....76

- Figura 38 – Pollock trabalhando. POLLOCK at work. Fotografia de Hans Namuth. Disponível em: artistandstudio.tumblr.com . Acesso em: 30 Ago. 2017.78
- Figura 39 – Kazuo Shiraga, *Challenging Mud*, 1955. SHIRAGA, Kazuo. *Challenging Mud*. 1955. Performance. Ashiya City Museum of Art and History.79
- Figura 40 – Jackson Pollock, *Obra n°5*. POLLOCK, Jackson. *Obra n°5*. 1948. Óleo sobre madeira compensada. 243,8x121,9cm. Coleção Particular, Nova York. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/No._5,_1948#/media/File:No._5,_1948.jpg . Acesso em: 01 Set. 2017.80
- Figura 41 – Jornal Gutai n°1, janeiro de 1955. Jornal Gutai n° 1. Osaka City Museum of Modern Art. Disponível em: www.city.osaka.lg.jp/contents/wdu120/artrip/en/gutai_history.html . Acesso em: 30 Ago. 2017.83
- Figura 42 – Jornal Gutai n°2, outubro de 1955. Jornal Gutai n° 2. Osaka City Museum of Modern Art. Disponível em: www.city.osaka.lg.jp/contents/wdu120/artrip/en/gutai_history.html . Acesso em: 30 Ago. 2017.83
- Figura 43 – Jornal Gutai n°3, outubro de 1955. Jornal Gutai n° 3. Osaka City Museum of Modern Art. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f0/munroe_alexandra_1994_to_challenge_the_midsummer_sun_the_gutai_group.pdf . Acesso em: 30 Ago. 2017.83
- Figura 44 – Kazuo Shiraga, *Doozo (please come in)*, 1955. SHIRAGA, Kazuo. *Doozo (Please, come in)*. 1955. Performance. Foto: Ashiya City Museum of Art and History. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f0/Munroe_Alexandra_1994_To_Challenge_the_Midsummer_Sun_The_Gutai_Group.pdf . Acesso em: 30 Ago. 2017.85
- Figura 45 – Shozo Shimamoto, *Please, walk on here*, 1955. SHIMAMOTO, Shozo. *Please walk on here*. 1955 (Reconstruída em 1993 e 1995). Performance. 250x43x20cm. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f0/Munroe_Alexandra_1994_To_Challenge_the_Midsummer_Sun_The_Gutai_Group.pdf . Acesso em: 30 Ago. 2017.83
- Figura 46 – Saburo Murakami, *Sky*. MURAKAMI, Saburo. *Sky*. 1955. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f0/Munroe_Alexandra_1994_To_Challenge_the_Midsummer_Sun_The_Gutai_Group.pdf . Acesso em: 30 Ago. 2017.87
- Figura 47 – Saburo Murakami, *Sky*. MURAKAMI, Saburo. *Sky*. 1955. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f0/Munroe_Alexandra_1994_To_Challenge_the_Midsummer_Sun_The_Gutai_Group.pdf . Acesso em: 30 Ago. 2017.88
- Figura 48 – *Convite para a Primeira exibição de arte Gutai*, 1955. INVITATION card for The First Gutai Art Exhibition [CONVITE para a Primeira Exibição de Arte Gutai]. 1955. Disponível em: http://www.city.osaka.lg.jp/contents/wdu120/artrip/en/gutai_history.html . Acesso em: 30 Ago. 2017.89

Figura 49 – *Convite para a Primeira exibição de arte Gutai*, 1955. *INVITATION card for The First Gutai Art Exhibition [CONVITE para a Primeira Exibição de Arte Gutai]*. 1955. Disponível em: http://www.city.osaka.lg.jp/contents/wdu120/artrip/en/gutai_history.html . Acesso em: 30 Ago. 2017.89

Figura 50 – Atsuko Tanaka, *Sem título* (estudos para peças *Bell*), 1955. TANAKA, Atsuko. [*Sem título (estudo para as peças Bell)*]. 1955. Quatro desenhos tinta e lápis sobre papel (à esquerda: 40cm de diâmetro e 39,7x27,2cm; à direita: 25,5x36,2cm cada). Coleção do artista. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f0/Munroe_Alexandra_1994_To_Challenge_the_Midsummer_Sun_The_Gutai_Group.pdf . Acesso em: 30 Ago. 2017.90

Figura 51 – Atsuko Tanaka em montagem das peças *Bell*, 1955. TANAKA Atsuko. *Montagem das peças Bell*. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f0/Munroe_Alexandra_1994_To_Challenge_the_Midsummer_Sun_The_Gutai_Group.pdf . Acesso em: 30 Ago. 2017.91

Figura 52 – Atsuko Tanaka, *Bell*, 1955. TANAKA, Atsuko. *Bell*. 1955. First Gutai Art Exhibition Ohara Kaikan Hall. Disponível em: <http://www.see-this-sound.at/print/work/890> . Acesso em: 30 Ago. 2017.92

Figura 53 – Saburo Murakami em performance na Primeira exibição de arte Gutai, 1955. MURAKAMI, Saburo. *Performing at One Moment Opening Six Holes*. First Gutai Art Exhibition. 1955. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f0/Munroe_Alexandra_1994_To_Challenge_the_Midsummer_Sun_The_Gutai_Group.pdf . Acesso em: 30 Ago. 2017.92

Figura 54 – Kazuo Shiraga durante a performance *Challenging Mud*, 1955. SHIRAGA, Kazuo. *Performance Challenging Mud, First Gutai Art Exhibition*. 1955. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f0/Munroe_Alexandra_1994_To_Challenge_the_Midsummer_Sun_The_Gutai_Group.pdf . Acesso em: 30 Ago. 2017.94

Figura 55 – Motanaga Sadamasa, 1956. SADAMASA, Motanaga. [*sem título*]. 1956. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f0/Munroe_Alexandra_1994_To_Challenge_the_Midsummer_Sun_The_Gutai_Group.pdf . Acesso em: 30 Ago. 2017.....95

Figura 56 – Motanaga Sadamasa, 1956. SADAMASA, Motanaga. [*sem título*]. 1956. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f0/Munroe_Alexandra_1994_To_Challenge_the_Midsummer_Sun_The_Gutai_Group.pdf . Acesso em: 30 Ago. 2017.95

Figura 57 – Michio Yoshihara, *Shining Water and Discovery*, 1956. YOSHIHARA, Michio. *Shining Water and Discovery*. 1956. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f0/Munroe_Alexandra_1994_To_Challenge_the_Midsummer_Sun_The_Gutai_Group.pdf . Acesso em: 30 Ago. 2017.96

Figura 58 – Jiro Yoshihara, *The Ruins* (performance para a revista Life), 1956. YOSHIHARA, Jiro. *The Ruins, performed for Life Magazine*. 1956.. Disponível em:

https://monoskop.org/images/f/f0/Munroe_Alexandra_1994_To_Challenge_the_Midsummer_Sun_The_Gutai_Group.pdf . Acesso em: 30 Ago. 2017.97

Figura 59 – Saburo Murakami, *Box*, 1956. MURAKAMI, Saburo. *Box*. 1956. Caixa de madeira com um relógio dentro. 80x80x80cm. Tokyo Metropolitan Art Museum. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f0/Munroe_Alexandra_1994_To_Challenge_the_Midsummer_Sun_The_Gutai_Group.pdf . Acesso em: 30 Ago. 2017.98

Figura 60 – Kazuo Shiraga, *Pintando com os pés*, 1956. SHIRAGA, Kazuo. *Painting with his feet*. 1956. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f0/Munroe_Alexandra_1994_To_Challenge_the_Midsummer_Sun_The_Gutai_Group.pdf . Acesso em: 30 Ago. 2017.99

Figura 61 – Atsuko Tanaka, *Drawing after Electric Dress*, 1956. TANAKA, Atsuko. *Drawing after Electric Dress*. 1956. Disponível em: <https://twitter.com/robertasmithnyt/status/709114845531148288> . Acesso em: 30 Ago. 2017.....101

Figura 62 – Atsuko Tanaka, *Drawing after Electric Dress*, 1956. TANAKA, Atsuko. *Drawing after Electric Dress*. 1956. Lápis e tinta sobre papel. The Tretyakov Gallery Magazine.....102

Figura 63 – Atsuko Tanaka, *Drawing after Electric Dress*, 1956. TANAKA, Atsuko. *Drawing after Electric Dress*. 1956. Disponível em: <https://twitter.com/robertasmithnyt/status/709114845531148288> . Acesso em: 30 Ago. 2017.103

Figura 64 – Atsuko Tanaka usando o vestido elétrico. TANAKA, Atsuko. *Wearing Electric Dress, standing in front of Drawings*. 1956. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f0/munroe_alexandra_1994_to_challenge_the_midsummer_sun_the_gutai_group.pdf . Acesso em: 30 Ago. 2017.104

Figura 65 – O vestido elétrico de Atsuko Tanaka, 1956. TANAKA, Atsuko. *Electric Dress*. 1956. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f0/munroe_alexandra_1994_to_challenge_the_midsummer_sun_the_gutai_group.pdf . Acesso em: 01 Set. 2017.....106

Figura 66 – Shozo Shimamoto, *Pintando jogando garrafas de tinta*, 1956. SHIMAMOTO, SHOZO. *Making painting by throwing bottles of paint*. 1956. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f0/munroe_alexandra_1994_to_challenge_the_midsummer_sun_the_gutai_group.pdf . Acesso em: 30 Ago. 2017.107

Figura 67 – Script para a exposição *Gutai Art on the Stage*, 1957. *SCRIPT for Gutai Art on the Stage [ROTEIRO para a exposição Gutai Art on the Stage]*. 1957. Disponível em: http://www.city.osaka.lg.jp/contents/wdu120/artrip/en/gutai_data.html . Acesso em: 30 Ago. 2017.108

Figura 68 – Kazuo Shiraga, performance *O moderno transcendente Sambaso*, 1957. SHIRAGA, Kazuo. *The Modern Transcendent Sambaso*. 1957. Performance. Disponível em:

https://monoskop.org/images/f/f0/munroe_alexandra_1994_to_challenge_the_midsummer_sun_the_gutai_group.pdf . Acesso em: 30 Ago. 2017.109

Figura 69 – Toshio Yoshida em performance *Ceremony by Cloth: Wedding of Toshio and Morita Kyoko*, 1957. YOSHIDA, Toshio. *Performance Ceremony by Cloth: Wedding of Toshio and Morita Kyoko*. 1957. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f0/munroe_alexandra_1994_to_challenge_the_midsummer_sun_the_gutai_group.pdf . Acesso em: 30 Ago. 2017.109

Figura 70 – Akira Kanayama fazendo uma pintura por controle remoto em seu estúdio, 1957. KANAYAMA, Akira. *Making a Remote-Control Painting in his Studio*. 1957. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f0/munroe_alexandra_1994_to_challenge_the_midsummer_sun_the_gutai_group.pdf . Acesso em: 30 Ago. 2017.110

Figura 71 – Panfleto da exibição *International Art of a New Era*, 1958. *PAMPHLET of the exhibition International Art of a New Era: Informel and Gutai [PANFLETO da exibição Arte Internacional de uma nova era: Informel e Gutai]*. 1958. Disponível em: http://www.city.osaka.lg.jp/contents/wdu120/artrip/en/gutai_history.html . Acesso em: 30 Ago. 2017.112

Figura 72 – Yoshihara e Tapié na exposição *International Art of a New Era*. Yoshihara e Tapié na exposição *International Art of New Era: Informel and Gutai*, em frente a uma obra de Jackson Pollock. Exibição na loja de departamentos Takashimaya. 1958. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f0/munroe_alexandra_1994_to_challenge_the_midsummer_sun_the_gutai_group.pdf . Acesso em: 30 Ago. 2017.112

Figura 73 – Revista de arte italiana *Notizie*, abril de 1959. *REVISTA de arte italiana “Notizie”*. Abril de 1959.. Disponível em: http://www.city.osaka.lg.jp/contents/wdu120/artrip/en/gutai_history.html . Acesso em: 30 Ago. 2017.113

Figura 74 – Gutai nº 11. JORNAL Gutai nº11, apresentando o *International Sky Festival*. 1960. Disponível em: http://www.city.osaka.lg.jp/contents/wdu120/artrip/en/gutai_history.html . Acesso em: 30 Ago. 2017.114

Figura 75 – Shuji Mukui em sua *Sala de Sinais*, 1961. *SHUJI Mukui em sua sala de sinais*. 1961. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f0/munroe_alexandra_1994_to_challenge_the_midsummer_sun_the_gutai_group.pdf . Acesso em: 30 Ago. 2017.115

Figura 76 – Brochura da Pinacoteca Gutai, 1962. *BROCHURA da pinacoteca Gutai*. 1962. Disponível em: http://www.city.osaka.lg.jp/contents/wdu120/artrip/en/gutai_history.htm . Acesso em: 30 Ago. 2017.115

Figura 77 – Dedicatória de Michel Tapié à inauguração da Pinacoteca Gutai. *DEDICATÓRIA de Michel Tapié à inauguração da Pinacoteca Gutai, apresentada na entrada*. Disponível em: http://www.city.osaka.lg.jp/contents/wdu120/artrip/en/gutai_history.htm . Acesso em: 30 Ago. 2017.116

- Figura 78 – Saburo Murakami, *Laceration*, 1955. Saburo Murakami durante a performance *Laceration*. 1955. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f0/munroe_alexandra_1994_to_challenge_the_midsummer_sun_the_gutai_group.pdf. Acesso em: 01 Set.2017.117
- Figura 79 – Saburo Murakami, *Laceration of paper*, 1955. MURAKAMI, Saburo. *Laceration of paper*.1955. Ashiya City Museum of Art.118
- Figura 80 – Saburo Murakami, 1955. Saburo Murakami. *Laceration of paper*. 1955. Ashiya City museum of Art.118
- Figura 81 – Performance de Saburo Murakami, 1955. MURAKAMI, Saburo. *Performance At One Moment Opening Six Holes*. 1955. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f0/munroe_alexandra_1994_to_challenge_the_midsummer_sun_the_gutai_group.pdf . Acesso em: 01 Set. 2017.119
- Figura 82 – Lygia Pape, *Ovo*, 1968.120
- Figura 83 – Lygia Pape, *Ovo e passistas da Mangueira*, 1968. *OVO de Lygia Pape e passistas da Mangueira*. 1968. Revista Cruzeiro. Fonte:Catalogue, 2004.....121

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .16

CAPÍTULO 1 MAX BILL, O SURGIMENTO DA ARTE CONCRETA PAULISTA E O GRUPO RUPTURA .20

- 1.1 *Max Bill* .21
- 1.2 *Arte Concreta paulista* .27
- 1.3 *Grupo Ruptura* .28

CAPÍTULO 2 O GRUPO FRENTE, OS NEOCONCRETOS E A QUESTÃO DO CORPO COMO SUPORTE .43

- 2.1 *O Grupo Frente* .43
- 2.2 *Neoconcretos* .53
- 2.3 *O corpo como suporte* .60

CAPÍTULO 3 GRUPO GUTAI E A CONCRETUDE .68

- 3.1 *Concretude ou personificação* .68
- 3.2 *Influências do ocidente* .74
- 3.3 *Jackson Pollock* .78
- 3.4 *Jornal Gutai* .83
- 3.5 *Gutai (1955-1957)* .85
 - 3.5.1 *Atsuko Tanaka* .101
- 3.6 *Gutai (1958-1962)* .113
- 3.7 *Saburo Murakami, Lygia Pape e Ovo dilacerado* .118

CONSIDERAÇÕES FINAIS .125

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .128

ANEXO – TRADUÇÃO DO MANIFESTO GUTAI .133

INTRODUÇÃO

A arte se redimensionava através de um estatuto constante de liberdade de expressão e forma, reflexo da época pós Segunda Grande Guerra Mundial. Os sonhos democráticos se retroalimentavam. Isso perpassava o terreno das artes e borrava as fronteiras dos entendimentos que foram construídos até então. Nesse sentido, compreende-se que os modos de configurações bem como os objetivos da arte passam por um redimensionamento de categorias.

Quando a Segunda Grande Guerra Mundial acabou, com uma sensação de alívio em todo o mundo, mesclada com um certo otimismo e inquietação causada pela terrível destruição sem precedentes na história, o homem teve a oportunidade de repensar seu papel.

No âmbito das artes, essa fissura estimulou e floresceu atividades que romperam com a relação tradicional entre o artista e o objeto.

Esta pesquisa tem como finalidade traçar um discurso da arte no Brasil dos anos 1950 e 1960, especificamente o Movimento Concreto Paulista e o Movimento Neoconcreto do Rio de Janeiro, quando desses movimentos se formaram o Grupo Ruptura e o Grupo Frente, respectivamente. Paralelamente, no mesmo período, o Grupo Gutai estava sendo formado no Japão, em Ashiya na região de Osaka.

A arte dos anos 1950 e 1960 caracterizou-se pela intensa experimentação que se estendeu à superação dos suportes artísticos tradicionais. A expansão da prática artística materializou-se em manifestações como *body art*, *happenings* e ou performance.

O interesse pelo tema dessa pesquisa surgiu a partir de um trabalho feito durante o *Curso de Especialização em Arte, Crítica e Curadoria*, especificamente na disciplina *Arte Contemporânea e Poéticas Visuais*, quando me foi apresentado o Grupo Gutai. Foi então que percebi o quanto a proposta desses artistas, pautada na busca por novas expressões artísticas experimentando, transformando, deslocando a arte do caráter contemplativo para um posicionamento ativo, fez-se extremamente atraente.

A proposta é acompanhar como o discurso a respeito do Grupo Ruptura, Grupo Frente e o Grupo Gutai, ganhou consistência e transformou-se em guia para os intérpretes da geração seguinte, com desdobramentos importantes para a narrativa em torno da arte no país. Os movimentos vanguardistas que trabalharam sob o paradigma funcionalista e racionalista em busca de uma linguagem universal, os Concretistas e Neoconcretistas, inseridos em um contexto de abertura e ideologia desenvolvimentista, durante o governo Juscelino Kubitschek.

Esses aspectos se mostraram bastante interessantes no que tange o percurso do estudo, iniciando pelo Brasil e finalizando no Japão, mesclando o racional e o experimental.

O cenário de uma completa mudança na estrutura econômica e política do Japão, implantada pelos Estados Unidos, induziu os artistas e em especial o Grupo Gutai ao delineamento de um caminho desafiador. Eles buscaram reestruturar o seu sentido de lugar no mundo, por meio da arte e pela arte, como se a percepção de si próprio estivesse sendo desestabilizada e repensada. Da mesma forma, a relação entre arte e corpo adquire novas tendências, como o desejo de maior liberdade e a necessidade dos artistas em experimentar novas formas de expressão.

Este trabalho pretende fornecer subsídios para que os movimentos e os respectivos grupos estudados possam ser entendidos sob uma ótica distinta, lançar luz sobre as questões dos experimentos artísticos da década de 1950, os questionamentos acerca do início dos *happenings*, *action painting* e performance. Buscamos assim despertar um novo olhar para as artes consideradas não tradicionais.

Sob o ponto de vista metodológico, o presente estudo parte de uma investigação da história da arte, visto que o Concretismo e o Neoconcretismo foram movimentos artísticos, bem como os Grupos oriundos destes movimentos, e as expressões artísticas como os *happenings* e *action painting*.

Sendo assim, o diálogo proposto por esta monografia pautou-se numa abordagem essencialmente formal: leituras de livros, acesso a sites, publicações de exposições nacionais e estrangeiras.

A pesquisa dos grupos como um todo foi bem trabalhosa, devido à pouca disponibilidade de materiais para a pesquisa, em especial no que tange às exposições do Grupo Ruptura e Grupo Frente. Talvez isso se deva ao curto período de existência destes Grupos.

Estruturalmente a monografia está dividida em três capítulos: o primeiro consiste na arte concreta paulista e o Grupo Ruptura. O segundo aborda o neoconcretismo, Grupo Frente e o corpo como suporte. E o terceiro capítulo estuda o Grupo Gutai e a construção de uma narrativa da obra de Lygia Pape *Ovo* e a obra *Laceration* de Saburo Murakami.

O primeiro capítulo intitula-se “Max Bill, o surgimento da Arte Concreta Paulista e o Grupo Ruptura”. Nele, faz-se uma passagem pela Arte Concreta paulista no período compreendido entre 1950 e 1960, período em que o país entrava em uma era de crescimento, com a implantação da indústria automobilística, a criação de novos mercados de trabalho, a construção de Brasília e do parque Ibirapuera, a recém abertura dos museus tais como o Museu

de Arte de São Paulo (MASP) e o Museu de Arte Moderna (MAM-SP), e a política desenvolvimentista do governo, que propunha “cinquenta anos em cinco”.

As primeiras Bienais Internacionais em São Paulo, com a mostra da delegação Suíça e em especial de Max Bill, com a teoria que a arte sofre uma influência direta da ciência, com destaque para a matemática, trouxeram novas perspectivas para os meios artísticos.

O intercambio com os movimentos artísticos da Europa e dos Estados Unidos, propondo um abandono da arte figurativa em direção a uma arte abstrata, ao abstracionismo geométrico, influenciou grandemente o que ficou conhecido como Arte Concreta Paulista, com destaque para o Grupo Ruptura, seus integrantes, suas obras e exposições.

Já no segundo capítulo, intitulado “O Grupo Frente, os Neoconcretos e a questão do corpo como suporte” abordamos o Grupo Frente, constituído por artistas que se organizaram em torno de Ivan Serpa, no Rio de Janeiro, reconhecidos como os Concretos do Rio de Janeiro, e suas exposições até sua dissolução. Também abordamos o período de seu reagrupamento, dando origem ao Movimento Neoconcreto. Este movimento propunha uma reavaliação das principais tendências, como o neoplasticismo e o Construtivismo, que estava na base da Arte Concreta de cunho racionalista.

Guiados pela “Teoria do Não-Objeto”, de Ferreira Gullar, e pela filosofia de Merleau-Ponty, para os neoconcretos o que estava em jogo era a redescoberta do espaço, a experiência do processo criativo, a revalorização do corpo como “totalidade simbólica e simbolizadora”, assim como a participação do espectador. Passamos assim às exposições Neoconcretas, e o posicionamento dos críticos como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, até chegamos à abordagem do Corpo como suporte. Nesse ponto, estudamos o início dos *happenings*, de Allan Kaprow e de John Cage, a *action painting* de Jackson Pollock, os experimentos de Lucio Fontana na Itália e de Shozo Shimamoto no Japão.

No terceiro e último capítulo, intitulado “Grupo Gutai e ‘Ovo Dilacerado’”, abordamos o Grupo Gutai desde sua formação em 1954, sua história, o *Manifesto Gutai*, a influência de Jackson Pollock e Georges Mathieu. Passamos por suas investigações pioneiras no uso do corpo e de materiais naturais. A criação do Jornal Gutai como uma forma de divulgar a arte do Grupo fora do Japão, através das quais o crítico e marchand Michel Tapié tomou conhecimento do Grupo também ganham destaque.

O período inicial que está compreendido entre 1954 e 1957 foi considerado por muitos críticos como o mais importante, autêntico e inventivo, contribuindo para os debates artísticos da época e dos anos futuros. Posteriormente, com a mudança de abordagem que o Grupo Gutai sofreu com a influência do crítico francês Michel Tapié, redirecionando seus

trabalhos para a pintura, para obras bidimensionais, quadros, se dirigiu à linguagem *Informel*, como ficou evidente na primeira exposição organizada por Tapié e Yoshihara em abril de 1958.

Ao longo do trabalho abordamos as várias exposições, como também uma descrição de algumas obras que de alguma forma tiveram impacto no contexto cultural da época.

Finalmente, abordamos as obras *Ovo* de Lygia Pape e *Laceration* de Saburo Murakami. A obra de Lygia Pape de 1968, *Ovo*, consistia em cubos de madeira, cobertos por uma fina película de plástico, dos quais deveriam nascer, ao romper a casca num ato performático. Era “uma proposição nítida e simples”, segundo Pedrosa (2004), que colocava de uma forma poética a possibilidade de fazer surgir um mundo novo.

Laceration, de Saburo Murakami, foi apresentada na *1ª Exposição do Grupo Gutai* em 1955. Murakami se apropriou das tradicionais divisórias japonesas, com uma moldura de madeira e papel shoji ou fusuma, papel de arroz ou papel mais espesso, e molduras envolvidas de papel esticado, através das quais o artista se atira, dilacerando a superfície, transformando o material com a marca do seu corpo, em um ato performático.

O intuito é apresentar essas obras, tentando situá-las no contexto da época de forma crítica, considerando-as como uma alegoria de um renascimento, um rompimento das tradições ou simplesmente uma libertação.

CAPÍTULO 1 MAX BILL, O SURGIMENTO DA ARTE CONCRETA PAULISTA E O GRUPO RUPTURA

O movimento concreto paulista propunha a renovação dos valores estabelecidos no campo das artes visuais no Brasil. Sua origem se vincula ao processo desencadeado pelo surgimento dos movimentos artísticos europeus da primeira metade do século XX: ele se constituiu a partir da assimilação das ideias das vanguardas construtivistas europeias. Mais especificamente, a partir do conceito da visão harmônica e universal de Max Bill (1908-1994)¹, derivado do construtivismo russo e do neoplasticismo holandês, liderado por Theo Van Doesburg (1883-1931).

Theo Van Doesburg criou a expressão “Arte Concreta” em 1930, com a fundação da revista *Art Concret*. O primeiro número da revista continha o *Manifesto da Arte Concreta*. Este manifesto definia as bases da Arte Concreta da seguinte forma:

1) A arte é universal. 2) A obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pela mente antes de sua execução. Ela não deve receber nada das propriedades formais da natureza, nem da sensualidade ou do sentimentalismo. Queremos excluir o lirismo, a dramaticidade, o simbolismo, etc. 3) O quadro deve ser construído inteiramente a partir de elementos puramente plásticos, isto é, superfícies e cores. Um elemento pictórico não possui outro significado além de **si mesmo** e, portanto, o quadro não tem outro significado além de **si mesmo**. 4) A construção do quadro, bem como de seus elementos, deve ser simples e controlável visualmente. 5) A técnica deve ser mecânica, isto é, exata. 6) Esforço pela absoluta clareza (VAN DOESBURG, 1985, p.157).

A pintura concreta, que Van Doesburg definiu como a concreção e a materialização de formas, cores e linhas baseadas no intelecto e no pensamento ótico da matemática e da ciência, enfatiza que a Arte Concreta não é arte abstrata, pois nada é mais real e concreto do que uma linha, uma cor, uma superfície. A arte deve ser entendida em si, como um produto da mente racional e consciente do artista, pois somente o pensamento e o intelecto são capazes de

¹ Nascido na cidade de Winterthur, na Suíça, Bill estudou primeiramente na Escola de Artes de Zurique. Em 1925 participou da Exposição Internacional de Artes Decorativas em Paris. Em 1927, ingressou na Bauhaus de Dessau, onde frequentou as aulas de Oskar Schlemmer, Paul Klee e Kandinsky, fase em que realizou trabalhos de cunho figurativo, mas dominados por um estilo geometrizar. Durante os anos 30, já de volta a Zurique, trabalhou como pintor, escultor, arquiteto, jornalista e designer gráfico. Foi durante os primeiros anos dessa década que Bill passou a desenvolver persistentemente seu estilo geométrico Construtivista (HERFORD, 2008).

criação. Ela não parte de um pressuposto vindo de um mundo externo orgânico. Ao contrário, busca formas puras, sem nenhuma analogia naturalista, visando criar uma obra concreta.

A obra de arte, para os neoplasticistas, deve ser a concretização de uma ideia previamente formulada com base em princípios racionais e universalmente inteligíveis. Apenas elementos como planos, linhas e cores devem ser utilizados, igualando em pureza os rigores geométricos de equações algébricas. O artista pode submeter a composição até mesmo a regras matemáticas internas a obra. Dessa forma, elas se afastam de quaisquer conotações simbólicas e referências à realidade natural. Radicalmente racionalista, o concretismo almeja uma arte alinhada com os avanços científicos e tecnológicos, em plena sintonia com a sociedade industrial.

1.1 Max Bill

Max Bill foi um arquiteto, designer e professor, nascido na cidade de Winterthur, no norte da Suíça. Ele retomou e atualizou os conceitos a respeito da Arte Concreta que Van Doesburg formulara. Bill estudou na Escola de Artes de Zurique, e em 1927, ingressou na Bauhaus de Dessau, onde frequentou as aulas de, Paul Klee (1879-1940) e Wassily Kandinsky (1866-1944). Nesse contexto, Bill assimilou de maneira contundente a proposta de uma arte abstrata, com bases puramente geométricas e lógicas. A dinâmica e a estática são incorporadas posteriormente a partir dessas bases. Além disso, desse período Bill herdou uma visão social da arte, uma visão que concebia a arte como integrada à cidade.

Depois, Entre 1932 e 1936, Bill integrou-se ao grupo *Abstraction-Création* (*Abstração-Criação*) em Paris. Ali ele entrou em contato com artistas ligados ao Construtivismo Russo e ao *De Stijl* (holandês), como, Hans Arp (1886-1966) e Piet Mondrian (1872-1944). Tanto para Max Bill quanto para os artistas que o influenciaram a arte dizia respeito a uma expressão universal, composta de linhas verticais e horizontais, ideias dissociadas do ambiente externo.

