

Oito décadas de

ABSTRAÇÃO INFORMAL

1940-2010

Coleções

Museu de Arte Moderna de São Paulo
Instituto Casa Roberto Marinho

Oito décadas de

ABSTRAÇÃO INFORMAL

Coleções

Museu de Arte Moderna de São Paulo
Instituto Casa Roberto Marinho

1940-2010

Ministério da Cultura,
Instituto Casa Roberto Marinho e
Museu de Arte Moderna de São Paulo
apresentam

Oito décadas de

ABSTRAÇÃO INFORMAL

Coleções

Museu de Arte Moderna de São Paulo
Instituto Casa Roberto Marinho

1940-2010

Curadoria

Felipe Chaimovich
Lauro Cavalcanti

Realização



mam



Casa Roberto Marinho

MINISTÉRIO DA
CULTURA



16 de janeiro a 22 de abril 2018

Sumário

Table of Contents

Apresentação Foreword Milú Villela	7
Abstratos informais Informal Abstracts Lauro Cavalcanti	9
Abstração informal após a vanguarda dos anos 1960 Informal Abstraction after the Vanguard of the 1960s Felipe Chaimovich	15
Obras em exposição Works in Exhibition	
Década de 1940 1940s	27
Década de 1950 1950s	29
Década de 1960 1960s	39
Década de 1970 1970s	49
Década de 1980 1980s	61
Década de 1990 1990s	77
Década de 2000 2000s	101
Década de 2010 2010s	107
Vistas da exposição Exhibitor Views	110
Créditos Credits	136

Foreword

Milú Villela

President of the Museu de Arte Moderna de São Paulo

The Museu de Arte Moderna de São Paulo has joined together with the Instituto Casa Roberto Marinho to produce an extraordinary exhibition, incorporating seventy masterpieces culled from both collections.

Eight Decades of Informal Abstraction comprises works by renowned artists, presenting an unprecedented selection of Brazilian work from the 1940s to the present day. It thus demonstrates the quality of gestural art continuously produced in Brazil, with stylistic rigor and great lyricism.

With this first institutional partnership, MAM and the Instituto Casa Roberto Marinho celebrate their commitment to promoting Brazilian art and deeming it accessible to every kind of audience.

Apresentação

Milú Villela

Presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo

O Museu de Arte Moderna de São Paulo une-se ao Instituto Casa Roberto Marinho para produzir uma exposição extraordinária, com setenta obras-primas selecionadas em ambas as coleções.

Oito décadas de abstração informal traz trabalhos dos mais renomados artistas, apresentando um recorte inédito da produção brasileira desde os anos 1940 até os dias de hoje. Evidencia-se, assim, a qualidade da arte gestual produzida no país de maneira contínua, com rigor estilístico e grande lirismo.

Com esta primeira parceria institucional, o MAM e o Instituto Casa Roberto Marinho celebram o compromisso de difundir a arte brasileira, tornando-a acessível a todos os públicos.

Informal Abstracts

Lauro Cavalcanti

Executive Director of the Instituto Casa Roberto Marinho

The quality of individual artistic expression in the process of creating a language is today a fundamental value. In contemporary art, a work would never be disqualified as a simple personal interjection which wasn't inserted into a broader structured discourse. In the territory of the arts, with its borders transgressed and blurred, specificities are more highly valued than a belonging to broader standard projects.

It wasn't always so. Perhaps now is an excellent time to review abstract works previously rejected as subjective and hedonistic, which lacked a local tone or insertion into a guiding, joint plan for the future. And also, for us to understand, within the logic of their times, the arguments of those who imposed so many restrictions on informalism.

In the 1930s Brazil, the predominance of regionalist paintings with social aims created obstacles to the acceptance of the abstract. According to the ironic observation of Manuel Bandeira (1886–1968), “the adjective abstract, in explaining nothing, clarifies everything.”¹ Mário de Andrade (1903–1945) considered abstractionism to be intellectualist, contortionist, and egotistical.² Sérgio Milliet (1898–1966) praised the “painters and sculptors who, albeit modern, rejected taking any part in the delicious and decadent abstract games.”³ According to Di Cavalcanti, the abolition of the figure isolated the artist's work from its recognizable visuality and the very social reality of its people.⁴

Mário Pedrosa argued that “all good painting is of an abstract nature: it is its intrinsic values, and not its greater or lesser fidelity to external representation,

1. *Itinerário de Pasárgada* (São Paulo: Global, 2012).

2. Quoted in Roberto Pontual, *Scliar, o real em reflexo e transfiguração* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970).

3. Ibid.

4. Emiliano Di Cavalcanti, “Realismo e abstracionismo,” *Boletim Satma* (Rio de Janeiro, 1949), quoted in Fernando Cocchiarella and Anna Bella Geiger, *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta* (Rio de Janeiro: Funarte, 1987).

Abstratos informais

Lauro Cavalcanti

Diretor executivo do Instituto Casa Roberto Marinho

A qualidade da expressão artística individual no processo da criação de uma linguagem é, hoje, um valor fundamental. Na arte contemporânea, uma produção jamais seria desqualificada como simples interjeição pessoal à qual faltaria a inserção num discurso estruturado maior. No território das artes, com as fronteiras já transpostas e esgarçadas, as especificidades são mais valorizadas que o pertencimento a projetos modelares mais amplos.

Nem sempre foi assim. Talvez agora seja um bom momento para revermos produções abstratas anteriormente descartadas como subjetivas e hedonistas, às quais faltariam um tom local ou inserção num plano coletivo norteador do futuro. E, também, para entendermos, dentro das lógicas de suas épocas, os argumentos daqueles que tantas restrições faziam ao informalismo.

No Brasil dos anos 1930, a predominância de pinturas regionalistas com propósitos sociais dificultou a aceitação do abstrato. De acordo com a ironia de Manuel Bandeira (1886–1968) “o adjetivo abstrato por não explicar nada, esclarece tudo”¹. Mário de Andrade (1903–1945) considerava o abstracionismo intelectualista, contorcionista e egoísta². Sérgio Milliet (1898–1966) louvava os “pintores e escultores que, embora modernos, se recusavam a qualquer compromisso com as deliciosas e decadentes brincadeiras abstratas”³. Para Di Cavalcanti, a abolição da figura isolava a obra do artista de sua visualidade reconhecível e da própria realidade social de seu povo⁴.

Mário Pedrosa argumentava que “toda boa pintura é de ordem abstrata: são seus valores intrínsecos, e não a maior ou menor fidelidade de representação

1. *Itinerário de Pasárgada*. São Paulo: Global, 2012.

2. Apud Pontual, Roberto. *Scliar, o real em reflexo e transfiguração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

3. Id., *ibid.*

4. Di Cavalcanti, Emiliano. “Realismo e abstracionismo”. *Boletim Satma*. Rio de Janeiro, 1949, apud Cocchiarella, Fernando e Geiger, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

that determine its greater or lesser aesthetic quality.”⁵ And, in contrast to Mário de Andrade, he believed abstract artists to be more aware because they realized that the documentary aspect of painting had ended. In refusing to be something cut out from life, abstract painting created an experience beyond the everyday, which didn’t so much reject the human, as revive it, in its most profound sense, in the autonomous realm of art.

The dispute with the figurative artists having been resolved, in the mid-1950s, new questions arose within the field of abstractionism itself, involving, beyond the elimination of the representation of the natural world, the desire to decouple art from the gestural exteriorization of expressions of the artist’s subjectivity. As Cocchiareale and Geiger observe, “separating art from representation presupposes establishing the painting-thing, which is concrete in its specificity.”⁶ For this purpose, geometry and constructive logic would become the very heart of the movement.

Waldemar Cordeiro, an artist and the principal thinker of the Grupo Concreto [Concrete Group], criticized the partiality of the “romantics,” which is to say the informal abstracts, who sought to make art something mysterious, contrary to his proposal for the construction of objects that “form part of the external, real, and banal world.” For him, there is no such thing as an artistic sensibility, as “the only artistic thing is the work [itself].”⁷

Ferreira Gullar launched another fierce assault on gestural informalism: “a painting that rejects all defined forms, the constructive will, and any intentional reference to the external world must inevitably seek support either in the chaotic impulses of subjectivity or the automatism of action.” According to the author of the “Teoria do Não Objeto” [Theory of the non-object], such a work would be the expression of an uncontrolled state, confined to chaos itself, “always falling short of the work that is the effective creator of the art.”⁸

Although the neoconcretists brought to center stage the experience that “existentialized and derationalized, to a certain extent, the geometric languages,”⁹ they did not feel any affinity for gestural or, if you will, hedonistic informalism.

5. Quoted in Otilia Arantes, “Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro na teoria da abstração,” *Revista da USP* (April 1982).

6. Cocchiareale and Geiger, *Abstracionismo geométrico e informal*.

7. “O objeto,” *Arquitetura e Decoração* (São Paulo, December 1956).

8. “Duas faces do tachismo,” *O Estado de S. Paulo*, September 28, 1957.

9. Ronaldo Brito, *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro na arte* (Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985).

externa, que determinam a maior ou menor qualidade estética”⁵. E, divergindo de Mário de Andrade, considerava os artistas abstratos aqueles mais conscientes, pois se haviam dado conta de que o aspecto documental da pintura havia acabado. A pintura abstrata, na recusa de ser uma parte recortada da vida, criaria uma experiência fora do cotidiano que, longe de se afastar, faria ressurgir o humano, em sua mais profunda dimensão, no território autônomo da arte.

Superada a primeira querela com os figurativos, em meados dos anos 1950, novas questões instauraram-se dentro do próprio campo do abstracionismo, envolvendo, para além da eliminação de representação do mundo natural, a vontade de desvincular a arte da exteriorização gestual de expressões da subjetividade do artista. Como observam Cocchiareale e Geiger, “desvincular a arte da representação pressupunha fundar a pintura-coisa, concreta em sua especificidade”⁶. Para tal objetivo, a geometria e a lógica construtiva se tornariam a própria medula do movimento.

Waldemar Cordeiro, artista e principal pensador do Grupo Concreto, denunciava a parcialidade dos “românticos”, leia-se abstratos informais, que pretendiam fazer da arte algo misterioso, contrário a sua proposta de construção de objetos que “passem a integrar o mundo exterior, real e banal”. Para ele, não existiria uma sensibilidade artística, posto que “artística seria só a obra”⁷.

Outro forte ataque ao informalismo gestual foi desferido por Ferreira Gullar: “uma pintura que se nega a toda forma definida, à vontade de construção e a qualquer referência intencional ao mundo exterior tem que buscar apoio, fatalmente, ou nos impulsos desordenados da subjetividade ou no automatismo da ação”. Para o autor da “Teoria do Não Objeto”, uma obra assim seria a expressão de um estado incontrolado, confinado à própria desordem “sempre aquém do trabalho efetivamente criador da arte”⁸.

Ainda que os neoconcretos tenham trazido para o centro da ação a experiência que “existencializava e que desracionalizava, até certo ponto, as linguagens geométricas”⁹, não contemplaram nenhuma simpatia ao informalismo gestual ou, se quisermos, hedonista.

5. Apud Arantes, Otilia. “Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro na teoria da abstração.” *Revista da USP*, abril de 1982.

6. Cocchiareale e Geiger, op. cit.

7. “O objeto”. *Revista Arquitetura e Decoração*. São Paulo, dezembro de 1956.

8. “Duas faces do tachismo”. *O Estado de S. Paulo*, 28/9/1957.

9. Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro na arte*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

The paths of the contemporary in the 1970s, 1980s, and 1990s brought informalism out of cold storage. The translation of the ethical into the aesthetic, ascribing progressive intentions to the constructivists and conservative, individualist intentions to the others, becomes inconsistent. It is wholly unreasonable to deny that Antonio Bandeira, Maria Helena Vieira da Silva, Iberê Camargo, Maria Martins, Tomie Ohtake, Manabu Mabe, Jorge Guinle, Yolanda Mohalyi, and Maria Polo bequeathed a great collection of works to us.

The pooling of the collections of the Museu de Arte Moderna de São Paulo and the Instituto Casa Roberto Marinho in the exhibition *Eight Decades of Informal Abstraction* provides a rare opportunity to appreciate the vitality of this output from a contemporary perspective. Without the aim, however, of forming a definitive judgment, since we must recognize the fascinating dynamic that causes every era to not merely create its art, but also bring new meanings to the art previously produced which, as such, will never be just past tense.

Os caminhos do contemporâneo nas décadas de 1970, 1980 e 1990 tiraram do degelo profundo o informalismo. Torna-se inconsistente a translação de ética para a estética, atribuindo intenções progressistas aos construtivos e individualistas conservadoras aos outros. Muito pouco razoável desacreditar que Antonio Bandeira, Maria Helena Vieira da Silva, Iberê Camargo, Maria Martins, Tomie Ohtake, Manabu Mabe, Jorge Guinle, Yolanda Mohalyi e Maria Polo nos legaram um maiúsculo conjunto de obras.

A reunião dos acervos do Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Instituto Casa Roberto Marinho na mostra *Oito décadas de abstração informal* é uma rara oportunidade de aproveitar a pujança daquela produção com um olhar do nosso tempo. Sem a pretensão, todavia, de um julgamento definitivo, pois cabe reconhecer a fascinante dinâmica que faz com que cada época crie, não apenas a sua arte, como também traga novos significados à arte anteriormente produzida que, desse modo, jamais será apenas pretérita.

Informal Abstraction after the Vanguard of the 1960s

Felipe Chaimovich

Curator of the Museu de Arte Moderna de São Paulo

The traditional formats of art objects underwent an intense revision in Brazilian art during the 1960s. The easel painting was formerly the primary focus of the debate. But, following a period of radical experimentation in the search for new forms of art objects, paintings and sculptures were readmitted onto the horizon of vanguard production, now expanded by the presence of a vast range of manifestations, such as installations and performances. It was in this process of opening up that informal abstraction repositioned itself in Brazil, from the 1970s onwards, allowing for successive renovations in its practice.

The crisis concerning traditional formats for art objects was announced by Ferreira Gullar in his text “Teoria do Não Objeto” [Theory of the non-object], of 1959. The author identified a process of change that had begun with the open-air painting of impressionism, which initiated a distancing from figuration and an increase in the autonomy of the composition. This impressionistic seed would have led to abstraction which, at a stroke, removed art from the representation of objects. However, painting and sculpture, albeit abstract, remained as recognizable objects, delimited by frames and pedestals. For an art object to achieve autonomy, it would have to break with the subordination to recognizable formats such as painting or sculpture, making way for the “non-object.”

