



**Shiraga Kazuo**  
Performance, c. 1963  
(sem título)

---

# Políticas da abstração: pintura e crítica no Brasil e Japão, anos 1950

Pedro Erber\*

---

Tomando como ponto de partida os comentários do crítico Mário Pedrosa sobre a arte de vanguarda japonesa do pós-guerra, o artigo explora o discurso político em torno à pintura abstrata no Brasil e Japão na década de 1950. Em meio ao antagonismo patente entre a utopia construtivista brasileira e o boom da pintura informal no Japão, revela-se uma convergência fundamental entre os dois contextos no modo em que artistas e críticos conceberam o potencial político da arte e o modo de relação entre arte e sociedade.

*arte, política, década de 1950, vanguarda, Brasil, Japão, construtivismo, Concretismo, abstração, pintura informal, expressionismo abstrato, Mário Pedrosa*

Ao longo da década de 1950, os conflitos culturais e batalhas políticas em torno da arte de vanguarda foram travados, em grande parte, no âmbito da pintura abstrata. Formas geométricas, manchas ou gotas de tinta sobre a tela carregavam o peso de intervenções políticas. Porém, o sentido associado à política visual da arte abstrata variava amplamente de acordo com a diversidade de contextos sociais e políticos. Sob tais circunstâncias, a crítica de arte ocupava posição estratégica de mediadora entre os âmbitos visual e verbal; era tarefa do crítico traduzir a aparente universalidade do visual para os diversos dialetos da política cultural. Críticos de arte politicamente atuantes encontraram em meio à ostensiva autonomia da pintura abstrata um modo poderoso de intervenção política pela arte. E, de fato, não fosse pelo papel decisivo da crítica em prover um arcabouço estético, filosófico e político para a pintura abstrata do pós-guerra, jamais teria o expressionismo abstrato atingido seu status internacional de símbolo da liberdade e do novo *american way of life*, assim como, no Brasil, a arte concreta não teria chegado a representar a contrapartida estética das ideologias desenvolvimentistas.

---

\*Pedro Erber é professor do Departamento de Literaturas Clássicas e Modernas da Rutgers University. Doutor em literatura japonesa pela Cornell University, mestre em filosofia pela PUC-Rio e bacharel em filosofia pela UFRJ. Pedro é autor de *Política e verdade no pensamento de Martin Heidegger* (Loyola, 2003).

Em meio ao panorama cultural brasileiro dos anos 1950, ninguém mais influente na formação de um discurso sobre o significado político da pintura abstrata que o crítico de arte e militante trotskista Mário Pedrosa. Como escreveu certa vez Ronaldo Brito,

Para qualquer pessoa ligada ao meio de arte brasileiro, especialmente para alguém que esteja investido de uma função crítica nessa área, parece impossível falar sobre Mário Pedrosa sem alguma dose de passionalismo. (...) mais do que influenciar os agentes da arte brasileira □ ele impregnou o circuito com suas idéias e suas posições diante do trabalho de arte (Brito, 1999, p. 48).

Mais ainda, o legado de Mário Pedrosa como crítico e ativista político e cultural permanece, em mais de um sentido, sem paralelos. Talvez porque sua lúcida visão histórica jamais se prestou à construção de mitos de excepcionalismo nacional, sua figura aguarda ainda o devido reconhecimento, para além das esferas da crítica de arte e história do marxismo, como um momento importante do pensamento político do século XX.

Este artigo toma como ponto de partida um momento *sui generis* na trajetória do crítico brasileiro. Na segunda metade de 1958, Pedrosa foi, por seis meses, pesquisador visitante no Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio. Além de se dedicar à pesquisa sobre as influências da caligrafia sino-japonesa na pintura abstrata europeia contemporânea, ele realizou palestras, organizou uma exposição sobre a construção de Brasília no próprio Museu Nacional de Arte Moderna, interagiu com artistas e críticos japoneses e escreveu frequentemente em sua coluna no *Jornal do Brasil* sobre a cena artística local. O breve período de interação direta entre um crítico vindo da América Latina e o meio artístico japonês constitui ponto de acesso privilegiado à dinâmica transnacional da arte no século XX. Em setembro de 1958, Pedrosa assistiu a uma exposição de pinturas do grupo de vanguarda japonês Gutai, organizada por seu líder Yoshihara Jir□ e pelo crítico francês Michel Tapié. A partir de suas severas observações sobre as pinturas do Grupo Gutai, as páginas que seguem tecem algumas considerações sobre o panorama transnacional da pintura abstrata nos anos 1950 e a importância fundamental da crítica de arte no contexto do que denomino as políticas da abstração.<sup>1</sup>