Em 1936, Max Bill participou e realizou o cartaz da exposição *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik* (Problemas Contemporâneos na Pintura e na Escultura Suíça, em tradução livre). A exposição, ocorrida em Zurique, contou com a participação de figuras como o próprio Max Bill, Hans Arp (1886-1966), Paul Klee (1879-1940), Le Corbusier (1887-1965), entre outros. Ela foi de extrema importância, pois foi no catálogo dessa mostra que Max Bill publicou o texto *Konkrete Gestaltung* (Design Concreto, em tradução livre), no qual faz

um aperfeiçoamento do termo Arte Concreta, cunhado por Van Doesburg. No texto, Bill definiu o termo Arte Concreta utilizando os mesmos preceitos de Van Doesburg, enfatizando novamente a diferença entre *concretismo* e *abstração*:

Nós usamos o termo Arte Concreta para definir os trabalhos de arte que se utilizam apenas de seus meios intrínsecos e de suas leis, sem qualquer relação com os fenômenos da natureza independente. É a expressão do espírito humano (...), e é dominada pela austeridade, clareza e perfeição. Pintura e escultura concretas são as estruturas opticamente perceptíveis. Seus meios de estrutura são cores, espaço luz e movimento. As configurações destes elementos resultam em novas realidades. Ideias abstratas que antes só existiam na imaginação tornam-se visíveis na forma concreta (BILL, 1936 *apud* HERFORD, 2008, p.183).

A primeira exposição intitulada *Arte Concreta* aconteceu em 1944, organizada por Max Bill na Galeria de Arte da Basileia. Bill projetou o conciso cartaz (FIGURA 1) praticamente através de linhas e de tipografia rigorosamente geométrica.

Figura 1 – Cartaz para Exposição Arte Concreta, Max Bill, 1944



No início da década de 1950, a concepção de Arte Concreta de Van Doesburg reformulada por Max Bill, repercutiu no Brasil. Isso se deu especialmente com a realização de uma grande exposição retrospectiva de Max Bill no Museu de Arte de São Paulo (MASP). E também com a primeira Bienal. Tanto a exposição, quanto a Bienal, ocorreram em 1951 (PECCININI, 2007).

Francisco Matarazzo Sobrinho, conhecido como Ciccilo Matarazzo (1898-1977), mecenas e fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP), foi o responsável pela concepção da Bienal de 1951, nos moldes da Bienal de Veneza (1895). Realizada em 1º de março de 1951 no Museu de Arte Moderna, ela contou com a participação de mais de 21 delegações estrangeiras, que apresentaram mais de 1800 obras, predominantemente de cunho abstrato. Tais obras deram impulso ao processo de reconhecimento e aceitação das correntes abstrato-geométricas e, conseqüentemente, da configuração da tendência concreta no país. Das 21 delegações estrangeiras, a delegação suíça foi a que mais causou impacto (AMARAL, 2006, p.84). Contava com nomes de artistas ligados a Arte Concreta Suíça, como Sophie Taeuber Arp (1889-1943), Richard Paul Lohse (1902-1998) e, em especial Max Bill, que recebeu o grande prêmio internacional na categoria escultura, com a obra *Unidade Tripartida* (FIGURA 2).

A proposta de Bill nesta exposição era mostrar suas várias formas de expressão artística: pintura, escultura, obras gráficas, cartazes, maquetes e fotos de arquitetura e desenhos industriais. Foram apresentadas mais de sessenta obras, trinta fotografias, plantas arquitetônicas e desenhos. Para ele: “Não se trata mais de desenvolver a beleza somente partindo da função; nós concebemos a beleza como unida à função, se é que também ela é uma função” (BILL, 2002, p.60).

O impacto da delegação suíça na I Bienal, que quase instantaneamente todos deixam a tela pintada a óleo e, seguindo as observações dos suíços (Richard Lohse é um exemplo, trabalhando sobre pavatex), passam a pintar sobre Eucatex, recorrendo logo ao esmalte para a mais rigorosa pintura das superfícies, aos poucos abandonando o pincel para a pistola, evitando portanto, não apenas o material de reminiscência artesanal, como a sua manipulação, por um processo mais diretamente relacionado com a indústria (AMARAL, 2006, p.85).

Aracy Amaral (2006) compara o processo de produção da obra concreta ao processo do produto industrial. De acordo com ela, neste processo, os materiais utilizados são standardizados, levando o artista à mesma condição do operário, apagando, ou tentando apagar, qualquer traço de subjetividade dos trabalhos, refletindo o alinhamento do movimento concretista aos valores da sociedade moderna industrial.

Figura 2 – Max Bill, *Unidade Tripartida*, 1947-48



Premiada na I Bienal de São Paulo, a escultura em aço inox *Unidade Tripartida* (FIGURA 2) de Max Bill remete ao espaço topológico, cujas estruturas permitem a formalização de conceitos tais como convergência, conexidade e continuidade usando a fita de Moebius². Com base na tira de Moebius ou fita sem fim, Bill explorou a questão de espaço-tempo infinitos.

² Teoria desenvolvida pelo matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Moebius (1790-1868), consiste em uma tira construída a partir de uma fita, girada ao redor de um eixo longitudinal unida em seus extremos, resultando na não distinção do que seja dentro ou fora com um só lado e um só contorno.

O pensamento matemático na arte não é a matemática em um sentido estrito; pode-se dizer que o que se entende por matemática exata é de pouca utilidade aqui. [...] O misterioso da problemática matemática e o indeclarável do espaço, a distância ou proximidade da infinitude, a surpresa de um espaço que começa e termina de forma diferente, a limitação sem limites exatos, a multiplicidade que apesar de tudo forma uma unidade, a igualdade de forma que varia com a aparição de um só acento... o quadrado com todos seus fundamentos, a reta que não é alterada por nenhuma relatividade e a curva que em cada um de seus pontos forma uma reta; todas essas coisas, que aparentemente não têm nenhuma relação com a vida diária do homem, são, apesar de tudo, de fundamental importância. São forças que manipulamos como forças primitivas, às quais toda ordem humana está sujeita, contidas em toda ordem reconhecível (BILL, 2002, p. 5).

Em *15 Variations Sur un Même Thème* [Quinze variações sobre um mesmo tema, em tradução livre], de 1935-38, (FIGURA 3) fica evidente como a série e a progressão organizam a proposta compositiva, tanto na definição de um conjunto como no arranjo da superfície. A obra tem uma estrutura linear contínua que, partindo das propriedades de um triângulo equilátero, se desenvolve em um octógono regular, permitindo o desdobramento de múltiplas possibilidades. O desenvolvimento e a transformação de uma ideia fundamental em uma variedade de formas expressivas derivam da própria estrutura do tema. Partindo de uma estrutura simples e limitada, o método da variação permitia a Bill mostrar as infinitas possibilidades contidas em seu sistema (GARCIA, 2008).

Seu repertório temático é repleto de noções como as de limitado-ilimitado, nomeado a uma de suas obras (FIGURA 4), contínuo-descontínuo, preciso-impreciso, colocando em jogo nossa capacidade para completar as figuras e para identificar definições cromáticas (GARCIA, 2008).

Na Bauhaus, aprendera a lidar com as cores como fatos de percepção, focos de energia que agem no campo visual, dinamizando as áreas, criando ações e reações entre si. Era esse vocabulário puro, recentemente descoberto, que deveria servir de base para uma nova linguagem estética. Produção de campos de energia, com a ajuda da cor - que para Bill constituía uma das características básicas da pintura concreta (GULLAR, 2006, p.56).

Figura 3 – Max Bill, *15 Variations Sur un Même Thème*, 1935-38



É importante, afinal, reiterar que a pintura concreta para Max Bill é a concreção e materialização de formas, cores e linhas baseadas no intelecto e nos pensamentos óticos da matemática e da ciência. A cor, para o artista, é a matéria prima da pintura e não possui outra significação que não seja ela mesma. Bill defende a influência direta da ciência sobre a pintura e a escultura. Ele propõe, ressoando e amplificando suas influências e em sintonia com o seu momento histórico e social, que a Arte Concreta acompanhe e expresse as modificações e as novas questões colocadas pela ciência.

Figura 4 – Max Bill, *Indefinite and Definite*, 1947



1.2 Arte Concreta paulista

A Arte Concreta busca estabelecer as relações entre as matrizes fundamentais da expressão plástica do seu tempo com a época moderna e a sociedade industrial em desenvolvimento. No Brasil, A passagem ao internacionalismo foi incentivada pela abertura dos museus, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, e o Museu de Arte Moderna (MAM-SP), em 1949, com a exposição *Do Figurativo ao Abstracionismo*. Essas instituições serviram à promoção de políticas culturais. Essa atuação ocorreu em consonância e possivelmente foi possibilitada pelo dinamismo industrial de São Paulo no período. Esse dinamismo se materializava em uma supremacia econômica e na emergência de uma nova elite urbana. Tudo isso permitiu que o estado de São Paulo desempenhasse uma hegemonia cultural no cenário artístico brasileiro. Essa nova hegemonia se traduziu em uma nova linguagem artística, que encontrou um terreno fértil com a Bienal (embora a linguagem da abstração não

tenha sido absorvida de forma absolutamente tranquila), que, por sua vez, dinamizou o processo de internacionalização das artes e colocou a cidade de São Paulo no centro dos grandes eventos artísticos. Paralelamente aos movimentos vanguardistas no campo das artes, ocorriam mudanças significativas nas estruturas econômicas e sociais do país, como a implantação da indústria automobilística, a criação de novos mercados de trabalho, a construção de Brasília e do parque Ibirapuera, promovidas pelas ideias desenvolvimentistas do governo de Juscelino Kubitschek (1902-1976), que tinha como lema “Cinquenta Anos em Cinco” (FREITAS, 2007, p.41). Os arquitetos Oscar Niemeyer (1907-2012) e Lucio Costa (1902-1998), foram convidados pelo então presidente Juscelino Kubitschek para planejar Brasília. Por volta de 1957, iniciou-se a seleção dos projetos para a construção da cidade, em meio às ideias dos movimentos concretistas e neoconcretistas.

Segundo Mário Pedrosa³, os artistas e os arquitetos brasileiros possibilitaram a interpretação e a transformação dos movimentos que vinham de fora, projetando, dessa forma, a arquitetura brasileira à vanguarda internacional. O crítico de arte postulou que Brasília seria o espaço e o lugar para fazer desabrochar a cultura regional de linguagem internacional. Como síntese das artes, a nova cidade estaria na fusão proposta pela arte de vanguarda do século XX (PEDROSA *apud* FREITAS, 2007, p.41).

As exposições internacionais a respeito do abstracionismo geométrico e do concretismo de Max Bill, somadas à abertura da I Bienal de São Paulo, foram decisivas para o surgimento do movimento concretista no país durante a década de 50. Este movimento resultou na constituição do grupo concretista em São Paulo, o Grupo Ruptura, sob a liderança intelectual de Waldemar Cordeiro (1925-1973).

1.3 Grupo Ruptura

O movimento Ruptura é um salto qualitativo que reivindica a linguagem real das artes plásticas, que se exprime com linhas e cores, que são linhas e cores e não desejam ser pêras nem homens (Waldemar Cordeiro *apud* CINTRÃO; NASCIMENTO, 2002, p.6).

³ Mário Pedrosa (1900-1981) foi um importante crítico de arte, jornalista e professor. Foi um militante político ativo e um entusiasta das vanguardas artísticas do século XX. Para mais informações, cf. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2017.

A epígrafe acima expressa claramente o alinhamento de Waldemar Cordeiro⁴ e do grupo paulista aos conceitos propostos por Van Doesburg e Max Bill. A Arte Concreta é uma arte pensada, fundada na ciência e na matemática, na qual o significado da obra reside na própria obra, não desejando ser nada além do que linhas, traços e cores.

O Grupo Ruptura nasceu em 1952, marcando o início do movimento concreto paulista. Ele propunha um novo debate em torno da abstração, isto é, a questão do *abstracionismo x concretismo*, uma discussão que pairava na cena cultural paulista nos anos 1950. Esse debate era atualizado em relação às tendências internacionais (CINTRÃO; NASCIMENTO, 2002), estabelecendo as bases de uma verdadeira linguagem visual moderna, que se difundiu na atividade projetiva dos produtos industriais e do design gráfico.

Em 1947, Waldemar Cordeiro (1925-1973), conheceu alguns artistas que estavam participando da exposição *19 Pintores*, entre eles, Geraldo de Barros⁵ (1923-1998), Lothar Charoux⁶ (1912-1987) e Luiz Sacilotto⁷ (1924-2003), originando-se então o Grupo Ruptura.

⁴ Waldemar Cordeiro foi um artista nascido em Roma no ano de 1925. Trabalhou como caricaturista em Roma, e, mais tarde, já em São Paulo, como jornalista e crítico de arte. Mais tarde, trabalhou também como paisagista e urbanista. Fez parte do *Art Club* de Roma, onde viu a mostra do Grupo Forma, quando entrou em contato com um abstracionismo de cunho político. Participou de importantes mostras, entre elas a I Bienal de São Paulo e a *Konkrete Kunst* em Zurique, além de também ter organizado mostras importantes, como a I Exposição Nacional de Arte Concreta (CINTRÃO; NASCIMENTO, 2002).

⁵ Geraldo de Barros nasceu em Chavantes, São Paulo. Estudou desenho e pintura, e também fez experimentos com fotografia. Foi responsável pelo laboratório de fotografia do Museu de Arte de São Paulo (MASP), inaugurado em 1947. Estudou litografia na França, e iniciou um aprendizado informal em artes gráficas na *Hochschule für Gestaltung* em Ulm, quando se aproximou de Max Bill. Participou de importantes exposições, entre elas a I Bienal de São Paulo, a Exposição do Grupo Ruptura, a I Exposição Nacional de Arte Concreta, e a mostra *Konkrete Kunst* em Zurique. Trabalhou também na área do desenho industrial (CINTRÃO; NASCIMENTO, 2002).

⁶ Lothar Charoux nasceu em Viena, Áustria, em 1912. Ainda jovem, iniciou seus estudos artísticos com seu tio, o escultor austríaco Siegfried Charoux. Em São Paulo, estudou pintura com Waldemar da Costa e também no Liceu de Artes e Ofícios. Em 1946, integrou a mostra *Pinturas Contemporânea Brasileñas* no Chile. Participou da exposição *19 Pintores* na Galeria Prestes Maia, em 1947. A partir de 1948, começou a elaborar os primeiros desenhos com estrutura geométrica rigorosa. Charoux participou de todos os eventos promovidos pelos concretistas na década de 1950. Expôs com o Grupo Ruptura em 1952, no MAM-SP, assim como nas duas edições da *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, no MAM-SP em 1956 e no MAM-RJ em 1957. Entre 1951 e 1967, participou das nove primeiras Bienais de São Paulo, tendo integrado a sala especial Arte Construída na XII Bienal em 1973. Charoux morreu em 1987 em São Paulo (CINTRÃO; NASCIMENTO, 2002).

⁷ Luiz Sacilotto nasceu em Santo André em 1923. Começou sua carreira pintando paisagens e retratos, ambos marcados por muitas formas geométricas e cores intensas. Trabalhou como desenhista de letras no Sistema de Máquina Hollerith e como publicitário e desenhista de arquitetura. Participou de importantes exposições, como a XXVI Bienal de Veneza a exposição do *Grupo Ruptura*, a *I Exposição Nacional de Arte Concreta* no MAM-SP em 1956 e no MAM-RJ em 1957, além das exposições coletivas da Galeria de Arte das Folhas, da mostra *Konkrete Kunst* em Zurique e da exposição *Arte Concreta* no MAM-RJ, em 1960. Foi um dos fundadores da Galeria NT-Novas Tendências, em 1963. Participou da II, III, IV, VI e VIII Bienais de São Paulo e da mostra *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte PESP* e MAM-RJ, 1977 (CINTRÃO; NASCIMENTO, 2002).

Após a formação do grupo original, três novos artistas integraram o Grupo Ruptura. São eles Anatol Wladyslaw⁸ (1913-2004), Leopold Haar⁹ (1910-1954), Kazmer Féjer¹⁰ (1923-1989).

Voltados para o estudo das artes plásticas abstratas, os integrantes do Ruptura estavam em sintonia com os movimentos artísticos internacionais e nacionais, como o Grupo Frente¹¹. Além disso, o grupo reunia-se para discutir questões relacionadas às artes plásticas e à filosofia. É importante observar que os artistas concretos do Rio, embora sempre em contato uns com os outros, entregaram-se a uma pesquisa intuitiva e diferenciada, enquanto os de São Paulo, desde o início, tenderam a uma posição dogmática, que culminou numa espécie de sistematização dos processos e valores expressivos (GULLAR, 1977a, p.108).

Todos os artistas mencionados se posicionavam contra a arte figurativa e de conteúdo nacionalista que havia predominado no modernismo brasileiro até então. Na exposição inaugural (FIGURA 5), os membros do Grupo assinaram e distribuíram o *Manifesto Ruptura*, texto que ecoava os preceitos de Max Bill (CINTRÃO; NASCIMENTO, 2002, p.11) e no qual seus signatários propunham uma distinção clara entre o novo e o velho na arte. Essa exposição marcou o início oficial do movimento concreto paulista.

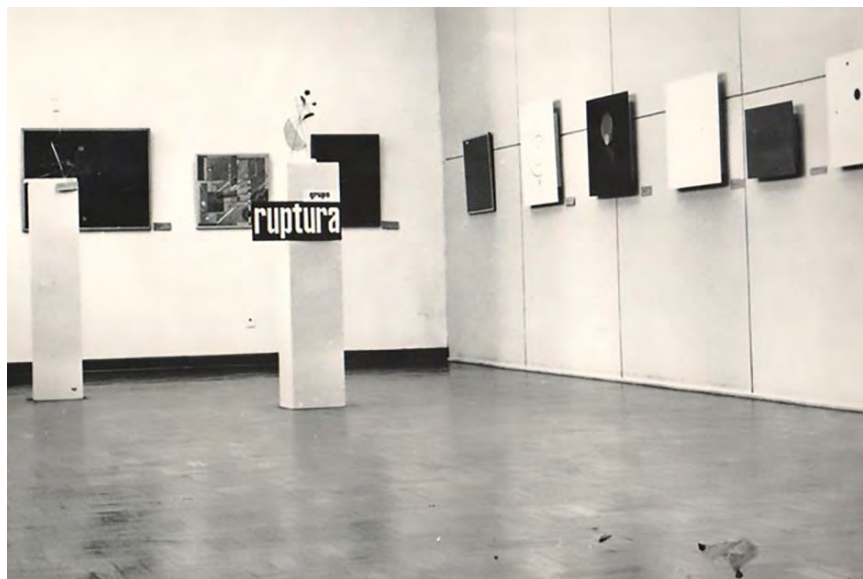
Figura 5 – Vista da exposição Ruptura do Grupo Ruptura no Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1952.

⁸Anatol Wladyslaw nasceu em Varsóvia, Polônia em 1913. Mudou-se para São Paulo em 1930. cursou engenharia e mais tarde passou a dedicar-se à arte. Em 1947, expôs no Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos e, no mesmo ano, participou da coletiva *Cinco Pintores*, na Galeria Domus. Representou o Brasil na XXVI Bienal de Veneza. Participou da I, II, III, IV, e VI Bienal de São Paulo. Expôs individualmente na Angelesky Gallery em Nova York e na Sousa's Gallery na Cidade do México. Em 1963 expôs seus desenhos no Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires e participou da VI Bienal de Tóquio (CINTRÃO; NASCIMENTO, 2002).

⁹ Leopold Haar nasceu em Tamov, Polônia, em 1910. Chegou ao Brasil em 1946. Estudou na Academia de Belas Artes da Cracóvia, onde se especializou em arte aplicada à indústria. Trabalhou como paginador na Revista do Globo, em Porto Alegre. Trabalhou na agência de publicidade *Época* e no atelier de propaganda da Olivetti. No ano seguinte começou a lecionar composição de arte publicitária no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo. Participou como escultor da mostra do *Grupo Ruptura* no MAM-SP e em 1953 projetou a *Exposição do Café* no I Centenário do Estado do Paraná (CINTRÃO; NASCIMENTO, 2002).

¹⁰ Kazmer Féjer nasceu em Pécs, Hungria, em 1923. Em Budapeste, estudou química industrial e Belas Artes. Integrou a exposição *Cinco Jovens Artistas* e organizou o *Arte Clube* da cidade, além de exercer o cargo de secretário da Galeria dos Artistas Abstratos. Participou de várias exposições coletivas de arte abstrata como o *Salon Realités Nouvelles*, em Paris, em 1946 e a exposição *Art Club*, em Torino. A seguir foi para o Uruguai, onde participou da exposição *Arte Bela*. Em 1949, fixou-se em São Paulo. Integrou a exposição *Arte Club* e, em 1951, participou da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. No ano seguinte Féjer integrou a exposição do *Grupo Ruptura*, no MAM-SP. Participou da I Exposição Nacional de *Arte Concreta* MAM-SP em 1956 e MAM-RJ em 1957 e do Prêmio Leiner de Arte Contemporânea na Galeria Folhas, em 1958. No ano seguinte, integrou a mostra *Konkret Kunst*, em Zurique, e a Exposição de *Arte Concreta*, espécie de retrospectiva no MAM-RJ (CINTRÃO; NASCIMENTO, 2002).

¹¹ O Grupo Frente foi formado e liderado por Ivan Serpa, em 1952, no Rio de Janeiro, com a participação do poeta Ferreira Gullar e dos artistas: Lygia Clark, Lygia Pape, Helio Oiticica, Abraham Palatnik. Cf. Capítulo 2.



Waldemar Cordeiro é considerado o principal teórico e organizador do movimento concreto, tendo introduzido vários conceitos oriundos do *Art Club* de Roma. Foi também o principal articulador da integração entre pintores e poetas concretos. Ele também era um estudioso dos conceitos teóricos da pura visualidade e da teoria da *Gestalt*, que tinha como ideia central a questão da percepção. A percepção tal como descrita pela *Gestalt* não é determinada pela cultura nem pela sociedade, ela é universal. Esta conformação da percepção é universal por ter uma base fisiológica. A *Gestalt* demonstra o fator decisivo do olhar e da percepção, provando que o olhar não é passivo, mas sim responsável pela organização e estruturação do campo visual espontâneo. A subjetividade, nesse contexto, é entendida como a reação particular, afetiva, de cada indivíduo ao estímulo proposto pela obra de arte. A objetividade da obra de arte é pensada nos termos do conjunto de traços inerentes ao objeto artístico. Assim, a *Gestalt* oferece à Arte Concreta um suporte científico e racional necessário às suas aspirações, o de ser uma arte universal e autônoma para além da geometria, embasada nos caracteres fisiológicos da percepção.

O processo fisiológico resultante de um conjunto de excitações tende a organizar-se espontaneamente, conforme certas leis da estrutura, independentemente de quaisquer fatores precedentes. Essa organização espontânea de formas não se dá em virtude de nossos conhecimentos [...]. Dão assim em uma base científica e objetiva para o estudo da percepção estética e a análise psicológica dos problemas da forma em arte. Permitem-nos compreender melhor o mecanismo das sensações e emoções que toda forma artística exerce sobre nós, independente de qualquer significado, de qualquer conteúdo exterior (PEDROSA, 1996, p.107-108).

Fundamentados nos conceitos concretistas propostos por Theo Van Doesburg e Max Bill, bem como, criar uma arte de funções, formas e princípios novos, surgiu, em 1952, o manifesto e a exposição do Grupo Ruptura. A mostra do Grupo Ruptura tinha como objetivo introduzir o movimento da arte abstrata e concreta na “vida legal artística da cidade”, como afirmou Waldemar Cordeiro (CINTRÃO; NASCIMENTO, 2002, p.11). Essa exposição, assim como o manifesto, se destacou por contrapor-se não só a arte figurativa, mas como também ao abstracionismo expressivo. A exposição Ruptura no Museu de Arte Moderna de São Paulo nasceu dos encontros dos artistas no bar do MAM. Os artistas também se reuniam em outros locais, como em uma cantina no Bexiga (FIGURA 6), na Rua Santo Antônio, na Galeria Domus, no Clube dos Artistas e Amigos da Arte (o Clubinho). A exposição foi inaugurada em 9 de dezembro de 1952, na menor sala do museu, localizada à época na Rua 7 de Abril (CORDEIRO *apud* CINTRÃO; NASCIMENTO, 2002, p.9).

Nós nos encontrávamos desde a exposição 19 pintores com a vontade de desenvolver alguma coisa nova, de reformular o que a gente vinha fazendo. O Cordeiro escrevia para a Folha da Manhã e trazia muitos assuntos interessantes para o grupo, como a arte abstrata, geometrismo, *Gestalt* [...] (CINTRÃO; NASCIMENTO, 2002, p.12).

Figura 6 – Membros do Grupo Ruptura numa cantina: Luiz Sacilotto, Waldemar Cordeiro e Geraldo Barros.



O *Manifesto Ruptura* (FIGURA 7) foi provavelmente redigido por Waldemar Cordeiro, pois os argumentos nele contidos coincidem com seus textos publicados na imprensa paulista na mesma época. O Manifesto, assinado pelos artistas participantes do grupo, Anatol Wladyslaw, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Geraldo de Barros, Leopold Haar, Luiz Sacilotto e Waldemar Cordeiro, foi distribuído ao público visitante da exposição do Grupo Ruptura, organizada e montada pelos próprios artistas, liderados por Cordeiro (CINTRÃO; NASCIMENTO, 2002, p.11).

O texto do *Manifesto Ruptura* defende a linguagem plástica autônoma e propõe o total rompimento com o passado, reivindicando uma distinção clara e absoluta entre “o novo” e “o velho”. O manifesto rejeita, além da arte naturalista, qualquer expressão individual e simbólica, opondo-se com clareza às vertentes ligadas à noção de subjetividade, como o Expressionismo, o Surrealismo e a arte feita por crianças e “loucos”. O manifesto assumia um tom extremista característico das vanguardas artísticas do início do século XX.

Os novos conceitos propostos pelo grupo dão origem a “novas” formas, isto é, a nova arte é a expressão baseada nos “novos princípios artísticos” (cf. FIGURAS 8, 9, 10, 11, 12 e 13), os quais Cordeiro resumiu do seguinte modo: “Construção espacial bidimensional” (o plano); “Atonalismo” (o uso das cores primárias e as complementares) e o “Movimento linear” (fatores de proximidade e semelhanças) (CORDEIRO, 2002, p.48-49).

É através da organização do espaço criado com o intuito de gerar agrupamentos perceptivos que Cordeiro alude nas suas obras à ideia de movimento. Sempre em movimento mecânico, industrial, racionalizado, geométrico, esses procedimentos geométricos de construção (rotação, transporte de figuras) são realizados de forma que as figuras se articulem perceptivamente entre si, de forma contínua e dinâmica.

O Grupo Ruptura propunha uma produção formada pelo saber científico, compatível com o progresso e os novos meios de comunicação. Com base na ciência e na tecnologia, o Concretismo propunha formas programadas, sistemáticas e seriais, que obedeciam, na maioria das vezes, a uma organização simétrica. A ideia era de que a obra de arte guardasse características condizentes com o espírito rígido e modular da mecânica industrial, estabelecendo um sistema de comportamento das formas equivalente ao de máquinas. O artista seria, assim, uma espécie de designer da forma, aquele que planeja uma comunicação acessível e imediata por meio do vocabulário geométrico.

Cocchiarale e Geiger (1987) assinalam que os concretistas paulistas, pretenderam excluir a representação em todos os níveis, inclusive o da expressão, eliminando com isso qualquer vestígio de subjetividade. A plástica concretista hierarquiza as diferenças entre forma, considerada essencial; cor, sempre pensada a partir das exigências formais; e fundo, tratado na maior parte das obras como o lugar sobre o qual a forma se realiza. A forma, quase sempre seriada, implica uma ideia ritmo-linear do movimento, e a cor, a ela subordinada, é basicamente elementar.

ruptura

charroux — cordeiro — de barras — fejer — haar — sacilotto — wladyslaw

a arte antiga 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!

então nós distinguimos

- os que criam formas novas de princípios velhos.
- os que criam formas novas de princípios novos.

por que?

o naturalismo científico da renascença — o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões) — esgotou a sua tarefa histórica.

foi a crise

foi a renovação

hoje o novo pode ser diferenciado precisamente do velho. nós rompemos com o velho por isto afirmamos:

é o velho

- 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.

arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância.