Gullar admitted that abstraction had helped to prove the possibility of the autonomy of artworks. Informal abstraction is characterized by the rejection both of figuration and geometric rigor. However, according to him, it was still a conservative form of art since, although it pointed to the need for autonomous work, it was unable to free itself from conventional limitations: “Posing the question thus, the tachist and informal experiments, in both painting and sculpture, show their conservative and reactionary faces. The artists of this tendency ... instead of breaking the frame so that art spills out into the world, preserve the frame, the painting, the conventional space, and locate the world (the raw materials) inside it. They start from the assumption that whatever is

Abstração informal após a vanguarda dos anos 1960

Felipe Chaimovich

Curador do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Os formatos tradicionais de objeto de arte passaram por uma intensa revisão na arte brasileira, durante a década de 1960. O quadro de cavalete foi o alvo principal do debate. Mas, após um período de experimentalismo radical em busca de novas formas de obra de arte, quadros e esculturas foram novamente admitidos no horizonte da produção de vanguarda, agora ampliado pela presença das mais diversas manifestações, como ambientes e performances. Foi nesse movimento de abertura que a abstração informal se reposicionou no Brasil, a partir dos anos 1970, permitindo renovações sucessivas em sua prática.

A crise dos formatos tradicionais da obra de arte foi anunciada por Ferreira Gullar, no texto “Teoria do Não Objeto”, de 1959. O autor diagnosticava um processo de mudança inaugurado pela pintura ao ar livre do impressionismo, que iniciara um distanciamento da figuração e um aumento da autonomia da composição. Essa semente impressionista teria levado à abstração, que realiza de vez o distanciamento entre a arte e a representação de objetos. Porém, o quadro e a escultura, mesmo abstratos, permaneciam como objetos reconhecíveis, delimitados por molduras e pedestais. Para que a obra de arte estivesse à altura de sua autonomia, deveria romper com sua subordinação a formatos reconhecíveis, como quadro ou escultura, dando lugar ao “não objeto”.

Gullar admitia que a abstração informal colaborara para evidenciar a possibilidade de autonomia da obra de arte. A abstração informal caracteriza-se pela recusa tanto da figuração como do rigor da geometria. No entanto, para ele, ainda se tratava de uma arte conservadora, pois, embora indicasse a necessidade de uma obra autônoma, não conseguia se libertar dos limites convencionais: “colocada a questão nesses termos, as experiências tachistas e informais, na pintura e na escultura, mostram-nos sua face conservadora e reacionária. Os artistas dessa tendência [...] em lugar de romper a moldura para que a obra se verta no mundo, conservam a moldura, o quadro, o espaço convencional, e põem o mundo (os materiais brutos) lá dentro. Partem da suposição de que o

inside a frame is a painting, a work of art. It is clear that, in this, they declared the end of this convention, but without announcing the way forward.”¹

The proposition of the non-object was part of Gullar’s militancy in favor of the Neoconcrete. Arising from the debate about abstraction in the 1950s, the Neoconcrete increased the autonomy of the work of art through a radical distancing from painting and sculpture. In this sense, it was opposed to any traditional format, which is to say, it was a critical and combative movement, as Ronaldo Brito observes: “It is here that lies its anti-formalism: The analysis of neoconcrete production reveals its unity above all through the presence of a critical intelligence in relation to the prevailing forms of formal organization.”² Anti-formalism became radicalized among the Brazilian neoconcretists, in the first half of the 1960s, leading to works consisting, for example, of a mere instruction to act, such as *Caminhando* [Walking], by Lygia Clark, from 1964: “Do it yourself the ‘Walking’ with a white strip of paper about 40 cm wide, twist it, and join its ends as in the Moebius Strip. Now take a pair of scissors, pierce, and start cutting from the middle of the strip and keep cutting.... This choice is important because there lies the meaning of this experience. The work is your own act.... There is only one type of duration: The acting is what makes the ‘Walking.’”³

The radicalization of anti-formalism in Brazil led to a group exhibition by artists involved in the rejection of traditional forms of artworks: *Nova Objetividade Brasileira* [Brazilian New Objectivity]. Staged at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, in 1967, three generations were brought together who had taken part in this search for new possibilities for art objects, the very search that had prompted the choice of the title for the group show. But the distinctiveness of the second-generation artists is notable; having discovered the anti-formalist path opened up by the pioneers of the first generation, they returned to two-dimensional objects, like easel paintings, as well as experimenting with objects, since they were no longer experiencing the drama of the initial rupture. Hélio Oiticica, the author of the text for the exhibition’s catalog, explains this ease of movement: “What is the principal factor that could be attributed to these experiences that differentiate them in one phase? It is this: they are characterized, in the conflict between pictorial representation and the proposition of the object, in approaching the problem, by an absence of drama, a positive factor in the process.... These artists confront the

que está dentro de uma moldura é um quadro, uma obra de arte. É certo que, com isso, também denunciavam o fim dessa convenção, mas sem anunciar o caminho futuro”¹.

A proposição do não objeto acompanhava a militância de Gullar em favor do Neoconcreto. Surgido do debate das abstrações nos anos 1950, o Neoconcreto exacerbava a autonomia da obra de arte por um distanciamento radical do quadro e da escultura. Nesse sentido, seria oposto a qualquer formato tradicional, ou seja, seria uma produção crítica e combativa, como analisa Ronaldo Brito: “nesse ponto está o seu antiformalismo: análise da produção neoconcreta revela sua unidade sobretudo pela presença de uma inteligência crítica diante dos modos vigentes de organização formal”². O antiformalismo radicalizou-se entre os neoconcretos brasileiros, na primeira metade dos anos 1960, levando a obras constituídas, por exemplo, de uma mera instrução para ação, tal como *Caminhando*, de Lygia Clark, de 1964: “Faça você mesmo um *Caminhando* com a faixa branca de papel que envolve o livro, corte-a na largura, torça-a e cole-a de maneira a obter uma faixa de Moebius. Tome então uma tesoura, enfie uma ponta na superfície e corte-a continuamente [...]. Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência. A obra é o seu ato. [...] Existe apenas um tipo de duração: o ato. O ato é que produz o *Caminhando*”³.

A radicalização do antiformalismo no Brasil levou a uma mostra coletiva dos artistas envolvidos na negação das formas tradicionais de obra de arte: a *Nova Objetividade Brasileira*. Ocorrida no Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro, em 1967, nela se encontraram três gerações que haviam participado dessa busca por novas possibilidades de objetos artísticos, a mesma que motivara a escolha do título da mostra coletiva. Mas é notável a diferenciação dos artistas da segunda geração que, já tendo encontrado o caminho antiformalista aberto pelos pioneiros da primeira geração, fizeram um retorno às obras bidimensionais, tal como o quadro de cavalete, transitando também em meio aos objetos, pois já não viviam mais o drama da ruptura inaugural. Hélio Oiticica, autor do texto do catálogo da exposição, explica essa facilidade de trânsito: “qual o principal fator que se poderia atribuir a estas experiências que as diferenciam numa etapa? Seria este: são elas caracterizadas, no conflito entre a representação pictórica e a proposição do objeto, na abordagem do problema, por uma ausência de dramaticidade, fator positivo no processo [...]. Esses artistas en-

1. Ferreira Gullar, “Teoria do Não Objeto,” in *Antologia crítica: suplemento dominical do Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015), 162. Translated for this publication.

2. Ronaldo Brito, *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (São Paulo: Cosac & Naify, 1999), 89. Translated for this publication.

3. Lygia Clark, “Caminhando,” http://www.lygiacklark.org.br/arquivo_detlNG.asp?idarquivo=17, accessed December 2017.

1. Gullar, Ferreira. “Teoria do Não Objeto”. In: *Antologia crítica: suplemento dominical do Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2015, p. 162.

2. Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 89.

3. Clark, Lygia. “Caminhando”. In: http://www.lygiacklark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=17 (consultado em dezembro de 2017).

painting, the drawing, and proceed from there to the object (where painting and drawing are treated as such), and they return to the design with an impressive freedom and lack of drama. Because, in them, the conflict shows itself to be more mature.”⁴ It can be concluded that, following the rupture of the neoconcretists with the traditional forms of artworks and the attainment of the anti-formalist objects, it was possible to address painting and sculpture as two among multiple possibilities of artworks: although they no longer enjoyed preeminence among the forms of artworks, they also no longer needed to be rejected. This inheritance was then incorporated by the novices of the third generation also gathered there, who began work during the second half of the 1960s.

If we contextualize Brazilian informal abstraction in relation to the New Objectivity exhibition, it is possible to understand it from the perspective of experimentalism, from the 1970s. This hypothesis does not ignore the degree of technical freedom previously exercised by the artists of informal abstraction. But there has been a change in focus in relation to the experience of the artist’s subjectivity, which was the central thread in the production of the drawings, engravings, paintings, and sculptures, as Edith Behring explains, in her analysis of Brazilian informal abstraction: “I thought that this was more a personal question, a question of choice, that came from within.... I think everybody should express themselves as they feel, as they think. The structure of thought is highly variable, thankfully, and that’s why works of art are also different.”⁵ Though expressive subjectivity remains a component of informal abstraction, present in the gesture of the artist that is imprinted on the final object, the exploration of the materials began to attract more interest, as it could lead to innovative objects, whether in the two-dimensional field of drawing, engraving, and painting, or in the three-dimensional field of sculpture.

The works of the MAM collection subsequent to 1970 selected for this exhibition allow us to understand the transformation of informal abstraction in Brazil, in an increasingly experimental and less introspective direction. In this regard, Maria Bonomi’s large-scale woodcuts evidence a compositional process that combines different matrices, requiring teamwork to achieve monumental prints; thus the artist moves away from the introspective scale to reveal a collective method of working. The exploration of vibrant colors in the paintings of Luiz Aquila also distinguishes his works from introspective expressions; he works with quasi-regular patterns in the background, contrasted with organic lines in the foreground.

4. Hélio Oiticica, “Esquema Geral da Nova Objetividade,” in *Objeto na arte: Brasil anos 60*, edited by Daisy Peccinini (São Paulo: FAAP, 1978), 78. Translated for this publication.

5. Quoted in Fernando Cocchiarale and Anna Bella Geiger, *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta* (Rio de Janeiro: Funarte, 1987), 167. Translated for this publication.

frentam o quadro, o desenho, daí passam ao objeto (sendo que o quadro e desenho são já tratados como tal), de volta ao plano, com uma liberdade e uma ausência de drama impressionantes. É porque neles o conflito já se apresenta mais maduro”⁴. Conclui-se que, após a ruptura dos neoconcretos com as formas tradicionais da obra de arte e a conquista dos objetos antiformalistas, foi possível tratar os quadros e as esculturas como duas entre as múltiplas possibilidades de objetos de arte: embora não tivessem mais a proeminência entre as formas de obra de arte, tampouco precisavam mais ser negados. Essa herança teria sido, então, incorporada pelos novíssimos da terceira geração ali também reunidos, que iniciavam sua produção na segunda metade dos anos 1960.

Se contextualizarmos a abstração informal brasileira em relação à exposição da Nova Objetividade, é possível entendê-la sob o aspecto do experimentalismo, a partir da década de 1970. Essa hipótese não desconsidera o grau de liberdade técnica praticada pelos artistas da abstração informal anteriormente. Mas há uma mudança de foco em relação à experiência da subjetividade do artista, que fora o principal fio condutor na produção de desenhos, gravuras, pinturas ou esculturas, como explica Edith Behring, ao comentar a abstração informal brasileira: “achava isso mais como uma questão pessoal, uma questão de opção, vinda de dentro. [...] Eu acho que todo mundo deve se exprimir conforme sente, conforme pensa. A estrutura de pensamento é muito variável, felizmente, e por isso as obras de arte também são diferentes”⁵. Embora a subjetividade expressiva permaneça como componente da abstração informal, presente no gestual do artista que se imprime no objeto final, a exploração dos materiais começava a ganhar novo interesse, pois podia conduzir a objetos inovadores, fosse no campo bidimensional do desenho, da gravura e da pintura, ou no campo tridimensional da escultura.

As obras da coleção do MAM posteriores a 1970 selecionadas para esta exposição permitem compreender a transformação da abstração informal no Brasil, numa direção cada vez mais experimental e menos intimista. Nesse sentido, as xilogravuras de grandes dimensões de Maria Bonomi evidenciam um processo compositivo de combinação de diferentes matrizes, exigindo uma operação em equipe para a obtenção das impressões monumentais; assim, a artista se afasta da escala intimista para revelar um método coletivo de trabalho. A exploração de cores vibrantes nas pinturas de Luiz Aquila também opõe suas obras a expressões intimistas; ele trabalha com padrões quase regulares no plano de fundo, contrastados com linhas orgânicas no primeiro plano.

4. Oiticica, Hélio. “Esquema Geral da Nova Objetividade”. In: Peccinini, Daisy (ed.). *Objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978, p. 78.

5. Apud Cocchiarale, Fernando e Geiger, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987, p. 167.

In the 1980s, Jorge Guinle and Ivald Granato similarly used vibrant colors, applied with expansive gestures that do not indicate any introspective search to produce their paintings that are loaded with thick, superimposed layers. The plastic material appears to acquire preeminence in relation to the subjectivity of these artists.

Experimentalism with materials in the field of informal abstraction was decisive for the “matérico” [material] artists, from the 1980s onwards. The interest in exploring materiality takes precedence, with growing emphasis, over the expression of subjectivity. This tendency was specifically identified by Aracy Amaral in the Casa 7 group, in São Paulo, comprised of Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Nuno Ramos, Paulo Monteiro, and Rodrigo Andrade: “They paint large panels, over four square meters, on average, with enamel on Kraft paper, lending their work—gestural, broad, the paint often running—the exact scale of the vertiginousness of its execution. The material is fragile; the possibility of addressing the big surface in a fluid way is intoxicating. However, now they use oil paint on canvas, though all five are aware of the alterations the change in support and technique imply in their work, which has acquired a more elaborate, more rationalized ‘tonus.’”⁶ The process of painting acquired preeminence over the traditional materials of the pictures, with the use of delicate elements, applied on canvas and paper which were not even framed.

In a move of almost radical distancing from traditional painting, Leda Catunda has painted a work on strips of leather that are used instead of brushstrokes, applying pieces of the three-dimensional element as if they were pictorial layers. While in the frankly more sculptural field, Angelo Venosa uses hardened bandages to build dense organic forms, impregnated with tar. A similar operation is carried out by Dudi Maia Rosa, albeit with an inorganic material; his painting with resin is opaque, and the picture appears to become an impenetrable object.

The exploration of materiality overcame even the distinction between painting and sculpture, in a case such as that of Shirley Paes Leme. In the 1990s, she produced works made with soot, interwoven with combustion grime. This diaphanous residue was captured by the artist while still floating, before being fixed on paper. So, the result looks like a black drawing on a white background, but it is a three-dimensional element, whose mutant form while floating was stabilized by the capturing gesture of the artist. The author’s physical expressiveness is, thus, not found in the manipulation of the brush, pencil, or tool: It is located primarily in the hunt for and immobilization of the disappearing weave. But the artist’s work with traditional instruments is also reaffirmed in the

Na década de 1980, Jorge Guinle e Ivald Granato utilizaram igualmente cores vibrantes, aplicadas com gestos expansivos que não transparecem qualquer busca introspectiva para produzir suas pinturas carregadas de espessas camadas sobrepostas. O material plástico parece ganhar proeminência em relação à subjetividade desses artistas.