Antes de prosseguir, vale mencionar que dentre os diversos movimentos de vanguarda do pós-guerra no Japão, o Gutai é o que até hoje alcançou maior projeção internacional. Juntamente com o concretismo brasileiro, são os únicos movimentos fora da Europa e dos Estados Unidos discutidos no recente compêndio *Art since 1900*, organizado pelos teóricos

do grupo *October* – Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh.<sup>2</sup> Além disso, dado que o termo *gutai* pode ser traduzido como “concreto”, os dois movimentos compartilham o mesmo nome. Tal afinidade terminológica, que vem despertando a curiosidade de historiadores da arte, bem como o desenvolvimento quase sincrônico dos dois grupos levaram alguns à conclusão de que uma importante afinidade conceitual deveria existir entre eles.<sup>3</sup> No entanto, examinando as bases teóricas do Gutai e do concretismo, é, sobretudo, o forte contraste, a oposição quase diametral entre os dois grupos que surpreende.

Os duros comentários de Mário Pedrosa em sua coluna no *Jornal do Brasil* sobre a exposição do grupo japonês, em 1958, ilustram bem essa oposição, em meio à qual se colocam as tensões fundamentais da arte dos anos 1950:

Agora, porém, quero tratar da última das exposições que visitei. Trata-se nem mais nem menos de uma que assim se intitula: “A Arte Internacional de uma Nova Era – Informal e Gutai”. Foi organizada pelo Sr. Michel Tapié, de Paris. Tapié é, como se sabe, desses parisienses espertos que, associados a *marchands de tableaux*, inventam “ismos” e descobrem “gênios” todos os dias, pois que esta é a profissão deles. A mostra se compõe de três partes: uma de artistas japoneses, outra de artistas norte-americanos e outra de europeus. Associado ao Sr. Tapié e sua “arte outra” está um grupo de jovens artistas, sob a liderança do Sr. Jiro Yoshihara, o Grupo Gutai. Gutai dá no dicionário a significação de “concreção” – a palavra combinada ao sufixo “teki” dá “concreto”. Assim, Gutai seria uma concreção mas não ainda “concreto”. Um dos críticos da exposição, do *Japan Times*, interpreta a palavra como *embodiment*, o que nos aproximaria de algo como “encorpamento”, para não falar em “incorporação” que nos leva a uma idéia de puro espírito comercial e industrial. Seja como for, o Grupo Gutai nada tem com o grupo concreto daí. São “tachistas” e procuram antes o pretenso informe das origens do que a definição de estruturas novas (Pedrosa, 2000, p. 311).

## Educação pela forma

Se, por um lado, a atitude de Pedrosa frente às pinturas do grupo Gutai é abertamente parcial, seu julgamento reflete um amplo projeto estético e político, muito mais que uma mera opinião pessoal. Trata-se, em primeiro plano, de uma posição que se compreende em meio ao antagonismo entre a abstração geométrica e a arte informal que marcou a cena artística brasileira durante os anos 1950. Fernando Cocchiari e Anna Bella Geiger observam que *A fratura histórica entre Construtivismo e Informalismo, cuja gênese encontra-se por um lado em Malevitch e Mondrian, e, por outro em Kandinsky, ocorre no Brasil talvez de modo mais evidente do que no exterior* (Cocchiari e Geiger, 1987, p. 19). Para aqueles que, como



**Antônio Bandeira**  
Paisagem atormentada,  
1953  
Óleo s/tela, 54 x 65 cm  
Pontual, R. (1987).  
Entre dois séculos.  
Rio de Janeiro : Jornal  
do Brasil.

Pedrosa, discerniam na arte abstrata um potencial político fundamental, o engajamento nos ideais da arte concreta e a rejeição das tendências informais significavam, antes de mais nada, uma decisão em relação ao destino da comunidade nacional.