Figura 8 – Geraldo de Barros, *Ruptura*, 1952



Figura 9 – Waldemar Cordeiro, *Movimento*, 1951

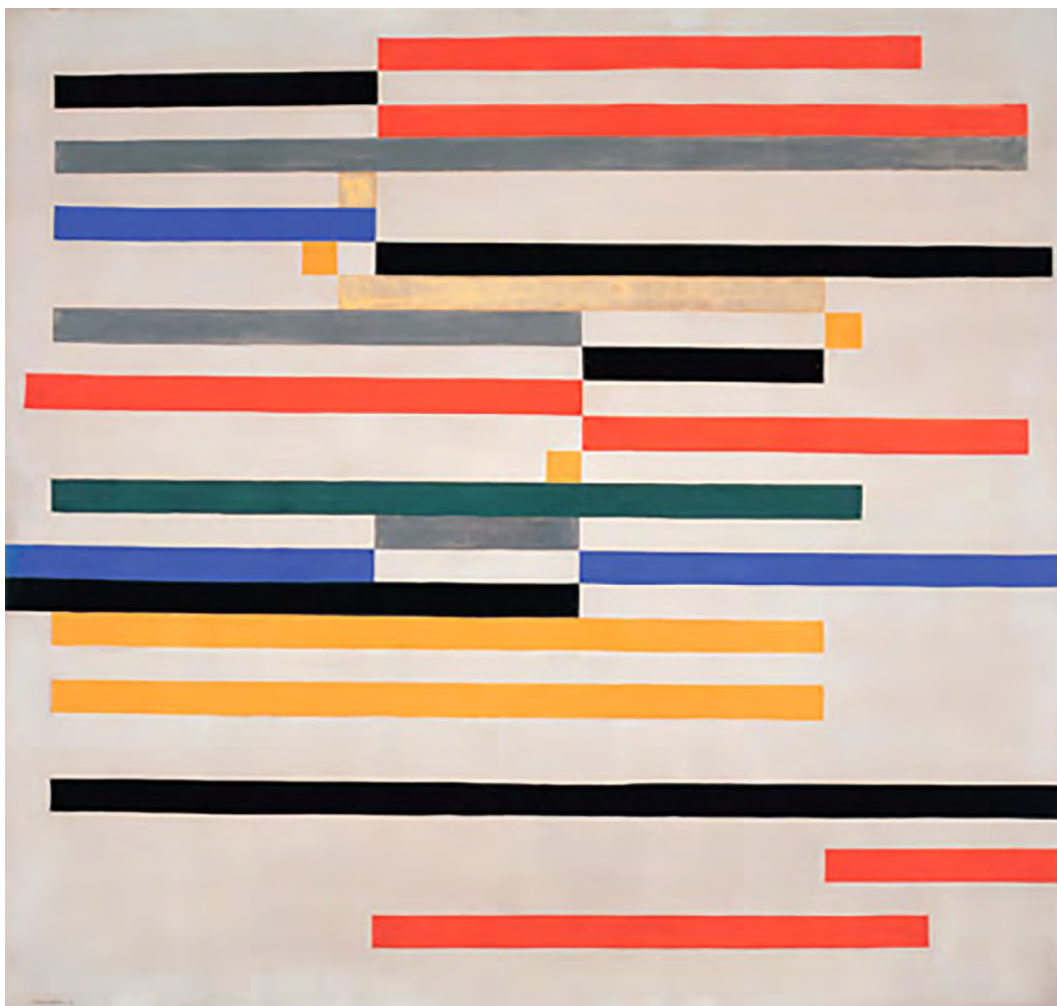


Figura 10 – Geraldo de Barros, *Função diagonal*, 1952

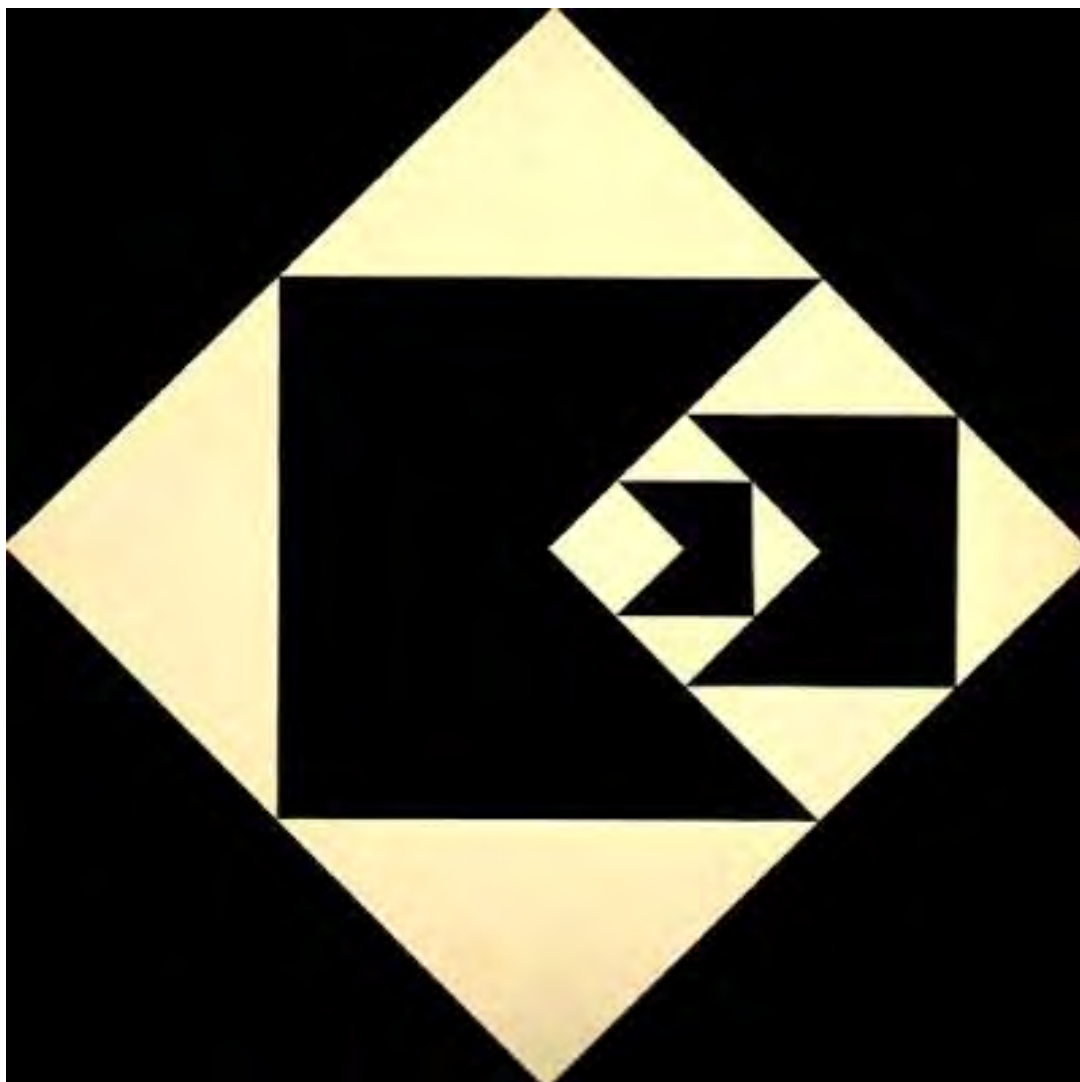


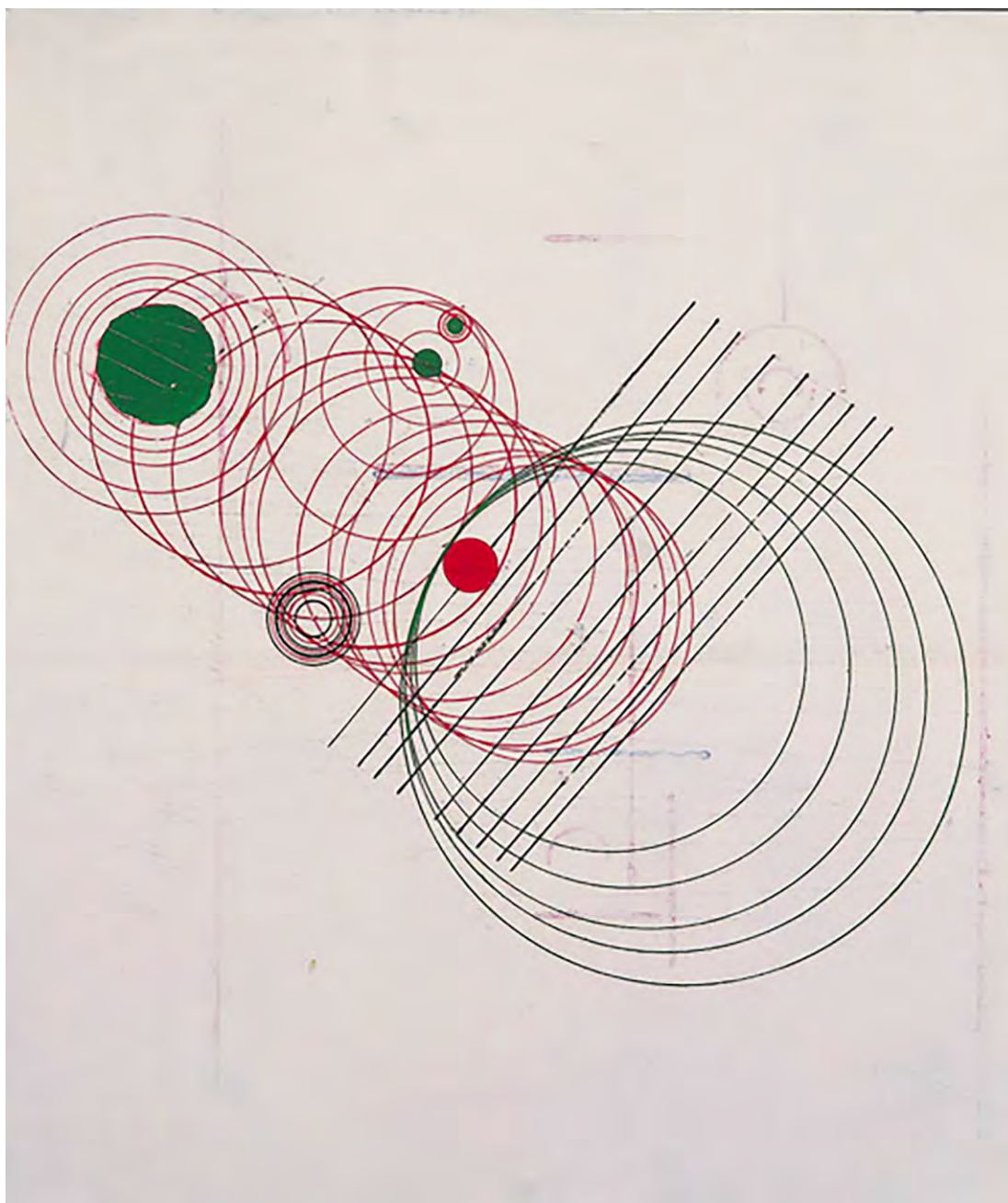
Figura 11 – Waldemar Cordeiro, *Desenvolvimento óptico da espiral de Arquimedes*, 1952



Figura 12 – Leopoldo Haar, *Composição*, 1950



Figura 13 – Waldemar Cordeiro, *Círculos simultâneos*, 1952



A exposição do Grupo Ruptura assim como o *Manifesto Ruptura*, não foram bem recebidos pelos críticos de arte à época. Dentre os críticos destaca-se Sérgio Milliet, que em artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 13 de dezembro de 1952 se mostrou

desfavorável à exposição. Ele reprovou a excessiva concisão do manifesto e a ideia ali expressa de que a arte é um meio de conhecimento dedutível de conceitos. Demonstrou incompreensão e insatisfação, afirmando que “não difere em nada de tantos outros manifestos lançados nos meios artísticos por jovens imaturos” e que “infelizmente falham quase sempre em relação a seu objetivo de esclarecer o público e até de chocá-lo”. Milliet aponta também a crescente proliferação dos gravadores e da arte da gravura figurativa pelo país, demonstrando seu apreço por esta e criticando o concretismo por se preocupar “quase exclusivamente com a forma” (MILLIET, 2002, p.6).

Uma crítica assim contundente não poderia passar despercebida, e Waldemar Cordeiro não tardou em escrever uma resposta a Milliet. Para Cordeiro, o pensamento de Milliet é anti-histórico, metafísico e substancialmente reacionário e, pensando dessa forma, prossegue Cordeiro, ele nunca conseguirá compreender o “salto qualitativo” da história da arte moderna. Também não será capaz de compreender os saltos quantitativos. Isto porque, de acordo com Cordeiro, uma crítica como esta não considera o valor artístico, mas apenas sensações hedonistas diante das obras de arte (CORDEIRO, 2002, p.48-49).

Na visão de Waldemar Cordeiro, a criação de uma nova linguagem estética baseada no racionalismo matemático tornaria a arte um meio de conhecimento significativo tal como as ciências positivas, tornando a obra um elemento livre do “juízo vulgar” e da simples questão de gosto. Para Cordeiro, o interesse da Arte Concreta centrava-se em seus conceitos intrínsecos, sendo sua preocupação as questões puramente técnicas e formais, e não as questões de caráter subjetivo (CORDEIRO, 2002, p.48-49).

A I Exposição Nacional de Arte Concreta, que aconteceu tanto em São Paulo, no Museu de Arte Moderna, quanto no Rio de Janeiro, no Ministério de Educação e Cultura, no final de 1956 e início de 1957, teve como desdobramento a dissolução do Grupo Concreto paulista.

Waldemar Cordeiro lutou intensamente pela defesa da Arte Concreta, polemizando com os críticos Sergio Milliet e Ferreira Gullar. Integrou-se aos novos circuitos da Arte Concreta, reunindo-se aos poetas paulistas, Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campo e aos concretistas argentinos, como Tomás Maldonado. A capacidade de liderança e persuasão de Waldemar Cordeiro, seus escritos, suas obras, suas ações e iniciativas foram indispensáveis para o aparecimento da Arte Concreta na cidade de São Paulo. A renovação proposta pelos paulistas não ficou limitada apenas a linguagem plástica, uma vez que o concretismo paulista apresentou um novo papel à arte e ao artista por meio do design, tanto gráfico como de produto.

Para Cordeiro, arte e vida deveriam se tornar uma unidade, a arte deveria ser útil e coletiva, e o artista deveria dar a sua contribuição à nova sociedade que surgia, a sociedade industrial.

CAPÍTULO 2 O GRUPO FRENTE, OS NEOCONCRETOS E A QUESTÃO DO CORPO COMO SUPORTE

2.1 O Grupo Frente

Figura 14 – Ferreira Gullar e Lygia Clark na exposição do Grupo Frente, 1955



Os artistas concretos do Rio de Janeiro organizaram-se em torno de Ivan Serpa¹² (1923-1973). Em 1951 Serpa ganhou o prêmio de melhor obra de artista jovem com a obra *Forma*, na I Bienal Internacional de São Paulo. Ele criou, em 1952, o primeiro atelier livre no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Seus cursos contavam com a

¹² Ivan Serpa foi um pintor, gravador, desenhista e professor nascido no Rio de Janeiro no ano de 1923. Depois de alguns anos dedicado sobretudo ao ensino no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ele foi um dos fundadores do Grupo Frente em 1954, e permaneceu na liderança deste grupo até sua dissolução em 1956.

participação de nomes como Lygia Pape¹³ (1927-2004), Hélio Oiticica¹⁴ (1937-1980), Franz Weissmann (1911-2005) e Lygia Clark¹⁵ (1920-1988), resultando daí o Grupo Frente (1954-1956). Encabeçado por Serpa, o grupo, realizou sua primeira mostra no Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU), em 30 de junho de 1954, onde apresentaram ao público suas primeiras tentativas de incursão na abstração geométrica. Ferreira Gullar fez a apresentação da mostra. A mostra reuniu, além de Serpa, que expôs pela primeira vez suas colagens, Aluísio Carvão (1920-2001), Carlos Val (1937), Décio Vieira (1922-1988), João José da Silva Costa (1931-2014), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004) e Vincent Ibberson (1920).

O evento foi pouco divulgado e a crítica quase não tomou conhecimento, a não ser por manifestações pontuais de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. Apenas um artigo é publicado no número três da Revista Forma, assinado por A.L. Quadros, a gravadora Anna Letycia, que havia escrito o artigo junto com o próprio Serpa. Somente a partir da segunda exposição a crítica começa a apoiar o Grupo de maneira mais significativa. A crítica, antes restrita a Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, se amplia mesmo entre os da oposição. Jayme Maurício escreve um amplo artigo defendendo os jovens artistas, enquanto o professor Onofre Penteado, da Escola Nacional de Belas Artes, escreve uma carta dirigida a Jayme Mauricio, que é publicada na coluna de Mário Barata, na qual defende o Tachismo e se mostra completamente contrário ao grupo (CUNHA, 1994).

¹³ Lygia Pape foi uma escultora, gravadora e cineasta nascida em Nova Friburgo, no Rio de Janeiro, em 1927. Estudou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e aproximou-se do concretismo, sendo uma das signatárias do *Manifesto Neoconcreto*. Participou de importantes exposições de arte, incluindo a exposição *Konkrete Kunst* em Zurique no ano de 1958. Depois dos anos 1960, trabalhou em filmes do cinema novo como roteirista, montadora e diretora cinematográfica. Produziu também esculturas em madeira (ENCICLOPÉDIA, 2017).

¹⁴ Hélio Oiticica foi um artista performático, pintor e escultor, nascido no Rio de Janeiro no ano de 1937. Estudou pintura com seu irmão, César Oiticica e, posteriormente, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Participou do Grupo Frente e também do Grupo Neoconcreto. Fez trabalhos bidimensionais e, mais tarde, também relevos espaciais, além das chamadas manifestações ambientais. Oiticica expôs em diversas galerias nacionais e internacionais, incluindo o prestigioso Museum of Modern Art de Nova Iorque durante o período em que viveu nos Estados Unidos como bolsista da Fundação Guggenheim (ENCICLOPÉDIA, 2017).

¹⁵ Lygia Clark foi uma pintora e escultora nascida em Belo Horizonte em 1920. Viveu no Rio de Janeiro, onde estudou com Burle Marx, e mais tarde mudou-se para Paris. Aos poucos foi trocando a pintura pelos objetos tridimensionais, além de obras “participacionais”, isto é, obras que dependem da participação do observador. Voltando ao Brasil, participou dos movimentos Grupo Frente e Grupo Neoconcreto. De volta a Paris, lecionou na Sorbonne e, mais tarde, se interessou mais pelas experiências corporais em detrimento da simples produção de objetos estéticos (ENCICLOPÉDIA, 2017).

Figura 15 – Ivan Serpa, *Colagem sob calor e pressão e guache sob papel*, 1954



Figura 16 – Lygia Pape, *Têmpera em placa de madeira*, 1954



Figura 17 – Grupo Frente, Galeria Lelong EUA



Na 2ª Exposição do Grupo Frente no MAM-RJ, em 14 de julho de 1955, Hélio Oiticica, então com 17 anos estreou, expondo uma série de guaches sobre papel. Os trabalhos iniciais de Oiticica consistiam em estudos sobre as possibilidades do plano e da cor elaborados com guache sobre papel, cartão ou óleo sobre madeira. Além de Oiticica, fizeram parte dessa exposição Abraham Palatnik¹⁶ (1928), que combinou como poucos, os universos da arte e da indústria, um dos pioneiros da arte cinética, expondo seu trabalho *Cinecromáticos*. Ivan Serpa, com um trabalho experimental, *Composição n° 5*, uma composição feita com os tipos da máquina de datilografia sobre papel. Também participaram César Oiticica (1939), irmão de

¹⁶ Abraham Palatnik nasceu em Natal/RN em 1928. Viveu parte de sua vida em Israel onde se especializou em motores de explosão e, posteriormente, estudou arte. Retornando ao Brasil, passou a viver no Rio de Janeiro, onde tomou contato com diversos artistas e críticos, entre estes Mário Pedrosa. O contato com as vanguardas artísticas cariocas fez com que Palatnik buscasse por expressões artísticas mais livres, ao mesmo tempo em que buscava incorporar seus estudos sobre a luz e o movimento às suas obras, o que resultou na criação de seus *Aparelho Cinecromático* e *Objetos Cinéticos*.

Hélio, Elisa Martins da Silveira (1912-2001), Emir Baruch, Franz Weissmann, (1911-2005) e Rubem Ludolf (1932-2010).

A apresentação dessa segunda exposição coube a Mario Pedrosa (1900-1981). Mário Pedrosa teve um papel muito importante na trajetória dos artistas envolvidos com o movimento concretista. Sua influência se manifestou sobretudo na busca por uma transformação radical da arte produzida no país por meio do projeto construtivo. “Mário Pedrosa tornou-se, por força das coisas, uma espécie de mentor dos artistas em início de carreira ou que já trilhavam um caminho fora do eixo consagrado pela tradição modernista” (ARANTES, 1991, p.15).

A linguagem geométrica executada pelo Grupo Frente instaurou-se como um campo aberto à experiência e à indagação, constituindo uma forma independente e específica de tratar a Arte Concreta e seus postulados. O Grupo Frente, desde seu início, queria assumir uma postura mais espontânea. Isso se deve em particular ao líder Ivan Serpa, com seus trabalhos experimentais. Também é um fator importante a heterogeneidade do grupo, que contava com escultores, pintores, entre outras variedades de artistas.

Tanto Pedrosa quanto Gullar veem na liberdade de criação dos seus integrantes, uma nova postura diante da produção abstrato geométrico. Segundo Mário Pedrosa:

O grupo está aberto... para o futuro, para as gerações em formação. Mais promissor ainda é o fato de o grupo não ser uma panelinha fechada, nem muito menos uma academia onde se ensinam a se aprendem regrinhas e receitas para fazer Abstracionismo, Concretismo, Expressionismo, Futurismo, Cubismo...e outros ismos (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p.233)

Figura 18 – Hélio Oiticica, *Guache sobre cartão*, 1955

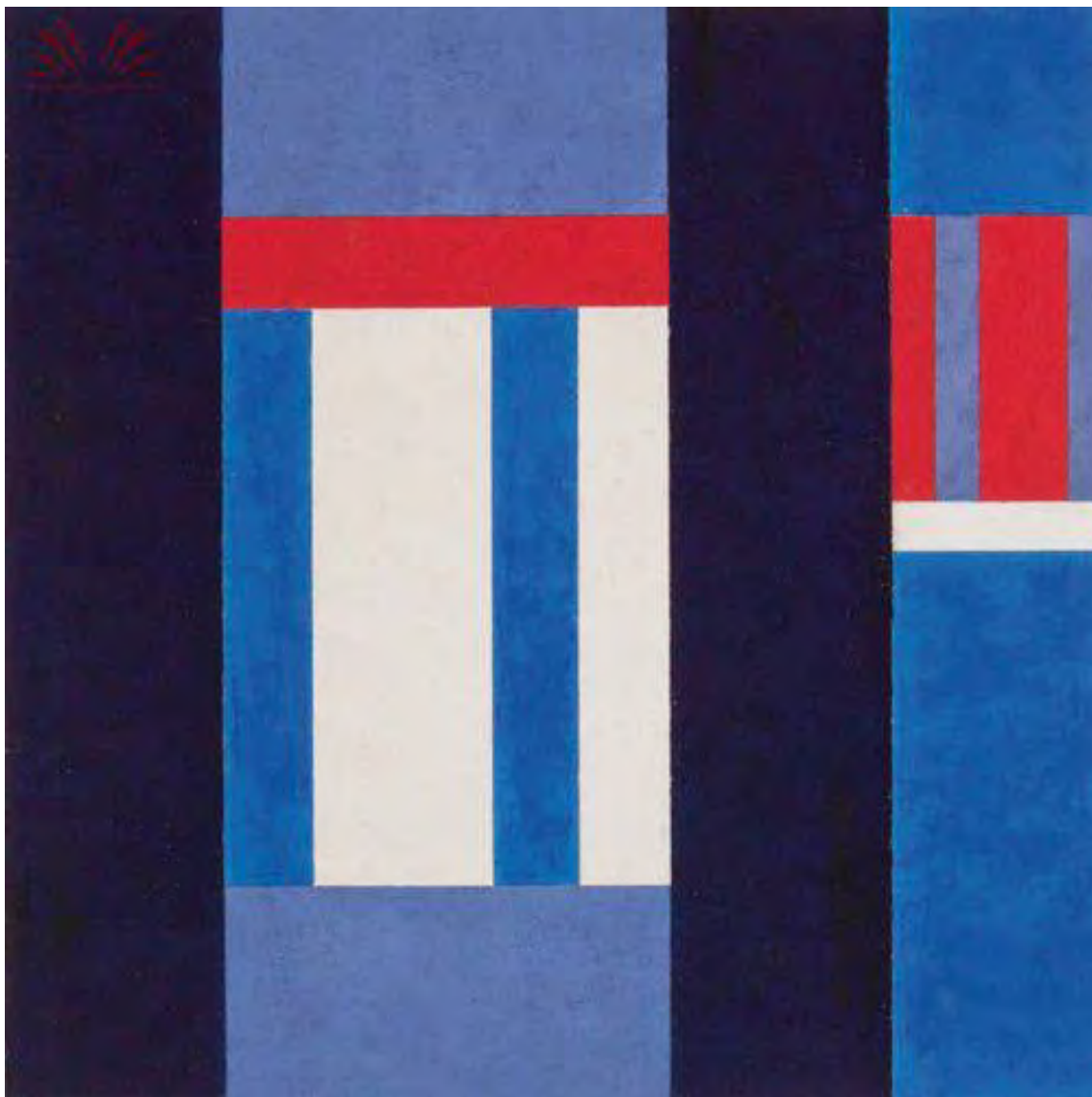
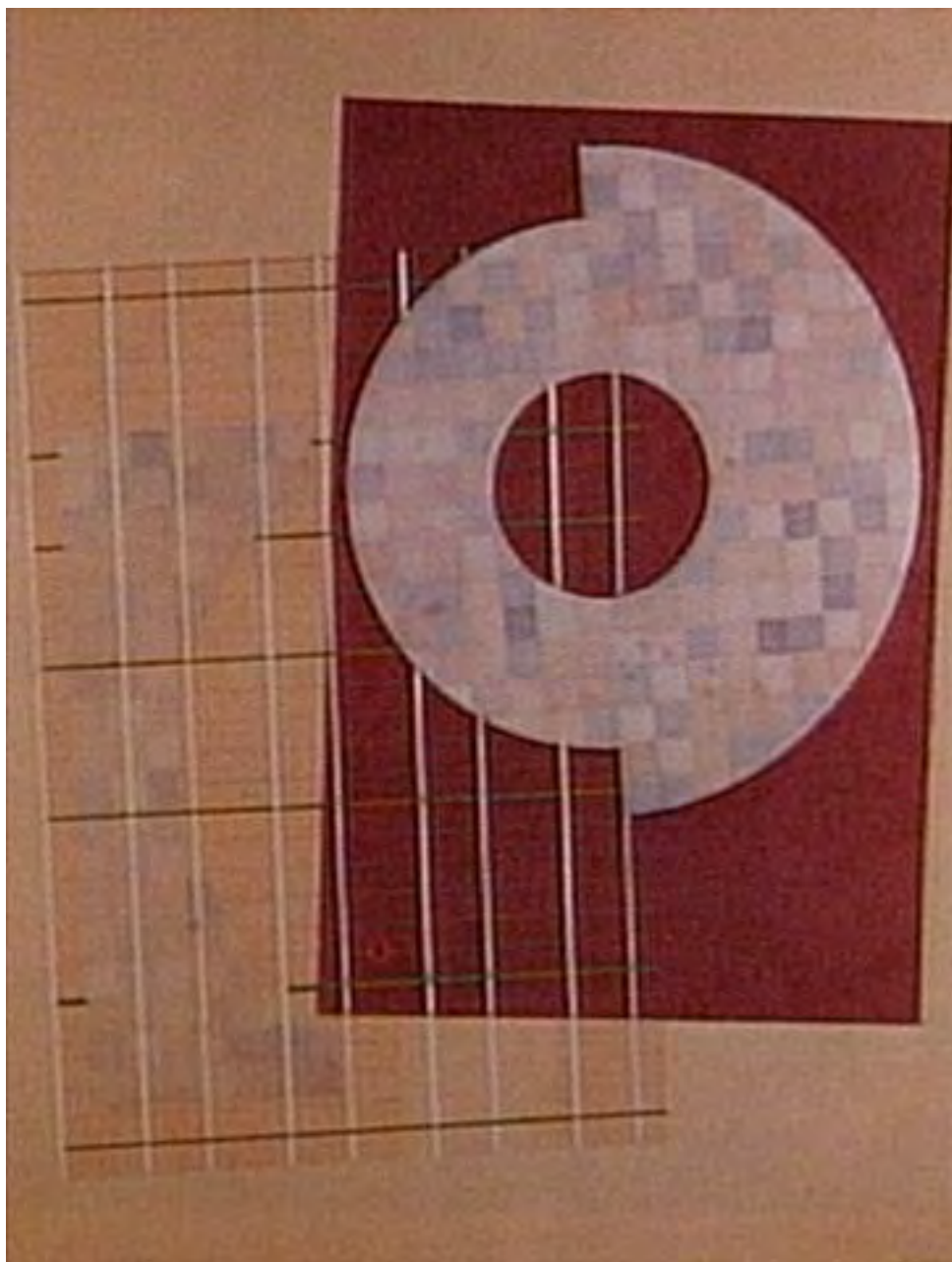


Figura 19 – Ivan Serpa, *Construção n° 75*, 1955



Em 1956 ocorreram as últimas exposições do Grupo Frente. Estas exposições foram noticiadas em vários veículos de imprensa. Ferreira Gullar escreveu no jornal Tribuna da Imprensa: “O Grupo Frente é o que há de mais importante, porque representa a libertação da

arte brasileira dessa espécie de lodaçal em que ela caiu, essa coisa estagnada, que tem como representante mais alto, mais notório, o Sr. Cândido Portinari” (GULLAR, 1956, p.5). Também foram realizadas exposições do grupo nas cidades fluminenses de Resende e Volta Redonda, na Companhia Siderúrgica Nacional, em junho de 1956, apontando que, uma das intenções do Concretismo era promover a aproximação entre arte e indústria. Ivan Serpa assinalou a importância dada à construção do quadro, ao material empregado, às relações de ritmos matemáticos: “ritmos, porém que são produtos de sensibilidade de cada um” (FAVARETTO, 2000, p.34).

Em 1957 o Grupo Frente se dissolvia. Seus integrantes optaram por seguir caminhos próprios, aprofundando a tendência individualizante que, de certa forma, sempre esteve presente em suas trajetórias. Eles se agrupariam novamente mais tarde, dando origem ao Movimento Neoconcreto.