O experimentalismo com os materiais no campo da abstração informal foi decisivo para os artistas “matéricos”, a partir da década de 1980. O interesse pela exploração da materialidade sobrepunha-se, com ênfase crescente, à expressão da subjetividade. Essa tendência foi especialmente identificada por Aracy Amaral no grupo da Casa 7, em São Paulo, composto por Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Nuno Ramos, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade: “pintam em esmalte sobre papel *kraft* grandes painéis de mais de quatro metros quadrados, em média, dando a sua factura – gestual, ampla, a tinta não raro escorrida – medida exata do vertiginoso da execução. Precário o material, apaixonante a possibilidade de abordagem da forma fluente da grande superfície. No entanto, já manipulam a pintura a óleo sobre tela, embora conscientes todos cinco das alterações que a mudança de suporte e técnica implicam em seus trabalhos, que adquirem um ‘tônus’ mais elaborado, mais racionalizado”⁶. O processo da pintura ganhou proeminência sobre os materiais tradicionais dos quadros, havendo uso de elementos precários, aplicados sobre telas e papéis que nem eram emoldurados.

Também numa linha de radical afastamento do quadro tradicional, Leda Catunda pinta uma obra sobre tiras de couro, que são utilizadas no lugar das pinceladas, sobrepondo faixas do elemento tridimensional como se fossem camadas pictóricas. Já no campo mais francamente escultórico, Angelo Venosa utiliza bandagens endurecidas para construir formas orgânicas densas, impregnadas de piche. Operação similar é feita por Dudi Maia Rosa, porém, com material inorgânico: sua pintura com resina é opaca, e o quadro parece tornar-se um objeto impenetrável.

A exploração da materialidade superou até mesmo a distinção entre quadro e escultura, num caso como o de Shirley Paes Leme. Na década de 1990, ela produziu trabalhos feitos com picumã, emaranhado de fuligem de combustão. Esse resíduo diáfano foi capturado pela artista ainda em flutuação, sendo então fixado sobre papel. Assim, o resultado parece um desenho preto sobre fundo branco, mas se trata de um elemento tridimensional, cuja forma mutante enquanto voava foi estabilizada pelo gesto de captura da artista. A expressividade corporal da autora não está, portanto, no manejo de pincel, lápis ou buril: está, antes, na caça e na imobilização do emaranhado que se

6. Aracy Amaral, “Uma nova pintura e o grupo da Casa 7,” in *Casa 7: pintura* (São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 1985), 9. Translated for this publication.

6. Amaral, Aracy. “Uma nova pintura e o grupo da Casa 7”. In: *Casa 7: pintura*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 1985, p. 9.

1990s, as a way of emphasizing graphic, pictorial, and sculptural materials: The gestural works of Antonio Hélio Cabral, Carlos Uchôa, Célia Euvaldo, Edith Derdyk, Flávia Ribeiro, Frida Baranek, Laurita Salles, Márcia Pastore, and Maria Tereza Louro also form part of this tendency.

In the 2000s, organic lines become more of a compositional instrument than a path for “material” exploration. Ernesto Neto's drawing, dated 1999, points to this softening of the experimental impetus and a toning down of informal abstraction. On the one hand, the generation that had been working since the previous decade pursues the informal in a disciplined manner: Fernando Lindote and Karin Lambrecht. On the other, a young artist such as Tatiana Blass appropriates established techniques of organic composition to approach an abstract image for figurative purposes: *Poltrona* [Armchair]. The preference for the abstract seems to be a strategy of resistance to the increasing flow of images.

In the current decade, two works indicate the power of informal abstraction to address the state of fragmentation resulting from globalized culture. Lucia Laguna flirts with figuration in stretching lines that seem to be trying to represent a workplace, in *Estúdio nº 41* [Studio nº 41] but convergence on a structured image seems unattainable: It is an obliterating abstraction that triumphs. In turn, Thiago Rocha Pitta uses in his film a stream of honey that crosses different scenes in a landscape of forests and rivers; the formless element that runs through the scenery, bringing with it the potency of the abstract, as it flows continuously without defined contours.

The impact of informal abstraction in Brazil, between the 1940s and '60s, was sufficiently profound to survive experimentalism in art, from the 1970s onwards. If we return to Ferreira Gullar's observation in 1959, according to which informal abstraction did not describe a path for the future, we can understand it as a positive affirmation of the present: The gesture of the artist engraved in the work, the formless material that displays its entrails. Though it does not posit utopias, informal abstraction is attentive to each singularity of the artistic gesture or plastic material, albeit distorted, fragile, or partial, proving itself to be a living strategy of resistance to the homogenization of culture.

evola. Mas a ação do artista com os instrumentos tradicionais também se reafirma na década de 1990, como estratégia para enfatizar os materiais gráficos, pictóricos e escultóricos: nessa linha, estão as obras gestuais de Antonio Hélio Cabral, Carlos Uchôa, Célia Euvaldo, Edith Derdyk, Flávia Ribeiro, Frida Baranek, Laurita Salles, Márcia Pastore e Maria Tereza Louro.

Nos anos 2000, as linhas orgânicas tornam-se mais um instrumento compositivo que um caminho para a exploração “matérica”. O desenho de Ernesto Neto, de 1999, já indica esse abrandamento do ímpeto experimental e uma suavização da abstração informal. Por um lado, a geração que já produzia desde a década anterior exercita o informal de modo disciplinado: Fernando Lindote e Karin Lambrecht. Por outro, uma jovem artista como Tatiana Blass apropria-se de soluções consagradas da composição orgânica para confrontar a imagem abstrata ao título figurativo: *Poltrona*. A opção pelo abstrato parece uma estratégia de resistência ao fluxo crescente de imagens.

Na década atual, duas obras indicam a potência da abstração informal para lidar com o estado de fragmentação resultante da cultura globalizada. Lucia Laguna flerta com a figuração ao espalhar retas que parecem tentar representar um local de trabalho, em *Estúdio nº 41*, mas a convergência para uma imagem ordenada parece inalcançável: triunfa uma abstração demolidora. Thiago Rocha Pitta, por sua vez, utiliza, em seu filme, um fluxo de mel que vai atravessando diversas cenas de uma paisagem com mata e rios; o elemento informe, que escorre em meio ao cenário, traz a potência do abstrato, pois flui continuamente sem contornos definidos.

O impacto da abstração informal no Brasil, entre as décadas de 1940 e 60, foi suficientemente profundo como para sobreviver ao experimentalismo em arte, a partir dos anos 1970. Se retomarmos a reflexão de Ferreira Gullar em 1959, segundo a qual a abstração informal não anunciaria o caminho para o futuro, podemos entendê-la como uma afirmação positiva do presente: o gesto de artista gravado na obra, a matéria informe que mostra suas entranhas. Apesar de não figurar utopias, a abstração informal atenta para cada singularidade do gesto artístico ou da matéria plástica, ainda que torta, precária ou parcial, mostrando-se uma estratégia viva de resistência à homogeneização da cultura.

Oito décadas de

ABSTRAÇÃO INFORMAL

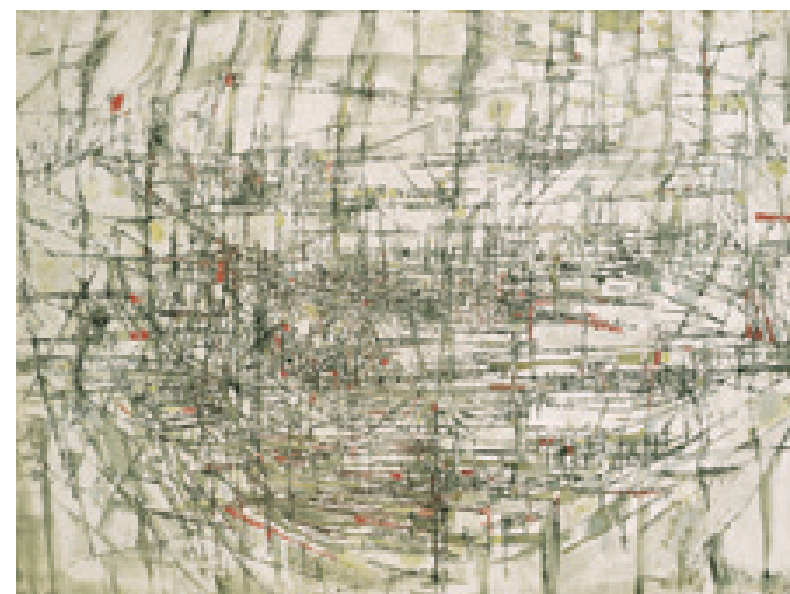
Coleções

Museu de Arte Moderna de São Paulo
Instituto Casa Roberto Marinho

1940-2010

1940

Vieira da Silva



Vieira da Silva (Lisboa, Portugal, 1908 – Paris, França, 1992)

Le festin de l'araignée, c. 1949

Óleo sobre tela | Oil on canvas

84,5 x 113 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho

© SILVA, Maria Vieira da / AUTVIS, Brasil 2018

1950

Manabu Mabe
Maria Martins
Tomie Ohtake
Vieira da Silva



Manabu Mabe (Kumamoto, Japão, 1924 – São Paulo, SP, 1997)

Sonho, 1959

Óleo sobre tela | Oil on canvas

130 x 162 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho

© Instituto Manabu Mabe



Manabu Mabe (Kumamoto, Japão, 1924 – São Paulo, SP, 1997)

Sem título | Untitled, 1959

Óleo sobre tela | Oil on canvas

116 x 90 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho

© Instituto Manabu Mabe



Manabu Mabe (Kumamoto, Japão, 1924 – São Paulo, SP, 1997)

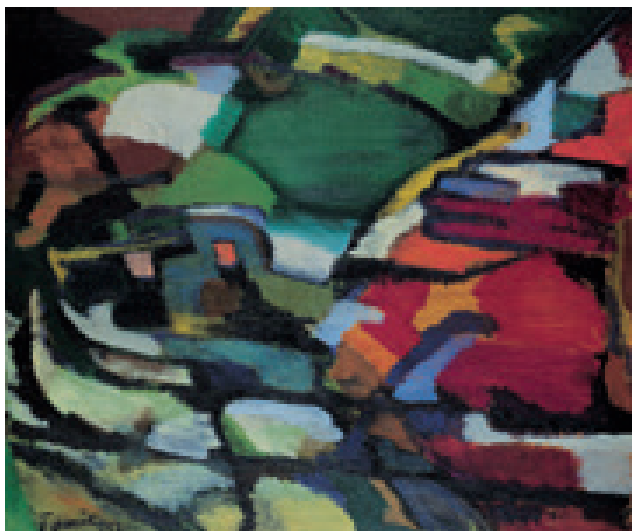
Signo, 1959

Óleo sobre tela | Oil on canvas

130 x 100 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho

© Instituto Manabu Mabe



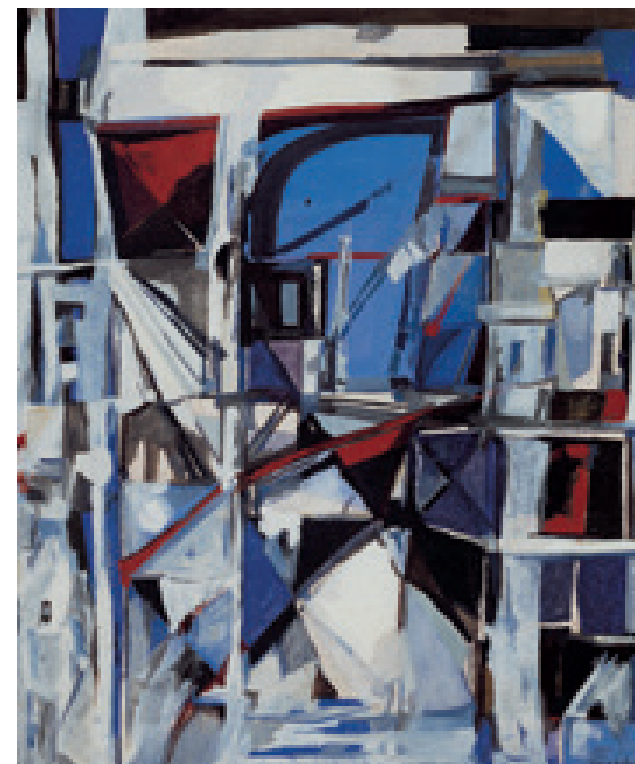
Tomie Ohtake (Kyoto, Japão, 1913 – São Paulo, SP, 2015)

Pintura nº 2, 1953

Óleo sobre tela | Oil on canvas

46 x 55 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho



Vieira da Silva (Lisboa, Portugal, 1908 – Paris, França, 1992)

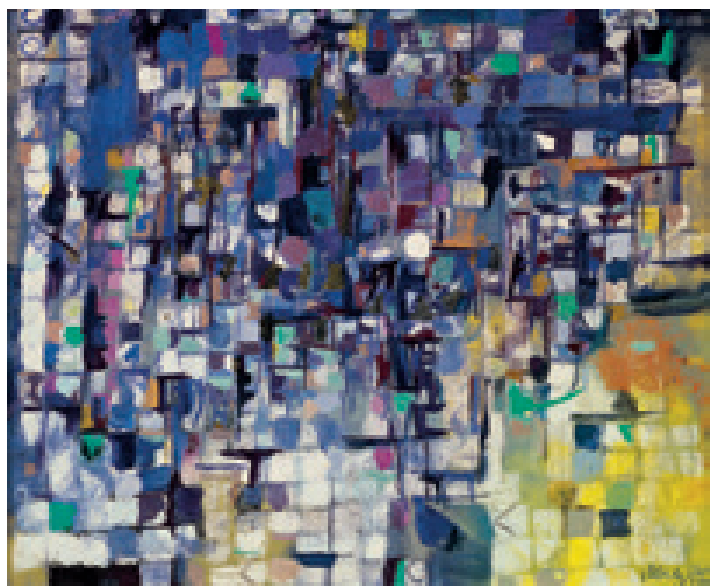
L'arcade, 1954

Óleo sobre tela | Oil on canvas

55 x 46 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho

© SILVA, Maria Vieira da / AUTVIS, Brasil 2018



Vieira da Silva (Lisboa, Portugal, 1908 – Paris, França, 1992)