No auge da utopia desenvolvimentista do pós-guerra, o construtivismo conquistou no Brasil o status de ideologia estética nacional. Ainda que o início do movimento concreto no país tenha sido frequentemente associado à exposição de Max Bill no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1950, e à premiação do escultor suíço na Primeira Bienal de São Paulo, no ano seguinte, tais eventos são parte de um processo mais longo e profundo. As origens da hegemonia construtivista na América do Sul podem ser traçadas ao menos a partir de 1934,

quando o pintor e teórico Joaquín Torres Garcia retorna a Montevideu com a intenção explícita de divulgar sua ideia do “Universalismo construtivo”. Mas foi, provavelmente, no Brasil dos anos 1950 que a utopia construtivista chegou mais perto de um amplo consenso ideológico. A articulação que levou à concepção e construção de Brasília, no final da década de 1950, é um exemplo patente do poder de agregação do construtivismo como ideologia estética e política. Entrevistado por Cocchiarale e Geiger, em 1980, o próprio Mário Pedrosa não deixa dúvidas quanto ao subtexto político de sua aderência ao projeto construtivo:

— Esse esforço construtivo teria alguma relação com o processo de industrialização, com o desenvolvimento brasileiro dos anos 50?

M.P. — Sim, havia esse compromisso, a arte é uma coisa otimista. O Brasil é um país de construção nova e eu achava que a arte concreta foi que deu essa disciplina no nível da forma. Já o informalismo era uma arte pessimista, muito pessimista e refletiu o que se passava no mundo. Uma arte de posição filosófica toda subjetiva, introjetiva. Era uma posição que não implicava uma mensagem, uma atitude de quem vê mais longe. Era um grito do artista, uma interjeição permanente. Eu acho que era simpática, mas uma arte moderna como essa não carregava uma mensagem mundial. Mundial sim, mas perdidamente, sem uma diretriz. A arte moderna foi uma arte que trouxe a esperança de uma civilização mundial e teve essa esperança negada (Pedrosa, 1987, p. 107)

Além de prover um arcabouço teórico para a prática e crítica de arte, o construtivismo articulou a base ideológica para o estabelecimento das grandes instituições da arte moderna do país. Na São Paulo do pós-guerra, uma aliança entre o governo, a burguesia industrial ascendente e a vanguarda construtiva internacional (destituída de suas tendências socialistas) foi o que possibilitou a institucionalização da arte moderna. O empreendedor ítalo-brasileiro Francisco (Ciccillo) Matarazzo Sobrinho fundou o Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948, e a Bienal de São Paulo, em 1951, convidando o crítico de arte belga Léon Degand para dirigir o novo museu e organizar sua exposição inaugural. A obra fundamental da curadoria de Degand, a exposição *Do figurativismo ao abstracionismo* (1949), apresentava o curso histórico da arte moderna como um desenvolvimento progressivo, no qual a geometria abstrata ocupava o estágio mais avançado como a forma acabada e absolutamente moderna da arte.

Não é que não houvesse, no Brasil do pós-guerra, artistas trabalhando com as técnicas da abstração informal e gestual. Ao contrário, especialmente em fins da década de 1950, o informalismo tornara-se extremamente popular entre os pintores brasileiros. Ferreira Gullar, que não esconde sua antipatia pela pintura informal, comenta que, em certo ponto, *quando o Tachismo*

*se impôs aqui você não encontrava em nenhuma galeria exposição de arte figurativa – era só Tachismo* (Gullar, 1987, p. 90). A 5ª Bienal, em 1959, foi palco do ápice do que Mário Pedrosa chamou a “ofensiva tachista” na cena artística local. Naquela ocasião, o primeiro prêmio para artista nacional consagrou justamente o imigrante japonês Manabu Mabe como o mais influente pintor informal brasileiro. Em novembro de 1959, a revista americana *Time* celebrou a vida e carreira do pintor nascido no Japão, em um artigo intitulado *O ano de Manabu Mabe*.<sup>4</sup>

Ainda assim, a abstração informal foi incapaz de se livrar do estigma de moda importada, sem relevância para a realidade local e, acima de tudo, de articular sua produção visual com um discurso teórico consistente. A gravadora Fayga Ostrower expressou esse sentimento de exclusão dos informalistas do discurso da crítica de arte da época:

