



FORMAÇÃO DE AMBIENTE: PRIMEIRA EXPOSIÇÃO DE ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA NA EUROPA (1959-1960)

Marcelo Mari. VIS/UnB

RESUMO: Este artigo trata da primeira exposição coletiva de arte brasileira contemporânea a ser exibida na Europa na passagem de 1959 e 1960. Bem recebida no exterior, os seus artistas e obras pareciam ter formado o ambiente do que seria considerado ou não, contemporâneo em arte naquele momento, afinal vivia-se importante período com a fundação de Brasília.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Arte Concreta no Brasil, Brasília

ABSTRACT: *This article is the first group exhibition of contemporary Brazilian art to be displayed in Europe in 1959 and 1960. Well received abroad, artists and their works appeared to have formed the environment than would be considered or not, contemporary art at the time, after all lived up important period with the founding of Brasília.*

Key-words: *Contemporary Art, Concret Art in Brazil, Brasília.*

Nos idos de 1959 e 1960, por ocasião da inauguração de Brasília, várias iniciativas foram tomadas no sentido de debater o significado e o impacto da arte construtiva brasileira no mundo. Tratava-se de um período em que o Brasil parecia oferecer alternativa ao Expressionismo Abstrato e tendências subjetivistas da arte contemporânea internacional, sob a influência cada vez mais visível de Nova York e não mais de Paris. Entre essas iniciativas que acompanharam a publicidade da construção de Brasília no exterior, realizou-se com o empenho de Mário Pedrosa, um Congresso Extraordinário da AICA no Brasil para debater a fundação da Nova Capital e também foi organizada, por meio de ação bilateral entre Brasil e Alemanha (RFA), exposição do acervo contemporâneo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Era a primeira vez que se promovia uma coletiva de artistas brasileiros na Europa. Depois de ter passado por Viena e Munique, em Leverkusen, a exposição nomeada “Brazilianische kunst der gegenwart” (arte brasileira, hoje), ocorreu no

Museu Estatal de Leverkusen, Schloss Morsbroich, entre os dias 27 de novembro de 1959 e 10 de janeiro de 1960.

Tratava-se de um momento em que os países saídos da Guerra Fria pretendiam recuperar ou afirmar sua posição de relevo no cenário cultural internacional e no mundo das artes cada vez mais polarizado pelas disputas entre EUA e URSS. De uma forma ou de outra, críticos e curadores desses países fizeram valer seu poder de influência e a convicção de suas ideias no embate que se travou a partir do nascedouro das Bienais de São Paulo e ao longo de todos os anos de 1950. Nesse sentido, o caso da França é exemplar, com mostras itinerantes que cobriam o período que ia do século XIX até a contemporaneidade, cuja ênfase era a nada menos que a Escola de Paris, tendo à frente mentores e personalidades tais como Germain Bazin e René Huyghe. Além do caso da França, com certeza o foco dessa nova dinâmica estava, do outro lado do Atlântico, nos Estados Unidos, mais precisamente em Nova York (com Greenberg, Pollock e a CIA), que se tornara o novo centro da arte moderna e que contou no período de embate entre construtivos e informais com a presença ativa e a vontade influente de Alfred H. Barr Jr. e de Sam Hunter, respectivamente na Bienal de 1957 e de 1959 (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 74).

É justamente por isso que é possível dizer que a exposição itinerante do MAM-RJ inscrevia-se no rol dos esforços de divulgação externa de nossas artes visuais, indicando um movimento internacional de provisórios e aparentes sinais trocados, quando o Brasil entrou na cena mundial como uma espécie de lugar privilegiado de observação do impacto efetivo das medidas arquitetônicas modernizadoras e de plano urbanístico, com expectativas de inserção de outra maneira na divisão internacional do trabalho. O governo de Juscelino Kubitschek contribuiu em pelo menos duas ocasiões – com os acordos culturais firmados para divulgação da arte moderna brasileira na Europa e com o apoio para realização do Congresso extraordinário da AICA no Brasil – para

essa divulgação da imagem modernizante do país em face da construção de Brasília (GORELIK, 2005, p. 162).

A exposição itinerante que visitou a Europa era composta de um total de 212 obras de arte, pertencentes à coleção do MAM do Rio de Janeiro. Ainda que houvesse predominância de pinturas, em detrimento da gravura e da escultura, sobretudo não-representativas, a exposição contemplava exemplares de quase todas as manifestações principais das artes visuais presentes no cenário brasileiro da época. A exposição possuía exemplares da arte geométrica e da informal, obras ligadas também à abstração lírica ou signográfica (porque ligada aos elementos elementares formadores de um vocabulário visual) e grande nomes da figuração brasileira das décadas anteriores; completavam a plêiade brasileira, artistas ligados à tradição expressionista; representantes de arte *naïf* e, além disso, a artista Maria Martins com escultura de aspecto surrealista.