Figura 20 – Hélio Oiticica, *Sem título*, 1956, MAM, Guache sobre papel

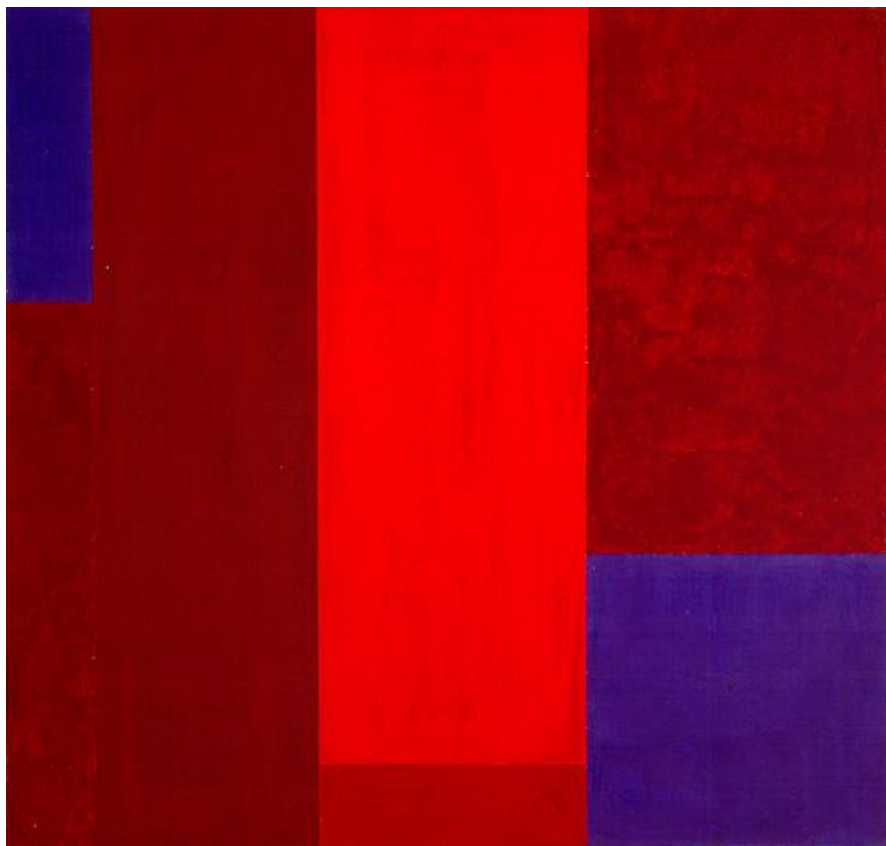


Figura 21 – Lygia Clark, *Plano em superfícies modulares*, 1956



Figura 22: Lygia Pape, *Tecelares*, 1957

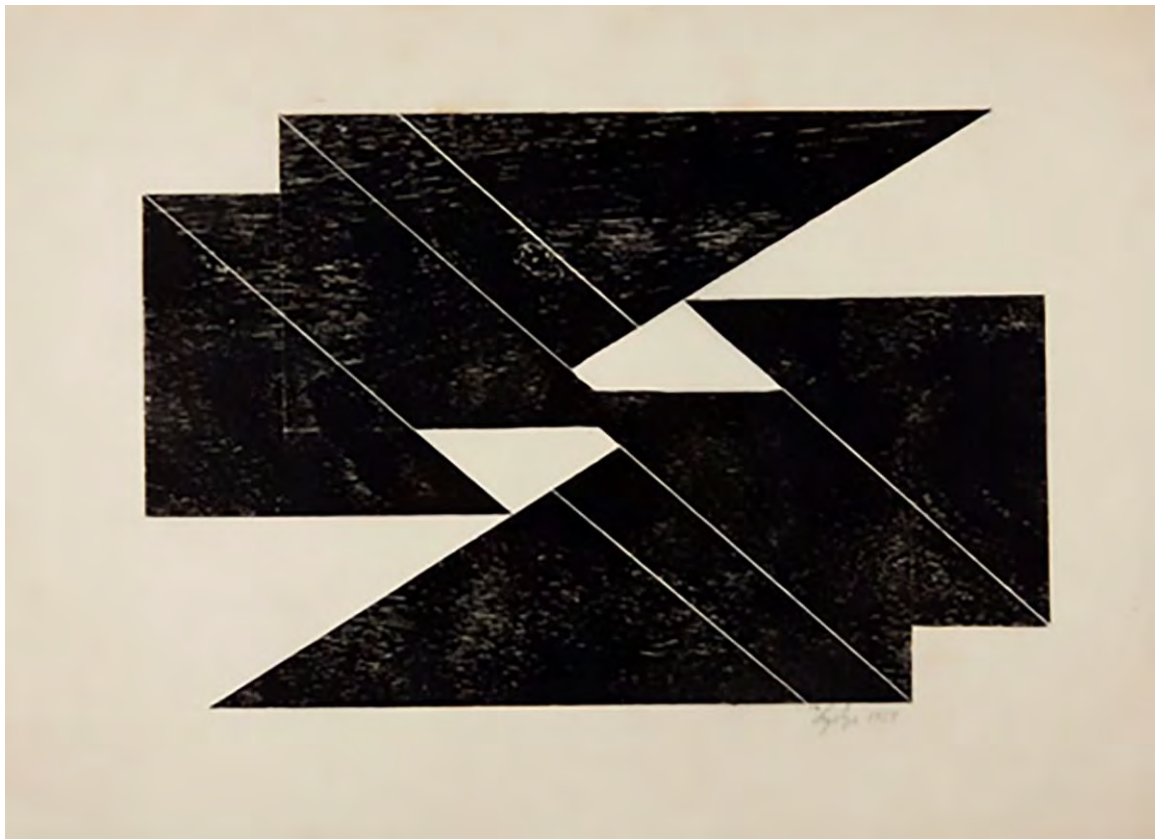
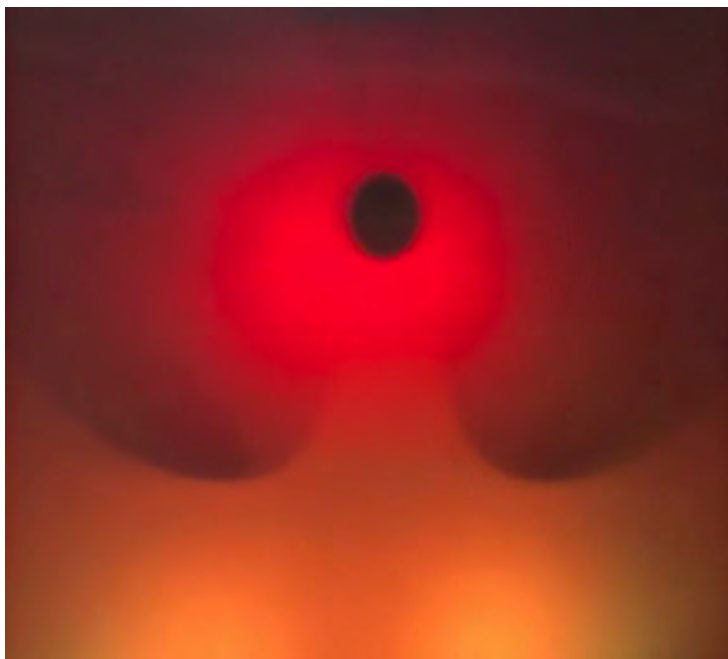


Figura 23 – Abraham Palatnik, *Reprodução da obra Aparelho Cinecromático*, 2SE-18 1955



2.2 Neoconcretos

O Neoconcretismo se apresenta como sequência do movimento Concreto. Ele se diferencia por suas perspectivas humanistas e experimentais em relação às matrizes construtivistas. O Neoconcretismo se estabelece em torno das linguagens visual e literária e representa, inevitavelmente, o fim de um ciclo: “O sonho construtivo brasileiro, como estratégia cultural organizada” (BRITO, 2002, p.156).

O Neoconcretismo propunha uma reavaliação das principais tendências, como o Neoplasticismo e o Construtivismo, que estavam na base da Arte Concreta de cunho racionalista. O Neoconcretismo negava as posturas científicas e positivistas na arte, bem como a concepção de obra de arte como objeto, “reafirmando a independência da criação artística em face do conhecimento objetivo (ciência) e do conhecimento (moral, política, indústria, etc)” (GULLAR, 1977a, p.80-84).

Guiados pela “Teoria do Não-Objeto”, de Ferreira Gullar, e pela filosofia de Merleau-Ponty¹⁷, para os neoconcretos o que estava em jogo era a redescoberta do espaço, a

¹⁷Merleau-Ponty (1908-1961) foi um filósofo francês. Seu pensamento estava inserido na tradição fenomenológica francesa do século XX. Ele tentou estabelecer um modo próprio de fazer fenomenologia, para o qual nem uma compreensão puramente empirista, nem uma compreensão idealista eram suficientes. Em sua filosofia o corpo ocupa um lugar central, e, nesse sentido, diferentemente da tradição fenomenológica que o antecederia (para a qual

experiência do processo criativo, a revalorização do corpo como “totalidade simbólica e simbolizadora” e a participação do espectador (GULLAR, 1998). De acordo com Gullar, a expressão “Não-objeto” deve ser entendida não como um antiobjeto, mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro. Uma pura aparência (GULLAR, 1977b).

O “Não-Objeto” designa uma categoria nova, fruto das experiências do grupo de vanguarda que acreditava ter superado formas tradicionais como a pintura e a escultura. Os neoconcretos foram tomados por um idealismo que possibilitava a manipulação das formas transcendendo as suas propriedades físicas e mecânicas, em sintonia ao menos parcialmente com a teoria da percepção de Merleau-Ponty. “Outro fator diferenciador era o âmbito de atuação do Neoconcretismo. Ele não se engajava numa participação da arte na produção industrial, permanecendo no terreno especulativo, da arte enquanto prática experimental e autônoma” (BRITO, 2002, p.55).

A *1ª Exposição Nacional de Arte Concreta*, organizada pelos concretos de São Paulo com a colaboração do grupo carioca, em dezembro de 1956 e fevereiro de 1957, no MAM-SP em São Paulo e no Ministério da Educação e Cultura (MEC) no Rio de Janeiro, respectivamente. Ferreira Gullar participou dessa exposição a convite dos irmãos Campos, com o poema *O Formigueiro*.

Nesse encontro de concretos, ficou evidente a distância entre os dois núcleos. Sua repercussão, tanto por parte do público, quanto dos artistas, marca o início de uma nova fase da Arte Concreta brasileira, exigindo dos artistas cariocas uma tomada de posição mais definida diante das ideias veiculadas pelos concretos paulistas.

Os pintores do Rio são quase românticos, estão longe dessa severa consciência concretista de seus colegas paulistas. São mais empíricos, ou então o sol, o mar os induzem a certa negligência doutrinária. Enquanto amam sobretudo a tela, que lhes fica como o último contato físico sensorial com a matéria e, através desta, de algum modo, com a natureza, os paulistas amam sobretudo a ideia (PEDROSA, 1957 *apud* AMARAL, 1977, p.136-138).

Os cariocas não tinham as mesmas preocupações formais, teóricas e sociais dos paulistas. Diferentemente, eles valorizavam a liberdade de criação, a prática experimental, o

o corpo e a consciência são dados e, nessa medida, receptáculos de impressões do mundo externo), o corpo desempenha um papel determinante na apreensão dos objetos externos através do que ele caracteriza como percepção. A percepção consiste em “nossa abertura, nossa iniciação ao mundo, nossa ‘inserção’ em um mundo, uma natureza, um corpo ‘animado’” (DUPOND, 2001, p.49). Cf. Também CERBONE, 2014.

caráter humanista. Os cariocas privilegiavam a tela, o pincel, a tinta a óleo, os materiais tradicionais, o que demonstra uma postura ainda romântica. Conforme destaca Ferreira Gullar:

É importante observar que os artistas concretos do Rio, embora sempre em contato uns com os outros, entregaram-se a uma pesquisa intuitiva e diferenciada, enquanto os de São Paulo, desde o início, tenderam a uma posição dogmática, que culminou numa espécie de sistematização dos processos e valores expressivos. Por ocasião da 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta (1956/57), a diferença entre os dois grupos mostrou-se flagrante. Essa exposição lançava as primeiras experiências dos poetas concretos que, por sua vez, também apresentavam duas posições diversas em face do trabalho criador, cabendo ao trio Augusto e Haroldo de Campos-Décio Pignatari, paulistas, a mesma posição racionalista, objetivista, dos pintores liderados por Waldemar Cordeiro. Mais tarde, um manifesto assinado por Reinaldo Jardim, Oliveira Bastos e por mim, publicado no Suplemento Dominical do jornal do Brasil (23.6.1957), explicitou a diferença entre os poetas concretos de São Paulo e do Rio, afirmando estes, em contraposição ao dogmatismo dos paulistas, uma posição adogmática e repondo a intuição no centro do trabalho poético (GULLAR, 1959 *apud* AMARAL, 2006, p.85).

A exposição também ajuda a revelar a amplitude que a arte abstrato-geométrica de matriz construtivista e concreta havia adquirido no Brasil. Após a mostra, o Grupo Frente rompe com os artistas de São Paulo e começa a se desintegrar. Dois anos depois, alguns de seus integrantes, como Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark, se agrupariam para iniciar o Movimento Neoconcreto, um dos mais significativos da arte brasileira.

A *I Exposição Neoconcreta* (FIGURA 24) foi realizada no MAM-RJ, em março de 1959, marcando o surgimento do grupo. Reunindo trabalhos de pintura, escultura, gravura, poesia e prosa, participaram os artistas: Amílcar de Castro (escultor), Ferreira Gullar (poeta), Franz Weissmann (escultor), Lygia Pape (gravadora), Lygia Clark (pintora), Reynaldo Jardim (1926-2011) (poeta) e Theon Spanúdis (1915-1986) (poeta).

Ferreira Gullar escreve sobre a exposição:

Ao contrário dos concretistas, que trabalham com elementos explícitos, decifrados [...] os artistas neoconcretos preferem mergulhar na natural ambiguidade do mundo para descobrir nele pela experiência direta, novas significações. [...] Tais afirmações poderiam levar a crer que artistas neoconcretos pretendem fugir a toda e qualquer objetividade para se alçarem no caos subjetivo (GULLAR, 2006, p.77).

Figura 24 – *Exposição Neoconcreta*, 1959



O *Manifesto Neoconcreto* (FIGURA 25) – inserido no catálogo da Exposição e publicado pelo Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em 21-3-1959 – trazia os seguintes dizeres:

O neoconcretismo, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plasticidade, nega a validade das atitudes cientificista e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões verbais criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem das artes estão ligadas a uma significação existencial, emotiva, afetiva – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência (GULLAR, 1999, p.285).

Figura 25 – Manifesto Neoconcreto, 1959



De acordo com o manifesto, portanto, o neoconcretismo remete a uma volta à expressão, livrando-se do estigma de cientificista ou positivistas atribuídos aos artistas do concretismo paulista. Ao negarem a manutenção da tradição construtivista e optarem pelo caráter expressivo da arte, os neoconcretos deslocaram-se do eixo formalista ao redor do qual giravam aquelas tendências. Dessa forma, Gullar (2006, p.69) pôde afirmar em ocasião da *II Exposição Neoconcreta* realizada em novembro de 1960, no salão de exposição do antigo Ministério da Educação: "Que pela primeira vez, tive uma visão de conjunto das obras dos vários artistas, podendo assim confrontá-los, formular identidades e diferenças".

O neoconcretismo foi destacado por Pedrosa (GULLAR, 2006, p.123) como o ponto de partida, a base de sustentação para outras manifestações que se seguiram. O movimento foi marcado por experiências nas quais a obra passava a compartilhar o mesmo espaço com o público. Da pintura, eliminou-se a moldura, da escultura, o pedestal, levantando assim discussões que iam muito além da simples materialidade do suporte artístico.

Da *II Exposição Neoconcreta* podemos destacar o *Ballet Neoconcreto n° 1* (FIGURA 25), de Lygia Clark, que consistia na coreografia de formas ou placas geométricas que deslizavam pelo palco em movimentos ortogonais. Os *Bichos* de Lygia Clark, de 1960 (FIGURA 26/27), placas de metal polida articuladas por dobradiças, numa composição capaz de conferir formas novas ao trabalho cada vez que é manipulada pelo espectador. Estas obras têm em comum o fato de aliarem o princípio construtivo à expressão orgânica, visível na impossibilidade de se apreender o todo do objeto e na dependência da interação com o participante para que o sentido se complete.

A expressão mais concreta desse movimento foi o ballet neoconcreto realizado no Rio, com Lygia Pape e outros. Outra derivação transcendental dele foi trazida por Clark quando com os “bichos” apontava para a necessidade de se estabelecer com o outro uma relação perdida, desde que a obra de arte – no domínio do puro plasticismo ou neoplasticismo – se apresentava em si mesma como única em sua solene soledade. Aqui está a origem da famosa participação do espectador na obra de arte (PEDROSA, 1998, p 361-362).

Figura 26 – Lygia Pape, *Balé Neoconcreto I*, 1958

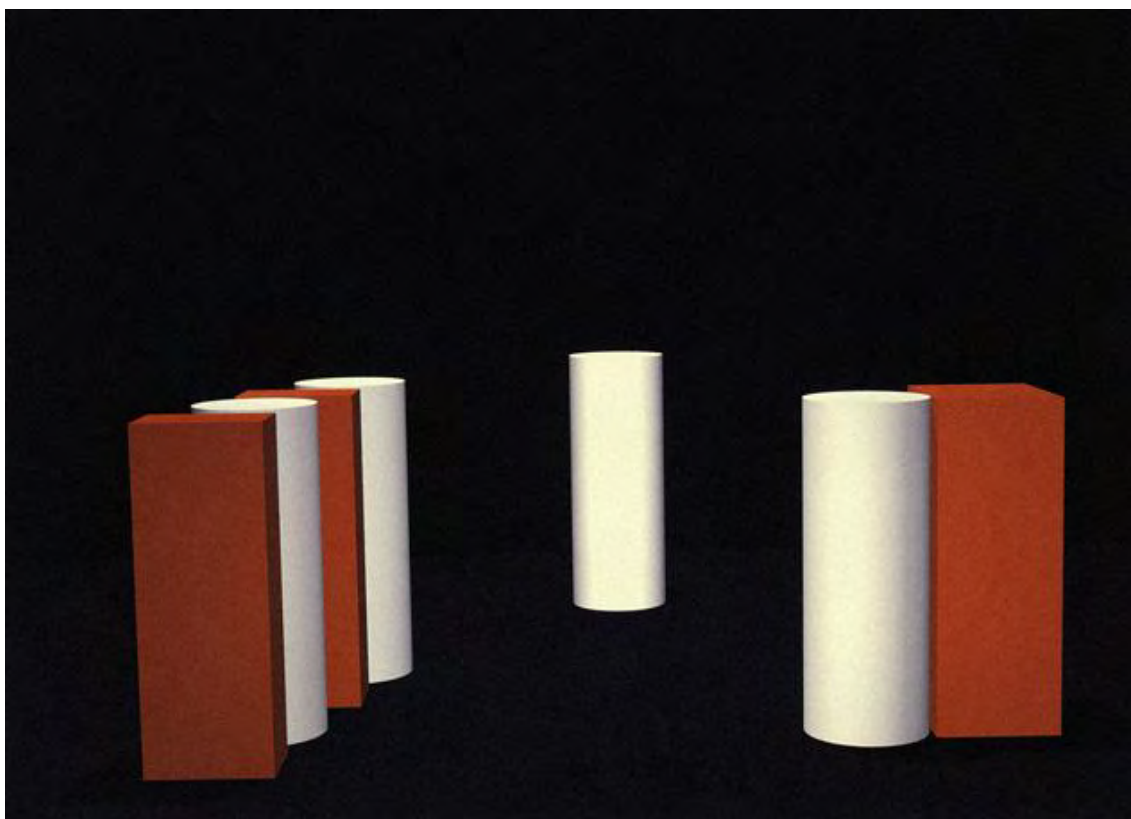


Figura 27 – Lygia Clark, *Bichos*, 1959

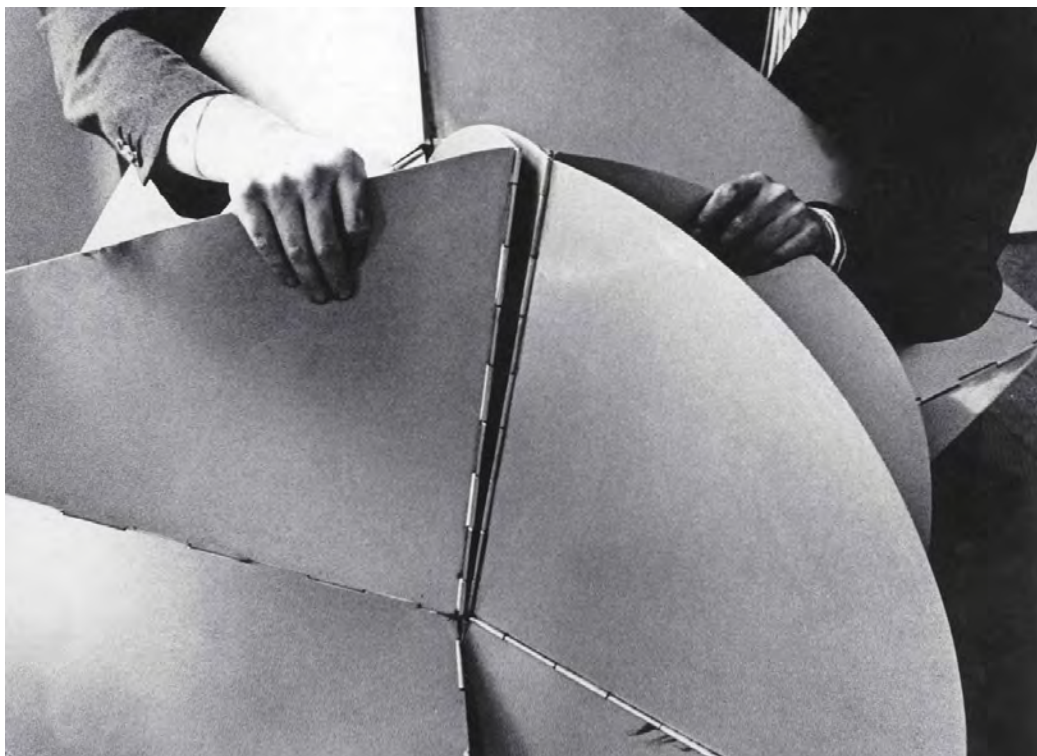


Figura 28 – Lygia Clark, *Bichos*, 1960



Figura 29 – Hélio Oiticica, *Relevos Espaciais*, 1959



2.3 O corpo como suporte

A relação entre o corpo e as artes visuais é um tópico estabelecido no campo da história da arte do século XX. Esta relação se torna perceptível, justificando a relevância do tema, considerando que ao longo do século XX o corpo se tornou ele mesmo um meio artístico, o que ocasionou a desmistificação da obra de arte em favor da utilização do corpo como veículo da arte e de experiências artísticas.

Com a modernidade, desde o expressionismo abstrato, a arte conceitual, passando pelas tendências reducionistas do minimalismo, podemos constatar uma nova manifestação expressiva. Nesta nova manifestação, o objeto artístico entra em crise, enquanto as ações realizadas com a finalidade de produzir objetos deram lugar à execução de ações performáticas. Estas ações performáticas colocavam uma ênfase muito maior no processo de criação que na produção do objeto, fazendo com que alguns artistas evidenciassem o próprio corpo como suporte para o fazer artístico, presente em grande parte das performances dos anos 1960 e 1970.

A partir do pós-guerra a relação entre arte e corpo adquire novas tendências. Essa exploração de novas tendências foi instigada por inúmeras mudanças, como desejo de maior

liberdade e a necessidade dos artistas em experimentar novas formas de expressão. Essa nova necessidade expressiva, por sua vez, levou os artistas a transitarem livremente entre a dança, a pintura, a colagem, a música experimental e a escultura.

A tela foi gotejada e salpicada por Jackson Pollock (1912-1956), rasgada por Lucio Fontana (1899-1968) e furada por Shozo Shimamoto (1928-2013).

No *Manifesto Branco*, que Fontana escreve em 1946, a arte é definida como gesto e não meramente como objeto; “ao rasgar a tela, ele não representa o espaço, mas o cria [...] subvertem o espaço pictórico tradicional e introduzem acaso e ação como cerne da atividade artística” (MATESCO, 2009, p. 42). A arte dos anos 1950-1960 caracterizou-se pela intensa experimentação que se estendeu à superação dos suportes artísticos tradicionais. A expansão da prática artística materializou-se em manifestações como a arte conceitual, *land art*, *body art*, performance ou o *happening*. O produto dessas experiências deslocou a arte do caráter contemplativo para um posicionamento ativo, exigindo do público outras formas de percepção. Ou seja, o corpo não mais opera simplesmente como objeto componente da arte, passando a se tornar sujeito desta.

A performance, segundo Glusberg, não faz parte do universo da representação. Ela é, em si, um signo em transformação no ato da representação – uma performance só é igual e se refere a si mesma no momento efêmero de sua apresentação. De maneira ainda mais radical Glusberg afirma: “a performance não tenta fazer arte; é arte. E é arte de um modo construtivo, porque nenhuma outra forma de arte trabalha com o mesmo enfoque: o corpo do artista; e mais importante, com o tempo desse corpo” (1987, p.110).

O autor expressa uma concepção idealizada do corpo na performance, como se essa linguagem permitisse ao próprio artista reencontrar a si mesmo. No início dos anos 1950, nos Estados Unidos, Europa e Japão, alguns artistas exerceram grande influência. Sua novidade consistia no próprio no gesto de pintar, a *action painting*, colocando o corpo e a ação do artista em evidência na cena artística do período. Nomes como Jackson Pollock, Lucio Fontana, Shozo Shimamoto se destacam neste campo.

Uma das figuras de destaque dessa corrente foi Jackson Pollock, artista americano que nasceu em 1912 e faleceu em 1956. Ele se tornou conhecido a partir de 1947, com a utilização da técnica *dripping*, uma modalidade de *action painting*, que foi decisivo para a sua trajetória na história da arte. Pollock trabalhou sobre lonas de grande extensão dispostas horizontalmente sobre o solo (FIGURA 30). Isto permitiu que ele girasse em torno de toda a tela e lançasse suas rajadas de tinta por todos os lados para criar um campo de cores.

A *action painting*, ao destacar a ideia de que a obra é um produto de um embate, do confronto que acontece quando se encontram artista e materiais, promove o deslocamento da atenção do resultado, do produto, da obra e a direciona para o processo criativo. Na *action painting* o empenho do corpo do artista conferia a seu movimento e seu modo de se relacionar com o espaço uma configuração estética. Como mais tarde fará o *happening*, exaltando o instante, o acontecimento.

O gesto da ação incontrolada e o movimento dramático do braço, que obrigava o artista a mover-se em torno de toda a tela, alterou consideravelmente a concepção tradicional do que era pintura, bem como o modo como se poderia fazê-la. A ação de Pollock levava à dissolução entre o objeto e seu processo de criação.

Figura 30 – Jackson Pollock em ação



Com as experiências advindas dos *happenings* cresce ainda mais a importância da presença física do artista, até que seu corpo se torne a própria obra. Ou, como diz Glusberg, “Sujeito e objeto de sua arte”. (GLUSBERG, 1987, p.43). Assim, outra figura significativa no âmbito dessas novas correntes artísticas foi John Cage (1912-1992). Cage foi um compositor americano que começou sua carreira nos anos 1930. Seus estudos em filosofia oriental levaram-no a repensar de forma radical a música ocidental. Ele exerceu grande influência sobre os artistas do período do pós-guerra, que acabaram por vincular-se a movimentos como o Neodadaísmo, a *Arte Povera* e a uma geração completa de artistas da nova música que surgiu

no final dos anos 1960. Cage organizou no Black Mountain College, no estado da Carolina do Norte, em 1952 um espetáculo que foi considerado o propulsor para realização dos *happenings*. Este evento foi intitulado posteriormente como *Theater Piece no 1*. Era uma ação interdisciplinar, que incluía de forma simultânea a interpretação de música para piano de David Tudor, a dança improvisada de Merce Cunningham (1919-2009), as pinturas *White Paintings* de Robert Rauschenberg (1925-2008) (que foram colocadas no teto), a leitura de poesias de M.C. Richards, e uma projeção de filme de uma conferência do próprio Cage. Este evento, realizado sem nenhum roteiro, baseado na improvisação, foi interpretado no meio dos espectadores, “dissolvendo assim a relação hierárquica entre os intérpretes e o público” (HARRIS *apud* SCHIMMEL, s.d.). Conforme destaca Matesco (2009, p.43-44), “Os *happenings* caracterizavam-se pela organização simultânea de acontecimentos, como em uma colagem, e pelo estabelecimento de relação entre os artistas e o público”.

A Composição de Cage 4’33”, de 1952, inspirada pela pintura *White Painting* de Rauschenberg, se distingue pela dimensão visual. Isto porque o intérprete deve sentar-se ao piano, abrir a tampa do teclado e permanecer em completo silêncio durante quatro minutos e trinta e três segundos. Assim, sua atuação se resume em apenas abrir e fechar a tampa, sinalizando os três movimentos da peça. Mediante esta e outras composições, Cage buscava: 1) diluir a oposição entre arte e vida; 2) questionar as relações hierárquicas entre compositor e intérprete e entre o intérprete e o público, permitindo uma interação direta do público com a obra; 3) atribuir uma maior significação ao processo criativo do que a produção do objeto. Assim, ao renunciar o controle completo sobre a realização final da composição, Cage prioriza a interpretação.