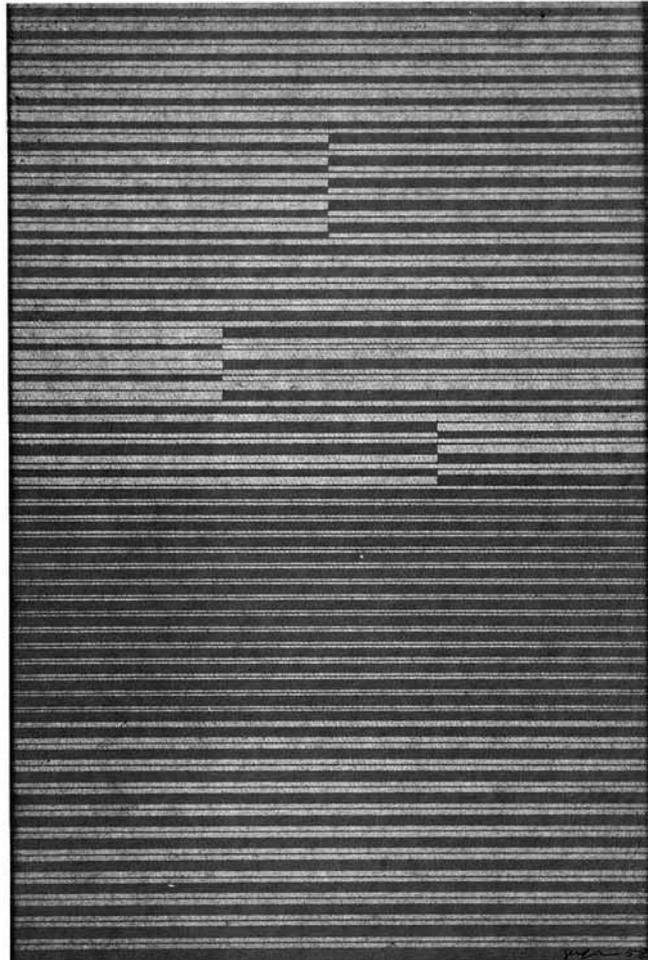
Sei que os concretistas tiveram seus expoentes em alguns críticos de arte que realmente construíram toda uma série de teorias em torno desta posição, enquanto o mesmo não aconteceu com a arte informal. Não houve realmente nenhum crítico que teorizasse sobre a arte informal (Ostrower, 1987, p. 173).

Iberê Camargo, que também se dedicou à abstração informal desde o final dos anos 1950, justifica tal situação, argumentando que *quando o crítico é engajado, como foi o caso do movimento concretista – sem desmerecer obviamente o movimento dos artistas –, se dava uma prevalência da crítica* (Camargo, 1987, p. 181). Resumindo uma opinião amplamente aceita, Cocchiarale e Geiger argumentam que essa falta de um discurso teórico era intrínseca à própria abstração informal, que resistia a toda tentativa de sistematização conceitual: *O informalismo não produziu discursos de grupo porque a questão da liberdade ocupa um lugar central em sua ação. Sistematizá-las em princípios seria portanto profundamente contraditório* (Cocchiarale e Geiger, 1987, p. 20). Contudo, mais que uma característica intrínseca ao próprio informalismo e à abstração gestual, tal visão reflete o modo em que tanto o *informel* francês como o expressionismo abstrato, de origem norte-americana, foram traduzidos no contexto da arte brasileira da época.

## **Matéria e liberdade**

O crítico japonês Miyakawa Atsushi expressa juízo semelhante ao de Iberê Camargo sobre o papel da crítica no Japão dos anos 1950, observando *que naquele tempo, dava-se mais*

**Ivan serpa**  
(sem título), 1958  
Guache s/papel  
30 x 21 cm  
Pontual, R. (1987). Entre dois séculos.  
Rio de Janeiro: Jornal do Brasil.



*importância à palavra dos críticos do que à realidade crua* (Atsushi, 1980, p. 48). No entanto, ao contrário do âmbito brasileiro, desde 1956, pelo menos, foi, sobretudo, o informal que ditou o tom da crítica de arte no Japão. A exposição de 1958, *Arte Internacional de uma Nova Era – Informal e Gutai (Atarashii Kaiga Sekai-ten: Anforumeru to Gutai)*, que provocou os duros comentários de Pedrosa, não foi um evento isolado e sim o resultado de uma longa e decisiva colaboração entre o crítico parisiense Michel Tapié e o líder do Gutai, Yoshihara Jirō. No mais, a exposição ficou conhecida como um dos ícones do assim chamado “Tufão informal” (*anforumeru senpū*),<sup>5</sup> que varreu o mundo artístico japonês em meados dos anos 1950.