Composition, 1955

Óleo sobre tela | Oil on canvas

38 x 46 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho

© SILVA, Maria Vieira da / AUTVIS, Brasil 2018



Vieira da Silva (Lisboa, Portugal, 1908 – Paris, França, 1992)

Coucher de soleil, 1957

Óleo sobre tela | Oil on canvas

81 x 129 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho

© SILVA, Maria Vieira da / AUTVIS, Brasil 2018

Maria Martins (Campanha, MG, 1894 – Rio de Janeiro, RJ, 1973)

***Insônia infinita da terra*, 1954**

Sermolite, chumbo e madeira | Sermolite, lead, and wood
65 x 78 x 52 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho



1960

Manabu Mabe

Maria Polo

Tikashi Fukushima

Tomie Ohtake

Vieira da Silva

Yolanda Mohalyi



Manabu Mabe (Kumamoto, Japão, 1924 – São Paulo, SP, 1997)

Anjo negro, 1960

Óleo sobre tela | Oil on canvas

150 x 185 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho

© Instituto Manabu Mabe



Maria Polo (Veneza, Itália, 1937 – Rio de Janeiro, RJ, 1983)

Sem título | Untitled, 1965
Óleo sobre tela | Oil on canvas
193 x 130 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho



Maria Polo (Veneza, Itália, 1937 – Rio de Janeiro, RJ, 1983)

Sem título | Untitled, 1965
Óleo sobre tela | Oil on canvas
162 x 130 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho



Tikashi Fukushima (Fukushima, Japão, 1920 – São Paulo, SP, 2001)

Pintura A, 1961

Óleo sobre tela | Oil on canvas

110 x 130 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho

© Instituto Manabu Mabe



Tikashi Fukushima (Fukushima, Japão, 1920 – São Paulo, SP, 2001)

Sem título | Untitled, 1962

Óleo sobre tela | Oil on canvas

135,5 x 65 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho

© Instituto Manabu Mabe



Tomie Ohtake (Kyoto, Japão, 1913 – São Paulo, SP, 2015)

Sem título | Untitled, 1967
Óleo sobre tela | Oil on canvas
135,1 x 100,2 cm

Coleção | Collection MAM, doação | gift of Lauro Eduardo Soutello Alves (*in memoriam*)



Tomie Ohtake (Kyoto, Japão, 1913 – São Paulo, SP, 2015)

Sem título | Untitled, 1968
Óleo sobre tela | Oil on canvas
135 x 101 cm

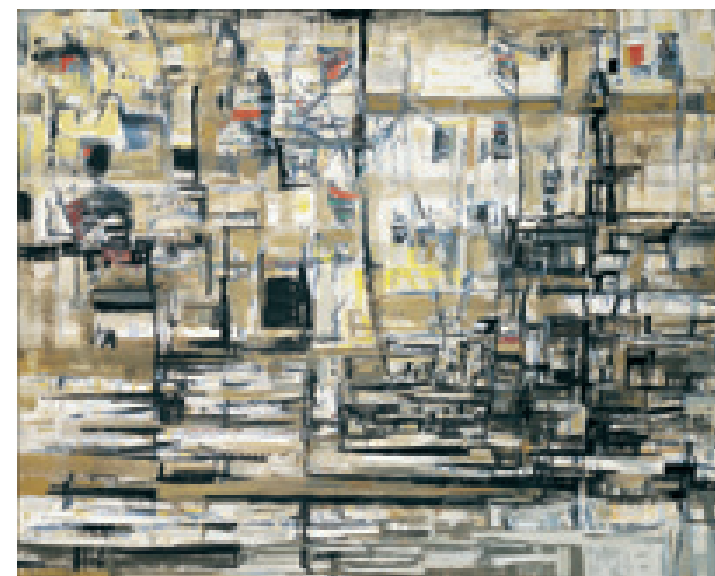
Coleção | Collection MAM, doação | gift of Lauro Eduardo Soutello Alves (*in memoriam*)



Yolanda Mohalyi (Cluj Napoca, Romênia, 1909 – São Paulo, SP, 1978)

Gaia, 1969
Óleo sobre tela | Oil on canvas
150 x 130,5 cm

Coleção | Collection MAM, doação da artista | gift of the artist



Vieira da Silva (Lisboa, Portugal, 1908 – Paris, França, 1992)

Ópera bouffe, 1968
Óleo sobre tela | Oil on canvas
65 x 81 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho
© SILVA, Maria Vieira da / AUTVIS, Brasil 2018

1970

Iberê Camargo
Luiz Aquila
Maria Bonomi
Tomie Ohtake
Yolanda Mohalyi



Iberê Camargo (Restinga Seca, RS, 1914 – Porto Alegre, RS, 1994)

Homem, carretéis e pássaro, 1971

Óleo sobre tela | Oil on canvas

130 x 184 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho

© Fundação Iberê Camargo



Iberê Camargo (Restinga Seca, RS, 1914 – Porto Alegre, RS, 1994)

Signo vermelho, 1978

Óleo sobre tela | Oil on canvas

93 x 132 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho

© Fundação Iberê Camargo



Iberê Camargo (Restinga Seca, RS, 1914 – Porto Alegre, RS, 1994)

Vórtice - I, 1973

Óleo sobre tela | Oil on canvas

100 x 141 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho

© Fundação Iberê Camargo



Iberê Camargo (Restinga Seca, RS, 1914 – Porto Alegre, RS, 1994)
Andamento III, 1973
 Óleo sobre tela | Oil on canvas
 130 x 184 cm
 Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho
 © Fundação Iberê Camargo



Luiz Aquila (Rio de Janeiro, RJ, 1943)
Gradil, 1979
 Óleo sobre tela | Oil on canvas
 145,3 x 113 cm
 Coleção | Collection MAM, doação do artista | gift of the artist



Maria Bonomi (Meina, Itália, 1935)

Balada do terror, 1970

Xilogravura sobre papel | Woodcut on paper

233 x 101,5 cm

Coleção | Collection MAM, Prêmio | Prize Museu de Arte Moderna de São Paulo – Panorama 1971



Maria Bonomi (Meina, Itália, 1935)

U Sheridan, 1970

Xilogravura sobre papel | Woodcut on paper

162,5 x 102,9 cm

Coleção | Collection MAM, Prêmio | Prize Museu de Arte Moderna de São Paulo – Panorama 1971

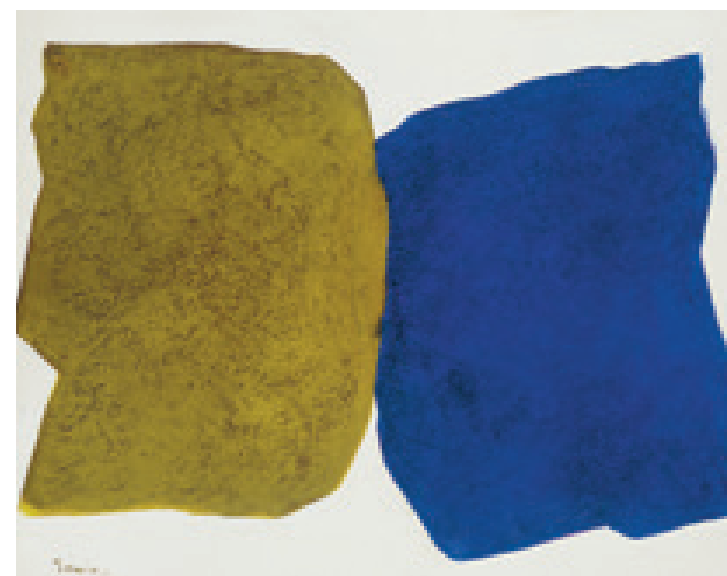


Maria Bonomi (Meina, Itália, 1935)

Salvo-conduto, 1970

Xilogravura sobre papel | Woodcut on paper
110,2 x 94 cm

Coleção | Collection MAM, Prêmio | Prize Museu de Arte Moderna de São Paulo – Panorama 1971



Tomie Ohtake (Kyoto, Japão, 1913 – São Paulo, SP, 2015)

Sem título | Untitled, 1970

Óleo sobre tela | Oil on canvas
73 x 92,5 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho



Yolanda Mohalyi (Cluj Napoca, Romênia, 1909 – São Paulo, SP, 1978)

Pintura nº 1, 1970
Óleo sobre tela | Oil on canvas
130 x 115 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho



Yolanda Mohalyi (Cluj Napoca, Romênia, 1909 – São Paulo, SP, 1978)

Mergulho core, 1971
Óleo sobre tela | Oil on canvas
200 x 175 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho

1980

Angelo Venosa
Carlito Carvalhosa
Dudi Maia Rosa
Ivald Granato
Jorge Guinle
Manabu Mabe
Nuno Ramos
Roberto Burle Marx
Rodrigo Andrade



Angelo Venosa (São Paulo, SP, 1954)

Sem título | Untitled, c. 1986

Bandagem, gesso e piche sobre madeira | Bandage, plaster, and tar on wood
269,5 x 70 x 32 cm

Coleção | Collection MAM, doação | gift of Rubem Breitman



Carlito Carvalhosa (São Paulo, SP, 1961)
Sem título | Untitled, 1987
 Encáustica sobre madeira | Encaustic on wood
 135 x 160 cm
 Coleção | Collection MAM, doação | gift of Paulo Figueiredo



Dudi Maia Rosa (São Paulo, SP, 1946)
Sem título | Untitled, 1989
 Fibras de vidro, papel, pigmento e resina poliéster
 Fiberglass, paper, pigment, and polyester resin
 150,3 x 151,6 cm
 Coleção | Collection MAM, Prêmio | Prize Motores MWM Brasil – Panorama 1989



Ivaldo Granato (Campo dos Goytacazes, RJ, 1949 – São Paulo, SP, 2016)

Viva a pintura, 1985

Acrílica sobre lona | Acrylic on canvas

104,3 x 387,5 cm

Coleção | Collection MAM, doação do artista | gift of the artist



Jorge Guinle (Nova York, EUA, 1947-87)

O riacho, 1986
 Óleo sobre tela | Oil on canvas
 200 x 200 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho



Jorge Guinle (Nova York, EUA, 1947-87)

Gold man river, 1986
 Óleo sobre tela | Oil on canvas
 200 x 200 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho



Jorge Guinle (Nova York, EUA, 1947-87)

Sem título | Untitled, 1981
Óleo sobre tela | Oil on canvas
200 x 200 cm

Coleção | Collection MAM, aquisição | acquisition MAM São Paulo



Manabu Mabe (Kumamoto, Japão, 1924 – São Paulo, SP, 1997)

Lembranças, 1981
Acrílica sobre tela | Acrylic on canvas
102 x 127 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho
@ Instituto Manabu Mabe



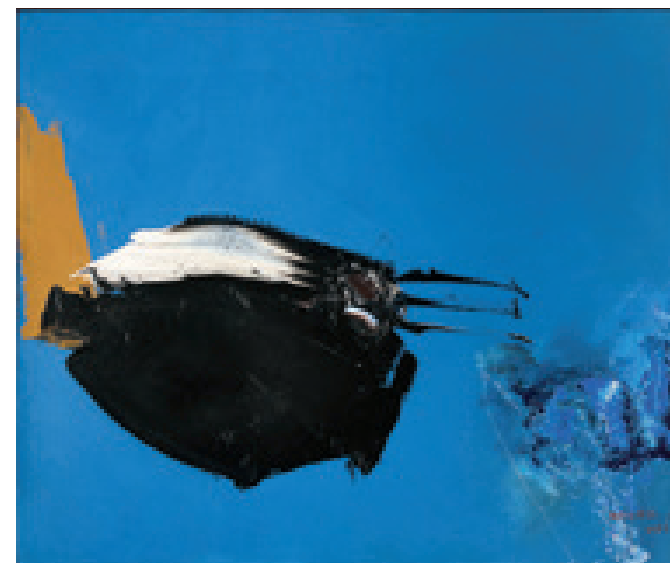
Manabu Mabe (Kumamoto, Japão, 1924 – São Paulo, SP, 1997)

Coragem, 1982

Acrílica sobre tela | Acrylic on canvas

102 x 127 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho
@ Instituto Manabu Mabe



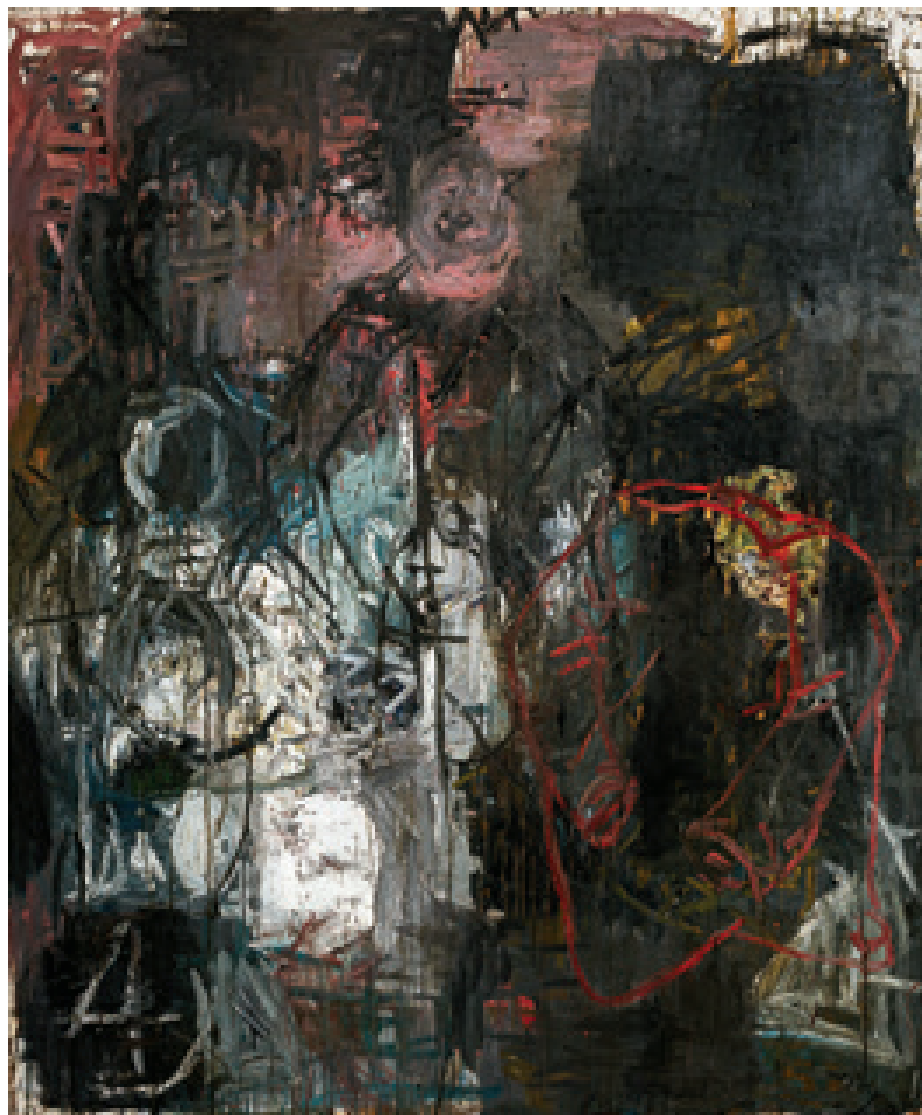
Manabu Mabe (Kumamoto, Japão, 1924 – São Paulo, SP, 1997)