Nessa mesma época, enquanto Cage desenvolvia seus experimentos e Pollock se dedicava ao *action painting*, Lucio Fontana, argentino nascido em 1899 e que passou a viver na Itália a partir de 1947, escrevia seu *Manifesto Branco*. Este texto, datado de 1946, propunha uma “arte integral”. Isto é, uma arte definida como “gesto” e não meramente como “objeto”. O manifesto de Fontana questionava o estatuto tradicional da pintura como superfície estática bidimensional. Os conceitos espaciais de Fontana, tal como qualificou a sua pintura, eram um resultado direto dos preceitos encontrados no *Manifesto Branco*. Ao romper, rasgar a tela, ela não estava representando o espaço, mas sim o criando. Em sua última entrevista antes de seu falecimento, no mesmo ano de 1968, ele disse: “Faço um rasgo na tela para deixar para trás as velhas formulas pictóricas, a pintura e a versão tradicional da arte, a medida que escapo simbolicamente – mas, também materialmente – da prisão da superfície plana[...]” (FONTANA *apud* BILLETER, 1977, p.87).

Figura 31 – Lucio Fontana, [*Sem título*], 1949.



Paralelamente aos experimentos de Fontana na Itália, Shozo Shimamoto, artista japonês nascido em 1928 em Osaka, realizou suas pinturas-colagem. Técnica pioneira, que consistia em colar várias folhas de papel jornal, uma sobre a outra, depois pintar e desenhar na delicada superfície. Shimamoto também fazia vários furos, primeiro acidentalmente e, depois propositalmente. O ato acidental foi se repetindo até se tornar um recurso formal que corroía o plano pictórico e deixava um registro da atividade física do artista. Essas obras, rasgadas e furadas tinham certa semelhança com as de Lucio Fontana. Porém, Shimamoto só conheceu o trabalho do italiano uma década depois.

Figura 32 – Shozo Shimamoto, *Holes*, 1954



Além de Pollock, Cage, Fontana e Shimamoto, outro artista de destaque no âmbito das novas formas de arte que utilizavam o corpo como suporte é Allan Kaprow. Kaprow foi um artista americano nascido em 1927. Foi um dos pioneiros do tipo de manifestação artística que transcende a marca estritamente plástica, como os *happenings* (ações), performance (atuações), e *environments* (ambientes).

A partir de 1955, Robert Rauschenberg e Allan Kaprow passaram a realizar trabalhos de *assemblage*, uma técnica que se constitui em uma mistura de pintura, escultura e colagem que utilizava materiais mais radicalmente extraídos da vida comum como escombros e sucatas, placas de automóveis, pedaços de jornal velho e vidro quebrado, e até roupas velhas. Com isso os artistas pretendiam perverter as estruturas das categorias estabelecidas nas artes,

confundindo o pictórico com o escultórico, modificando tanto o plano bidimensional quanto o tridimensional. Allan Kaprow utilizava em sua *assemblage* as ideias de acaso e aleatoriedade trazidas de John Cage para despertar no espectador a problemática que conduzirá a experiência.

Kaprow parte para outra abordagem, conforme as *assemblages* ganharam amplitude, conquistando o espaço ao seu redor. Ele foi chegando ao *Environment*, o Ambiente, onde era criada toda uma reorganização do espaço, como: subir alguns degraus, caixas e objetos espalhados pelo chão, sons de tic-tac ou vozes gravadas, etc. Essa nova abordagem permite ao espectador a visitação: ele não mais apenas observa, mas é chamado a compor com o seu entorno.

A participação solicitada dos *environments* de Kaprow se desdobrou nos *happenings*. No contato de Cage com Kaprow, alguns pontos foram evidenciados, como a música, ou a organização musical, isto é, a sonoridade no tempo. Para pensar em direção a uma arte realmente próxima da vida, ele precisaria incluir o tempo da obra misturando-se com o tempo da vida. É nessa busca que Kaprow encontra sua grande resposta nos trabalhos pioneiros do Grupo Gutai.

Allan Kaprow cita o grupo Japonês Gutai como um coletivo pioneiro na produção de *happenings*. Este grupo teve uma influência definitiva sobre o processo de criação dos seus *happenings*. O Grupo Gutai era formado por jovens artistas japoneses centralizados na figura de Jiro Yoshihara. Eles buscavam romper as barreiras de uma arte presa ao estilo acadêmico europeu, utilizando-se para isso de matérias e modos de expressão não convencionais. Os artistas concluíam progressivamente que as ações tinham um significado em si mesma, em sua concretude. Em Gutai, Kaprow encontrou a materialização daquilo que Cage primeiro realizou, dando o passo decisivo nesse caminho em direção a essa nova experiência. Kaprow, seguindo a mesma trilha separadamente iniciou o mesmo movimento ao buscar superar Pollock, dado que as obras deste eram construídas sobre o tradicional suporte bidimensional, ao que Kaprow acrescentou uma dimensão temporal.

Essa exploração, entretanto, fazia-se sob a influência do Zen, filosofia e prática oriental que enfatiza a ideia de viver o instante – abandonar conceitos, discursos e palavras para vivenciar diretamente a realidade. Isto se refletia na valorização da ação como o cerne da obra, diferentemente do que havia sido trabalhado por Kaprow até então. Também implicava na produção de obras não permanentes, efêmeras. Apropriando-se dessa ideia e relacionando-a a sua pesquisa, Kaprow germinou as ideias que mais a frente fariam nascer os *happenings*.



Algumas fontes destacam o fato de que o ambiente a partir do qual o *happening* se desenvolve deve-se ao encontro entre artistas que tiveram envolvimento com outras formas artísticas: produziam cenários e figurinos para companhia de dança moderna, teatro experimental, como Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, Jasper Johns (1930) e John Cage. Ideologicamente, a performance incorpora as ideias da Não-Arte.

A Não-Arte engloba tudo o que não tenha sido aceito como arte, mas que haja atraído a atenção de um artista com essa possibilidade em mente. Um exemplo claro disso são os *ready-mades* de Marcel Duchamp, que dão um valor de objetos de arte a produtos industriais, feitos em série e absolutamente cotidianos, como uma bicicleta ou um vaso sanitário (COHEN, 2007, p,38).

Aproximar arte e vida – esteve presente em vários momentos da história da arte, manifestando-se em diversas formas.

A arte toma o aspecto de uma sensação efêmera e, como na vida, tais ações permanecem apenas na memória ou em registros filmicos.

CAPÍTULO 3 GRUPO GUTAI E A CONCRETUDE

3.1 Concretude ou personificação

GUTAI define-se como concretude, incorporação ou personificação. O grupo GUTAI (*Gutai Bijutsu Kyokai*, em português Associação de Arte Gutai) foi fundado por Jiro Yoshihara¹⁸ (1905-1972). Ele nasceu na cidade de Osaka, foi educado na filosofia do período Taisho, lembrada como uma época de valorização no mundo interior do indivíduo, dignidade da vida humana, idealismo e humanitarismo.

Artista, pintor autodidata, com interesse na arte da vanguarda europeia, foi orientado em seus vinte anos por dois pintores famosos. O primeiro foi Jiro Kamiyama (1895-1945), que havia morado em Paris. O outro foi Fujita Tsuguharu (1886-1968), talvez o mais importante pintor japonês em Paris naquela época. Yoshihara foi apresentado ao promissor grupo de pintores Fauvistas, saindo então do estilo acadêmico. Foi o ditado de Fujita, “Não imite os outros” que impressionou particularmente Yoshihara. Ele fez sua primeira exposição individual em 1928, com motivos figurativos. Em 1930, começou sua produção surrealista e mais tarde, ainda na mesma década, mudou para o abstracionismo. Ele colecionava uma variedade de publicações de arte ocidentais como catálogos de exposições, revistas e livros dos anos 1930, sendo a maioria de arte abstrata, fato incomum para sua época. Gradualmente ele desenvolveu a ideia de que o abstracionismo era a melhor forma de expressar a arte ao redor do

¹⁸ Yoshihara Jiro foi o líder da Associação artística Gutai. Ele também é muito conhecido por suas obras baseadas em círculos, criadas nos últimos anos de sua vida. Mesmo antes da formação do grupo Gutai, Yoshihara já era um pioneiro influenciador da arte vanguardista no Japão. Yoshihara nasceu em 1905 em uma família de vendedores de óleo vegetal em Osaka. Autodidata em pintura à óleo, teve sua primeira exposição solo em 1928, quando suas obras de natureza morta receberam grande aclamação. No ano seguinte conheceu o artista Foujita Tsuguharu, também conhecido como Leonard Foujita. Esse encontro fez com que Yoshihara percebesse a importância da originalidade. Nos anos trinta, começou a produzir obras surrealistas, mas no final da mesma década mudou seu estilo para o abstracionismo puro e se tornou um dos líderes do movimento artístico de vanguarda no Japão pré-Guerra. Durante a Guerra, adotou motivos figurativos quando a arte vanguardista era objeto de repressão, e depois do fim da mesma, começou a retratar figuras humanas e pássaros que refletiam suas experiências durante a guerra. Nos anos cinquenta, porém, voltou à pintura abstrata. Posteriormente adotou o estilo de pintura do Informalismo, caracterizado por fortes pinceladas e outros efeitos inovadores. Em 1954, Yoshihara criou a Associação Artística Gutai junto com jovens artistas que se reuniram sob sua liderança. Como líder da Associação, Yoshihara instruiu rigorosamente seus membros a nunca imitar outros artistas. Como resultado, a associação se desenvolveu como um grupo de arte vanguardista internacional de inigualável originalidade. Ao mesmo tempo, seu próprio trabalho mudou, e eventualmente criou várias obras representando círculos em uma vasta gama de variações, reconhecendo o potencial infinito do mesmo pela sua simplicidade. Yoshihara frequentemente mudava seu estilo artístico, respondendo com sua forte sensibilidade às novas tendências artísticas do mundo ocidental. Ao longo de sua vida, ele continuou a explorar novos estilos, algumas vezes usando as mais recentes idéias, outras vezes, técnicas radicais. Suas atividades criativas foram interrompidas pela Segunda Guerra Mundial, mas posteriormente produziu quase mil pinturas de diferentes estilos artísticos, das quais mais de oitocentas estão, atualmente, no Museu de Arte Moderna da cidade de Osaka.

mundo, independentemente da origem étnica e nacional. Yoshihara desenvolveu uma perspectiva internacional, mesmo morando em uma pequena cidade da costa japonesa longe de Toquio, centro da produção das vanguardas japonesas. No entanto, quando se analisa o seu trabalho, alguns aspectos o remetem aos de um monge. A família Yoshihara frequentava o Templo Zen Budista Kaisei, em Nishiomiya, no qual um famoso monge Zen do período Meiji chamado Nantenbo (1839-1925), originalmente chamado Toju Nakahara, nascido em Karatsu, teria vivido. Há várias histórias sobre o monge, e algumas expressivas caligrafias e pinturas em tinta de sua autoria são preservadas no templo. Especula-se que, no caso de algumas obras pintadas com um grande pincel, a tinta era presa à superfície e o monge pintaria segurando o pincel com os pés, visando completar a sua caligrafia. “Nantenbo pode, portanto, ser intitulado como um pioneiro no Gestualismo, *Action Painting*. Quando Yoshihara viu as caligrafias de Nantenbo pela primeira vez, em abril de 1952, as audaciosas borrifadas de tinta o intrigaram. Esse simples borrão de tinta detém a mesma mágica exalada da bela fluidez das tintas de Klein e dos borrões dos esmaltes de Pollock ” (VAN KOOIJ, 2011, p.77).

Depois da Segunda Guerra Mundial, Yoshirara se tornou membro de diferentes grupos de artistas, como o *Tenseki-kai*, fundou a Associação de artistas *Pan* em 1948. A partir de 1952 ele entrou para a cena internacional e foi convidado para algumas exposições fora do Japão: *Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture* no Carnegie Institute, e depois nos Estados Unidos (TIAMPO, 2011, p.77). Nesse mesmo período, Yoshihara colaborou com o movimento de *avant-garde* de caligrafia chamado *Bokujiin-kai*, com o objetivo de entender o que era imposto aos artistas, e o interesse em arte abstrata através da tradicional arte da caligrafia. Primeiramente o objetivo do grupo era direcionar a relevância da caligrafia, analisando os artistas americanos abstratos, em particular Jackson Pollock, através dos princípios da caligrafia e estética, conceitos como linha e espaço. Yoshihara trabalhou a partir desse período, visualizando o debate entre pintura abstrata e caligrafia.

Em dezembro de 1954, na região do Kansai, em Osaka, Yoshirara fundou o grupo Gutai, que era formado por jovens artistas japoneses, alguns deles como: Atsuko Tanaka¹⁹

¹⁹ Tanaka estudou no Instituto Municipal de Arte de Osaka onde, em 1951, conheceu Kanayama Akira. Muito anos depois ela se juntou ao Zero-kai (Grupo Zero), um círculo de arte formado por Kanayama, Shiraga Kazuo, Murakami Saburo, entre outros. Em 1955, Tanaka se tornou membro da Associação Artística Gutai e apresentou sua obra “Sino” na primeira “Exposição de arte Gutai”. Sua obra “Vestido elétrico” foi apresentada em 1956 na segunda “Exposição de arte Gutai”. Tanaka deixou o grupo Gutai em 1965, mas continuou a criar obras artísticas. Teve diversas exposições solo no Museu de arte e história da cidade de Ashiya, no Museu de Arte Contemporânea de Tóquio, na Galeria *Grey Art*, nos Estados Unidos, e na Galeria Ikon, no Reino Unido.

(1932-2005), Akira Kanayama²⁰ (1924-2006) Saburo Murakami²¹ (1925-1996), Kazuo Shiraga²² (1924-2008). Estes artistas pertenciam ao pequeno coletivo *Zero-Kai* (Sociedade Zero) fundado em 1952 pelos artistas Akira Kanayama (com quem mais tarde Tanaka se casaria), Saburo Murakami e Kazuo Shiraga, que dois anos depois foram convidados a se juntar ao Gutai. Eles orbitavam em torno da figura de Jiro Yoshihara, líder mais velho e carismático, que buscava romper as barreiras de uma arte presa ao estilo acadêmico europeu utilizando-se para isso de materiais e modos de expressão não-convencionais. Esses artistas haviam vivido a experiência devastadora da Segunda Grande Guerra Mundial, culminando com as explosões das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki. A ocupação dos Estados Unidos, finalizada com o Tratado de Paz de São Francisco, em 1952, assinalou uma época radical de transição. Entre as principais mudanças nesse período podemos destacar o Imperador Showa Hirohito, que não era mais considerado como uma divindade; a constituição foi revisada e reescrita, abdicando o Japão do direito de se militarizar perpetuamente. “Foi um momento incomum de fluxo, liberdade e abertura, quando novos modelos de autoridade e novas regras

²⁰ Kanayama deixou a Universidade de Arte de Tama em 1947, e foi estudar no Instituto Municipal de Arte de Osaka de 1948 a 1954. Em 1952, criou o *Zero-kai* (Grupo Zero) com outros jovens artistas, incluindo Shiraga Kazuo e Murakami Saburo. Em 1955, quando o Grupo Zero foi dissolvido, Kanayama se juntou à Associação Artística Gutai e começou a expor suas obras nas exposições de arte Gutai. Em 1965, ele deixou a Associação de arte Gutai junto com Tanaka Atsuko, com quem depois se casou. Kanayama faleceu em 2006 aos 82 anos de idade.

²¹ Depois de se graduar no departamento de Filosofia na Universidade de Kwansei Gakuin em 1948, Murakami iniciou seus estudos de estética em 1951. Em 1952 criou o *Zero-kai* (grupo Zero) junto com Shiraga Kazuo, Kanayama Akira, e outros. Murakami se juntou à Associação de Arte Gutai em 1955 e apresentou sua primeira performance *kami-yaburi* no mesmo ano. A partir daí, ele criou, em paralelo, obras bi-dimensionais e performances. Ele também se tornou professor de arte em jardins de infância, uma atividade que continuou ao longo de toda sua vida. Depois da dissolução do grupo Gutai em 1972, Murakami continuou a produzir obras conceituais com fortes elementos de performance, apresentados em exposições solo. Em 1996, aos 70 anos de idade, faleceu repentinamente pouco antes da abertura da sua exposição retrospectiva no Museu de Arte e História da cidade de Ashiya.

²² Kazuo Shiraga (Japão, 1924–2008) foi um pintor e artista performático nascido em Amagasaki. Shiraga se formou em pintura tradicional japonesa na Escola de artes da cidade de Kyoto (hoje, a Universidade de Artes de Kyoto) em 1948. Mais tarde foi inspirado pelas técnicas ocidentais, e em 1952, co-fundou o Grupo Zero com os artistas Akira Kanayama, Saburo Murakami e Atsuko Tanaka. Teve esse nome por acreditarem que obras de arte são criadas do nada. Em 1955, Shiraga se uniu a renomada Associação de Arte Gutai, um grupo de artistas focados primeiramente em obter originalidade e inovação nas obras de arte. Nesse mesmo ano, apresentou um de seus trabalhos mais conhecidos, *Lama Desafiadora*, em que se debatia e contorcia a ponto da exaustão em uma mistura de lama, argila e concreto. Inspirado pelas obras e técnica de Jackson Pollock, o método de pintura preferido de Shiraga envolvia a aplicação de grandes volumes de tinta a óleo em largas folhas de papel ou telas no chão, e a manipulação da tinta com os pés enquanto estava suspenso por uma corda no teto. Através de seus movimentos, alguns coreografados, outros espontâneos, Shiraga criou pinturas vibrantes e únicas ao longo de sua carreira. Em 1971, Shiraga virou um monge budista, uma decisão de estilo de vida que não interrompeu sua produtividade. Suas obras foram exibidas em diferentes museus e galerias no mundo todo, incluindo a Bienal de Veneza em 2009, o Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, o Museu Solomon R. Guggenheim Museum e o McCaffrey Fine Art, em Nova Iorque.

comportamentais ainda estavam em processo de formação”(DOWER *apud* TIAMPO, 2004, p.121).

O Japão estava preparado para um período de vertiginoso desenvolvimento tecnológico e industrial. O restabelecimento das Linhas Ferroviárias Nacionais Japonesas em 1949 pela política de reestruturação do país pelos EUA, foi crucial para a iminente série de transformações que o país vivenciou. O *Shinkasen*, ou trem bala, foi fomentado ao longo dos anos 1950. A mudança do regime imperialista para o democrático constitucional, causada predominantemente pelas forças de ocupação norte-americana, sem dúvida alterou a relação entre o indivíduo e o Estado. O Japão embarcou na sua reinvenção de nação derrotada para a sociedade democrática, por meio da superação das experiências assustadoras das memórias de guerra e da renegociação das suas relações com o restante do mundo.

Esse novo contexto entusiasmante desafiou os líderes culturais a situarem e reavaliarem os perfis da identidade japonesa moderna.

No mundo artístico, duas tendências principais surgiram: a primeira era uma tentativa de se articular a linguagem artística que combinava elementos da cultura tradicional japonesa com aspectos de arte moderna e de vanguarda. Em Tóquio, Okamoto Taro (1911-1956) se voltou para a arte Jomon pré-histórica e na região de Kansai, (Osaka), o Genbi, explorou as artes tradicionais do Japão por meio da experimentação com a caligrafia de vanguarda. A segunda tendência, uma escola de artistas com grande consciência política e social denominada Reportage, que misturou a linguagem visual do Realismo Social e do Surrealismo para criar pinturas sobre os horrores da guerra ou as condições sociais do período pós-guerra.

Em meio a todas essas mudanças, levou o Grupo Gutai a um delineamento de um caminho desafiador: reestruturar o seu sentido de lugar no mundo, por meio da arte e pela arte, era como se a percepção de si próprio estivesse sendo desestabilizada e repensada. Em dezembro de 1956, Yoshihara escreve o manifesto Gutai e publica no jornal de arte *Geijutsu Shincho*. Esse manifesto era uma referência para o grupo na forma de expressar a sua arte, no desejo de experimentar novas sensações por meio de todas as formas de expressão.

Guardem esses cadáveres em suas tumbas. A arte Gutai não troca o material mas traz de volta a vida. A arte Gutai não falsifica o material. Na arte Gutai o espírito humano e o material se estendem de uma mão à outra, mesmo que sejam opostos um do outro. O material não é absorvido pelo espírito. O espírito não força o material à submissão... Quando a capacidade do indivíduo se une com o material escolhido no automatismo psíquico, permanecemos plenos pela forma do espaço que ainda era desconhecida por nós, sem nunca antes termos visto ou experimentado. Automatismo natural feito pela

imagem, o qual não tinha nos ocorrido... Em lugar de confiar em nossas próprias imagens, temos lutado para encontrar um método original da criação do espaço... Tratamos de combinar a capacidade criativa humana com as características da matéria, com a finalidade de concretizar o espaço abstrato... Nosso trabalho é o resultado da investigação de trazer uma nova possibilidade do material a vida (YOSHIHARA, 2013; ANEXO).

Para Yoshihara, essa relação de automaterialização, seria transformar o material em obra, sem se preocupar em saber se o que estão fazendo é arte. A frase “Guardem esses cadáveres em suas tumbas” remete à ideia de museus como cemitérios. “Absurdos matadouros de pintores e escultores, que se vão trucidando ferozmente a golpes de cores e linhas, ao longo das paredes disputadas” (MARINETTI, 1973). A atitude ousada da ressonante arte moderna no Japão pode ser comparada aos sentimentos que ecoaram do *Manifesto Futurista* do Poeta Filippo Tommaso Marinetti, publicado no jornal francês *Le Figaro* em 20 de fevereiro de 1909. Yoshihara insistia que os membros do Gutai sempre buscassem a originalidade e o experimentalismo.

A importância da descoberta de novas formas para representar a arte Gutai, era fundamental na visão de Yoshihara, criado na filosofia Zen.

A arte Zen se realiza sempre a partir de uma prática contemplativa, seja de forma direta (como resultado de um exercício meditativo) seja em função do amadurecimento mental do seu criador (o artista considerado como um indivíduo criativo e sábio, cuja mente possui fluidez e está livre dos vícios conceituais que poderiam impedir a criação de arte livre de quaisquer restrições), que lhe permite reconhecer a prática da arte como uma experiência direta de integração com a vida (MIKLOS, 2011, p.12).

Yoshihara insistia para que os membros do grupo Gutai evitassem imitações ou dependessem das formas tradicionais, encorajando-os na criatividade, originalidade e inovação. Os trabalhos do Gutai incluíam uma variedade de materiais utilizados de forma inovadora. “É de nossa vontade representar a liberdade de nosso espírito. Esperamos também não haver restrições no desejo de se experimentar novas sensações por meio de todas as formas de expressão” (YOSHIHARA *apud* SHOICHI, 2012).

Com a participação de Akira Kanayama, Saburo Murakami, Kazuo Shiraga, Shozo Shimamoto²³ (1928), Sadamasa Motonaga²⁴ (1922-2011), Yozo Ukita(1924-2013), Atsuko Tanaka, Motonao Takasaki (1923), Yasuo Sumi²⁵ (1925-2015) e Tsurugo Yamazaki²⁶ (1925), Michio Yoshihara²⁷ (1933-1996), mais 14 membros fizeram parte do *Gutai Bijutsu Kyokai* (Associação Artística Gutai) (FIGURA 33) entre 1954 a 1957, totalizando 24 integrantes. Em 1960 novos membros se integram ao grupo, Mukai Shuji²⁸ (1940), Maekawwa Tsuyoshi (1936), Nasaka Yuko (1938), Matsutani Takesada (1937). Em 1972, com a morte do grande mentor Jiro Yoshihara, somente uma minoria dos membros do Gutai continua com uma atividade artística. Porém, ao longo de sua história participaram aproximadamente 60 artistas, aliando performance, pintura, instalação e arte interativa.

²³ Shimamoto começou a estudar em 1947 sob a tutela de Yoshihara Jiro. Em 1950 se graduou na Escola de Humanas da Universidade Kwansei Gakuin, e em 1954 se juntou à Associação de Arte Gutai como membro fundador. Ele exibiu seu primeiro *toteki kaiga* na segunda “Exposição de Arte Gutai”, em 1956. Em seguida contribuiu com sua dissertação do “*Efude Shokei-ron*” (Executando o pincel) na sexta edição do *Gutai*, publicada em 1957. Shimamoto co-fundou a “União dos Artistas” (UA) em 1975, e publicou um livro intitulado *Geijutsu to wa Hito wo Odorokaseru koto de aru* (o objetivo da arte é surpreender as pessoas) em 1994. Em 1999 recebeu do governo japonês uma medalha de honra.

²⁴ Depois de terminar a escolar comercial, Motonaga trabalhou em diversos lugares enquanto desenhava mangás e enviava suas tirinhas cômicas para revistas. Ele estudou artes durante um curto período no Instituto Nakanoshima de Pesquisa de Pintura Ocidental, e depois sob a tutela de Hamabe Mankichi, um pintor com estilo ocidental em sua cidade natal. Em 1955 se juntou à Associação Artística Gutai. Em 1966, Motonaga foi convidado pela Sociedade do Japão a ir aos Estados Unidos. Durante sua temporada, ele mudou radicalmente seu estilo de pintura. A partir dos anos setenta, produziu diversos livros infantis. Teve algumas exposições solo, como no Museu de Arte de Mie, no Museu de Arte Memorial Otani, em Nishinomiya (Hyogo), e no Museu de Arte Contemporânea da cidade de Hiroshima.

²⁵ Depois de se graduar do Departamento de Economia da Universidade Ritsumeikan, Sumi se tornou professor em uma escola de Osaka. Em 1954, ele exibiu algumas obras na “Sétima Exposição da cidade de Ashiya”, onde conheceu Yoshihara Jiro e começou a estudar sob sua tutela na época. Sumi se juntou à Associação Artística Gutai em 1955 e continuou membro até sua dissolução em 1972, expondo suas obras em todas as exposições de arte Gutai, da primeira, em 1955, à última, em 1968. Em 2000, ele publicou seu livro, *Yakekuso, Fumajime, Charanporan* (“Desespero, Ausência de Seriedade, Irresponsabilidade”). Ele também participou da União dos Artistas (UA), estabelecida em 1975. Sumi faleceu em 2015.

²⁶ Yamazaki participou de uma palestra de Yoshihara Jiro organizada pela cidade de Ashiya em 1946, e em seguida começou a estudar sob sua tutela. Em 1948, se graduou da Escola Obayashi Sagrado Coração e exibiu seus trabalhos na primeira Exposição da cidade de Ashiya. Em 1954, ela se tornou membro fundador da Associação Artística Gutai e continuou até sua dissolução, em 1972. Na metade dos anos cinquenta, ela começou a ensinar artes para crianças. Yamazaki teve uma exposição solo na Pinacoteca Gutai em 1963, e se juntou à União dos Artistas (UA), como membro fundador, em 1975. Em 2004 teve uma exposição retrospectiva de suas obras no Museu de Arte e História da cidade de Ashiya.

²⁷ Yoshihara Michio foi o segundo filho de Yoshihara Jiro e se graduou na Escola de Economia da Universidade de Kwansei Gakuin em 1955. Foi um membro fundador da Associação Artística Gutai e continuou membro até sua dissolução, em 1972. No início de sua carreira artística, trabalhou com materiais naturais como terra, areia e pedras, mas com pouco uso de cor. Somente mais tarde começou a trabalhar com cores.

²⁸ Mukai estudou na Escola de Artes de Osaka. Em 1959, conheceu Motonaga Sadamasa na Associação Artística da cidade de Nishinomiya, e suas obras foram incluídas na Oitava Exposição de Arte Gutai. Ele se tornou membro da Associação Artística Gutai em 1961 e continuou membro até sua dissolução, em 1972. Para a Décima Exposição de Arte Gutai, em 1961, ele apresentou a obra “Quarto de sinais”. Teve sua primeira exposição solo em 1963 na Pinacoteca Gutai, e foi incluído na “A nova Pintura e Escultura Japonesa”, uma exposição no Museu de Arte de São Francisco, que depois ficou em tour pelos Estados Unidos entre 1965 e 1967.

Figura 34 – *O Grupo Gutai*, 1959



O grupo também tinha como proposta incluir e promover as mulheres artistas, cujas oportunidades eram igualmente divididas com os homens. Significativamente, entre essas mulheres, podemos destacar Atsuko Tanaka, cujas performances incluíam o corpo como suporte em uma representação pioneira da expressão feminina. Tanaka e as outras mulheres do grupo receberam um amplo espaço nas exposições e nas páginas do jornal Gutai. Ela também influenciou alguns dos participantes do grupo, como destaca Shozo Shimamoto: “Dentre os poucos exemplos que eu não possuía, sobretudo na possibilidade da criação de uma beleza criteriosa por meio da fragilidade e doçura feminina. Tanaka foi uma grande influência para mim” (SHIMAMOTO *apud* KUNIMOTO, 2013, p.474).

3.2 Influências do ocidente

Influenciado pelo contexto internacional, o universo artístico japonês viu mudanças significativas relacionadas às posturas ideológicas do pós-guerra e à relação da arte japonesa

com o resto do mundo, em especial o grupo Gutai, que procurou aproximar-se de algumas das propostas das vanguardas ocidentais. O Grupo Gutai experimentou formas de criação mesclando a arte tradicional japonesa, em especial a caligrafia, e o experimentalismo ocidental, como a *action painting*, de Jackson Pollock, e a ação de pintar ao vivo para um público, de Georges Mathieu (1921-2012). Isto levou o grupo a um tipo de ação que veio a se tornar o precursor do *happening* e da *arte conceitual*.