Vista com distanciamento histórico, a exposição revela muito sobre o cenário das artes no Brasil e suas especificidades: a celebração de Lasar Segall, Di Cavalcanti e Cândido Portinari como representantes da arte temática de cunho social; a renovação da arte brasileira com o trabalho sutil e refinado da forma em Alfredo Volpi, Cícero Dias, Hermelindo Fiaminghi, Milton Dacosta, entre outros, podendo-se diferenciar exemplares de abstração geométrica de feição cubista ou signográfica dos exemplares da arte concreta; interesse pela valorização das manifestações de arte popular brasileira, donde se pôde ver a obra dos pintores Elisa Martins da Silveira, Djanira da Motta e Silva e José Antônio da Silva; representantes da voga internacional informalista que se legitimou no Brasil a partir da produção de artistas, tais como, Antonio Bandeira, Flávio Shiró, Manabu Mabe, Yolanda Mohaly, entre outros; além do que foi dito merece destaque a presença de obras neoconcretas de Lygia Clark e da famosa estátua *Guerreiros* de Bruno Giorgi.

De Lygia Clark, encontrava-se em exposição as seguintes obras: *Planos em superfície modulada*, série b, número 3; *Unidade*, número 1 a 7; *Espaço modulado*, número 4, todas de 1958, e *Espaço modulado*, número 2, 1959.

Essas obras podem ser consideradas das mais significativas do momento, pois fazem parte da *démarche* neoconcreta de Clark que levaria ao questionamento do quadro, do espaço pictórico, da estrutura e dos elementos plásticos como dados objetivos a priori. Essa experiência da artista foi acompanhada e interpretada pelo poeta Ferreira Gullar em artigo de jornal, intitulado “Lygia Clark: uma experiência radical”, publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em 22 de março de 1959. Para Gullar, o processo poético de Lygia Clark de descoberta da ‘linha orgânica’ integrava o conceito na prática artística. (GULLAR, 1959, s/página).

No caso da estatueta *Guerreiros* de Bruno Giorgi, tratava-se de peça em cobre, com dimensões de 145 cm por 85 cm, realizada em 1957. Ela serviu como apresentação de estudo por Giorgi para realização de escultura pública instalada atualmente na Praça dos Três Poderes, em Brasília.

A conjuntura brasileira estava presente e representada nestas obras. Interessado pela arte e principalmente pela arquitetura brasileira, que ganhava relevo internacional à época, Udo Kultermann foi um dos responsáveis diretos pela visita da exposição itinerante do MAM-RJ à cidade de Leverkusen.

Na inauguração da exposição, fizeram parte da comissão de honra: Horácio Lafer, ministro de relações exteriores; Abelardo Bretanha Bueno do Prado, Embaixador do Brasil em Bonn; Maurício Nabuco, presidente do MAM-RJ e Herbert Dittmann, embaixador da Alemanha no Rio de Janeiro. Já a comissão executiva do MAM era composta por: Niomar Moniz Sodré, José Oswaldo de Meira Penna, Carlos Flexa Ribeiro, Wladimir do Amaral Murinho, Franck Teixeira de Mesquita e Jayme Maurício. Além de celebrarem acordo institucional entre os dois países, o MAM-RJ e o Museu Estatal de Leverkusen ficaram responsáveis pelo suporte administrativo e logístico necessário para realização da exposição.

O catálogo foi produzido pelo Museu de Leverkusen. Embora não fosse um catálogo que discutisse a síntese das artes ou que colocasse em foco a construção de Brasília, as comparações entre artes visuais e arquitetura tornaram-se inevitáveis. O que se entrevê com a apresentação visual do

catálogo e com o texto da recepção crítica alemã é justamente as relações e inter-relações existentes entre arquitetura e artes visuais no Brasil. Não é por outro motivo que o catálogo da exposição itinerante inicia com fotos aéreas da cidade do Rio de Janeiro e de exemplar da arquitetura moderna brasileira. Para além do expediente pedagógico de informação geográfica sobre o local na orla do Aterro do Flamengo, onde se encontra o MAM, o que se evidenciava era o diálogo entre o espaço urbano-paisagístico e o edifício de arquitetura moderna, projetado por Affonso Eduardo Reidy; ao lado da visão panorâmica do Aterro com o Museu tem-se a vista lateral, depois a vista lateral do bloco-anexo do espaço de exposição do Museu; na página seguinte pode-se observar a varanda com pérgula na fachada posterior e a rampa do Bloco-Escola; ao lado e por último tem-se a visão interna do espaço expositivo do Museu.