Castelo do mar, 1983

Acrílica sobre tela | Acrylic on canvas

63,5 x 76 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho, Instituto Casa Roberto Marinho
@ Instituto Manabu Mabe



Nuno Ramos (São Paulo, SP, 1960)

Lamentação, 1985
 Óleo sobre tela | Oil on canvas
 230,5 x 189,2 cm
 Coleção | Collection MAM, doação | gift of Rubem Breitman



Roberto Burle Marx (São Paulo, SP, 1909 – Rio de Janeiro, RJ, 1994)

Sem título | Untitled, 1989
 Acrílico sobre tela | Acrylic on canvas
 167,1 x 207,6 cm
 Coleção | Collection MAM, legado | legacy Burle Marx



Rodrigo Andrade (São Paulo, SP, 1962)

Sem título | Untitled, 1986

Colagem de papelão e lona, esmalte sintético e óleo sobre madeira
Cardboard and canvas collage, synthetic enamel, and oil on wood
100 x 120 cm

Coleção | Collection MAM, doação | gift of Rubem Breitman

1990

Antonio Hélio Cabral

Carlos Uchôa

Célia Euvaldo

Edith Derdyk

Ernesto Neto

Fábio Miguez

Flávia Ribeiro

Frida Baranek

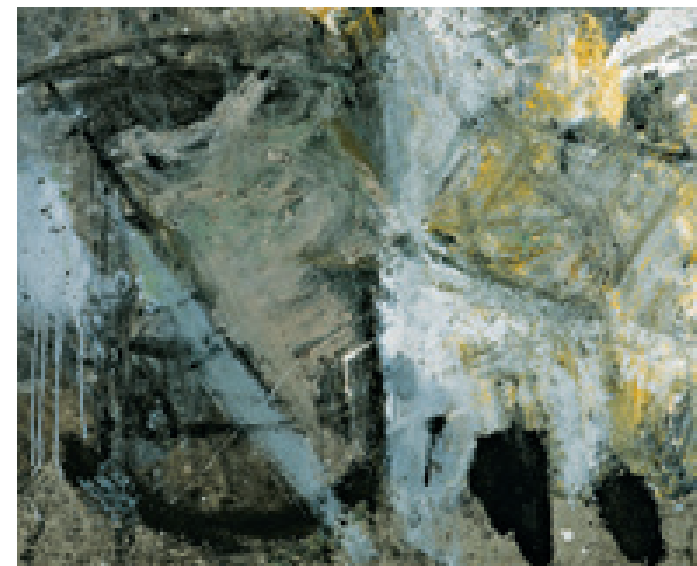
Laurita Salles

Leda Catunda

Maria Tereza Louro

Paulo Monteiro

Shirley Paes Leme



Antonio Hélio Cabral (Marília, SP, 1948)

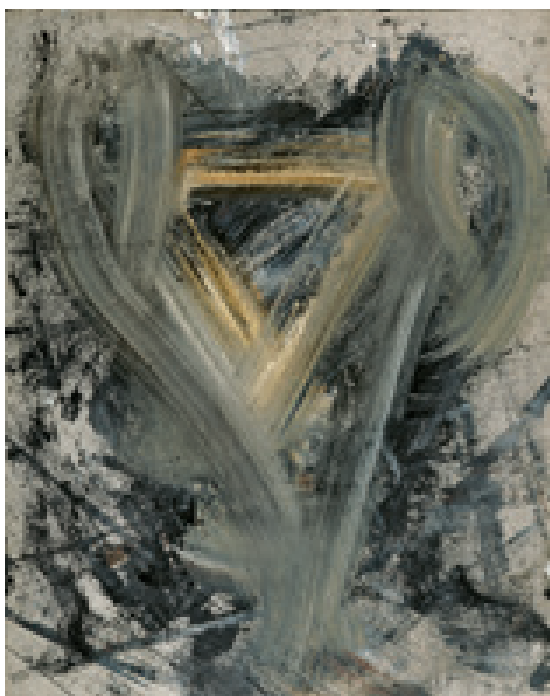
Auriga, 1992

Esmalte e têmpera vinílica sobre papel-cartão

Enamel and vinylic tempera on cardboard

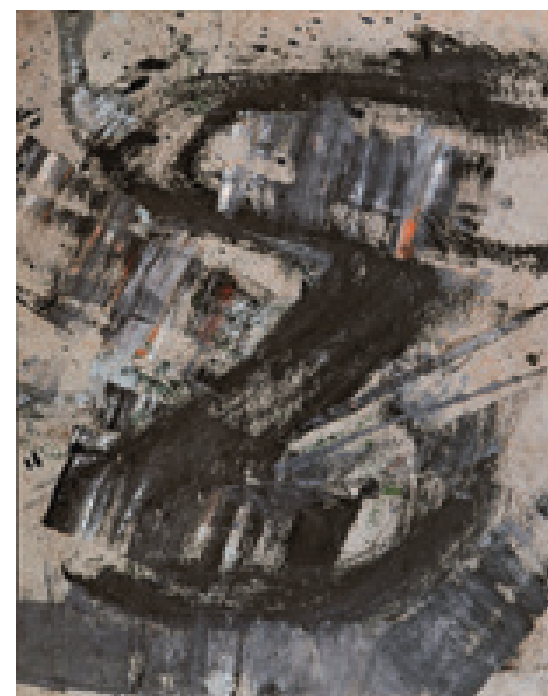
80,6 x 100,6 cm

Coleção | Collection MAM, doação do artista | gift of the artist



Antonio Hélio Cabral (Marília, SP, 1948)

Bruxe, 1992
 Óleo sobre papel-cartão | Oil on cardboard
 100,7 x 80,6 cm
 Coleção | Collection MAM, doação do artista | gift of the artist



Antonio Hélio Cabral (Marília, SP, 1948)

Usos da roda, 1992
 Óleo sobre papel-cartão | Oil on cardboard
 100,9 x 80,7 cm
 Coleção | Collection MAM, doação do artista | gift of the artist



Carlos Uchôa (São Paulo, SP, 1961)

Çais 2 (a escada de Jacó), 1998

Óleo sobre tela | Oil on canvas

200 x 173 cm

Coleção | Collection MAM, doação do artista | gift of the artist

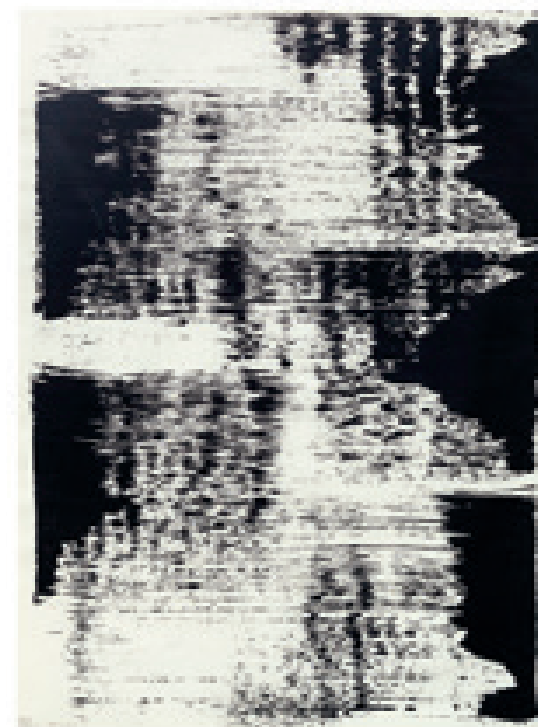


Célia Euvaldo (São Paulo, SP, 1955)

Sem título | Untitled, 1990

Acrílica sobre papel | Acrylic on paper
67,5 x 51 cm

Coleção | Collection MAM, doação | gift of Paulo Figueiredo



Célia Euvaldo (São Paulo, SP, 1955)

Sem título | Untitled, 1990

Acrílica sobre papel | Acrylic on paper
69,4 x 51 cm

Coleção | Collection MAM, doação | gift of Paulo Figueiredo



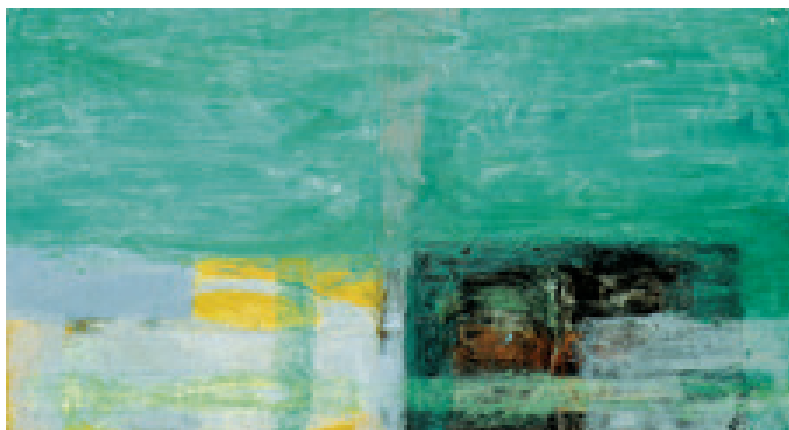
Edith Derdyk (São Paulo, SP, 1955)

Sem título | Untitled, 1997
Cola vinílica e linha sobre papel | Vinyl glue and thread on paper
121 x 96,5 cm
Coleção | Collection MAM, doação da artista | gift of the artist

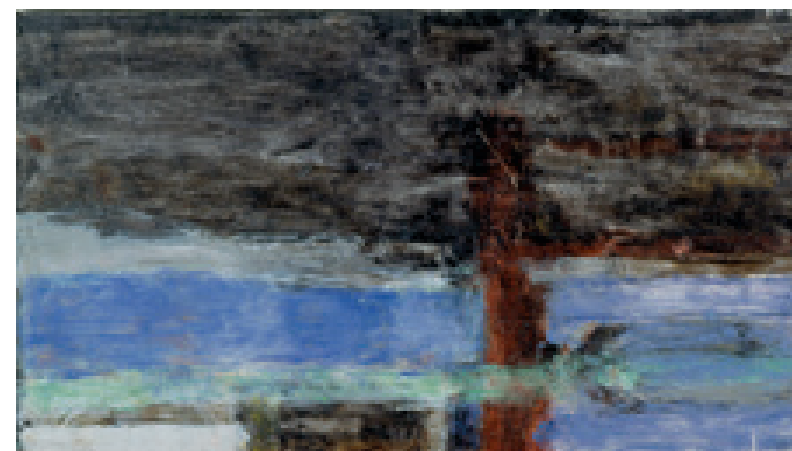


Ernesto Neto (Rio de Janeiro, RJ, 1964)

Sem título | Untitled, 1999
Caneta hidrográfica e guache sobre papel | Felt-tip pen and gouache on paper
24 x 33 cm
Coleção | Collection MAM, aquisição | acquisition Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo



Fábio Miguez (São Paulo, SP, 1962)
Sem título | Untitled, 1991
 Cera e óleo sobre tela | Wax and oil on canvas
 56 x 100 cm
 Coleção | Collection MAM, doação | gift of Paulo Figueiredo



Fábio Miguez (São Paulo, SP, 1962)
Sem título | Untitled, 1991
 Cera e óleo sobre tela | Wax and oil on canvas
 55,7 x 100 cm
 Coleção | Collection MAM, doação | gift of Paulo Figueiredo



Flávia Ribeiro (São Paulo, SP, 1954)

Sem título | Untitled (da série | from the series: *Corpos associados*), 1995-97
 Nanquim e pigmento dourado sobre papel | China ink and golden pigment on paper
 75 x 175 cm
 Coleção | Collection MAM, doação da artista | gift of the artist



Frida Baranek (Rio de Janeiro, RJ, 1961)

Bolo, 1990
Fios de ferro e pedras de mármore branco | Iron wire and white marble rock
80 x 180 x 130 cm
Coleção | Collection MAM, doação da artista | gift of the artist



Laurita Salles (São Paulo, SP, 1952)

Sem título | Untitled, 1995
Monotipia sobre papel | Monotype on paper
55,7 x 75,5 cm
Coleção | Collection MAM, doação da artista | gift of the artist



Leda Catunda (São Paulo, SP, 1961)
Couros, 1993
 Acrílica sobre couro e tela | Acrylic on leather and canvas
 170 x 252 x 8 cm
 Coleção | Collection MAM, doação da artista | gift of the artist

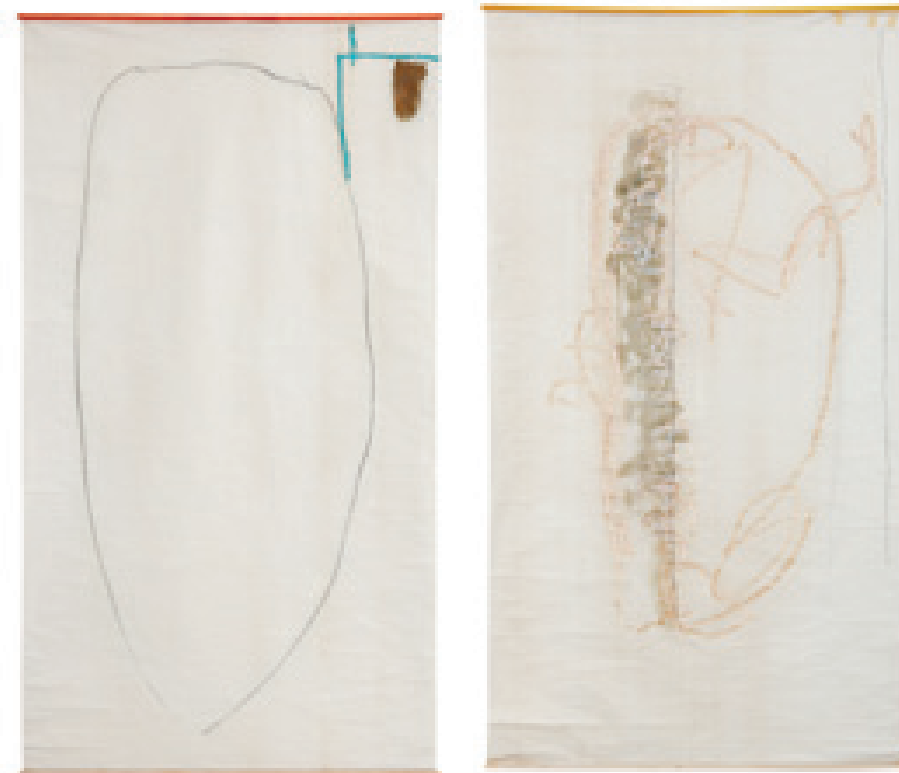


Paulo Monteiro (São Paulo, SP, 1961)
Sem título | Untitled, 1992
 Guache sobre papel | Gouache on paper
 70,2 x 50 cm
 Coleção | Collection MAM, doação | gift of Paulo Figueiredo