O termo Abstração Lírica ou Informal foi criado por Georges Mathieu. Ele iniciou sua carreira como pintor figurativo nos anos 1940, mas foi na metade da mesma década, quando conheceu as telas de Pollock, que parece ter contribuído para a mudança radical em sua linguagem pictórica, que Mathieu aderiu à abstração lírica. Mathieu introduziu o expressionismo abstrato na Europa. Em 1954 criou sua primeira pintura performática em público, *La Bataille De Bouvines* (A batalha de Bouvines, em tradução livre), para o *10º Salón de Mayo*. Consistia em uma enorme tela de 6 metros, executada a partir de uma série de rápidas pinceladas e gestos similares à arte marcial japonesa e traços esquemáticos em uma trama de vermelhos, pretos e amarelos. Em 1955, participou de uma exposição na Galeria Shirokya, em Tóquio, onde executa para uma plateia a obra *Bataille de Hakata* (Batalha de Hakata, em tradução livre) uma tela de 15 metros (FIGURA 35). Em 1956, realizou no Teatro Sarah Bernhardt, em Paris, uma encenação pictórica pública, mediante convite formulado ao artista pelo escritor André Perinaud (1924-2006). Consistiu na execução de uma tela de 4x12 metros em apenas 20 minutos para uma plateia, simultaneamente à realização de um festival de poesia no mesmo local, daí o título atribuído pelo autor a essa pintura: *Hommage aux poètes du monde entier* (Homenagem aos Poetas do Mundo inteiro, em tradução livre).

No ano seguinte, Mathieu retorna ao Japão, Osaka, onde executa a obra *Hommage au général Hideyoshi* (Homenagem ao general Hideyoshi, em tradução livre) (FIGURA 36). Ao longo dos anos 1950 ele nutriu um grande interesse pela cultura oriental, em especial a japonesa, a arte marcial, e a caligrafia. Nessa mesma década, teve contato direto com o Grupo Gutai, exercendo influência sobre eles.

Em 1959, a convite de Niomar Moniz Sodré Bittencourt (1916-2003), diretora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), Mathieu foi ao Rio de Janeiro para uma exposição individual. Segundo o jornalista Jayme Maurício em matéria no *Correio da Manhã* de 01 de dezembro de 1959, o francês se mostrou “desapontado pelo silêncio dos críticos pró ou contra”, e, na “ânsia de obter esse esperado pronunciamento” trataria de se autopromover, atributos que manipulava com muita destreza. O artista anunciou na imprensa que em uma data anterior a sua exposição iria pintar uma enorme tela ao vivo, para quem estivesse presente no

MAM-RJ. Após duas horas de execução, em meio a pinceladas impetuosas e rápidas, saltando, dançando, ao som do ritmo do samba, no imenso suporte medindo 2,75 x 10 metros, o artista dava por concluída a pintura da tela, intitulada *Mort Antropophagique de L'Évêque Sardinha* (Morte Antropofágica do Bispo Sardinha) (FIGURA 36) que seria integrada a exposição três dias depois. (MAURÍCIO *apud* LOPES, 2016).

Figura 35 – Georges Mathieu, *La bataille de Hakata*, 1957



Figura 36 – Georges Mathieu, *Hommage au général Hideyoshi*, 1957



Figura 37 – Georges Mathieu pintando *Mort Anthropophagide de L'Évêque Sardinha*, 1959



Mathieu criou uma técnica de pintura ao vivo, em público, sem dúvida foi sua grande contribuição a história da arte, era um dos artistas mais comentado nos Estados Unidos e Japão, na década de 1950, por suas enormes pinturas executadas em frente ao público, que causavam um certo estranhamento, e que foi entendida por alguns críticos como provocação.

3.3 Jackson Pollock

Com a *action painting* de Pollock, ao promover o deslocamento da atenção do resultado, do produto, da obra, para o processo criativo, se efetuou uma mudança na direção da pintura. Cada gesto estimula os movimentos subsequentes, produzindo uma linearidade na narrativa que canaliza a atenção do expectador para a direção performática do ato de pintar. Em 14 de junho de 1951, o Museu de Arte Moderna (*Museum of Modern Art - MOMA*), exibiu um filme colorido de Pollock pintando. Essa abordagem teve um grande impacto sobre suas obras, induzindo o expectador a modificar sua percepção em relação a suas pinturas (ROSE, 1979, p.112).

Allan Kaprow responsabiliza Pollock pelo fim da pintura: “A outra [alternativa] consiste em renunciar por completo à elaboração de pinturas. Refiro-me ao retângulo ou redondo único e plano, tal como conhecemos” (KAPROW, 1958, p.56).

Pollock influenciou grandemente o Grupo Gutai. Essa influência é visível, por exemplo, nas pinturas com os pés de Kazuo Shiraga. Essas pinturas seriam uma extensão da técnica de Pollock de trabalho no chão (FIGURA 38).

A relação que Pollock tinha com o suporte, a tela, era um tipo de reverência. Como se a tela fosse um objeto sagrado, ele raramente tinha contato com a tela. Shiraga Murakami, e outros membros do Gutai, por sua vez, tratavam a tela como um lugar para brincar. Segundo o crítico Harold Rosenberg, a ideia da tela para o Grupo Gutai consistia numa arena de atividades, uma localização física para a luta. Um exemplo disso é a performance de Kazuo Shiraga em *Challenging Mud*, de 1955 (FIGURA 39) (ROSENBERG, 2003)

Figura 38 – Pollock trabalhando



Figura 39 – Kazuo Shiraga, *Challenging Mud*, 1955



Figura 40 – Jackson Pollock, *Obra n°5*



Nas obras de Georges Mathieu e Jackson Pollock podemos estabelecer um diálogo mais evidente na forma, no modo como são executadas, do que propriamente na configuração abstracionista. A pintura de Mathieu não chegaria a atingir o refinamento das pinturas de Pollock, nem no emprego das cores, nem na clareza dos gestos. Mathieu transformou o ato pictórico em um teatro, uma encenação pública, realizada ao vivo, enquanto Pollock realizava suas pinturas em seu estúdio. Ambos trabalhavam em grandes formatos. Pollock pintava sobre suas telas estendidas no chão em um vai e vem rítmico. Mathieu realizava traços violentos sobre a tela dispostas verticalmente em cavaletes, mediante saltos, rituais da arte marcial e dança. Mathieu era um pintor de batalhas, porque uma série de suas obras se referem as batalhas históricas. Ele considera suas pinturas como uma autêntica cena de batalha, imprimindo grande rapidez à execução, liberdade experimental e improvisação. Em comum há o fato de que Pollock e Mathieu lançaram novas formas de expressão pautadas na liberdade experimental e na improvisação.

No Manifesto Gutai, seus membros reconheceram seu interesse nas técnicas de Pollock e Mathieu.

Aceitar o fato de que as ruínas nos recebem calorosamente e amavelmente depois de tudo, e nos atraem com suas superfícies craqueladas e rugosas. Não poderia ser um sinal de vingança do material, tendo recuperado sua vida original?

Nesse sentido, eu respeito o trabalho de Pollock e Mathieu dentro da arte contemporânea. Estes trabalhos emitem um grito estridente do material, muito próprio do óleo ou da tinta. Estes dois artistas lidavam com o material de uma maneira que é

completamente apropriada, a mesma que haviam descoberto devido ao seu grande talento. Isso nos dá a impressão de que eles servem ao material. A diferenciação e a integração de criar efeitos misteriosos (YOSHIHARA, 2013; ANEXO).

3.4 Jornal Gutai

O jornal Gutai foi criado em 1955, um ano após a primeira exposição do grupo. Teve uma forte inspiração da revista *Minotaure*, que foi publicada em Paris de 1933-1939, com orientação Surrealista, fundada por Albert Skira e editada por André Breton e Pierre Mabilie. O objetivo da revista *Minotaure* era introduzir o Surrealismo para a nova geração de teóricos e artistas. Porém, com o início da Segunda Grande guerra Mundial na Europa, acabaram as publicações. Cada número da *Minotaure* incluía contribuições dos artistas, escritores, filósofos e críticos, e era para ser lida como trabalho coletivo. Contribuíam: Paul Éluard, Salvador Dalí, Jaques Lacan, Georges Bataille, e Kurt Veil. Na capa apareciam trabalhos de Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Gaston-Louis Roux, André Derain, Francisco Borés, Joan Miró, Dalí, Henri Matisse, René Magritte, Max Ernest, André Masson e Diego Rivera (SUAREZ, 2014).

Desde a criação do Grupo Gutai, a ideia de criar um jornal para a divulgação e publicação dos trabalhos, foi muito bem direcionada, pois seria através dessas publicações que o grupo destacaria os trabalhos de artes, artigos dos membros do grupo, e imagens de obras internacionais da época. O jornal foi elaborado com um cuidadoso *design* e *layout*, e se tornou um espaço de exibição de suas próprias obras. A ideia seria criar uma plataforma internacional para a arte do Gutai. O jornal foi traduzido para o inglês e o francês, e distribuído na Europa e Estados Unidos para influentes artistas e críticos internacionais. Sua 1ª edição foi publicada em janeiro de 1955, continuando até sua 14ª edição em 1965.

Na redação da primeira edição do jornal, Yoshirara manifesta objetivos para o Gutai muito semelhantes aos do Genbi²⁹. Na primeira edição, constavam fotos dos artistas do Grupo Gutai e informações adicionais sobre eles.

Quando a segunda edição do jornal foi publicada em outubro de 1954, o Zero-Kai havia se unido ao Gutai e a sinergia dos dois movimentos resultou em uma nova diretriz. Segundo Shozo Shimamoto, “Yoshihara se afastou das ideias do Genbi porque ele queria se envolver com arte, e não somente com arte japonesa”. (TIAMPO, 2004, p.66). A segunda

²⁹ O Genbi, era um grupo interdisciplinar, que colaboravam, calígrafos, ceramistas, pintores e artistas de Ikebana (arranjos florais), que questionava o que significava criar e o que era moderno e japonês, foi liderado por Yoshihara, onde permaneceu até 1954.

edição do Gutai deixou claro que o foco do grupo mudou entre modernizar a arte japonesa para articular um discurso comprometido com temas artísticos de maior abrangência e de relevância internacional. Nessa edição, Shimamoto tinha experimentado seu trabalho, *Holes Series* que foi publicado na página da frente na cor laranja, bem como documentação de toda exibição, fotografias mostrando as obras de arte. A segunda e a terceira edição foram enviadas para Jackson Pollock por Shimamoto. Elas foram enviadas acompanhadas de uma carta perguntando a opinião de Pollock sobre o trabalho do grupo.

A proposta de Yoshihara era usar o jornal como ferramenta para dar visibilidade internacional ao grupo.

Em 1956, o grupo Gutai recebeu uma carta de Bernard Harper Friedman (1926-2011). Ele foi um escritor e crítico americano que escreveu a biografia de Jackson Pollock. Friedman encontrou no estúdio de Pollock a segunda e a terceira publicação do jornal e pediu para assinar o jornal. Em troca, Friedman escreveu um artigo sobre Pollock para o jornal do Gutai.

O influente crítico, *marchand* e curador francês Michel Tapié (1909-1987), cunhou o termo *Art informel* (do francês, sem forma), para descrever a pintura europeia do pós-guerra, que violentamente renuncia a ideia tradicional de composição e ordem. Alguns artistas que se tornaram associados à *Art Informel* são Enrico Donati, Lucio Fontana, Kazuo Shiraga, Antoni Tàpies e Jiro Yoshihara.

Em 1957, o crítico Michel Tapié tomou conhecimento das atividades do grupo através de uma publicação do próprio grupo que ele recebeu do artista Hisao Domoto, também morador de Paris. Ele foi particularmente surpreendido pelo fato de que no oriente estava sendo produzida uma arte muito próxima da *Art informel*.

Tapié decidiu conhecer o Gutai. Em setembro de 1957 ele chegou a Osaka para investigar o trabalho do Grupo. O entusiasmado encontro entre Yoshihara e Tapié desencadeou um desejo no crítico, assim expresso: “Eu somente posso desejar que você me permita fazer parte desse grupo”. (FRANCESCHINI, s.d., p.4). Reconhecendo o trabalho inovador encontrado, ele se propôs a colaborar com o grupo divulgando sua arte na Europa e Estados Unidos, garantindo aos seus membros o tão desejado reconhecimento no cenário internacional. Tapié organizou exposições de arte, com os trabalhos dos artistas da Arte Informel e do Gutai.

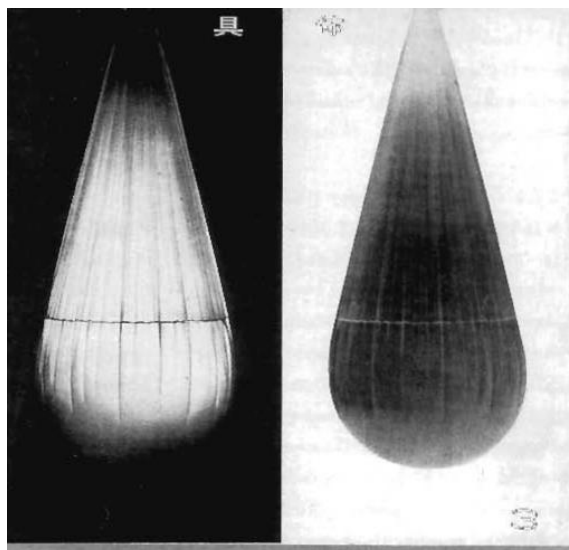
Figura 41 – Jornal Gutai nº1, janeiro de 1955



Figura 42 – Jornal Gutai nº2, outubro de 1955



Figura 43 – Jornal Gutai nº3, outubro de 1955



3.5 Gutai (1955-1957)

A primeira exposição do Gutai aconteceu de 25 de julho a 6 de agosto de 1955, no Parque Ashiya. Tinha como título: “Provocação do Sol em pleno Verão”. Exibida em um parque de pinheiros no subúrbio industrial de Ashiya, próximo a Osaka, foram 13 dias de

exibições a céu aberto. A experimentação que o grupo se proponha consistia em, “retirar a arte dos espaços fechados, convencionais, como; galerias de arte e museus, para expor as obras de arte as forças da natureza, sol, vento e a chuva” (MUNROE, 1994, p.83).

Tendo se deparado com a extensão do espaço, os artistas enfrentaram o desafio de produzir obras adaptadas às dimensões espaciais e à exterioridade. Assim, eles passaram a confrontar-se não apenas com o material plástico, mas também com o ambiente, os fenômenos naturais, a iluminação cambiante, vento e chuva.

Na **Figura 44** Kazuo Shiraga está embaixo de uma pirâmide de troncos fixados ao chão, que o artista golpeia com o machado. Segundo Shiraga, “Os troncos fazem o papel da tela, em que eles servem como um receptor passivo no corte afiado do machado” (KEE, 2003, p.131). Frequentemente, a visceralidade envolvida em transformar a pintura em uma performance foi emocionalmente seguida por violência que, mais do que um capricho, se tornou um tópico recorrente. Yoshihara encorajava o Gutai a deixar o material procurar a vingança.

Na **Figura 45**, a obra *Please, Walk on here*, de Shozo Shimamoto, construída com diversos quadrados de madeira do tamanho de um pé humano, dispostos sobre molas, convidava o espectador a caminhar. Apoiados por molas com diferentes graus de rigidez, cada quadrado respondia de forma diferente ao peso do espectador, criando uma experiência física. Esta obra teria que ser experimentada ativamente, em vez de ser contemplada de forma passiva.

A obra de Saburo Murakami, (FIGURA 45), *Sky*, foi criada para ser interativa, oferecendo ao público a chance de entrar em uma tenda alta, onde olhando para cima pudesse admirar uma vista emoldurada do céu.

Figura 44 – Kazuo Shiraga, *Doozo (please come in)*, 1955



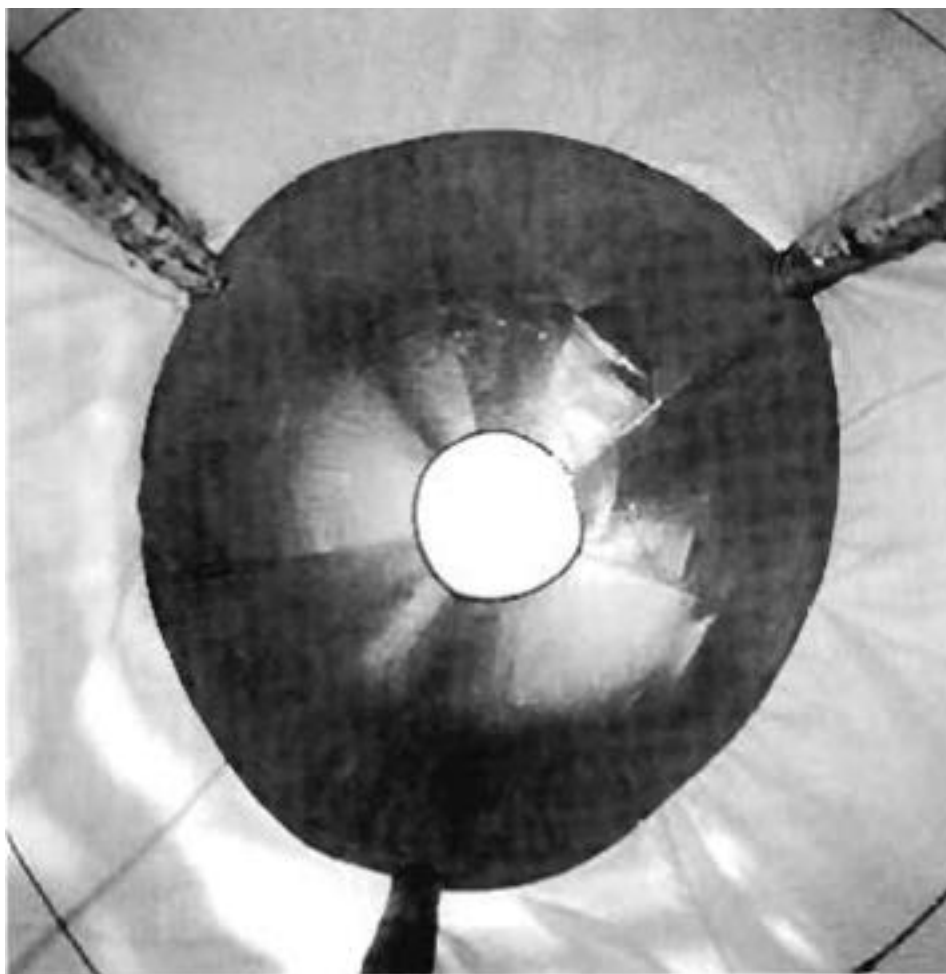
Figura 45 – Shozo Shimamoto, *Please, walk on here*, 1955



Figura 46 – Saburo Murakami, *Sky*,



Figura 47 – Saburo Murakami, *Sky*



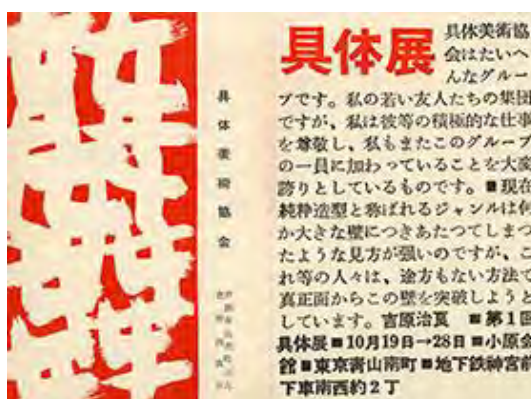
Finalmente, as exposições ao ar livre estabeleceram a noção do Grupo Gutai de arte como evento. Teatralmente, a ideia não foi só aceita, mas sim aplaudida. Som, luz, movimento, e o espírito do festival caracterizaram os eventos ao ar livre no verão. Após o fechamento da primeira exibição, os artistas decidiram construir uma fogueira e queimar toda a arte criada. Tal ação claramente simbolizou a crença inicial do grupo Gutai de que a criação, a instalação e a experiência da arte são expressões da vida cotidiana e de todas as suas transitoriedades e fluxos de imperfeição. O processo, não o produto, era o que governava a noção de estética do Gutai.

A exposição do Gutai que foi exibida no Ohara Kaikan Hall em Tokio em 1955 e 1956 proporcionou uma abordagem mais formal por parte dos artistas, buscando uma nova forma de arte interativa, a partir da utilização de novos materiais.

Figura 48 – *Convite para a Primeira exibição de arte Gutai, 1955*



Figura 49 – Convite para a Primeira exibição de arte Gutai, 1955



Tanaka Atsuko, criou a obra *Work Bell* (FIGURA 50), idealizada como “Pintura Sonora”. Esta obra foi originalmente instalada em 1955 e reconstruída em 1985, 2000 e 2004 (KUNIMOTO, 2013). É uma instalação composta por 20 sinos (campainhas elétricas) colocados a aproximadamente 1,5 metros de distância entre si, conectados por vários fios. Tanaka criou um dispositivo que, quando acionado, o conjunto dos sinos tocava em um tom agressivo e agudo, em uma série dissonante, com duração de 2 minutos.

Nesta obra, os sinos, tocando em sequência do mais próximo ao mais distante, criando não somente uma composição acústica que se referia à composição da pintura, mas também definiu um espaço, Tanaka desafiou os limites entre diferentes registros de experiências (espaço, som, visão, tempo) ao considerar o uso do tempo e do som e articular espaço e composição. Outro diferencial da obra *Bell* é a interação do expectador, a transgressão, criando um barulho em um espaço calmo e contemplativo, no caso, a galeria de arte, quebrando a regra sagrada do “não toque”.

Tanaka rejeitou as relações passivas tradicionais entre o expectador e a obra de arte. Sem o expectador, a instalação não está completa. Nesta obra, Gutai se apropriou do tempo, como também do som, em um conceito de obra de arte. A obra *Bell* postula que a composição musical não se refere mais ao controle, e que a produção subjetiva de uma obra como ela é está em escutar o que o mundo tem a dizer. Como John Cage explorou em sua obra o som existente e o silêncio.

Figura 50 – Atsuko Tanaka, *Sem título* (estudos para peças *Bell*), 1955

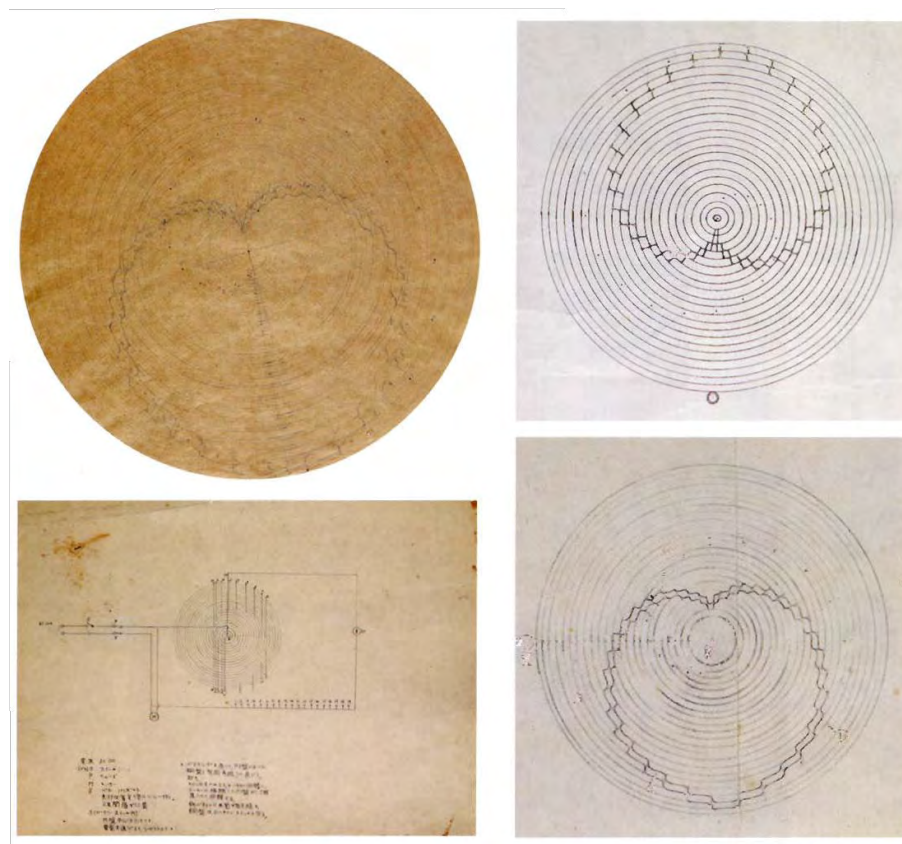


Figura 51 – Atsuko Tanaka em montagem das peças *Bell*, 1955



Figura 52 – Atsuko Tanaka, *Bell*, 1955

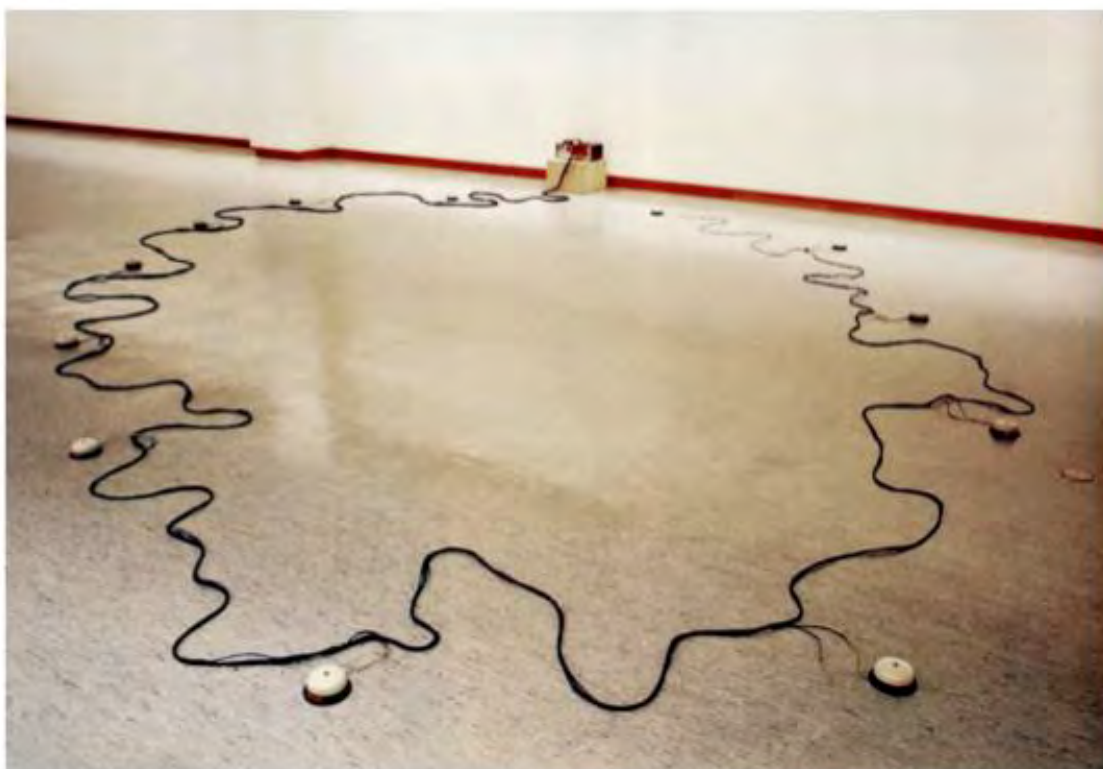


Figura 53 – Saburo Murakami em performance na Primeira exibição de arte Gutai, 1955



Na obra *Desafio na Lama* (FIGURA 54) Shiraga mergulhou seminu em uma pilha de lama, realizando uma performance violenta, grotesca e erótica ao mesmo tempo. Submerso

na lama, lutou, chutou, se contorceu, destruiu a argila com os pés enquanto os expectadores o observavam. Como os pintores de ação lutavam com suas composições, o resultado foi uma pintura essencialmente bidimensional que revelou qualidades figurativas similares às “antropometrias de Klein e a obra dos anos setenta de Stuart Brisley e David Hammons” (SCHIMMEL, s.d., p.7).

Os artistas concluíam progressivamente que as suas ações tinham um significado em si mesmas, em sua concretude. Com a apresentação pública do ato de pintar, estabelecia-se um ambiente que envolvia observadores e observados no processo criativo da obra. Em 1997, Allan Kaprow concedeu uma entrevista em que dizia, sobre a obra *Challenging Mud* de Kazuo Shiraga:

Shiraga foi influenciado por duas diferentes tradições: a linha Zen japonesa, em que é mais importante o tempo de cada ação do que de cada pensamento, pois o momento é a realidade. E uma outra vertente, importada do ocidente, a *action painting* de Jackson Pollock. Assim, Shiraga produziu uma *action painting* com seu corpo. A diferença foi que, na medida em que o primeiro estava no meio da lama, o segundo estava no meio da pintura. Duas matérias diferentes para um produto diferente. Além disso, o trabalho de Pollock manteve-se em um museu, visto que foi concebido e pintado para ser exposto permanentemente. A lama de Shiraga secou, ele dirigiu-se até o chuveiro, e a impressão lamacenta que se materializou até durou no tempo, mas sem ter a intenção de ser duradoura (BONAZZI, 1977).

Na segunda exposição no Parque Ashiya, os artistas utilizaram materiais industrializados como o vinil, poliuretano, e latas.

Na **Figura 55** vemos a utilização de plásticos transparentes de poliuretano (do tipo usados para fazer sacolas de plástico, compradas de uma fábrica, sem cortes, como tubos inteiros. O artista encheu os tubos com água colorida, um com vermelho, outro amarelo e outro turquesa, amarrou as pontas entre as árvores criando um mar de redes transparentes e coloridas. Quando o sol incidia na água, os tubos transformavam-se em lâmpadas brilhantes e coloridas.

Figura 54 – Kazuo Shiraga durante a performance *Challenging Mud*, 1955



Figura 55 – Motanaga Sadamasa, 1956



Figura 56 – Motanaga Sadamasa, 1956



Na **Figura 57** vemos uma criação de Michio Yoshihara: ele fez um buraco no chão, enterrou uma lâmpada ali como se fosse um umbigo. Yoshihara deu à sua obra o nome de *Descoberta*.