No caso da crítica de arte alemã, os textos enfatizam a arquitetura brasileira como arte mestra e se não precursora única pelo menos definidora principal dos novos rumos da arte moderna. Esse é o ponto de vista do crítico Ludwig Grote no prefácio do catálogo de Leverkusen:

“Em poucos anos, Brasília, a capital, é erguida num campo aberto e vazio do País. Dia após dia, uma nova torre residencial será concluída no Rio de Janeiro (...); em São Paulo, o horizonte é sempre fantástico. Não são apenas edifícios funcionais, mas criações harmoniosas, concebidas a partir da sensação contemporânea de espaço. Niemeyer e Reidy são construtores engenhosos cujos trabalhos são reconhecidos e acolhidos na Europa e na história internacional da arte da construção do século 20. A arquitetura, a mãe das artes está experimentando uma recuperação” (GROTE, Vorwort, s/p).

De certo modo, a ênfase dada por Ludwig Grote à questão arquitetônica e o silêncio sobre as artes visuais pareciam compreensíveis quando se pensa que o horizonte do debate daquele momento era tanto a função central e decisiva da arquitetura na modernidade como o ideal modernizante, de questionamento ou não, da síntese possível das artes. No entanto, esse silêncio apontava também uma falta de interesse do crítico em relação à exposição brasileira. Mas qual era o motivo disso? Está evidente na falta de entusiasmo de Grote, uma autocrítica polêmica com relação ao funcionalismo, isto é, a verificação da semelhança entre o geometrismo das artes visuais brasileiras e as propostas estéticas da Bauhaus levava à consideração de que

era anacrônica e suspeita a recuperação tanto do funcionalismo como do vínculo estreito estabelecido entre arte e produção industrial.

Estávamos em plena Guerra Fria, período que Serge Guilbaut denominou como “(d)as trincheiras do discurso da crítica” de arte (GUILBAUT, 1983, p. 61), em que a propalada campanha da verdade de Truman se intensificara a tal ponto de o governo financiar aquilo que fora defendido pelo Senado norte-americano como um “plano Marshall para o campo das ideias”, isto é, o desenvolvimento de uma bem organizada maquinaria artística e cultural atuante na Europa. Essa ascensão simbólica dos Estados Unidos, com a defesa da arte sic ‘apolítica’ e ‘livre’ (expressão de Alfred Barr Jr. do MoMA), conquistava a opinião da intelectualidade europeia e, nesse caso, a postura complacente de um Jean Cassou é sintomática disso. Serge Guilbaut comenta:

“A batalha estratégica pelas mentes públicas seria longa e difícil, uma espécie de partida simbólica de xadrez, onde o destino do mundo era decidido. Na cena artística, o desfecho seria determinado definitivamente apenas em 1964 com a vitória do jovem Robert Rauschenberg da América na Bienal de Veneza” (GUILBAUT, p. 61)¹.

Portanto, com a avalanche do neodada e, logo em seguida, da *pop art* dos Estados Unidos contra a representação latino-americana de Julio Le Parc na Bienal de Veneza. Ludwig Grote, assim como grande parte da crítica internacional, colocou-se do lado das expressões mais renovadas da arte moderna e isso incluía a arte informal, pois essa nova manifestação artística parecia ter como característica principal a defesa ainda que só aparente da liberdade do artista e a negação (da forma padronizada e replicante) dos ideais sociais coletivistas ou universalistas.

Também essa mesma crítica alemã, que seguia muita vez as opiniões consensuais e internacionalizadas no mundo capitalista, pressionada pela consciência aterrorizante da Arte Degenerada, não assumiu evidentemente viés de condenação das vanguardas – que foi a posição dominante nos países comunistas – como formalismo vazio ligado aos interesses das democracias capitalistas. Essa posição parecia em derrocada, pois substituída pela falsa

consciência de que os Estados Unidos eram defensores da liberdade e da ‘arte livre’. Todavia, no caso do Brasil, o problema era outro.