Maria Tereza Louro (São Paulo, SP, 1963)

Nº 1 – Nº 2 (da série I from the series: Ainda, algumas formas de amor. Maiz/Rey), 1996
 Bastão de óleo, grafite e têmpera acrílica sobre papel I Oil stick, graphite, and acrylic tempera on paper
 180 x 220 cm
 Coleção I Collection MAM, doação da artista I gift of the artist



Maria Tereza Louro (São Paulo, SP, 1963)

Nº 3 – Nº 4 (da série I from the series: Ainda, algumas formas de amor. Maiz/Rey), 1996
 Bastão de óleo, grafite e têmpera acrílica sobre papel I Oil stick, graphite, and acrylic tempera on paper
 179 x 220 cm
 Coleção I Collection MAM, doação da artista I gift of the artist



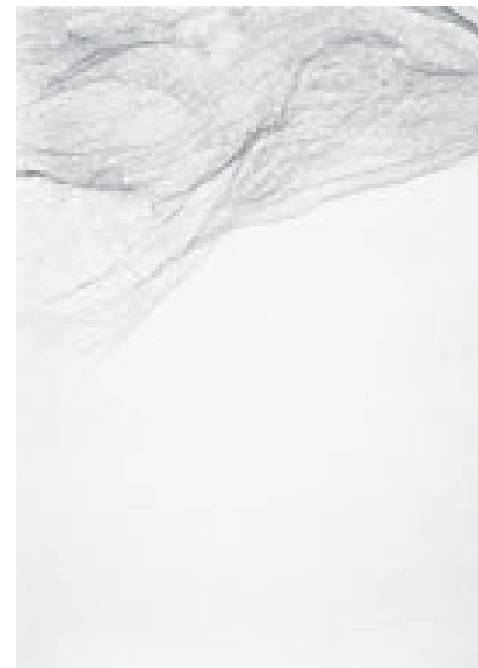
Shirley Paes Leme (Cachoeira Dourada, GO, 1955)

Sem título | Untitled, 1998

Fuligem sobre papel | Soot on paper

42 x 29,8 cm

Coleção | Collection MAM, doação da artista | gift of the artist



Shirley Paes Leme (Cachoeira Dourada, GO, 1955)

Sem título | Untitled, 1998

Fuligem sobre papel | Soot on paper

42 x 29,7 cm

Coleção | Collection MAM, doação da artista | gift of the artist



Shirley Paes Leme (Cachoeira Dourada, GO, 1955)

Sem título | Untitled, 1998

Fuligem sobre papel | Soot on paper

29,8 x 42 cm

Coleção | Collection MAM, doação da artista | gift of the artist

2000

Fernando Lindote
Márcia Pastore
Karin Lambrecht
Tatiana Blass



Márcia Pastore (São Paulo, SP, 1964)

Sem título | Untitled, 2000

Bronze | Bronze

83 x 315 x 35 cm

Coleção | Collection MAM, **doação** | gift of Nestlé Brasil LTDA.



Karin Lambrecht (Porto Alegre, RS, 1957)

***Fragmentos da cruz negra*, 2006**

Água-tinta, água-forte e ponta-seca sobre papel | Aquatint, aqua fortis, and drypoint on paper
64,8 x 49,1 cm

Coleção | Collection MAM, doação da artista por intermédio do |
gift of the artist assisted by Clube de Colecionadores de Gravura MAM

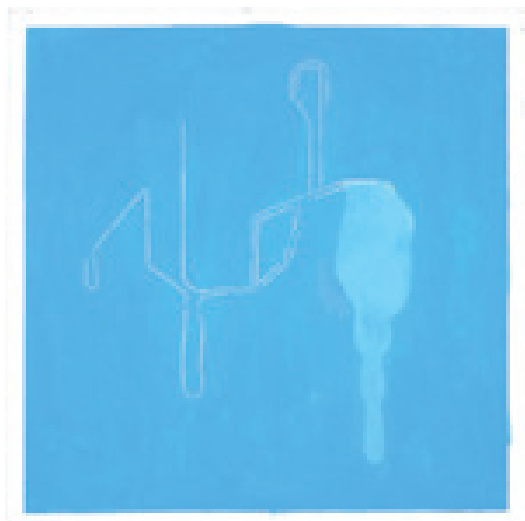


Tatiana Blass (São Paulo, SP, 1979)

***Poltrona*, 2003**

Óleo sobre tela | Oil on canvas
70 x 90 cm

Coleção | Collection MAM, doação | gift of Roger Wright



Fernando Lindote (Santana do Livramento, RS, 1960)

Cinemáquina, 2009

Impressão a jato de tinta sobre papel | Inkjet print on paper

Dimensões variáveis | Variable dimensions

Coleção | Collection MAM, **doação do artista por intermédio do** |
gift of the artist assisted by **Clube de Colecionadores de Gravura MAM**

2010

Lucia Laguna
Thiago Rocha Pitta



Lucia Laguna (Campos dos Goytacazes, RJ, 1941)

Estúdio nº 41, 2012

Acrílico e óleo sobre tela | Acrylic and oil on canvas

120,2 x 120,5 cm

Coleção | Collection MAM, doação da artista e dos amigos de José Olympio Pereira, por ocasião de seu aniversário de 50 anos | gift of the artist and José Olympio Pereira's friends on the occasion of his 50th birthday



Thiago Rocha Pitta (Tiradentes, MG, 1980)

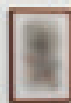
*Danãe nos Jardins de Górgona ou
Saudades da Pangeia*, 2011

Vídeo | Video
14'56"

Coleção | Collection MAM, doação dos amigos de José Olympio Pereira, por ocasião de seu aniversário de 50 anos |
gift of José Olympio Pereira's friends on the occasion of his 50th birthday

1950

Antônio Candido
Rene Guibault
Rene Guibault
Rene Guibault
Rene Guibault



Oito décadas de

ABSTRAÇÃO INFORMAL

Coleções

Museu de Arte Moderna de São Paulo
Instituto Casa Roberto Marinho

1940-2010

Oito décadas de
Abstração Informal

A abstração informal é uma das formas mais recentes da abstração, surgida no Brasil no início da década de 1950. Ela se caracteriza por ser uma linguagem visual que não se subordina a nenhuma ordem pré-estabelecida, sendo livre para explorar a forma, a cor e a textura de maneira espontânea e intuitiva.

Essa linguagem visual é caracterizada por ser uma linguagem visual que não se subordina a nenhuma ordem pré-estabelecida, sendo livre para explorar a forma, a cor e a textura de maneira espontânea e intuitiva.

A abstração informal é uma das formas mais recentes da abstração, surgida no Brasil no início da década de 1950. Ela se caracteriza por ser uma linguagem visual que não se subordina a nenhuma ordem pré-estabelecida, sendo livre para explorar a forma, a cor e a textura de maneira espontânea e intuitiva.

A abstração informal é uma das formas mais recentes da abstração, surgida no Brasil no início da década de 1950. Ela se caracteriza por ser uma linguagem visual que não se subordina a nenhuma ordem pré-estabelecida, sendo livre para explorar a forma, a cor e a textura de maneira espontânea e intuitiva.

A abstração informal é uma das formas mais recentes da abstração, surgida no Brasil no início da década de 1950. Ela se caracteriza por ser uma linguagem visual que não se subordina a nenhuma ordem pré-estabelecida, sendo livre para explorar a forma, a cor e a textura de maneira espontânea e intuitiva.

A abstração informal é uma das formas mais recentes da abstração, surgida no Brasil no início da década de 1950. Ela se caracteriza por ser uma linguagem visual que não se subordina a nenhuma ordem pré-estabelecida, sendo livre para explorar a forma, a cor e a textura de maneira espontânea e intuitiva.

A abstração informal é uma das formas mais recentes da abstração, surgida no Brasil no início da década de 1950. Ela se caracteriza por ser uma linguagem visual que não se subordina a nenhuma ordem pré-estabelecida, sendo livre para explorar a forma, a cor e a textura de maneira espontânea e intuitiva.

Oito décadas de
Abstração Informal

A abstração informal é uma das formas mais recentes da abstração, surgida no Brasil no início da década de 1950. Ela se caracteriza por ser uma linguagem visual que não se subordina a nenhuma ordem pré-estabelecida, sendo livre para explorar a forma, a cor e a textura de maneira espontânea e intuitiva.

A abstração informal é uma das formas mais recentes da abstração, surgida no Brasil no início da década de 1950. Ela se caracteriza por ser uma linguagem visual que não se subordina a nenhuma ordem pré-estabelecida, sendo livre para explorar a forma, a cor e a textura de maneira espontânea e intuitiva.

A abstração informal é uma das formas mais recentes da abstração, surgida no Brasil no início da década de 1950. Ela se caracteriza por ser uma linguagem visual que não se subordina a nenhuma ordem pré-estabelecida, sendo livre para explorar a forma, a cor e a textura de maneira espontânea e intuitiva.

A abstração informal é uma das formas mais recentes da abstração, surgida no Brasil no início da década de 1950. Ela se caracteriza por ser uma linguagem visual que não se subordina a nenhuma ordem pré-estabelecida, sendo livre para explorar a forma, a cor e a textura de maneira espontânea e intuitiva.

A abstração informal é uma das formas mais recentes da abstração, surgida no Brasil no início da década de 1950. Ela se caracteriza por ser uma linguagem visual que não se subordina a nenhuma ordem pré-estabelecida, sendo livre para explorar a forma, a cor e a textura de maneira espontânea e intuitiva.

A abstração informal é uma das formas mais recentes da abstração, surgida no Brasil no início da década de 1950. Ela se caracteriza por ser uma linguagem visual que não se subordina a nenhuma ordem pré-estabelecida, sendo livre para explorar a forma, a cor e a textura de maneira espontânea e intuitiva.

A abstração informal é uma das formas mais recentes da abstração, surgida no Brasil no início da década de 1950. Ela se caracteriza por ser uma linguagem visual que não se subordina a nenhuma ordem pré-estabelecida, sendo livre para explorar a forma, a cor e a textura de maneira espontânea e intuitiva.



1940

1940

1950

Antonio Bandeira
Manabu Mabe
Maria Martins
Tomie Ohtake
Vicira da Silva

1960

Antonio Bandeira
Manabu Mabe
Maria Pêlo
Tikashi Fukushima
Tomie Ohtake
Vicira da Silva
Yolanda Mohalyi

1970

Antonio Bandeira
Manabu Mabe
Maria Pêlo
Tikashi Fukushima
Tomie Ohtake
Vicira da Silva
Yolanda Mohalyi

1980

Antonio Bandeira
Manabu Mabe
Maria Pêlo
Tikashi Fukushima
Tomie Ohtake
Vicira da Silva
Yolanda Mohalyi



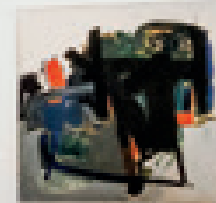
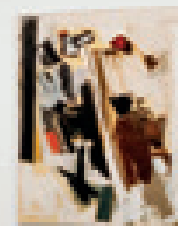


1970

Arturo Escobar
Rafael Barba
Rafael Barba
Rafael Barba

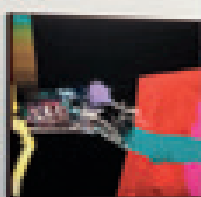
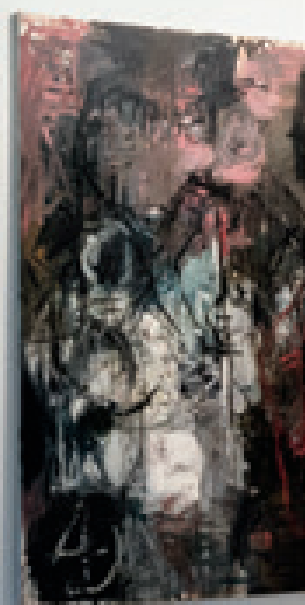
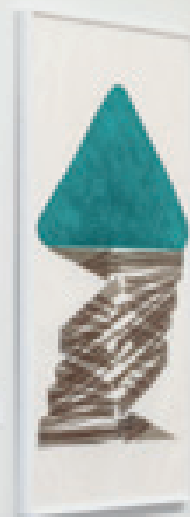
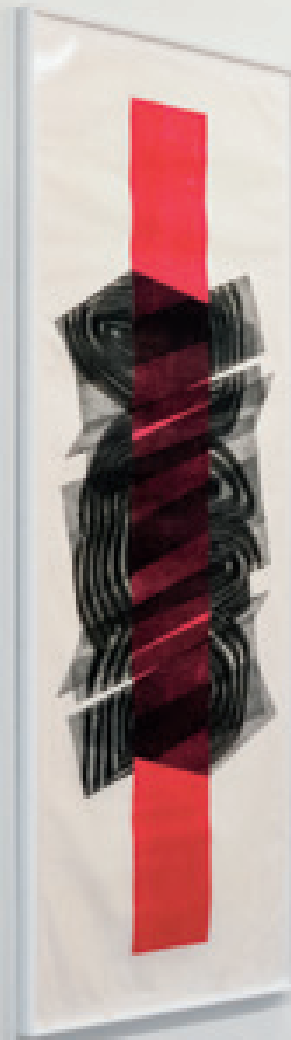
1960

Arturo Escobar
Rafael Barba
Rafael Barba
Rafael Barba
Rafael Barba
Rafael Barba
Rafael Barba
Rafael Barba

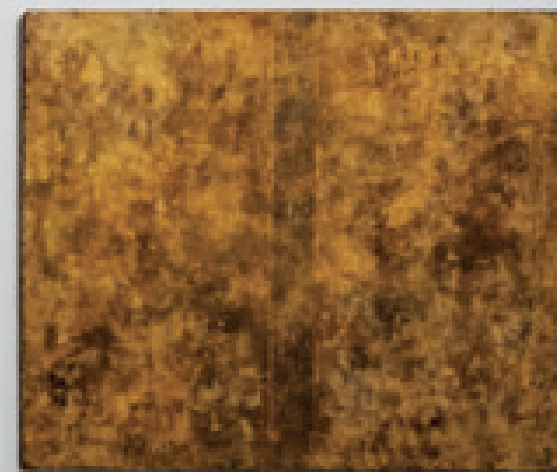
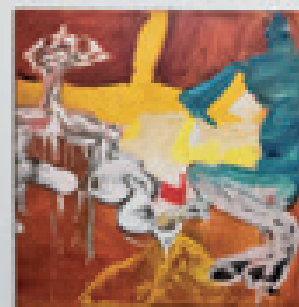
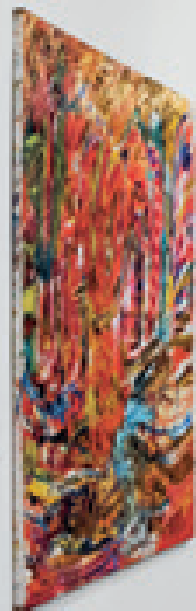