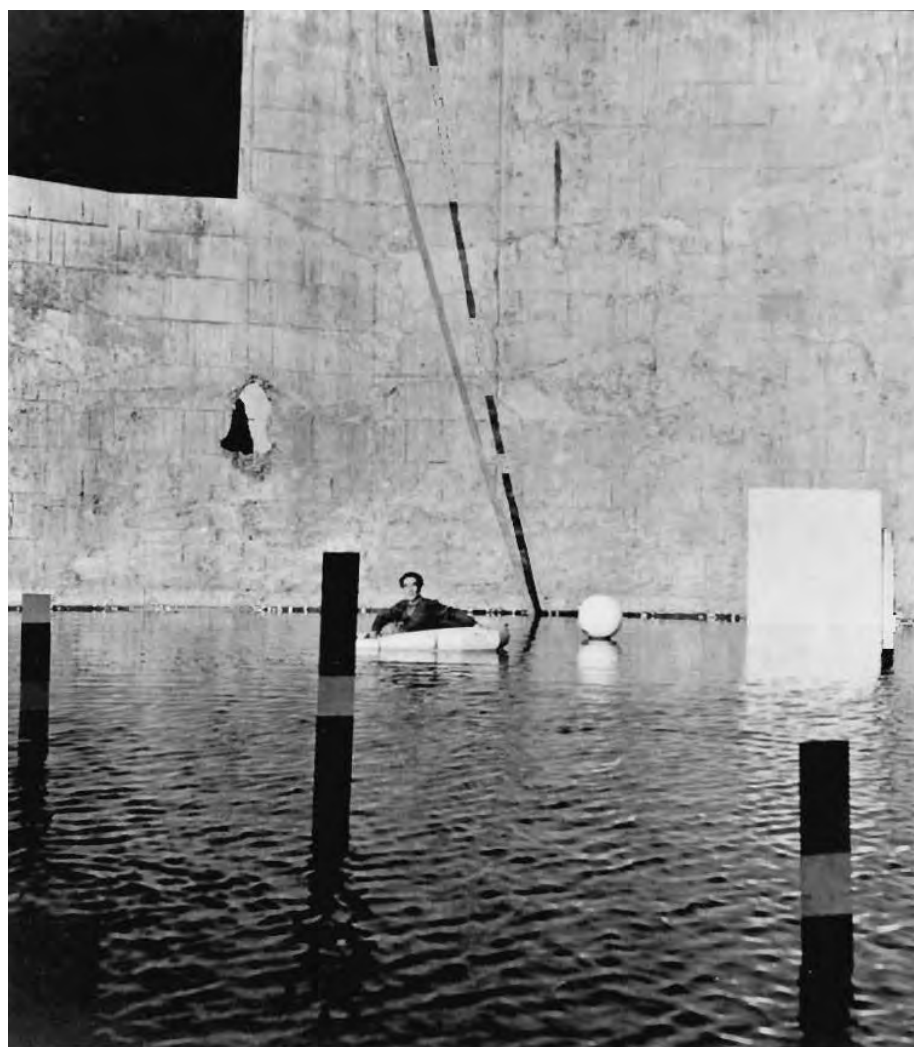
Figura 57 – Michio Yoshihara, *Shining Water and Discovery*, 1956



A exposição de 1956 *One Day Only Art Exhibition* (*Exibição de Arte Apenas um Dia*, em tradução livre), organizada pelo Gutai, tinha como propósito apresentar os seus trabalhos através da produção de um ensaio fotográfico para a revista americana *Life*, o que

para Yoshihara seria uma forma de promover o Gutai no cenário mundial. Este evento foi organizado exclusivamente para dois jornalistas e um fotógrafo enviados pela revista, para contar a história do Gutai. O local foi uma antiga fábrica de óleo da família de Yoshihara e em torno da desembocadura do rio Mukogawa. Os artistas apresentaram uma serie de trabalhos, incluindo instalações. Na **Figura 58** vemos Yoshihara em um barco flutuando com objetos emergindo da superfície da água em meio às ruínas do rio Mukogawa, cujo dique foi bombardeado durante a guerra.

Figura 58 – Jiro Yoshihara, *The Ruins* (performance para a revista Life), 1956



Em outubro de 1956 foi realizada a *2nd Gutai Art Exhibition at Ohara Kaikan, Tokyo* (*Segunda Exposição de Arte do Gutai em Tóquio*, em tradução livre). Nesta ocasião, Saburo Murakami criou uma caixa (FIGURA 59) contendo a seguinte instrução: “Por favor coloque a orelha na marca circular da parte superior da caixa”. Dentro da caixa havia um relógio

que tocava diferentes alarmes em momentos indeterminados. A natureza conceitual desta obra subtrai a natureza conceitual similar às obras mais gestuais e teatrais de Murakami, como a obra *Six Holes* na 1ª Exposição do Gutai no ano anterior.

Figura 59 – Saburo Murakami, *Box*, 1956



Figura 60 – Kazuo Shiraga, *Pintando com os pés*, 1956



3.5.1 Atsuko Tanaka

O *Electric Dress* inspirou uma nova linguagem na obra de Tanaka, que uniu seu interesse na representação esquemática e técnica do período da obra *Calendar* (1953) e *Work Bell* (1955). Foi a partir dos desenhos técnicos criados para a preparação dessas duas obras que o vocabulário de Tanaka se desenvolveu em suas pinturas posteriores. Os projetos consistiam em três tipos de desenhos: arquiteturais, que definiam a estrutura de suporte do vestido; elétricos, que determinavam a fiação; e têxteis, que determinavam o tecido.

Inspirada por esses projetos, Tanaka criou a série *Drawing(s) for Electric Dress* (FIGURA 61; FIGURA 62; FIGURA 63) (Desenhos Para Vestido Elétrico, em tradução livre). Apesar da falsa impressão de serem projetos técnicos, esses desenhos foram criados após a construção do vestido. Estes desenhos foram concebidos para serem expostos junto com *Electric Dress* (FIGURA 64). A impressão geral da instalação não se resumia a projetos técnicos expostos visando explicar a criação do vestido exibido, mas incitava uma infinita combinação visual possível entre cores e formas.

O *Electric Dress* era feito de uma estrutura metálica onde fios e tomadas formavam uma malha pela qual lâmpadas incandescentes (semelhantes às lâmpadas fluorescentes disponíveis na América do Norte) eram inseridas. A primeira versão era alimentada por meio de um circuito elétrico, responsável por fazer as lâmpadas piscarem alternadamente, enquanto a reconstrução de 1986 é controlada por um computador.

Tanaka descreve o vestido assim:

O *Electric Dress* se inicia com pequenas lâmpadas incolores alimentadas por pilhas secas, e evolui para lâmpadas coloridas de 100volts, lâmpadas tubulares coloridas, lâmpadas cobertas com vinil rígido, e assim por diante, de forma que várias camadas do vestido apareçam e brilhem por iluminação com diversas formas e cores, sendo o ritmo aumentado gradativamente, até o último estágio ser estonteante e caótico (TIAMPO, 2004, p.16).

Figura 61 – Atsuko Tanaka, *Drawing after Electric Dress*, 1956



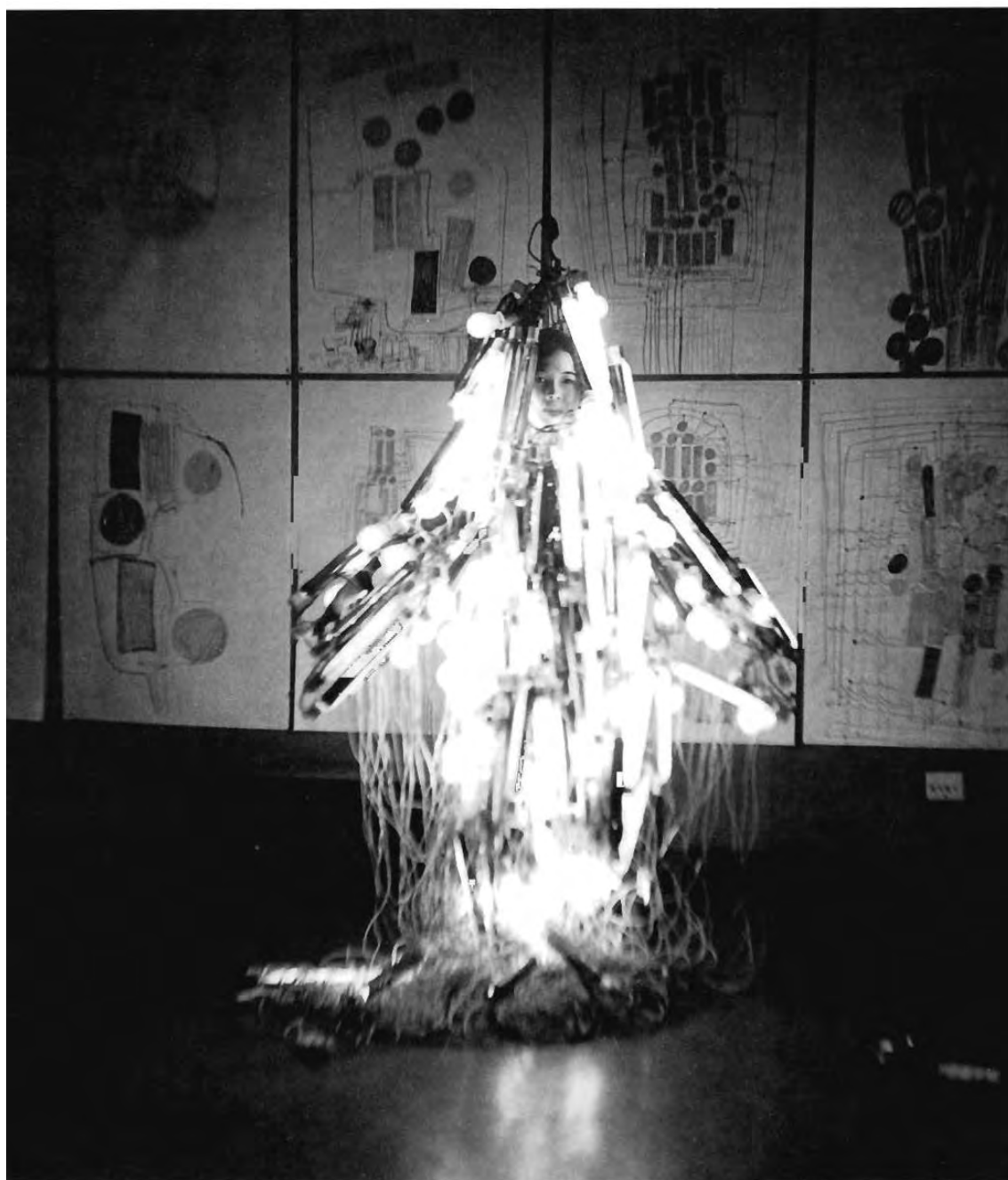
Figura 62 – Atsuko Tanaka, Drawing after Electric Dress, 1956



Figura 63 – Atsuko Tanaka, Drawing after Electric Dress, 1956



Figura 64 – Atsuko Tanaka usando o vestido elétrico



As múltiplas interações de *Electric Dress*, como peça performática vestida pela artista, como parte de uma instalação, e como é majoritariamente vista ao tomar a forma de um

registro fotográfico da performance de Tanaka, tornam ainda mais desafiadora a sua abordagem e seu conceito. Como Tanaka predefiniu a obra em desenhos, e depois pendurou a obra semelhante a uma pintura (FIGURA 65) sem um ponto de referencia estável, somos conduzidos à confusão, resultado buscado por Tanaka.

Podemos constatar que essa ideia caótica está bem presentes na obra de Tanaka. Segundo a artista, “incessante e caótica, se encaixa muito bem na sensação física de quem o veste - o brilho incandescente do *Electric Dress* obscurecia e cegava a visão, enquanto seu som impossibilitava a audição, seu calor restringia o toque, e sua vastidão era avassaladora” (KUNIMOTO, 2013, p.467).

Tanaka pintava com cores vinílicas vivas e criava fascinantes emaranhados de círculos e linhas fortes e finas, totalmente diferente das obras gestuais e linhas de ação dos outros membros do Gutai, como Kazuo Shiraga, Shozo Shimamoto e Saburo Murakami. Da mesma forma, a relação com corpo e o material, diferente das obras de *Challenging Mud* ou *Laceration, Breaking throug Many Screens of Paper*, uma vez que ela sublima a materialidade da obra ao invés de trazê-la à frente. O critico japonês Mizuho Kato conclui que “a fisicalidade desempenha um papel na arte de Tanaka, no entanto, ao invés de ser elucidada diretamente por gestos espontâneos ou dramáticos, a relação com o corpo emerge simbolicamente da superfície animada, com o seu convite ao toque e à visão sobre o corpo” (KUNIMOTO, 2013, p.466).

Figura 65 – O vestido elétrico de Atsuko Tanaka, 1956



Shimamoto realiza uma obra deliberadamente explosiva, graças às repetições das ações menos controladas. Nessas repetições, o artista, usando óculos de proteção, arremessa garrafas de tintas contra uma pedra posicionada no centro da tela esticada ao chão. As garrafas

se despedaçam com o impacto, espalhando tintas brilhantes como se fossem fogos de artifício ao longo da tela, criando cascatas de pintura.

Sua técnica avançou no mesmo ritmo que a teatralidade de suas criações.

Figura 66 – Shozo Shimamoto, *Pintando jogando garrafas de tinta*, 1956



Em maio de 1957 aconteceu a exposição *Gutai Art on Stage* no Sankei Hall em Osaka, e em julho no Sankei Hall em Tóquio.

Figura 67 – Script para a exposição *Gutai Art on the Stage*, 1957



As obras do Grupo Gutai tiveram sua origem na interação entre corpo, material, tempo e espaço. Também podemos incluir as tradições fora da Europa e América *Avant-Garde*, como os festivais japoneses (*matsuri*), pantomina, comédia e arte popular. As performances do Gutai se manifestaram através do seu interesse pela mistura da forma alternativa de entretenimento popular.

A mais literal homenagem ao tradicional teatro é talvez a obra de Kazuo Shiraga (FIGURA 68). Vestido com uma máscara de Sambaso (refere-se a um ritual popular no qual um Deus abençoa as pessoas) e com uma fantasia desenhada por ele mesmo. Em um ato ritualístico de paródia e encarnação do drama sagrado Shiraga se apropria da imagem tradicional em um contexto novo e chocante.

Figura 68 – Kazuo Shiraga, performance *O moderno transcendente Sambaso*, 1957

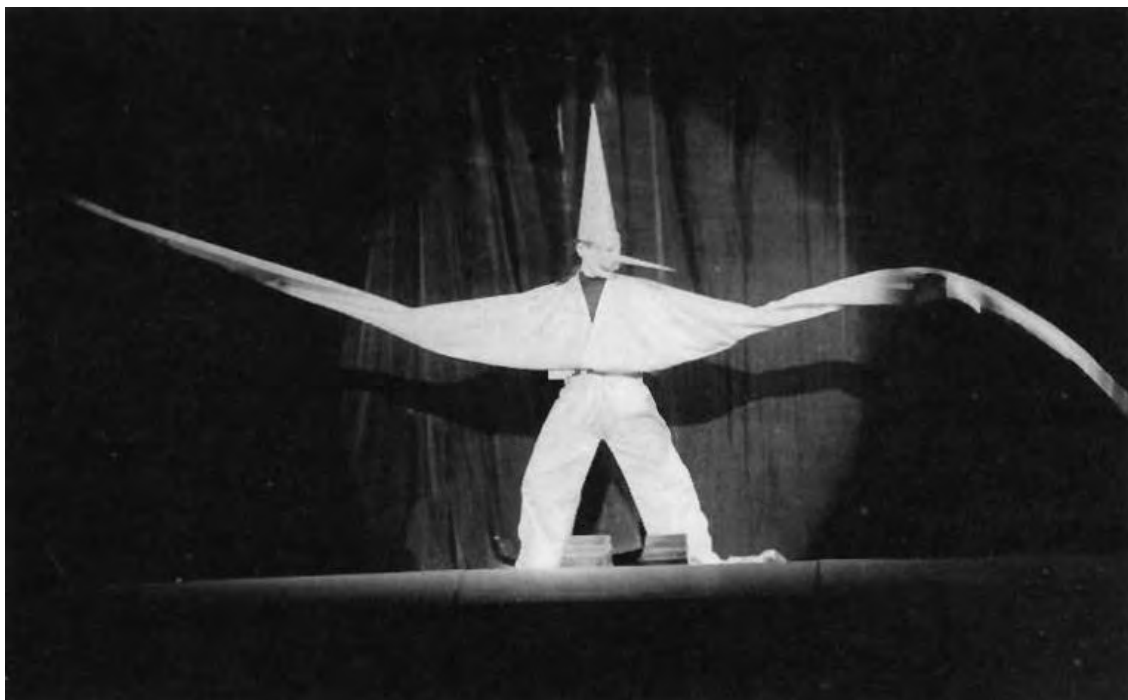


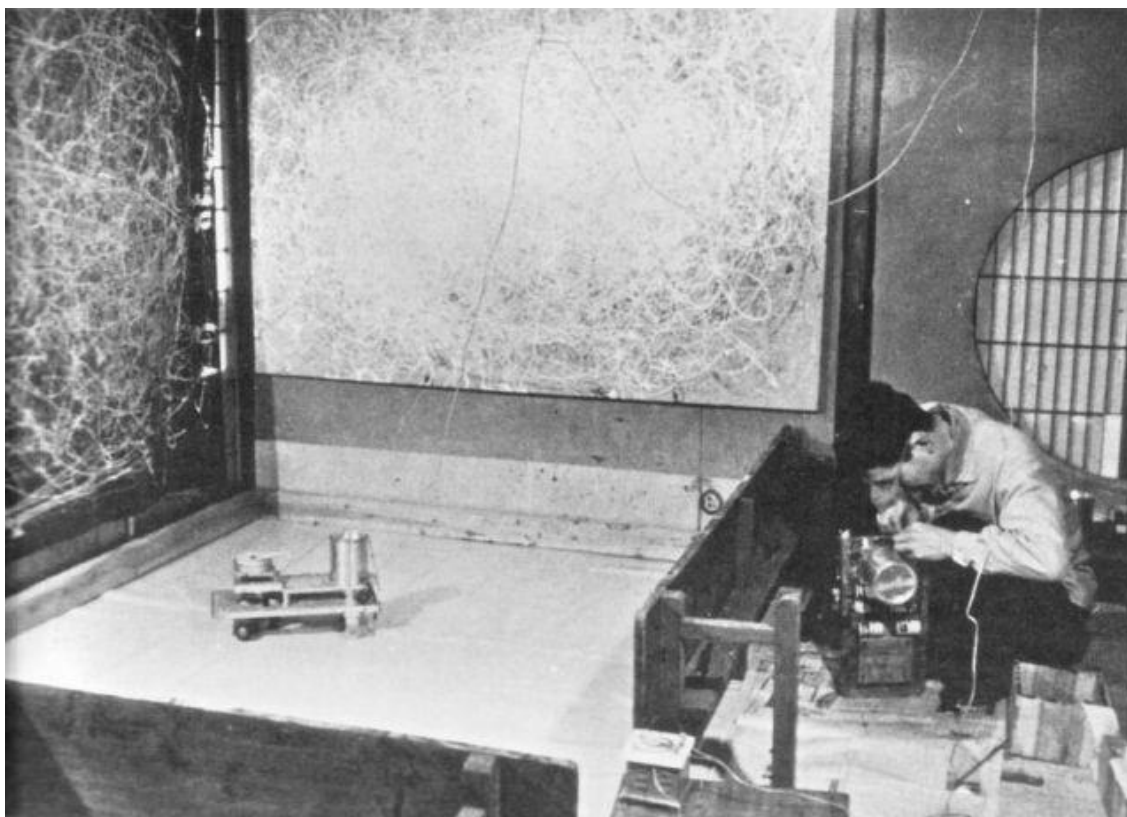
Figura 69 – Toshio Yoshida em performance *Ceremony by Cloth: Wedding of Toshio and Morita Kyoko*, 1957



Em 1957 aconteceu a Terceira Exibição de Arte Gutai no Museu Municipal de Arte de Kyoto. Esta exposição contou com a obra de Akira Kanayama, *Automatic drawing Machine* (FIGURA 70). Esta obra consiste em um carro de brinquedo carregando uma lata de tinta que,

através de um sistema de controle remoto, o artista faz gotejar e derrama tinta ao longo da tela disposta no chão. Esta máquina foi projetada para criar pinturas mesmo que o artista não a estivesse comandando, criando assim uma pintura automática.

Figura 70 – Akira Kanayama fazendo uma pintura por controle remoto em seu estúdio, 1957



Kanayama e Tanaka utilizaram a tecnologia como suas “marcas” impressas em suas obras. Por usarem um vocabulário mais tecnológico que de origem psicológica, eles lançaram um ataque conceitual à *Art Informel* e ao Expressionismo Abstrato, que a arte poderia e deveria ser uma expressão da alma, vertida e trabalhada na tela (TIAMPO, 2004, p.15).

Entretanto, quando o trabalho de Kanayama foi apresentado ao crítico e marchand Michel Tapié, foi ignorado. Segundo o crítico, sua “obra” seria interpretada como semelhante a Jackson Pollock por todo mundo da arte fora do Japão, negligenciando a interessante questão do papel da tecnologia na arte (KUSAHARA, 2011).

Algo similar foi produzido, as máquinas de pintura *Metamatic* que o artista suíço Jean Tinguely (1925-1991), começou a criar em 1959.

3.6 Gutai (1958-1962)

As exposições ao longo dos anos 1950 tiveram uma repercussão muito limitada. As poucas reações dos críticos foram bastante negativas, acusando-os de se engajarem em um “*bourgeois play*”, brincadeira de burguês (MUNROE, 1994, p.154-210). No final dos anos 1957, aconteceu uma transição que foi considerada como a fase intermediária do movimento com a chegada do crítico e *marchand* francês Michel Tapié. Como descrito anteriormente, Tapié foi para o Japão especificamente para se encontrar com o Grupo Gutai, e imediatamente começou a trabalhar muito próximo a Yoshihara até a dissolução do Grupo em 1972.

Como resultado do interesse de Tapié, os membros do Gutai redirecionaram seus trabalhos para a pintura, encorajados pela chance de obter a grande visibilidade que o crítico francês previa para eles. Na verdade, Tapié estava determinado a promover a arte do Gutai mundialmente, e o Grupo foi orientado para direcionar seus trabalhos para obras bidimensionais, quadros, por serem muito mais fáceis de transportar. Além disso, são obras mais vendáveis. Naturalmente, estas não foram as únicas razões. Tapié queria mostrar através do seu prestigioso testemunho ocidental a validade e importância, no contexto crítico da época, das suas teorias da linguagem *Informel*, que estavam começando a perder terreno no final dos anos 1950.

O contato direto com a *Art Informel* de Tapié marcou a mudança da arte do Grupo Gutai em direção à linguagem *Informel*. Isto fica evidente na primeira exposição organizada por Tapié e Yoshihara em abril de 1958, *International Art of a New Era*, em Osaka, na loja de departamentos Takahimaya. A exposição foi posteriormente realizada em Nagasaki, Hiroshima, Tóquio e Kyoto. Destacados trabalhos do Gutai foram expostos junto com os artistas expoentes da *Art Informel* europeia, tais como Georges Mathieu e Antoni Tàpies, e os expressionista abstratos americanos, Jackson Pollock, De Kooning e Kline.

Figura 71 – Panfleto da exibição *International Art of a New Era*, 1958



Figura 72 – Yoshihara e Tapié na exposição *International Art of a New Era*



O aclamado crítico francês abriu as portas do Gutai para fora do Japão. A primeira de muitas exibições no ocidente foi realizada em Nova York, na Galeria Martha Jackson, em setembro de 1958. Foi a *Sixth Gutai Art Exhibition* (Sexta exposição de arte Gutai). Nesta exposição foram exibidos cópias do jornal Gutai e um documentário das performances do Grupo. A primeira performance do Gutai foi noticiada na seção de arte do *New York Times* de

8 de setembro de 1957. Michel Kirby, crítico em arte da performance, escreveu que “Talvez isso tenha influenciado na origem dos *Happenings*” (MUNROE, 1994, p.97).

A mostra foi recebida com indiferença. Isto porque ela foi apresentada como arte “Expressionista Abstrata Japonesa”. Dore Ashton, eminente crítica e cronista da *New York School*, lembrou que esta exibição “consiste enormemente no exercício do automatismo da pintura que parece muito familiar para os Novos Yorkinos, quem estava se distanciando da *action painting*” (MUNROE, 1994, p.97).

Em junho de 1959 o Gutai realizou uma exibição na Europa, *Seventh Gutai Art Exhibition*, a Sétima exposição de Arte Gutai, que foi mostrada através de fotografias na *Luciano Pistoia Turin Galleria Notizie*, em Torino, Itália.

Figura 73 – Revista de arte italiana *Notizie*, abril de 1959



Em abril de 1960 aconteceu o *The Internacional Sky Festival*, na cobertura da loja de departamento *Osaka Department Store*. Esta mostra alternou exibições em um espaço aberto e encenação no palco. As obras do Gutai, dos artistas americanos e europeus foram penduradas em balões e suspensas no ar. Yoshihara queria mostrar nesta exposição o sucesso do Grupo de

uma forma impactante, mas, ao mesmo tempo ele foi capaz de mostrar simbolicamente que não há limites para explorar a arte.

Figura 74 – Gutai nº 11



Um artista que havia recentemente se juntado ao Grupo, Shuji Mukai (FIGURA 75) montou uma sala na mostra. Nesta sala, tudo (chão, mobiliário, e a própria roupa do artista) estava coberto de ideogramas.

Em 1962, a Gutai Galeria de Arte foi inaugurada em um antigo armazém em Nakanoshima, Osaka. Esta galeria ficou aberta até 1970. O espaço foi restaurado para receber exposições das obras do Gutai, de outros artistas japoneses e de artistas estrangeiros. A Galeria se tornou um ponto de encontro de diversos artistas estrangeiros que vinham ao Japão, entre eles John Cage, Peggy Guggenheim, Yoko Ono, Pierre Restany, Jean Tinguely, Sam Francis, Jasper Jones, Robert Rauschenberg, e Willem De Kooning.

Em 1965, em ocasião da exibição “NUL65”, no *Stedelijk Museum of Amsterdam*, organizada por Hank Peeters, Yoshihara foi convidado para expor as obras dos anos 1950 do Grupo. Yoshihara e seu filho Michio foram para Amsterdam com uma mala repleta de esboços e instruções para reconstruir as obras. Paralelamente, Yoshihara tinha enviado para Peeters pinturas recentes. No entanto, quando as caixas foram abertas no Museu de Amsterdam, os artistas do NUL decidiram não expor as obras por se tratar de pinturas *Art Informel*, optando por mostrar somente as instalações do período de 1950, que eram de mais interesse no contexto da exposição. Isto preocupou de certa forma Tapié, cujo receio seria que o preço das pinturas do Gutai no mercado de arte pudesse diminuir.

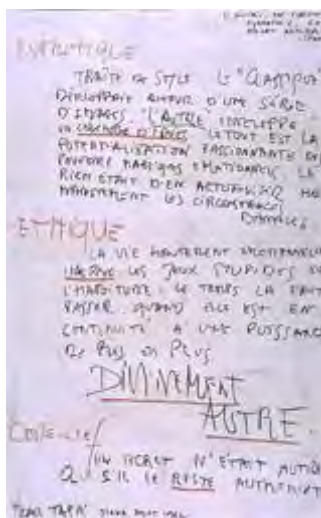
Figura 75 – Shuji Mukui em sua *Sala de Sinais*, 1961



Figura 76 – Brochura da Pinacoteca Gutai, 1962



Figura 77 – Dedicatória de Michel Tapié à inauguração da Pinacoteca Gutai



Em 1972 o Gutai se desfez abruptamente, logo depois da morte do líder Jiro Yoshihara. Mas o legado deixado pelo movimento continuou a influenciar futuras gerações de artistas. Artistas do Grupo como Shimamoto, Tanaka e Motonaga, continuaram trabalhando e cada vez mais ganhando reconhecimento no cenário internacional.

O Grupo Gutai também exerceu uma forte influência nos artistas japoneses contemporâneos. Foi também um estímulo para o surgimento do grupo conceitual *Mono-Ha* e AU Grupo, em termos de proposta e de linguagem artística multidisciplinar.

O Grupo Gutai, apesar da grande variedade de personalidades que o integravam, era unido em torno do desejo de personificar, incorporar e dar voz as mudanças no mundo moderno, de ir além dos métodos já conhecidos para criar algo novo e original.

3.7 Saburo Murakami, Lygia Pape e Ovo dilacerado

Como membro do Grupo Gutai desde sua formação em 1954 até a dissolução do Grupo em 1972, Murakami imprimiu em suas obras várias formas de estilo vanguardistas de cunho crítico, como também expandiu a sua criatividade ao produzir novos modelos de arte. Ao mesmo tempo, enquanto ele buscava uma perspectiva única a respeito da conexão entre si mesmo e o mundo, e a relação dos seus trabalhos com os dos outros artistas, Murakami desenvolveu um singular tipo de expressão.

Laceration de Saburo Murakami, foi apresentado na 1ª Exposição do Grupo Gutai em 1955. Nesta obra, Murakami se apropriou das tradicionais divisórias japonesas, que consistem em uma moldura de madeira circundando papel *shoji* ou *fusuma*, papel de arroz ou papel mais espesso. A performance consiste no artista se atirar através dessas divisórias, dilacerando a superfície, transformando o material com a marca do seu corpo. O corpo rompe o suporte pictórico.