Em franca oposição a Fritz Nemitz, Grote não opinava sobre o fato de a arte exposta ser geométrica, o problema para ele é que diferentemente da arquitetura brasileira com suas curvas e formas arrojadas, a maior parte das obras da exposição itinerante do MAM do RJ não tinha pronúncia própria, isto é, estava muito presa às experiências internacionais, sobretudo europeias, difundidas no período anterior à Segunda Grande Guerra. Tratava-se de ainda defender certa arte não-representativa, mas produto de uma nova ordem em que sobressaísse tanto a defesa da consciência do indivíduo frente à realidade estabelecida como das qualidades próprias daquilo que em ideologia denominamos de um “determinado povo” e também do inaudito possível de ser encontrado na natureza. Grote retornava à balada romântica da defesa do indivíduo, do povo e da natureza.

Se, por um lado, Grote parecia não identificar os problemas contidos na sustentação do informal, com falta de entendimento sobre as significações históricas e políticas envolvidas na defesa da forma-informe como realização de uma estética centrada na impossibilidade de comunicação da arte e de ênfase no individualismo burguês moderno, por outro lado, ele parecia querer ver acentos ou características nacionais específicas para a arte brasileira. Isto é, acentos dados “pela natureza e pelo povo” que marcariam principalmente nossa arquitetura. Sendo assim, Grote falava no catálogo de Leverkusen sobre a influência da “vasta terra tropical” na arquitetura brasileira e acabava por ter de reconhecer que “a linguagem moderna da arte não é um problema para o Brasil, longe da crítica de arte que se põe a lamentar sobre o presente dilacerado, pois que perdeu seu centro” (GROTE, Vorwort, s/ página).

Susanne Neubauer (2009) comenta que a recepção da exposição brasileira na Alemanha foi positiva, justamente pelo interesse que despertou por trazer larga mostra de obras construtivas, o que não era evidente, pois o que se encontrava no topo da agenda artística era menos a linguagem universalista da abstração e mais as questões ligadas à materialidade, ao

existencialismo e ao ponto de vista humano (*menschenbild*). O exemplo desse interesse pela tendência construtiva na crítica alemã encontra-se na opinião de Horst Richter que, no *Kölner Stadtanzeiger*, de 03 de dezembro de 1959, apontava a referência claramente visível do construtivismo europeu nas obras brasileiras como uma transferência “deliberada de específicas ideias brasileiras”, entre elas, a ideia de plano inspirada pela arquitetura (NEUBAUER, 2009, p. 329).

Movimento restaurativo ou não da arte construtiva internacional, talvez seja possível dizer que a exposição dos artistas brasileiros causou impacto na Europa e se não mudou os rumos já definidos da difusão do informalismo pelo menos deu fôlego passageiro para iniciativas de recuperação dos ideais construtivos na Europa. A periferia agora se encontrava na vanguarda das artes? Éramos responsáveis por desenterrar futuros?

O fato é que Udo Kultermann fará no ano seguinte uma exposição sobre arte concreta no Museu de Leverkusen e depois será um dos grandes divulgadores da arquitetura brasileira no mundo. Além dessa iniciativa, a exposição brasileira inspirou Georges Vantongerloo e Max Bill a organizar uma mostra de arte concreta em Zurique no ano de 1960, com 114 artistas, vindos dos Estados Unidos, da América Latina e trabalhos de artistas europeus conhecidos pelo seu interesse pela arte construtiva: “Esta exposição é considerada como uma manobra tática para livrar a arte concreta de sua posição de defesa (...)”. (NEUBAUER, 2009, p. 331).

Nem toda a crítica na Alemanha foi favorável à predominância abstrata ou concreta na arte brasileira (sem com isso defender o informalismo) como foi o caso da exposição na Kunsthaus em Munique. Mário Pedrosa comentaria a posição de Fritz Nemitz como simpatizante da pintura figurativa de Cândido Portinari que enfatizava a imagem do País e da gente brasileira (*Cangaceiro, Índia Carajá, Dança Carajá, Guerra, Morto e Morro*, todas de 1958) e intransigentemente negativa com relação à arte abstrata, pois o crítico parecia esperar que a arte de um país periférico e tropical fosse a mostra do que

tínhamos de melhor, nossa exuberância natural, nossos *papagaios e paisagens exóticas*:

“Cadê ‘os brasileiros’? – perguntam. Para esses críticos provincianos (Pedrosa refere-se a Fritz Nemitz e Matianne Pich) isso significa – mais anedotário, mais pitoresco, mais folclore. E depois, sendo obrigados a reconhecer que o Brasil tem bienais internacionais modernas, arquitetura moderna (...); tem uma cidade moderníssima, novinha em folha, em vias de construção no plano interior do País, então se resignam a alterar a ideiazinha tranquila que afagavam sobre o longínquo país da América do Sul, com seu vasto Amazonas, suas florestas, papagaios, pirogas de índios e cobras *for the exciting*” (PEDROSA, 1986, p. 30).