1970

Hévi Camargo
Luiz Aquila
Maria Bonomi
Tomie Ohtake
Yolanda Mohalyi





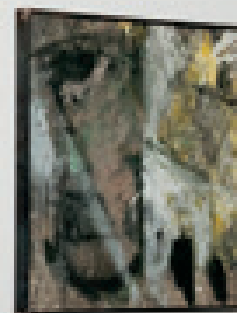
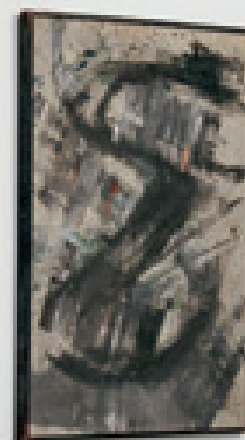
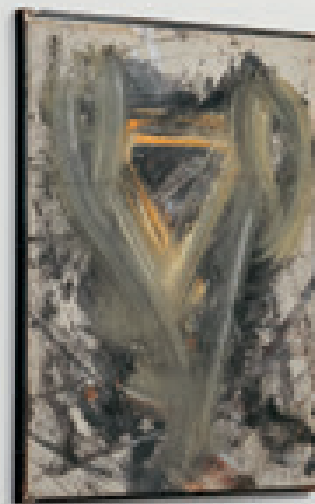






1990

Antonio Hélio Cabral
Carlos Uchôa
Célia Eucalido
Edith Derdyk
Ernesto Neto
Fábio Miguez
Flávia Ribeiro
Frida Baranek
Laurita Salles
Leda Catunda
Maria Tereza Louro
Paulo Monteiro
Shirley Paes Leme

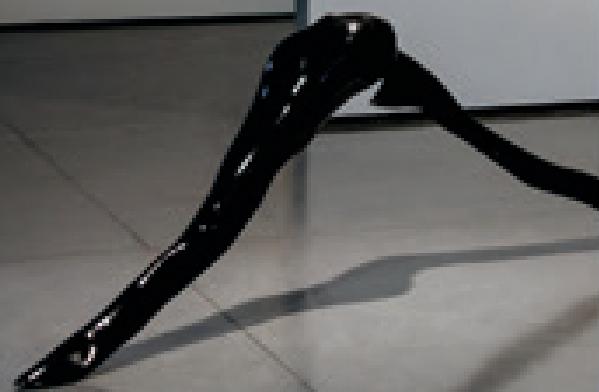


2000

Francisco Llorente
Leda Catunda
Maria Tereza Louro
Paulo Monteiro

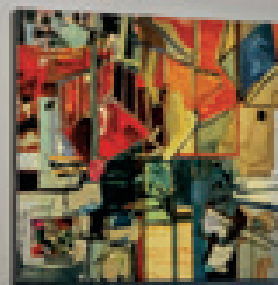
2010

Francisco Llorente
Leda Catunda
Maria Tereza Louro
Paulo Monteiro



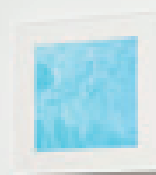
2010

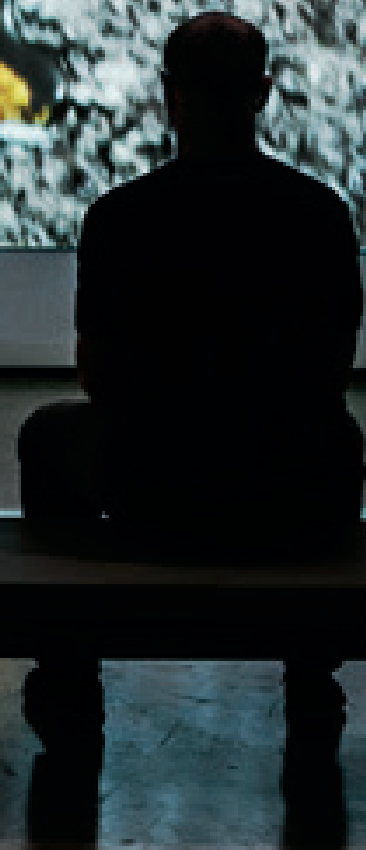
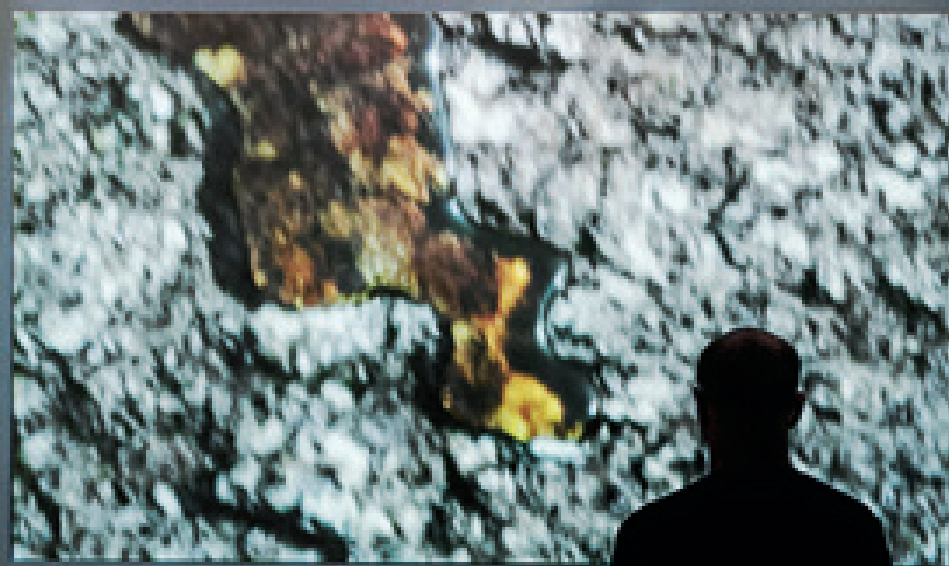
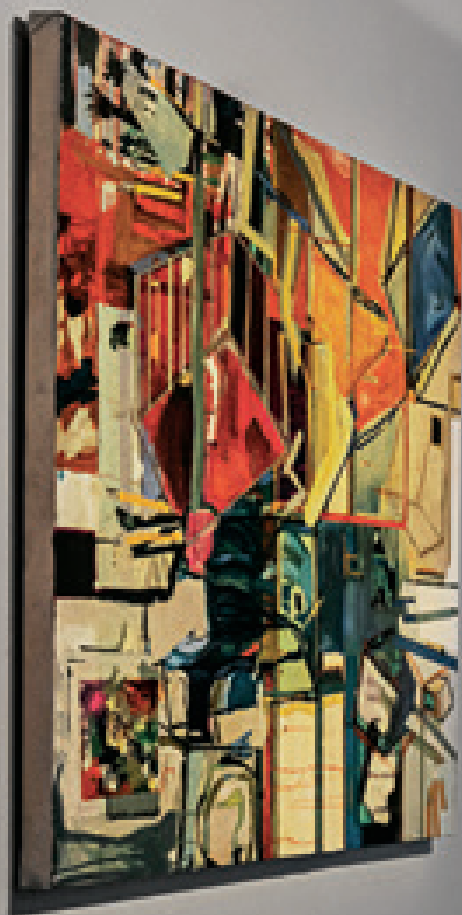
*Lucia Laguarda
Viktor Rosta Pina*



2000

*Fernando Lindero
Karin Landwehr
Marcin Patkiewicz
Tatiana Blaz*





Obras de Antonio Bandeira na exposição

Antonio Bandeira's Works at the Exhibition

1950

Antonio Bandeira

(Fortaleza, CE, 1922 – Paris, França, 1967)

Sem título | Untitled, 1957

Têmpera e nanquim sobre flâ | Tempera and China ink on flong

42 x 24 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho,
Instituto Casa Roberto Marinho

1960

Antonio Bandeira

(Fortaleza, CE, 1922 – Paris, França, 1967)

A grande cidade, 1961

Técnica mista sobre tela | Mixed media on canvas

162 x 130 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho,
Instituto Casa Roberto Marinho

Soleil sur paysage vertical bleu, 1965

Óleo sobre tela | Oil on canvas

161,5 x 96,5 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho,
Instituto Casa Roberto Marinho

Il neige sur Notre Dame, 1962

Óleo sobre tela | Oil on canvas

62 x 51 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho,
Instituto Casa Roberto Marinho

Sem título | Untitled, 1965

Óleo sobre tela | Oil on canvas

162 x 130 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho,
Instituto Casa Roberto Marinho

Cidade iluminada, 1962

Óleo sobre tela | Oil on canvas

50 x 61 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho,
Instituto Casa Roberto Marinho

Sem título | Untitled, 1963

Óleo sobre tela | Oil on canvas

69 x 99 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho,
Instituto Casa Roberto Marinho

Como cascatas escorrendo, 1964

Óleo sobre tela | Oil on canvas

130 x 81 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho,
Instituto Casa Roberto Marinho

Panorama, 1962-64

Óleo sobre tela | Oil on canvas

130 x 245 cm

Coleção | Collection Roberto Marinho,
Instituto Casa Roberto Marinho

INSTITUTO CASA ROBERTO MARINHO

COLEGIADO DE DIRETORIA
BOARD OF DIRECTORS
Claudia Falcão
Lauro Cavalcanti
Pedro Carvalho

DIRETOR EXECUTIVO | EXECUTIVE DIRECTOR
Lauro Cavalcanti

GERENTE OPERACIONAL | OPERATIONS MANAGER
Licia Olivieri

COORDENADOR DA COLEÇÃO ROBERTO MARINHO
ROBERTO MARINHO COLLECTION COORDINATOR
Joel Coelho

COORDENADORA ADMINISTRATIVA
ADMINISTRATIVE COORDINATOR
Lucia Workman

COORDENADORA DE EDUCAÇÃO
EDUCATION COORDINATOR
Roberta Condeixa

COORDENADOR DE PATRIMÔNIO
PROPERTY COORDINATOR
Rafael Barros

COORDENADOR DE OPERAÇÕES
OPERATIONS COORDINATOR
Luiz Carlos Guimarães

APOIO ADMINISTRATIVO | ADMINISTRATIVE SUPPORT
Augusto Rocha / Cardeiros

ASSISTENTES | ASSISTANTS
André Silva
Jorge Menezes
Manuela Taveira
Marcos Leite
Pedro Leal

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

DIRETORIA | MANAGEMENT BOARD
Presidente | President
Milú Villela

Vice-presidente Executivo | Executive Vice President
Alfredo Egydio Setúbal

Vice-presidente Internacional | International Vice President
Michel Claude Julien Etlin

Diretor Jurídico | Legal Director
Eduardo Salomão Neto

Diretor Financeiro | Finance Director
Alfredo Egydio Setúbal

Diretor Administrativo | Administrative Director
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

Diretores | Directors
Cesar Giobbi
Daniela Villela
Eduardo Brandão
Orandi Momesso
Paula Azevedo
Vera Lúcia dos Santos Diniz

CONSELHO | COUNCIL
Presidente | President
Simone Schapira

Vice-presidente | Vice President
Helio Seibel

Membros | Members
Adolpho Leirner, Alcides Tapias, Antonio Hermann Dias de Azevedo, Antonio Matias, Carlos Eduardo Moreira Ferreira, Carmen Aparecida Ruete de Oliveira, Danilo Miranda, Denise Aguiar Alvarez, Fabio Colleti Barbosa, Fernando Moreira Salles, Francisco Horta, Georgiana Rothier, Geraldo Carbone, Graziella Matarazzo Leonetti, Henrique Luz, Israel Vainboim, Jean-Marc Etlin, João Carlos Figueiredo Ferraz, José Ermírio de Moraes Neto, Leo Slezzynger, Maria da Glória Ribas Baumgart, Michael Edgard Perlman, Otávio Maluf, Paula P. Paoliello de Medeiros, Paulo Proushan, Paulo Setúbal, Peter Cohn, Roberto B. Pereira de Almeida, Rodolfo Henrique Fischer, Rolf Gustavo R. Baumgart, Salo Davi Saibel

Conselho Internacional | International Council
David Fenwick
Donald E. Baker
Eduardo Costantini
José Luis Vittor
Patricia Cisneros
Robert W. Pittman

Conselho Consultivo de Arte | Art Consultative Council
Ana Maria Maia
Marcos Moraes
Paulo Venancio Filho

Patrono | Patron
Adolpho Leirner, Alcides Tapias, Alfredo Egydio Setúbal, Alfredo Rizkallah, Antonio Hermann Dias de Azevedo, Antonio Matias, Carlos Eduardo Moreira Ferreira, Carmen Aparecida Ruete de Oliveira, Cesar Giobbi, Daniela Villela, Danilo Miranda, Denise Aguiar Alvarez, Eduardo Brandão, Eduardo Salomão Neto, Fabio Colleti Barbosa, Fabio Ulhoa Coelho, Fernando Moreira Salles, Fernão Carlos B. Bracher, Francisco Horta, Georgiana Rothier, Geraldo Carbone, Graziella Matarazzo Leonetti, Helio Seibel, Henrique Luz, Israel Vainboim, Jean-Marc Etlin, João Carlos Figueiredo Ferraz, José Ermírio de Moraes Neto, Leo Slezzynger, Maria da Glória Ribas Baumgart, Michael Edgard Perlman, Michel Claude Julien Etlin, Milú Villela, Orandi Momesso, Otávio Maluf, Paula Azevedo, Paula P. Paoliello de Medeiros, Paulo Proushan, Paulo Setúbal, Peter Cohn, Renata de Paula Seripieri, Roberto B. Pereira de Almeida, Rodolfo Henrique Fischer, Rolf Gustavo R. Baumgart, Salo Davi Saibel, Sérgio Ribeiro da Costa Werlang, Simone Schapira, Vera Lúcia dos Santos Diniz