Desde 1952, após o Tratado de São Francisco e a decorrente regularização do direito de viagem internacional para cidadãos japoneses, numerosos jovens artistas deixaram o país para seguir seus estudos na França. Dentre os primeiros a firmar residência em Paris estava o pintor Imai

Toshimitsu, que foi logo apresentado a Tapié, e alguns anos mais tarde se juntou ao grupo de pintores informais. 1952 foi também o ano em que Tapié organizou a histórica exposição *Significante do informal (Signifiant de l'informel)* e da publicação de seu ensaio *Uma arte outra (Un art autre)*, que delinea as bases teóricas das obras de Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Wols e outros, cujos trabalhos Tapié acompanhara e promovera desde o início dos anos 1940. Quase trinta anos mais velho que Imai, e conhecedor do meio artístico francês desde os anos 1930, o pintor Okamoto Tarō voltou a Paris no mesmo ano para uma exposição individual. Tão entusiasmado quanto seus jovens colegas com as novas tendências da pintura abstrata francesa, e ativamente engajado na criação de uma vanguarda artística no Japão, Okamoto tomou para si a tarefa de trazer os expoentes da arte informal para uma exposição em Tóquio.

Em novembro de 1956, a exposição *Arte do Mundo de Hoje (Sekai konnichi no bijutsu)* foi inaugurada na moderna loja de departamento Takashimaya, em Nihonbashi, zona central de Tóquio. Ainda que a exposição compreendesse ampla seleção de tendências da pintura contemporânea, foram as obras do grupo Informal, coordenado por Tapié, exibidas então pela primeira vez no Japão, que causaram o maior impacto e sacudiram as bases da cena artística local. O crítico Haryū Ichirō recorda que *Sobretudo o carvão dissolvido, como carne despedaçada sobre a delicada camada de verde profundo, os caroços protuberantes de gesso e as linhas de aquarela na superfície, sugerindo vagamente os contornos de uma face na série de Reféns de Fautrier são algo de que nunca me esquecerei* (Ichirō, 1979, p. 102). As telas informais do período da Segunda Guerra e dos primeiros anos do pós-guerra carregavam o peso do testemunho das atrocidades de um passado por demais recente, imbuído de um grito catártico de libertação. Pode-se imaginar a ressonância de tais obras em meio a uma geração de artistas e críticos japoneses que lutava ainda com a memória nacional de uma guerra recente e, simultaneamente, com os desafios impostos pelo esforço de reconstrução do pós-guerra e pela liberdade de expressão artística recém-adquirida.

Ainda que o próprio Tapié tenha promovido, desde cedo, sua arte informal como a autêntica expressão da resistência francesa contra a ocupação nazista, foi provavelmente no Japão que a associação da dolorosa expressividade da abstração informal à experiência da Segunda Guerra Mundial foi mais determinante. O pintor Kusuno Tomoshige, que imigrou para São Paulo em 1960, referiu-se certa vez a um elemento “infantil” (*yōchi*) nas obras de pintores abstratos brasileiros em comparação com seus pares no Japão — qualidade que ele atribuía

justamente à *falta de experiência da guerra*. Kusuno argumenta que o contraste era ainda mais claro ao se justapor as obras de pintores japoneses que imigraram para o Brasil antes da guerra, como Manabu Mabe e Tomie Ohtake, com pinturas daqueles que permaneceram no Japão: *As pinturas de Mabe, como seus próprios títulos o dizem, são românticas e líricas. Comparadas a nós, elas não perderam uma certa serenidade (ooraka-na mono wo ushinateina)*.<sup>6</sup> Percebe-se aí mais uma vez a importância da relação catártica com a experiência da guerra como fator decisivo no impacto profundo da abstração informal no meio artístico japonês dos anos 1950.

Rechaçada no Brasil como uma “interjeição permanente” de pessimismo individualista (Pedrosa), o “grito” informal foi louvado pela “vanguarda convalescente” japonesa (Hary) como um clamor catártico de libertação. De fato, desde o final da guerra e da queda do império, é compreensível que a questão da liberdade tenha ocupado o centro do discurso artístico no Japão. Foi ainda em 1º de janeiro de 1946 que o pintor Matsumoto Shunsuke lançou um apelo público para a institucionalização de uma arte livre, em um artigo intitulado *Uma proposta para os artistas de todo o Japão (Zen Nihon no bijutsuka ni hakaru)*.<sup>7</sup> Quando, em abril de 1946, foi fundada a Sociedade Artística Japonesa (*Nihon bijutsu kai*), com 151 membros, seu panfleto inaugural anunciava que *pela primeira vez na história da arte japonesa, um grupo tão amplo e democrático de artistas voluntariamente se juntou, superando suas pequenas diferenças de pensamento político e escolas artísticas*.<sup>8</sup> Foi acima de tudo essa busca incessante de liberdade de expressão artística que deu forma às duas exposições de arte independente que se tornaram as mais importantes instituições da arte do pós-guerra japonês: a primeira, chamada *Exposição Independente do Japão (Nihon Andependan-ten)*, inaugurada em 1947, e sua contraparte mais experimental, que serviu de incubadora de alguns dos principais grupos de vanguarda da época, a *Exposição Independente Yomiuri (Yomiuri Andependan-ten, 1949-1963)*, patrocinada pelo jornal *Yomiuri Shinbun*.

A libertação a que os artistas japoneses aspiravam apresentou-se desde muito cedo sob a forma de um caminho bifurcado. A última e mais famosa tela de Kitawaki Noboru, *Quo Vadis* (1949), permanece como a metáfora mais pungente do panorama artístico do Japão logo após a Segunda Guerra. Com um estilo que mescla surrealismo e realismo socialista, o quadro mostra as costas de um soldado de volta da guerra, de pé em meio a uma paisagem desolada; sua mochila militar meio vazia pendendo do ombro e a inclinação da cabeça sugerindo um

olhar que mira longe no horizonte. Alguns metros à frente, uma placa indica a bifurcação: à esquerda, uma multidão organizada marcha levantando bandeiras vermelhas; no canto superior direito, nuvens, chuva, e uma paisagem urbana vagamente distinguível. Logo o caminho da liberdade artística perseguido pela vanguarda japonesa também se bifurcaria. Até o início dos anos 1960, o estilo marcado das duas grandes exposições independentes anuais – de um lado o *Nihon Andepandan*, caracterizado pelas tendências do realismo social, e de outro a exposição mais experimental, organizada pelo jornal *Yomiuri* – refletiam esta clara cisão entre duas concepções de “vanguarda”.

A recepção japonesa da pintura informal levou consigo a marca dessas distintas, por vezes incompatíveis, visões do potencial libertador da pintura. Em contraste com a ideia de uma libertação do sujeito ou indivíduo, como as tendências do expressionismo abstrato foram mais frequentemente entendidas nos Estados Unidos, Brasil e alhures, um grande número de críticos no Japão dos anos 1950 percebeu na pintura informal um movimento radical de libertação do poder de significação da *matéria*, para além do domínio da expressão subjetiva. Para a esquerda crítica, esse novo papel da materialidade como elemento central da prática artística apresentava a possibilidade de uma estética marxista que rejeitava a virada zhdanovista do realismo socialista, ao mesmo tempo em que incorporava as mais novas tendências da pintura abstrata ocidental. Essa guinada em direção à materialidade desafiava o primado idealista da forma e do espírito na produção da obra de arte e trazia a promessa de um modo inteiramente novo de expressão artística, proveniente do encontro dialético entre ato e matéria.

A afirmação de Yoshihara Jirō em seu *Manifesto Gutai*, de 1956, de que na arte Gutai o espírito não força a matéria a se submeter, mas, antes, quando apresentada como tal, a matéria começa a dizer-nos algo e fala em alta voz (Yoshihara, 2004, p. 82), consiste, em parte, em uma tentativa de responder e posicionar o grupo Gutai em meio aos acalorados debates sobre a materialidade da arte que sucederam à exposição *Arte do Mundo de Hoje*.<sup>9</sup> O *Manifesto*, que menciona ainda uma *sintonia peculiar* (Yoshihara, 2004, p. 82) entre as aspirações do Gutai e aquelas da arte informal, não contém referência alguma à noção de arte concreta (*gutai geijutsu* em japonês) cunhada por Theo van Doesburg; tampouco menciona qualquer das tendências que compunham o cânone construtivo brasileiro da época. Em finais da década de 1950, nenhum outro dentre os grandes grupos de vanguarda japoneses foi tão influenciado pela pintura informal como o Gutai. Fundado na cidade de Ashiya, na região de Kansai,

em 1954, o grupo – e seu líder Yoshihara mais que qualquer um – se ressentia sobre a falta de atenção por parte do *establishment* da crítica de arte em Tóquio em relação às experimentações radicais que caracterizaram seus primeiros trabalhos.<sup>10</sup> De modo que foram, sobretudo, os copiosos elogios de Tapié ao Gutai na mídia local, desde sua primeira visita ao Japão, que despertaram o interesse dos críticos, em Tóquio, em relação ao grupo. No entanto, como nota Chiba Shigeo, a influência de Tapié acabou por desviar o foco do grupo de suas performances inovadoras dos primeiros anos em favor das técnicas da pintura informal.<sup>11</sup> Nesse percurso, a exibição *Arte Internacional de uma Nova Era – Informal e Gutai*, marcou o ápice da colaboração entre Yoshihara e Tapié e o período mais informalista do Gutai. Sob tais circunstâncias, não é de surpreender a dureza da reação de Pedrosa às pinturas do grupo japonês em 1958.

## Contemporaneidade

O curador Daniel Abadie, que em 1984 organizou uma exposição reunindo justamente os repertórios de Michel Tapié e Léon Degand, observou sobre a fundamental oposição entre os dois críticos:

Apresentar em conjunto as escolhas críticas de Léon Degand e Michel Tapié em uma exposição representativa da arte do pós-guerra pode parecer paradoxal, visto que quase tudo parece separá-los. O pensamento rigoroso de Léon Degand, sua visão exógena da arte abstrata, sua parcialidade por uma arte de rigor e construção são o oposto do temperamento anárquico de Michel Tapié, de sua visão de uma arte para além de todos os estilos, de seu gosto pela magia e pelo fantasmático. Porém, entre esses dois extremos, como escreveu Francis Ponge, “toda a lira se tensiona” (Abadie, 1984, p. 3).

Enquanto a arte informal de Tapié tomava de assalto o meio artístico japonês em meados dos anos 1950, transformando profundamente suas práticas e teorias, ela era categoricamente rejeitada no Brasil, onde as rigorosas formas do concretismo moldavam o discurso da crítica de arte.

Justapostos, os contextos artísticos do pós-guerra no Brasil e no Japão iluminam a natureza transnacional dessa tensão fundamental da arte do século XX, frequentemente concebida como fenômeno fundamentalmente europeu ou “ocidental”. Apesar das recentes tentativas de comparação e aproximação do concretismo brasileiro ao grupo Gutai, o ponto de convergência entre ambos não se encontra na superfície dos fatos e discursos. O que conecta

os dois grupos, e mais ainda os contextos em que ambos emergem, não está nas próprias obras, em suas características de estilo, nem tampouco nas ideologias a elas atribuídas. É antes no conjunto de pressuposições comuns a ambos sobre o potencial político da arte, em um certo modo de conceber a relação entre arte e sociedade, que esses dois contextos artísticos aparentemente tão distantes convergem. Sua contemporaneidade fundamental reside, sobretudo, no discurso, que perpassa ambos os contextos, de uma política da abstração.

## Notas

1 Esta discussão é parte de minha tese de doutoramento pela Universidade de Cornell e de um manuscrito em preparação para publicação, provisoriamente intitulado Após as políticas da abstração: vanguarda e crítica no Brasil e no Japão em torno a 1960.

2 Cf. Hal Foster, et al., 2004, pp. 373-8.

3 Marc Dachy escreve em seu livro Dada au Japon sobre a relação entre o Gutai e o concretismo brasileiro: O mesmo momento na cronologia artística da época, e acima de tudo a acuidade teórica de seus protagonistas, Yoshihara, o mais velho e fundador do Gutai e Haroldo de Campos, na origem da poesia Concreta brasileira, não nos permitem permanecer no registro da pura coincidência. ... Inúmeros paralelos, tanto no nível da teoria como no das obras poder-se-iam revelar entre o Gutai e a concreção brasileira, se quiséssemos examiná-los de perto (Marc Dachy, 2002, p. 120).

4 The year of Manabu Mabe, Time, November 2, 1959.

5 Cf. Haryū Ichirō, Sengo bijutsu seisuishī, pp. 100-110.

6 Nikkei bijutsu-shi gaisetsu. In: Burajiru News. Nikkei Shimbun Mail Magazine, no. 25 (4 de janeiro, 2004).

7 Cf. Haryū, Sengo bijutsu seisuishī, pp. 35-9; Mark H. Sandler, The living artist: Matsumoto Shunsuke's reply to the State. In: Art Journal, vol. 55, 1996, pp. 74-82.

8 Haryū, Sengo bijutsu seisuishī, p. 38.

9 O crítico e historiador Hirai Shōichi especula que o próprio Manifesto Gutai, publicado mais de dois anos após a fundação do grupo, foi produzido em resposta a uma sugestão do editor da revista Geijutsu Shinchō, que convidou Yoshihara a expressar a posição do grupo em relação aos debates sobre a materialidade da arte que animavam a cena artística da época. Cf. Hirai Shōichi, Entrevista pessoal. 15 de junho de 2007.

10 Em um artigo celebrando os dez anos do Grupo Gutai, Yoshihara escreve sobre a reação inicial dos críticos de arte em Tóquio aos trabalhos do grupo: Minha intenção era oferecer uma fruta fresca, ainda amadurecendo. No entanto, os críticos japoneses não pareciam interessados em morder um pedaço de nada que eles já não houvessem provado antes (Yoshihara Jirō, Gutai Bijutsu no ju-nen. In: Bijutsu Jaanaru, no. 40). Haryū comenta sobre o episódio em Ascensão e queda da arte do pós-guerra e reconhece sua parcela de culpa. Cf. Haryū Ichirō, Sengo bijutsu seisuishī, pp. 98-9.

11 Cf. Chiba Shigeo, Gendai bijutsu itsudatsu shi, 1986, p. 27.

## Referências

- ABADIE, D. (1984). *Un art autre / un autre art. Les années 50*. Paris: Artcurial, 1984.
- ATSUSHI, M. (1963, 1980). Henbō no suii: Montaju-fu ni. In: *Bijutsu techō*, no. 227 (outubro, 1963); republicado em *Miyakawa Atsushi chosakushō*, vol. II. Tóquio: Bijutsu Shuppan-sha.
- BRITO, R. (1999). Lições avançadas do mestre Pedrosa. In: *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac & Naify.
- CAMARGO, I. (1987). Entrevista. In: COCCHIARALE, F. e GEIGER, A. B. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte.
- COCCHIARALE, F. e GEIGER, A. B. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte.
- DACHY, M. (2002). *Dada au Japon*. Paris: P.U.F.
- FOSTER, H. et al. (2004). *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. New York: Thames and Hudson, v. II, pp. 373-78.
- GULLAR, F. (1987) Entrevista. In: COCCHIARALE, F. e GEIGER, A. B. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte.
- ICHIRŌ, H. (1979). *Sengo bijutsu seisuishū*. Tóquio: Tōkyō Shoseki, pp. 100-10.
- OSTROWER, F. (1987). Entrevista. In: COCCHIARALE, F. e GEIGER, A. B. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte.
- PEDROSA, M. Arte – Japão e Ocidente. In: *Jornal do Brasil*, 09/17/1958; republicado em ARANTES, O. (2000). (org.). *Modernidade cá e lá: textos escolhidos*. 4. ed. São Paulo: EDUSP.
- SANDLER, M. H. (1996). The living artist: Matsumoto Shunsuke's reply to the State. In: *Art Journal*, vol. 55, pp. 74-82.
- SHIGEO, C. (1986). *Gendai bijutsu itsudatsu shi*. Tóquio: Shōbunsha.
- TAPIÉ, M. (1952). *Un art autre*. Paris: Gabriel-Giraud et Fils.
- YOSHIHARA. (1956, 2004). Gutai bijutsu sengen. In: *Geijutsu shinchō* (dezembro, 1956); republicado em Hirai Shōichi, *Gutai tte nanda?* Tóquio: Bijutsu Shuppansha.