Figura 78 – Saburo Murakami, *Laceration*, 1955



Figura 79 – Saburo Murakami, *Laceration of paper*, 1955



Figura 80 – Saburo Murakami, 1955



Na obra de Murakami, o uso das divisórias que fazem parte da arquitetura de interiores japonesa, representa a quebra dos limites da cultura convencional. Segundo Alfred Pacquement, “A obra mais perfeita do Gutai”, que pode ser percebida pelos japoneses como um ato de vandalismo, se torna um nascimento, uma libertação, e autoafirmação (MUNROE, 1994, p.91).

Figura 81 – Performance de Saburo Murakami, 1955



Entre as atividades que Lygia Pape desenvolveu estiveram a gravura, a pintura, o cinema, a programação visual, o design, eventos e performances, instalações ambientais, objetos. O crítico inglês Guy Brett, interessado na produção brasileira desde os anos 1960, passou a atuar como um embaixador da arte brasileira na Europa. No texto *A Lógica da Teia*, comenta:

O desenvolvimento de Lygia Pape dentro e além do movimento neoconcreto do fim dos anos 50 e início dos anos 60 Lygia, proporciona um exemplo rico desta reorientação do modernismo europeu sob condições brasileiras. O seu ludismo e sua

liberdade particulares podiam ser vistos pelo modo com que ela estava disposta, desde o início, a experimentar, com uma ampla gama de linguagens e formatos – desde o balé até o livro (Brett, 2000, p,306)

Brett discutiu a obra de Lygia Pape como exemplo de reorientação do modernismo europeu sob a condição brasileira. Lygia defendeu que o Neoconcretismo, entre nós, não se restringiu à assimilação ingênua de correntes internacionais, mas que, estabelecendo suas próprias diretrizes, conseguiu situar o Brasil na esfera cultural.

A obra de Lygia Pape é plural, aberta a várias interpretações, devido a não aceitação de pressupostos definidos, levando-a a uma postura sempre acompanhada de um forte senso de invenção, de criação. Egressa do Neoconcretismo, um dos momentos culminantes da prática e da teorização artística no Brasil. Segundo o crítico Fábio Cypriano:

Permearam grande parte das experiências o humor, a sedução, a ironia, a construção poética do espaço, o diálogo com o popular ou com a cultura do índio.

Lygia tinha a referência da filosofia de Heráclito de Éfeso, para quem no mesmo rio entramos e não entramos, somos e não somos. Sua trajetória refletiu essa referência, sempre esteve em constante movimento e mudança, e, ainda que alguns conceitos permeassem suas experiências, nunca se acomodou [...] afirmou que um trabalho antigo tinha a mesma força de um novo, pois “tudo sou eu” (CYPRIANO, 2003).

Figura 82 – Lygia Pape, *Ovo*, 1968



Figura 83 – Lygia Pape, *Ovo e passistas da Mangueira*, 1968



O *Ovo*, como entendido por Oiticica em uma carta a Lygia Pape datada de 14 de fevereiro de 1969, era uma estrutura aberta, a criação de um limite construído para ser transposto ou o “autoparir”, como escreveu em carta a Pape (OITICICA *apud* MACHADO, 2008).

Os *Ovos* de Lygia Pape não eram, de fato, ovóides e sim, cúbicos. Não eram sólidos, mas molduras envolvidas numa membrana quebrável. Uma referência dissimulada à tradição geométrica e ao *objecthood* (estado de ser objeto) (BRETT, p, 306). Os *Ovos* são, portanto, cubos coloridos de dentro dos quais as pessoas deveriam nascer num ato performático. Com o impulso da mão a membrana começa a ceder e de repente ela se rasga e você nasce.

Em *O Ovo* Lygia Pape propõe movimentos de rompimento das cascas para uma chegada ao mundo, numa dinâmica de ruptura do isolamento, numa metáfora do nascimento do indivíduo enquanto ser social.

O processo de uma passagem de dentro para fora é efetivado pelo rompimento, pelo furo de um ou mais lados da estrutura.

Nas obras de Lygia Pape e Saburo Murakami sujeito e objeto se combinam mutuamente, promovendo um diálogo, um tipo de ação única e intensa através da mistura entre violência e humor. A pluralidade de significados e potencialidades que se encontram nas obras

de Lygia Pape e Saburo Murakami, onde eles trabalham de forma experimental aspectos referentes ao corpo, acompanhado de matérias da vida cotidiana, se fundem num ato pleno de renascimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta desta pesquisa foi de tecer considerações acerca de movimentos artísticos no Brasil e no Japão no período entre as décadas de 1950 e 1960. Iniciamos este percurso pelos movimentos Concretos de São Paulo e do Rio de Janeiro e chegamos ao Grupo Ruptura e ao Grupo Frente, objetivos principais da pesquisa. Foi necessário ainda percorrer outro caminho, do movimento mais amplo na arte contemporânea em torno das experimentações, dos *happenings* de John Cage e Allan Kaprow, da *action painting* de Pollock, até a abordagem do objeto maior, o Grupo Gutai.

O Concretismo foi um movimento artístico que buscou expressar questões inerentes à sua época, de cunho desenvolvimentista, voltado à industrialização. O rompimento com o figurativismo como proposto por esse movimento alinhou a arte brasileira ao que era debatido e produzido em âmbito internacional. Primeiro em São Paulo com os Concretistas e depois no Rio de Janeiro com os Neoconcretistas.

A nova estética Concretista utilizou meios, procedimentos e ferramentas importados do ambiente industrial. Ela pôs em foco outras capacidades perceptivas da visão com a retirada da perspectiva e a inserção do jogo entre formas e cores, trabalhando sobre preceitos como bidimensionalidade, rigor estrutural, cores puras, chapadas (atonalismo) e contraste, provocado pelo uso de cores primárias e complementares.

Foi de grande importância a fundação do Museu de Arte Moderna, as primeira Bienais Internacionais, acrescida do investimento do empresariado brasileiro e norte-americano, em favor da consolidação de uma instituição capaz de aglutinar pessoas e talentos, abrindo espaço para as produções artísticas do período.

Centrado primeiramente em São Paulo através do Grupo Ruptura, que se embasou em uma arte de conceitos e princípios novos guiados pela matriz matemática da Arte Concreta de origem suíço-holandesa, e depois pelos Concretistas do Rio de Janeiro, os pintores do Grupo Ruptura mostraram-se indiferentes a estratégias coletivas, na medida em que não se sentiam ligados por um projeto comum, diferentemente dos artistas cariocas, que já tinham uma certa proximidade desde 1952, quando frequentavam o atelier de Ivan Serpa.

Os críticos tiveram um papel importante na divulgação dessa nova linguagem. O Grupo carioca teve o apoio do crítico Mario Pedrosa, capaz de exercer o seu papel de crítico de forma contundente, junto com o seu discípulo Ferreira Gullar, manejando a crítica em prol

dessas novas experiências artísticas. Diferentemente dos paulistas, os cariocas tiveram o apoio de uma crítica organizada.

Percebe-se que apesar do Grupo Ruptura e do Grupo Frente estarem trabalhando diante dos mesmos postulados, é possível antever que os cariocas possuíam uma postura mais solta em relação aos paulistas. Talvez por terem frequentado o Ateliê Livre de pintura coordenado por Ivan Serpa, questão que se torna clara quando Pedrosa se refere à “liberdade de Criação” no texto de apresentação do grupo.

O Grupo Ruptura e o Grupo Frente (1954-1956) tiveram uma vida bastante curta, diferentemente do Grupo Gutai (1954-1972) que se manteve ativo por 18 anos.

A importância do neoconcretismo está associada não só por corrigir os supostos excessos racionalistas do concretismo, de forma a recuperar a dimensão da significação na obra de arte, as conquistas na linguagem iniciadas pela queda da moldura do quadro, da tela como suporte, da supressão da base da escultura, no rompimento do espaço tradicional da obra de arte, levando a arte a lugares públicos como parques e a rua, sendo capaz de deslocar o espectador da anterior postura contemplativa, bem como ao intenso sentido experimental.

Uma influência definitiva sobre o processo de criação dos *happenings* de Allan Kaprow foi o grupo Gutai, como um grupo pioneiro na produção de *happenings* citado em seu livro *Assemblages, Environments and Happenings* que buscava romper as barreiras de uma arte presa ao estilo acadêmico europeu, utilizando-se para isso de matérias e modos de expressão não-convencionais.

O primeiro objetivo do Grupo Gutai foi o de amplificar ao extremo a ideia de pintura, conduzindo o adjetivo “pictórico” a uma autonomia da ideia de bidimensionalidade. O Gutai foi interpretado como sendo uma ponte entre o Expressionismo Abstrato de Pollock e os *happenings* de Kaprow.

Embora alguns historiadores tenham tratado as pinturas e as atividades performáticas do Grupo Gutai como fenômenos separados, isso resultou em uma divergência entre Michel Tapié e Allan Kaprow. Enquanto Tapié realizou sua leitura do Grupo enfatizando a ideia pictórica das obras sobre a tela devido ao seu objetivo de ressaltar suas afinidades com a *Art Informel*, e obviamente seus interesses comerciais, por outro lado, Kaprow considerou os trabalhos do Gutai como *happenings*. Em todo caso, as obras mais marcantes do Gutai são tanto objetos como ação.

Yoshihara cultivou a ideia de que a ação, o processo, era mais importante do que o valor do produto final. Porém, as performances eram feitas para a imprensa, o que suporta a noção de que processo e produção eram elementos centrais às obras do Gutai.

Apesar das tentativas do Grupo Gutai de ressaltar as definições anteriores relativas ao que a pintura deveria ser, foi dada à pintura um status mais elevado do que ao processo artístico.

O primeiro período do Gutai, que foi compreendido entre 1954 e 1957, é considerado pelos críticos como o mais importante, autêntico e inventivo, contribuindo para os debates artísticos da época e dos anos futuros, em comparação com a mudança de abordagem que o Grupo sofreu com a influência do crítico francês Michel Tapié, redirecionando seus trabalhos para a pintura, para obras bidimensionais, quadros.

Talvez, se Tapié não tivesse conhecido o Gutai e exercido tamanha influência, a arte do Gutai poderia ter se mantido dentro da sua vocação experimental e marcadamente original. Entretanto, o conhecimento e a extraordinária contribuição que Tapié fez para que o Gutai alcançasse um reconhecimento internacional, divulgando a sua arte, foi a ponte para sua consagração.

Além do mais, o Grupo Gutai deixou como legado “uma nova ideia sobre arte”, interpretada como um instrumento incondicional de liberdade, concebido para ser visto mais além, surpreender e ser surpreendido, um contínuo trabalho de inovação, que foi ganhando espaço internacionalmente.

Entretanto, havia algumas importantes vozes no mundo da arte que subestimavam as obras do Gutai. Por exemplo, Yves Klein afirma que “com grande ênfase, os artistas do Gutai utilizaram meu método de uma forma bem estranha. Esses pintores se transformaram simplesmente em pincéis vivos. Ao lambuzar-se na cor, para depois, rolar sobre suas telas, eles se tornaram em representantes da pintura de ultra ação” (KLEIN *apud* SCHIMMEL, s.d.).

Contudo, uns cinco anos antes da antropometria de Klein, os artistas do Gutai já estavam em sua segunda fase de experimentos. Dada a anterioridade no tempo, seria praticamente impossível que o Gutai tivesse se inspirado em Klein. Outro artista, Georges Mathieu definiu as atividades do grupo como um jogo de carnaval, que tem muito pouco a ver com arte.

As primeiras pinturas do Grupo Gutai, que dependiam do derramar, amassar e jogar tinta, aparentavam uma enxurrada de pontos nas telas, já que as pinturas erram inesperadas, intensas e de curta duração. Eles traziam vida aos materiais, mas o período de ressuscitação era momentâneo.

Talvez o que poderíamos fazer hoje, não é situar o Gutai em uma área específica da história da arte, mas tentar entender o trabalho de Gutai em termos de um exercício do potencial criativo do ser humano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy A. (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro; São Paulo: MAM; Pinacoteca do Estado, 1977.

AMARAL, Aracy. *Duas linhas de contribuição: concretos em São Paulo / neoconcretos no Rio, 1977*. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p.83-88.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mario Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Scritta, 1991.

BANDEIRA, João (org.). *Arte Concreta paulista: documentos* São Paulo: Cosac & Naify; Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

BENATTI, Cesar. *De artista a designer: Alexandre Wollner e o pensamento concreto na construção do design visual no Brasil*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/86963>. Acesso em: 03/09/2017.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BILL, Max. *Afirmção sobre Arte Concreta*. In: BANDEIRA, João (org.): *Arte Concreta paulista: documentos* São Paulo: Cosac & Naify; Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

BILLETER, Erika. *Lucio Fontana: Between Tradition and Avant-Garde*. In: SALOMON R. Guggenheim Museum. *Lucio Fontana, 1899-1968: a Retrospective*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1977.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BONAZZI, F. *Allan Kaprow: Entrevista a cura di Francesco Bonazzi*. JULIET ART MAGAZINE. Trieste, dez-gen, 1997 Disponível em: <http://1995-2015.undo.net/it/magazines/933694478>. Último acesso em: 08/08/2017.

BRETT, Guy. *A Lógica da teia*. In: PAPE, Lygia. *Gávea de Tocaia*: Lygia Pape. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

CALIXTO, Ronaldo. *Max Bill e a "Unidade Tripartida"*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-14102016-140347/>. Último acesso em: 08/08/2017.

CERBONE, David R. *Perception*. In: DIPROSE, Rosalyn; REYNOLDS, Jack. *Merleau-Ponty: Key Concepts*. London: Routledge, 2014. p.121-131.

CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. *Grupo Ruptura*. São Paulo: Cosac & Naify; Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquentas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CORDEIRO, Waldemar. *Correio Paulistano, dia 11 janeiro de 1953*. In: BANDEIRA, João (org.): *Arte Concreta paulista: documentos* São Paulo: Cosac & Naify; Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002. p.48-49.

COSTA, Helouise & BOEHRINGER, Vivian. *Waldemar Cordeiro e a fotografia*. São Paulo: Cosac & Naify; Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

CUNHA, Eileen M.F. Grupo Frente e o Experimentalismo emergente de Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica. *Revista & Ensaios*, EBA-UFRJ, 1994.

CYPRIANO, Fábio. Noite e dia de uma carreira. *Folha de São Paulo*, 21 de outubro de 2003. Caderno Ilustrada.

DUPOND, Pascal. *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*. Paris: Ellipses, 2001.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Último acesso em: 07 de agosto de 2017.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.

FERREIRA, Glória (Org). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FRANCESCHINI, Frederica. *Gutai without Frontiers: The Japanese Avant-Garde in the Aftermath of Second World War*. Disponível em: http://www.shozoshimamoto.org/images/gutai/Shozo_Shimamoto_Gutai_without_frontiers.pdf. Acesso em: 02/09/2017.

FREITAS, Grace de. *Brasília e o projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

GARCIA, Maria Amália. *Ações e contatos regionais da Arte Concreta*. In: *Revista USP*, n.79, p.196-204, setembro/novembro 2008.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GULLAR, Ferreira. Grupo Frente: O que há de mais importante na Arte Brasileira. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 15 de março, 1956, p, 5.

GULLAR, Ferreira. *Da Arte Concreta à Arte neoconcreta*. In: AMARAL, Aracy A. (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro; São Paulo: MAM; Pinacoteca do Estado, 1977a.

GULLAR, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro; São Paulo: MAM; Pinacoteca do Estado, 1977b.

GULLAR, Ferreira. *Manifesto Neoconcreto*. In: GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

GULLAR, Ferreira. *Manifesto Neoconcreto*. In: AMARAL, Aracy A. (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro; São Paulo: MAM; Pinacoteca do Estado, 1977. p.80-84.

GULLAR, Ferreira. *Arte neoconcreta uma contribuição brasileira, 1962*. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p.55-73.

HERTFORD, Marta. *Max Bill: no beginning, no end*. Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2008.

KAPROW, Allan. The Legacy of Pollock. *Arts News*, v.57, n.6, out.1958.

KEE, Joan. Situating a Singular Kind of Action: Early Gutai Painting 1954-1957. *Oxford Art Journal*, v.26, n.2, p.123-140.

KUNIMOTO, Namiko. Tanaka Atsuko's Electric Dress and the Circuits of Subjectivity. *The Art Bulletin*, v.XCV, n.3, sept. 2013, p.465-483.

KUSAHARA, Machiko. *Origins of Japanese Media Art: Artists Embracing Technology From 1950s to Early 1970s*. Disponível em: <https://isea2011.sabanciuniv.edu/paper/origins-japanese-media-art-%E2%80%93-artists-embracing-technology-1950s-early-1970s>. Acesso em: 02/09/2017.

LOPES, Almerinda da Silva. Reações e contradições da crítica à encenação pictórica de Georges Mathieu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Artelogie* [online], 8, 2016. Disponível em: <http://artelogie.revues.org/578>. Acesso em: 30/08/2017.

MACHADO, Vanessa Rosa. *Lygia Pape: espaço de ruptura*. Dissertação de mestrado - Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo. São Carlos, 2008.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *The Founding and Manifesto of Futurism*. In: APOLLONIO, Umbro (Ed.). *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*. Trad. Robert Brain et al. New York: Viking Press, 1973. Disponível em: <http://www.italianfuturism.org/manifestos/foundingmanifesto/>. Acesso em: 28/08/2017.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Zahar, 2009.

MIKLOS, Claudio. *A arte zen e o caminho do vazio: uma investigação sobre o conceito zen-budista de Não-Eu na criação de arte*. Edição do autor: Rio de Janeiro, 2011.

MILLIET, Sergio. *Duas exposições*. In: BANDEIRA, João (org.): *Arte Concreta paulista: documentos* São Paulo: Cosac & Naify; Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

MUNROE, Alexandra. *To Challenge The Mid-Summer Sun: the Gutai Group*. In: MUNROE, Alexandra (Ed.). *Scream Against the Sky: Japanese Art after 1945*. New York: Harry N. Abrams; Solomon R. Guggenheim Museum, 1994. p.83-124. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f0/Munroe_Alexandra_1994_To_Challenge_the_Midsummer_Sun_The_Gutai_Group.pdf. Acesso em: 01/09/2017.

PAPE, Lygia. *Gávea de Tocaia*: Lygia Pape. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

PEDROSA, Mário. *Da natureza e percepção estética: textos escolhidos II*. Organização de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1996.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos III*. Organização de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.

PECCININI, Daisy. *Arte Concreta*. In: GONÇALVES, Lisbeth (Org.). *A arte brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: MAC USP, 2007.

ROSE, Barbara. Hans Namuth's Photograph and Jackson Pollock Myth. *Arts Magazine*, v.53, n.7, mar. 1979.

SCHIMMEL, Paul. *Arte y acción: entre la performace y el objeto, 1949-1979*. Museu D'Arte Contemporanea de Barcelona, s.d.

SHOICHI, Hirai. *Gutai: Utopia of Modern Spirit*. In: SHOICHI, Hirai (Ed.). *GUTAI: The Spirit of an Era*. Tokyo: The National Art Center, 2012.

SILVA, Fernanda Pequeno da. *Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas*. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

SUAREZ, Jillian. *Minotaure: Surrealist Magazine From the 1930s*. Sept. 2014. Disponível em: www.guggenheim.org/blogs/findings/minotaure-surrealist-magazine-1930s. Acesso em: 02/09/2017.

TAVARES, Camila Christiana de Aragão. *A integração da arte e da arquitetura em Brasília: Lucio Costa e Athos Bulcão*. Dissertação (Mestrado em Arte)—Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/21206>. Acesso em: 03/09/2017.

TIAMPO, Ming. *Electrifying Art: Atsuko Tanaka 1954-1968*. Vancouver: The Morris and Helen Belkin Art Gallery, 2004.

TIAMPO, Ming. *Gutai: Decentering Modernism*. The University of Chicago Press: Chicago; London, 2011.

VAN DOESBURG, Theo. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Valencia: Artes Graficas Soler, 1985.

VAN KOOIJ, Barbara. *Nul=0: The Dutch Nul Group in an International Context*. Rotterdam: Stedelijk Museum Schiedam; NAI Publishers, 2011.

YOSHIHARA, Jiro. *Gutai Art Manifesto*. Trad. Reiko Tomii. 2013. Disponível em: <http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifesto.html>. Acesso em: 28/08/2017.

ANEXO – TRADUÇÃO DO MANIFESTO GUTAI

Com nosso conhecimento atual, a arte que até agora temos conhecido nos parece em geral adornadas falsificações com uma tremenda afetação.

Vamos nos desfazer desses montes de objetos falsos dos altares, palácios, salões e lojas de antiguidades. Estes objetos estão disfarçados e seus matérias como: tinta, pedaços de tecidos, metal, argila ou mármore estão cheios de falso significado carregado pela mão humana pelo caminho da fraude, por tanto, no lugar de somente mostrar seu material, eles tomam a aparência de algo mais.

Por baixo da aparência de um esforço intelectual, os materiais foram completamente assassinados e já não pode mais falar conosco.

Guardem esses cadáveres em suas tumbas. A arte GUTAI não troca o material mas traz de volta a vida. A arte GUTAI não falsifica o material. Na arte GUTAI o espírito humano e o material se estendem de uma mão para outra, mesmo que sejam opostos um do outro. O material não é absorvido pelo espírito. O espírito não força o material a submissão. Se alguém deixa o material como é, apresentando somente como material, estão começa a nos falar, e nos fala com uma voz poderosa. Mantendo a vida do material viva, também significa trazer o espírito a vida, e elevar o espírito significa deixar o material a altura do espírito.

A arte é a casa do espírito criativo, mas nunca até agora se criou o espírito do material. O espírito criou somente o espiritual, certamente o espírito tem enchido a arte com a vida, mas esta vida finalmente morrerá, assim como os tempos mudam. De toda magnitude da vida que existiu no renascimento, tão pouco de sua existência arqueológica pode ser vista hoje.

O que ainda conserva essa vitalidade, mesmo que seja passiva, talvez a arte primitiva ou a arte criada depois do impressionismo. São essas coisas as quais, devido a aplicação hábil da pintura o engano de que o material não tenha tido êxito, ou assim como os Pontilistas ou Fauvists, essas imagens em que os materiais, mesmo que se utilizem para produzir a natureza, não poderia ser assassinada depois de tudo. Hoje, apesar de, já não serem mais capazes de causar uma profunda emoção em nós. Eles já pertencem ao passado.

Agora o que é interessante a esse respeito, é a beleza inovadora histórica que se encontra nas obras de arte e de arquitetura do passado, os quais mudaram sua aparência devido ao desgaste do tempo ou a destruição, por desastres no decorrer dos séculos. Isto se descreve como a beleza da decadência, mas talvez não é esse o caso que a beleza material assume quando se despoja da sua maquiagem artificial e revela suas características originais.

Aceitar o fato de que as ruínas nos recebem calorosamente e amavelmente depois de tudo, e nos atraem com suas superfícies craqueladas e rugosas.

Não poderia ser um sinal de vingança do material, tendo recuperado sua vida original?

Nesse sentido, eu respeito o trabalho de Pollock e Mathieu dentro da arte. Estes trabalhos emitem um grito estridente do material, muito próprio do óleo ou da tinta. Estes dois artistas lidavam com o material de uma maneira que é completamente apropriada, a mesma que eles haviam descoberto devido ao seu grande talento. Isso nos dá a impressão de que eles servem ao material. A diferenciação e a integração de criar efeitos misteriosos.

Recentemente Tominaga Soichi e Domoto Hisao, apresentaram as obras de Mathieu e Tapie na arte Informal, o qual eu achei muito interessante. Não conheço todos os detalhes, mas no conteúdo apresentado, existem vários pontos que eu estou de acordo. Para minha surpresa, também descobri que eles exigiram a revelação imediata de qualquer coisa que surja de forma espontânea, e que não está sujeita a formas previamente predominantes. Apesar das diferenças de expressão em comparação com as nossas produções, encontramos uma similaridade especial com a nossa pretensão de produzir algo vivo. Não estou seguro sobre a relação entre os elementos pictóricos conceitualmente como: as cores, linhas, formas, na arte abstrata e as propriedades reais dos materiais na Arte Informal. Enquanto a negação da abstração a que se refere, a essência de sua declaração não está clara para mim. Em todo caso, é óbvio para nós que a arte abstrata puramente tenha perdido seu encanto, de modo que a sociedade de arte GUTAI fundada a três anos esteve acompanhada pelo lema de que é possível ir mais além das fronteiras da arte abstrata e o nome GUTAI (concretude), foi escolhido para tal fim. Acima de tudo tivemos que buscar um enfoque centrífugo, em lugar do centrípeto visto pela arte abstrata.

Nesses dias pensávamos, e ainda hoje, que os méritos mais importantes da mentira da arte abstrata, estava no fato de ter aberto a possibilidade de criar uma forma nova e subjetiva do espaço o qual realmente merece o nome criação.

Tínhamos decidido perseguir as possibilidades de atividades puras e criativas. Tratamos de combinar a capacidade criativa humana com as características da matéria, com a finalidade de concretizar o espaço abstrato.

Quando as capacidades do indivíduo se unem com o material escolhido no automatismo psíquico, permanecemos pleno pela forma do espaço que ainda era desconhecida por nós, sem nunca antes ter visto ou experimentado. Automatismo natural feito pela imagem,

o qual não tinha nos ocorrido. Em lugar de confiar em nossas próprias imagens, temos lutado para encontrar um método original da criação desse espaço.

Os trabalhos de nossos membros servem como exemplo: Toshiko Kinoshita é na realidade uma professora de química em uma escola de meninas.

Ela criou um espaço peculiar ao permitir que os produtos químicos pudessem reagir em papel filtro. Ainda que seja possível de certa forma imaginar os resultados de ante- mão, porém os resultados finais da manipulação dos produtos químicos não podem ser estabelecidos até o dia seguinte. Os resultados particulares e a forma do material são, em todo caso seu próprio trabalho.

Apesar de haver muitos imitadores de Pollock, o espectador de Pollock nunca se extinguirá. O talento da invenção merece respeito.

Kazuo Shiraga colocou um fragmento de tinta em um enorme pedaço de papel, e começou a espalhar em volta violentamente com os pés. Por volta de dois anos atrás os jornalistas de arte têm chamado esse método sem precedente de “a arte do cometimento de todo o ser com o corpo”. Kazuo Shiraga não tinha nenhuma intenção de fazer esse estranho método conhecido pelo público. Ela havia encontrado mais que um método que lhe permitiu confrontar e unir o material que havia escolhido, com suas dinâmicas espirituais. Dessa maneira ela chegou a um resultado muito convincente.

Em contraste com Shiraga, que trabalha com um método orgânico, Shozo Shimamoto tem estado trabalhando com manipulações mecânicas nos últimos anos. As imagens de spray criada pela quebra de um tubo cheio de tinta, ou uma grande superfície feita no momento pelo disparo de um pequeno cano, feito a mão, cheio de tinta por meio de uma explosão de gás acetileno, etc, mostra uma frescura impressionante.

Outras obras que merecem ser mencionadas são as de Yasuo Sumi, que utiliza somente uma simples lâmpada pintada. Todas suas ações estão cheias de uma nova energia intelectual, que exige nosso respeito e reconhecimento.

A busca de um mundo original, ainda não descoberto, também deu lugar a numerosos trabalhos na forma do chamado objeto. Em minha opinião, as condições nas exposições anuais ao ar livre na cidade de Ashiya tem contribuído com para isso. Que estas obras, criadas por artistas que se confrontam com muitos materiais diferentes, diferem dos objetos do surrealismo que podem ser vistos simplesmente pelo fato de que os artistas tendem a não dar títulos ou para proporcionar interpretações. Os objetos da arte GUTAI foram, por exemplo: Uma placa de ferro, pintada e dobrada de Atsuko Tanaka, ou um trabalho em vinil

vermelho, duro em forma de um mosquiteiro de Tsuruko Yamazaki, etc, com suas características, cores e formas, eram mensagens constantes sobre os materiais.

Nosso grupo não impunha restrições sobre a arte de seus membros, permitia aproveitar ao máximo sua criatividade. Por exemplo, muitos diferentes experimentos foram levados a cabo com extraordinária atividade, e como a arte sentia com todo o corpo, a arte que somente poderia ser tocada, música GUTAI, em que Shozo Shimamoto tem estado fazendo experimentos interessantes durante vários anos, e assim sucessivamente. Outra obra de Shozo Shimamoto é como uma ponte que balança toda vez que caminhamos sobre ela. Uma obra de Saburo Murakami, que é como um telescópio que se pode entrar e olhar até o céu, e uma instalação feita de sacolas de plástico com elasticidade, etc.

Atsuko Tamaka, começou com um trabalho intermitente de lâmpadas que ela chamou de “Roupa”. Sadamasa Motonaga trabalha com água e fumaça.

A arte GUTAI dar a maior importância a todas as medidas audaciosas que conduz a um mundo desconhecido.

As vezes à primeira vista nos comparam e nos confundem com os dadaístas, e nos reconhecemos plenamente os feitos dos Dadaísmo, mas nós pensamos de maneira diferente. Em contraste com o Dadaísmo, nosso trabalho é o resultado de uma pesquisa das possibilidades de chamar a matéria a vida.

“Esperamos que sempre haja um novo espírito em nossas exposições GUTAI e que o descobrimento de uma nova vida evocará um grito tremendo no próprio material”...

(Proclamado em outubro de 1956 e publicado em dezembro de 1956 no jornal de arte “Geijutsu Shincho”).

JIRO YOSHIHARA