EQUIPE | STAFF

PRESIDENTE | PRESIDENT
Milú Villela

CURADOR | CURATOR
Felipe Chaimovich

ADMINISTRAÇÃO | ADMINISTRATION
Gerente | Manager Nelma Raphael dos Santos

Compras | Buyer
Fernando Ribeiro Morosini

Financeiro | Financial
Coordenador | Coordinator Luiz Custódio da Silva Junior
Assistentes | Assistants Patricia Barbosa Vicente e
Renata Noé Peçanha da Silva

Loja | Shop
Coordenadora | Coordinator Solange Oliveira Leite
Assistente | Assistant Romário Rocha Neto
Vendedoras | Salesclerks Fabiana Batista e
Luciana Silva de Castro

Patrimônio | Premises & Maintenance
Coordenador | Coordinator Estevan Garcia Neto
Assistentes | Assistants Alekiçom Lacerda,
Carlos José Santos e Douglas Peçanha da Silva

Projetos | Projects
Analista | Analyst Monique Cerchiari Mattos

Recepção | Reception
Assistente | Assistant Luiza Helena Oliveira Stock Taiba

Tecnologia | Information Technology
Analista | Analyst Diogo Cortez Vieira

ASSESSORIA DA PRESIDÊNCIA | PRESIDENT OFFICE
Assistentes | Assistants Anna Maria Temoteo Pereira,
Ângela de Cássia Almeida, Barbara L. G. Daniselli da
Cunha Lima e Valeria Moraes N. Camargo
Coordenadora Relações Institucionais | Institutional Affairs
Coordinator Magnólia Costa

ASSOCIADOS | MEMBERS
Coordenadora | Coordinator Roberta Alves
Assistente | Assistant Daniela Reis

Atendimento Recepção | Reception
Supervisora | Supervisor Ana Caroline Theodoro da Silva
Assistente | Assistant Livia Amabile Ernica
Aprendiz | Apprentice Wellington Wulf

BIBLIOTECA | LIBRARY
Coordenadora | Coordinator Maria Rossi Samora
Bibliotecária | Librarian Léia Carmen Cassoni
Estagiário | Intern Carlos Henrique Barreto da Silva

CLUBE DE COLECIONADORES DE GRAVURA
E FOTOGRAFIA E DESIGN | PRINT AND PHOTO
COLLECTORS' CLUB
Coordenadora | Coordinator Maria de Fátima Perrone Pinheiro
Assistente | Assistant Jaqueline Rocha de Almeida
Aprendiz | Apprentice Luiza Moura Bravim

CURADORIA | CURATOR OFFICE
Coordenadora executiva | Executive coordinator
Mária Paula de Souza Amaral

Pesquisa e publicações | Research and publishing
Coordenador | Coordinator Renato Schreiner Salem

Produção de Exposição | Exhibition Realization
Ana Paula Pedroso Santana, Patricia Pinto Lima,
Rafael Itsuo Takahashi

ACERVO | COLLECTION
Coordenadora | Coordinator Cecília Zuchi Vezzoni
Assistentes | Assistants Ana Beatriz Giacomini Marques,
Andréa Cortez Alves, Carolina Mikoszewski Suarez

EDUCATIVO | EDUCATION
Coordenadora | Coordinator Daina Leyton

Programas Educativos | Education Programs
Analista | Analyst Felipe Sevilhano Martinez

Ateliê | Studio José Ricardo Perez
Cursos | Courses Jorge Augusto de Oliveira
Educativo | Education Maria Iracy Ferreira Costa

Educadores | Educators Barbara Ganizev Jimenez,
Fernanda Vargas Zardo, Gregório Ferreira Contreras
Sanches, Laysa Elias Diniz, Leonardo Barbosa Castilho,
Mirela Agostinho Estelles

Estagiários | Interns Clarissa Ricci Guimarães,
Nayla Beatriz Tebas Bretas, Vivian Belloto

JURÍDICO E CONSULTORIA DE PROJETOS CULTURAIS
LEGAL AFFAIRS & CULTURAL PROJECTS SUPPORT
Coordenador | Coordinator João Dias Turchi

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO | CONTEMPORARY ART
NUCLEUS Coordenadora | Coordinator Paula Azevedo

NÚCLEO MIRIM | CONTEMPORARY ART NUCLEUS FOR
CHILDREN Coordenadora | Coordinator
Ane Katrine Blikstad Marino

PARCEIROS CORPORATIVOS & MARKETING
CORPORATE SPONSORSHIP & MARKETING
Coordenadora | Coordinator Livia Rizzi Razente

Comunicação | Communication
Analista | Analyst Deri Andrade

Design
Coordenadora de Design | Design Coordinator
Camila Dylis Silickas
Designer Beatriz Falleiros Nunes

Eventos | Events
Assistente | Assistant Luciana Pimentel de Mello

Parceiros Corporativos | Corporate Sponsorship
Analista | Analyst Andrea Lombardi Barbosa

RECURSOS HUMANOS | HUMAN RESOURCES
Coordenadora | Coordinator Karine Lucien Decloedt Cesario
Assistente | Assistant Ana Karolína Ferreira da Silva

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO | CONTEMPORARY NUCLEUS

Sócios | Members

Adriana Dequech Sola, Alessandro Jabra, Alexandra M. Gros, Alexandre de Castro e Silva, Alexandre Fehr, Alexandre Shulz, Ana Carmen Longobardi, Ana Carolina Sucar, Ana Eliza Setúbal, Ana Lopes, Ana Nobre, Ana Paula Carneiro Vianna, Ana Paula Cestari, Ana Serra, Andrea Giffone Feitosa, Andrea Gonzaga, Andrea Johannpeter, Angela Akagawa, Antonio Correa Meyer, Antonio Duva, Antonio de Figueiredo Murta Filho, Beatriz Yunes Guarita, Bernardo Faria, Bettina Toledo, Bianca Cutait, Bruna Riscali, Camila Mendez, Camila Pedrosa Horta, Camila Siqueira, Camila Yunes Guarita, Carlos Alberto de Mello Iglesias, Carol Kauffmann, Carolina Massad Cury, Cecilia Isnard, Christiane de Mello Iglesias, Christina Bicalho, Cintia Rocha, Claudia Falcon, Claudia Maria de Oliveira Sarpi, Claudia Proushan, Cleusa Garfinkel, Clotilde Roviralta, Cristiana Rebelo Wiener, Cristiane Basílio Gonçalves, Cristiane Quercia, Cristina Baumgart, Cristina Canepa, Daniela Cerri, Daniela Kurc, Daniela M. Villela, Daniela Schmitz, Daniela Seve Duvivier, Daniela Steinberg Berger, Dany Rappaport, Dany Saadia Safdie, Décio Hernandez di Giorgi, Eduardo Steinberg, Eduardo Vassimon, Elisa Camargo de Arruda Botelho, Eneas Ferreira, Esther Cuten Schattan, Fabio Cimino, Felipa Abondanza Schain, Fernanda Boghosian Rossi, Fernanda Cardoso de Almeida, Fernanda Ferreira Braga Ferraz, Fernanda Mil-Homens Costa, Fernanda Naman, Fernanda Resstom, Flavia Millen, Flavia Steinberg, Florence Curimbaba, Francisco Pedrosa Horta, Gabriela Giannella, Georgiana Rothier, Geraldo Azevedo, Gisele Rossi, Graça Bueno, Guilherme Johannpeter, Gustavo Clauss, Helio Seibel, Heloisa Désirée Samaia, Heloisa Vidigal Guarita, Henry Lowenthal, Ida Regina Guimarães Ambroso Marques, Ilaria Garbarino Affricano, Isa di Gregório, Isabel Ralston Fonseca de Faria, Janice Marques, José Eduardo Nascimento, Judith Kovesi, Juliana Lowenthal, Julie Schlossman, Karla Meneghel, Kelly Amorim, Lilian Kanitz, Lucas Cimino, Lucas Giannella, Luciana Lehfeld Daher, Luis Felipe Sola, Luisa Malzoni Strina, Maguy Etlin, Marcia Igel Joppert, Marcio Silveira, Maria Beatriz Rosa, Maria Lúcia Alexandrino Segall, Maria Regina Pinho de Almeida, Maria Teresa Igel, Mariana Souza Sales, Marília Chede Razuk, Marília Salomão, Marina Lisbona, Marta Tamiko Takahashi Matushita, Martha Veríssimo, Martin Georges Pierre Bernard, Mauricio Penteado Trentin, Mauro André Mendes Finatti, Mônica Mangini, Monica Vassimon, Morris Safdie, Murillo Cerello Schattan, Natalia Jereissati, Nicolas Wiener, Norma Eda Megale Guarita, Pablo Toledo, Paula Azevedo, Paula Jabra, Paula Proushan, Paula Regina Depieri, Paulo Cesar Queiroz, Paulo Proushan, Paulo Setúbal Neto, Raquel Novais, Raquel Steinberg, Regina de Magalhães Bariani, Renata de Castro e Silva, Renata Nogueira Beyruti, Renata Santana, Ricardo Trevisan, Rita Proushan, Roberta Dale, Rodolfo Viana, Rodrigo Editore, Ruy Hirschheimer, Sabina Lowenthal, Sandra C. de Araújo Penna, Sérgio Ribeiro da Costa Werlang, Shirley Goldflus, Silvio Steinberg, Sofia Ralston, Sonia Regina Opice, Stefania Cestero, Taissa Buesco, Tania Rivitti, Teresa Cristina Bracher, Titiza Nogueira, Vera Dorsa, Vera Havar, Vera Lucia dos Santos Diniz, Vivian Leite, Wilson Pinheiro Jabur

PARCEIROS | PARTNERS

MANTENEDORES



Bradesco



vivo

SÊNIOR PLUS

ATRAVES\, Levy & Salomão Advogados

SÊNIOR

Apis3, BMA – Barbosa Müssnich Aragão, BNP Paribas, Canal Curta!, EMS, Estadão, FOLHA, PWC, Revista Arte! Brasileiros, Trip Editora

PLENO

3D Explora, Artikin, Bolsa de Arte, Caixa Belas Artes, Instituto Votorantim, Klabin, KPMG Auditores Independentes, Meliá Ibi-rapuera, Montana Química, Pirelli, Power Segurança e Vigilância Ltda, Reserva Cultural, Revista Adega, Saint Paul Escola de Negócios, Somo Seguros

MÁSTER

Bloomberg Philanthropies, Casa da Chris, FIAP, Gusmão & Labrunie Propriedade Intelectual, Revista Cult, Revista Piauí

APOIADOR

Amabile Flores, Cultura e Mercado, FESPSP Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, Goethe-Institut São Paulo, ICIB Instituto Cultural Italo-Brasileiro, ICTS Protiviti, IFESP Instituto de Estudos Franceses e Europeus, Instituto Filantropia, IPEN, O Beijo, Paulista S.A. Empreendimentos, Revista FFWMAG, Senac, Seven English – Español, Top Clip Monitoramento & Informação

PROGRAMAS EDUCATIVOS

Cielo (MUSEU ABERTO)

AGRADECIMENTOS

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente de São Paulo

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION

REALIZAÇÃO | REALIZATION

Museu de Arte Moderna de São Paulo

CURADORIA | CURATORSHIP

Felipe Chaimovich

Lauro Cavalcanti

PRODUÇÃO | PRODUCTION

MAM Curadoria

Instituto Casa Roberto Marinho

PROJETO EXPOGRÁFICO E ILUMINAÇÃO

EXPOGRAPHIC PROJECT AND LIGHTING

Andrade Morettin Arquitetos

DESIGN VISUAL | GRAPHIC DESIGN

Claudio Filus

EXECUÇÃO DO PROJETO EXPOGRÁFICO

EXPOGRAPHIC PROJECT EXECUTION

Ação Cenografia

CONSERVAÇÃO | CONSERVATION

MAM Acervo

Cleide Messi – ICRM

Denise e Wallace Guiglemti – ICRM

MONTAGEM | INSTALLATION

Manuseio

TRANSPORTE | SHIPPING

ArtQuality

Millenium

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS | ENGLISH TRANSLATION

Christopher Burden

ASSESSORIA DE IMPRENSA | COMMUNICATION

Conteúdo Comunicação

CATÁLOGO | CATALOGUE

REALIZAÇÃO | REALIZATION

Museu de Arte Moderna de São Paulo

DESIGN GRÁFICO | GRAPHIC DESIGN

Claudio Filus

COORDENAÇÃO EDITORIAL | EDITORIAL COORDINATION

Renato Schreiner Salem

REVISÃO E PREPARAÇÃO

PROOFREADING AND TEXT PREPARATION

Regina Stocklen

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS | ENGLISH TRANSLATION

Christopher Burden

FOTOS | PHOTOS

Cristina Isidoro (p. 37, 40-43, 66, 67, 69-71)

Fernando Lindote (p.104,105)

Nelson Kon (p.110-131)

Pedro Oswaldo Cruz (p. 27-35, 39, 47-52, 57-59)

Rafael Roncato (p. 102)

Renato Parada (p. 61, 63, 72, 73, 82, 83, 88-90, 92, 95,

103, 107-109)

Romulo Fialdini (p. 44-46, 53-56, 62, 64, 68, 74-81, 84-87,

91, 93, 94, 94-101)

TRATAMENTO DE IMAGEM E IMPRESSÃO

PHOTO RETOUCHING AND PRINTING

Ipsis

O Museu de Arte Moderna de São Paulo está à disposição das pessoas que eventualmente queiram se manifestar a respeito de licença de uso de imagens e/ou de textos reproduzidos neste material, tendo em vista determinados artistas e/ou representantes legais que não responderam às solicitações ou não foram identificados, ou localizados.

The Museu de Arte Moderna de São Paulo is available to people who might want to manifest regarding the license for use of images and/or texts reproduced in this material, given that some artists and/or legal representatives did not respond to the request or have not been identified, or found.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO.

Oito décadas de abstração informal nas coleções do Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Instituto Casa Roberto Marinho. Felipe Chaimovich, Lauro Cavalcanti (Textos e Curadoria) ; Milú Villela (Apresentação) ; Christopher Burden (Tradução) ; Claudio Filus (Design gráfico). Renato Salem (Coordenação editorial) ; Regina Stocklen (Revisão).

São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018.
140 p. : il.

Textos em Português e Inglês.

Exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 16 de janeiro a 22 de abril de 2018.
ISBN 978-85-86871-88-7

1. Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2. Arte Abstrata - Abstracionismo – séculos XX-XXI - Brasil. I. Título. II. Chaimovich, Felipe. III. Cavalcanti, Lauro.

CDU: 7.038
CDD: 709.81



Este catálogo foi composto na fonte Helvética e impresso em couchê fosco 150 g/m² (miolo) e Duo design 250 g/m² (capa) pela gráfica Ipsis em março de 2018.

Oito décadas de

ABSTRAÇÃO INFORMAL

Planta da exposição – Grande Sala
Exhibition Plant – Great Room

1940-2010



ISBN 978-85-86871-88-7



9 788586 871887

mam



Casa Roberto Marinho