Os escritos de Pedrosa, nesse período, realçaram a importância revolucionária da dimensão estética. Se o reatamento entre arte e produção em massa parecia cumprir anseios democráticos e socializadores no mundo moderno, a dimensão estética era capaz de oferecer aos homens o significado e a devida amplitude da transformação social que se processava. É o que Otilia Arantes observou na defesa que Pedrosa fez da arquitetura moderna e da arte construtiva, isto é, “a fé nas virtualidades democráticas da produção em massa” (ARANTES, 2004, p. 112-113).

Outra crítica, destacada por Mário Pedrosa, foi a de Jorg Lampe na passagem da exposição dos brasileiros por Viena em 1959. Conforme lembra Otilia Arantes, Pedrosa percebeu na crítica de Lampe, um discernimento claro do contexto da arte construtiva em nosso país. Como pudemos ver esse discernimento estava longe de ser uma opinião majoritária na crítica europeia, contudo não é possível dizer que ele faltava à maioria da crítica internacional. Pelo contrário, como vimos acima pelas iniciativas de artistas, de críticos e arquitetos, houve um interesse de revalorização da arte construtiva, em sua expressão mais contemporânea como arte concreta e neoconcreta.

Lampe soube ver na tendência construtiva das linhas ortogonais de Mondrian, que não se encontram na natureza, uma “vontade profunda” da arte brasileira e não apenas o resultado de um “calculado formalismo” (ARANTES, 1995, p. 30)², razão pela qual não se poderia evitar a referência e o paralelismo com a tarefa assumida pela arquitetura moderna brasileira. Esse

empreendimento dos artistas brasileiros fazia parte da tentativa de construção de um país novo:

“Nenhum, porém, jamais se deteve para indagar da causa desse paradoxo da arte moderna no Brasil. Eis que o Sr. Lampe o fez, e com que penetração: ‘Mais impressionantes, mesmo para espectadores, que, como o autor destes comentários, se afastam das construções geométricas, cujos autores dominam esta exposição’. (...) ‘E o visitante, diante deste fato, vê-se impelido a formular consigo mesmo a seguinte pergunta: como pode tal tendência crescer a ponto de dominar a produção artística de um povo que vive um meio subtropical, no qual a natureza ameaça (...)’” (PEDROSA, 1998, p. 318).

A vontade profunda de construção significou antes de tudo uma afirmação cultural, produto de um momento singular do País ou, no dizer de Mário Pedrosa, resultado de sua própria dialética cultural. Tanto na realização da nova arte como na da arquitetura moderna, e, portanto, na integração necessária delas, encontrava-se a realização do projeto construtivo brasileiro.

No artigo sobre a crítica de Lampe de 1959, Mário Pedrosa enfatizava a interpretação dada sobre a abstração geométrica brasileira seja com seu ‘calculado racionalismo’ seja com sua ‘vontade profunda’, mas sempre contra o caos borbulhante da realidade, em que os artistas estavam imbuídos para trabalhar em prol da realização de um projeto de País, onde Brasília estava subsumida no projeto nacional e o País subsumido na construção coetânea de uma civilização internacional. Quando Pedrosa voltou a comentar as opiniões de Lampe sobre a arte brasileira, em 1970, a crise do projeto moderno era evidente:

“Uma arte nova. E foi a isso que se deu o nome de arte moderna (...). A ideia de que marchávamos para uma civilização mundial, para uma civilização florescente e que podia se estabelecer por todos os países, mesmo os países miseráveis da África, os países miseráveis da América Latina e por aí adiante. Mas a ilusão não durou. No entanto, durou o bastante para permitir que artistas, críticos, homens como nós, nesse afã, envelhecessem.” (PEDROSA, 1995, p. 343-344).

Ora, quando Pedrosa escreveu novamente sobre o episódio da recepção crítica de Jorg Lampe, no início da década de 1970, tanto o projeto construtivo brasileiro como o desenvolvimentismo tinham entrado em colapso, o Golpe Militar solapava o frágil período da democracia no Brasil e vivia-se o

auge do terror militar com o AI-5. É justamente nesse momento que o comentário de Pedrosa sobre a crítica de Lampe considerou não menos os efeitos desastrosos da suposta ‘ausência’ de plano (planejamento da desordem) no País que as causas principais daqueles efeitos.

O que precisa ser salientado é que o artigo de 1959 não enfatizava as causas principais da produção da desordem planejada no Brasil, da acomodação ao existente e do conformismo local. Isto é, em 1970, Pedrosa apontava que a dialética cultural suscitada pela modernização perdera sua força e fora reduzida a uma parte do processo maior de produção da realidade no Brasil dado inexoravelmente (desordem planejada) pela coerção do latifúndio em íntima conexão com o capitalismo internacional:

“Essa mudança (da arte brasileira) se traduzia numa necessidade imperiosa de opor-se à tradição supostamente nacional de acomodação ao existente, à rotina, ao conformismo, às indefinições em que todos se ajeitam ao romantismo frouxo que sem descontinuidade chega ao sentimentalismo, de persistentes ressaibos paternalistas tanto nas relações sociais como nas relações de produção. A tudo isso acrescenta-se a pressão enorme, contínua, passiva, de uma natureza tropical não domesticada, cúmplice também no conformismo, na conservação da miséria social que a grande propriedade fundiária e o capitalismo internacional produzem incessantemente” (PEDROSA, 1995, p. 263).

Já, na segunda sessão do Congresso da AICA em 18 de setembro de 1959, em polêmica com Bruno Zevi, Pedrosa antecipou muito das conclusões de seu livro *A Opção Brasileira* (1966) e defendeu a ideia de plano como projeto de nação na periferia capitalista:

“Não tem sentido projetar uma cidade como esta num deserto como este, a mil quilômetros dos centros culturais do país, se não se fizer a planificação regional em redor de Brasília (...). É preciso que Brasília possa viver sua vida política nacional, mas também sua vida social e econômica regional própria. Mas para tanto é preciso entrar pelo caminho das reformas profundas do país, a começar, por exemplo, pela reforma da estrutura agrária secular.” (CIECA, p. 46, 2009).

Mas será que Mário Pedrosa tinha se equivocado em sua análise sobre a realidade brasileira e sua possibilidade de modernização emancipatória? Parecia possível apostar na modernização do Brasil em detrimento de se pensar seu lugar periférico na divisão internacional do trabalho? Nada disso. Seria possível pensar em uma via alternativa à modernização conservadora,

sob a influência nociva dos Estados Unidos com suas diretrizes políticas e com seus financiamentos de golpes militares para os territórios da América Latina? Pedrosa entendia quais eram os fatores envolvidos na crise da modernização e pensava em um projeto alternativo para o Brasil cuja ideia de plano era fundamental.

NOTAS

¹ Cf. PEDROSA, M. *Variações sem tema ou a arte da retaguarda*, 1995, p. 344.

² Comentários de Jorg Lampe citados por Mário Pedrosa em seu artigo sobre o concretismo brasileiro, intitulado "Paradoxo da arte moderna brasileira" e publicado pelo *Jornal do Brasil* em 30 de dezembro de 1959.

REFERÊNCIAS

ALAMBERT, F. & CANHÊTE, P. ***As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)***. São Paulo: Boitempo, 2004.

ARANTES, O. B. F. ***Mário Pedrosa: itinerário crítico***. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BRASILIANISCHE KÜNST DER GEGENWART, Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, 27 de novembro de 1959 – 10 de janeiro de 1960.

CONGRESSO INTERNACIONAL EXTRAORDINÁRIO DE CRÍTICOS DE ARTE (CIECA). Cidade nova: Síntese das Artes. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2009.

GORELIK, A. ***Das Vanguardas a Brasília - Cultura Urbana e Arquitetura na América Latina***. Belo Horizonte: Humanitas (UFMG), 2005.

GUILBAUT, S. ***How New York Stole the Idea of Modern Art***. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

GULLAR, F. "Lygia Clark: uma experiência radical". In: *Suplemento dominical do Jornal do Brasil*, 22 de março de 1959, s/p.

MARQUES NETO, J. C. ***Mário Pedrosa e o Brasil***. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

NEUBAUER, S. **1959-1968: "Lygia Clark and Brazilian Avant-garde in Germany and Switzerland, a Survey in International Research Forum"**. http://utexas.clavis.org/wp-content/uploads/2012/10/2009_FORUM_PAPERS.pdf

PEDROSA, M. ***Acadêmicos e modernos***. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

Marcelo Mari.

Doutor em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (2006). Atualmente é professor do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília.