

# Ações e contatos regionais da arte concreta.

Este trabalho é parte da minha tese de doutorado intitulada *Abstração entre a Argentina e o Brasil. Inscrição Regional e Interconexões da Arte Concreta: 1944-1960*, orientada por Andréa Giunta, a quem agradeço as possibilidades oferecidas para desenvolver essas pesquisas tanto no Brasil como na Suíça. A viagem a Zurique foi realizada com uma bolsa outorgada pela Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. Com relação às pesquisas realizadas nessa cidade, quero agradecer a Jakob e Chantal Bill, por terem gentilmente me facilitado o acesso a seus arquivos, e a Regina Vogel, por sua valiosa colaboração. Também quero expressar minha gratidão para com Patrícia Artundo, Jorge Schwartz e Gênese Andrade, pelo apoio que me deram em minhas reiteradas viagens a São Paulo.

## Intervenções de Max

**MARIA AMÁLIA  
GARCÍA** é professora da  
Faculdade de Filosofia e  
Letras da Universidade de  
Buenos Aires.

# E

m 1951 a produção do artista suíço Max Bill deu-se a conhecer no ambiente paulista, gerando impactos e repercussões no âmbito brasileiro e latino-americano. Nesse ano Bill não só ganhava o prêmio em escultura da I Bienal de São Paulo como também em março havia realizado sua primeira exposição retrospectiva no Museu de Arte de São Paulo (Masp). Efetivamente, os acontecimentos ocorridos na cidade de São Paulo em 1951 constituem um momento definitivo para a inscrição da arte concreta no panorama regional. Buenos Aires também acompanhou esse processo, embora o “desembarque” billiano no âmbito portenho tenha sido mais modesto: em 1951 aparecia a revista *Nueva Visión*, dirigida por Tomás Maldonado, que em seu primeiro número dedicava um tributo ao artista suíço.

As relações entre Bill e alguns artistas, críticos e gestores argentinos e brasileiros geraram momentos de interlocução e espaços de intervenção. Bill encontrou na América do Sul possibilidades de diálogo e ação que resultavam impensáveis para sua situação no âmbito europeu do pós-guerra, no qual a arte concreta suíça (representada pelo grupo Allianz) teve escassa projeção. Em contraposição, deste lado do Atlântico o concretismo encontrou um forte impulso e Bill foi uma figura-chave nessa articulação. Este texto se propõe a abordar o impacto da produção de Bill em São Paulo em 1951 como episódio-chave para a inscrição da arte concreta no panorama artístico regional.

# Bill

## em São Paulo

## em 1951

MARIA AMÁLIA GARCÍA

Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro

## A EXPOSIÇÃO NO MASP

1 Pietro Maria Bardi, carta a Max Bill, São Paulo, 30 de junho de 1949 (Arquivo Bill).

2 Idem, *ibidem*.

3 "No Museu de Arte. Exposição sobre Max Bill", in *Diário da Noite*, São Paulo, 5 de abril de 1950; "No Museu de Arte. Livro e Exposição sobre Max Bill", in *Diário de São Paulo*, São Paulo, 5 de abril de 1950; "No Museu de Arte a Obra Completa de Max Bill", in *Diário de São Paulo*, São Paulo, 21 de agosto de 1949 (Arquivo Masp).

4 "O Museu de Arte de São Paulo convida V. S. para visitar a Exposição de Obras de Max Bill que se abrirá no dia 1 de março às 15 horas na ocasião da inauguração dos cursos do Instituto de Arte Contemporânea", Convite. Arquivo Masp, São Paulo. Essa pesquisa confronta do ponto de vista documental a errônea datação da exposição em 1950. Além do convite (transcrito na nota anterior) ver: "Museu de Arte. Inauguração da Exposição de Max Bill", in *Diário de São Paulo*, São Paulo, 1º de março de 1951, p. 8; "Inaugura-se Hoje, na Grande Sala de Exposição do Segundo Andar, a Exposição do Arquiteto, Pintor e Escultor Suíço Max Bill"; "Está Aberta no Museu de Arte a Exposição Dedicada a Max Bill", in *Diário de São Paulo*, São Paulo, 3 de março de 1951, p. 7; "Duas Grandes Exposições no Museu de Arte", in *Folha da Manhã*, São Paulo, 15 de abril 1951, p. 8; ver também: "Constatations Concernant la Participation de Max Bill à la I Biennale de São Paulo", Arquivo Masp.

5 Max Bill, "Liste der gemälde und plastiken von Max Bill", Arquivo Masp.

6 Ver "Correspondência com Masp", Arquivo Bill; Karin Gimmi, "Max Bill: Artista de Exposições", in 2G, nº 29-30, Barcelona, junho de 2004, pp. 30-43.

7 Geraldo Ferraz, "Uma Página Anterior (Max Bill, Pintor, Escultor e Arquiteto no Museu de Arte)", in *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 de maio de 1951. Reproduzido em: Geraldo Ferraz, *Retrospectiva. Figuras, Raízes e Problemas da Arte Contemporânea*, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1975, pp. 174-7; "Museu de Arte", in *Diário de São Paulo*, São Paulo, 1º de março de 1951, p. 8; "Duas Grandes Exposições no Museu de Arte", in *Folha da Manhã*, São Paulo, 15 de abril 1951, p. 8.

8 Max Bill, "Beleza Provinda de Função e Beleza como Função", in *Hábitat*, nº 2, São Paulo, janeiro-março de 1951, pp. 61-5.

9 Idem, *ibidem*, p. 61.

Pietro Maria Bardi e Bill haviam se conhecido no 1º Congresso da Reconstrução, em Milão, em 1945, pouco antes que o italiano se envolvesse no projeto de Chateaubriand e se radicasse em São Paulo<sup>1</sup>. Em 1949 Bardi, na direção do Masp, estendeu ao artista suíço a proposta de exposição: "*Je voudrais bien avoir dans notre musée une exposition de vos œuvres: architecture, art graphique, peinture, etc. Je voudrais une exposition complète, avec des dessins et des photographies de façon à donner avec perfection l'impression de votre personnalité*"<sup>2</sup>. A organização do projeto, que estaria a cargo de Lina Bo, estava alinhada com as inovações que, no âmbito tanto de critério expositivo como de desenho museográfico, era desenvolvido pelo Masp.

Embora as gestões tivessem começado em meados de 1949, a correspondência informa sobre as dificuldades com os seguros e os traslados e com as negociações com outras instituições sul-americanas que co-produziriam a exposição. Desde 1949 a imprensa paulista vinha anunciando a realização "em breve" da exposição de Bill<sup>3</sup>. Mas, pelo que se depreende da correspondência, a exposição foi marcada e depois proposta em várias oportunidades, inaugurando-se finalmente no dia 1º de março de 1951 junto com a abertura do Instituto de Arte Contemporânea<sup>4</sup>.

A proposta de Bill estava amplamente desdobrada; ele era apresentado como um artista total com um espírito construtivo. Essa exposição mostrava as várias facetas desse criador: pinturas, esculturas, obra gráfica, cartazes, maquetes e fotos de arquiteturas e desenhos industriais exploravam um amplo panorama de interesses. Foram apresentadas mais de sessenta obras e trinta fotografias e plantas arquitetônicas e desenhos. Embora houvesse algumas obras dos anos 30 como *15 Variations Sur un Même Thème* (1935-38), a seleção pictórica e escultórica privilegiava a produção de fins dos anos 40. Também foram apresentadas fotografias de sua casa em Zurique-Höngg,

do premiado pavilhão suíço na Trienal de Milão e da exposição *Die gute Form*, além das plantas para a Hochschule für Gestaltung (HfG) de Ulm<sup>5</sup>. Para compreender a transcendência dessa exposição é preciso pensar não só no impacto visual do conjunto das obras mas também no projeto expositivo: embora Bill não estivesse presente para a montagem, suas intenções estão documentadas. Bill já havia demonstrado ser um grande projetista de espaços de exibição<sup>6</sup>.

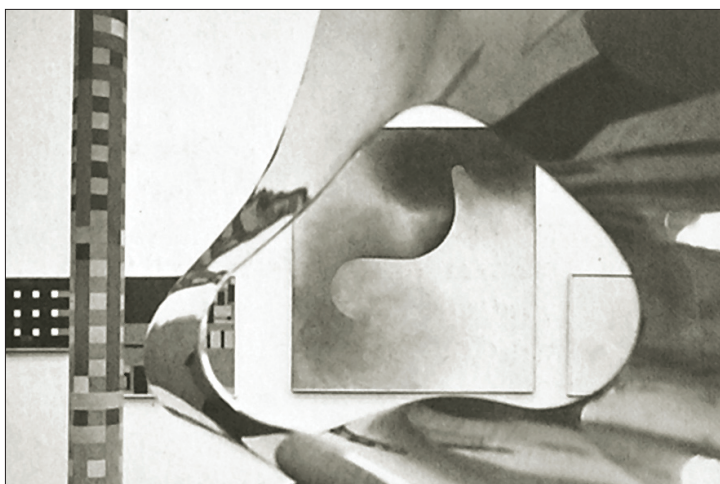
Essa mostra teve um impacto poderoso entre grupos de artistas e críticos no âmbito regional, efeito que contrasta com a escassa repercussão que encontrou entre os meios de comunicação locais. Apareceram alguns breves anúncios no *Diário de São Paulo* e na *Folha da Manhã*; do Rio de Janeiro, Geraldo Ferraz foi o único crítico que dedicou uma análise minuciosa sobre as obras, destacando também o silêncio do meio<sup>7</sup>. De qualquer forma, foi a revista *Hábitat*, órgão de difusão das propostas do Masp, a tribuna a partir da qual o casal Bo-Bardi apoiou a exposição. À falta de catálogo, no número 2 de *Hábitat*, surgido na mesma época, publicavam-se fotografias de obras e o texto "Beleza Provinda de Função e Beleza como Função", no qual Bill propunha as linhas mestras de seu projeto<sup>8</sup>. Esse texto é chave para abordar o conceito de forma no sistema billiano. Já desde o título Bill expressava a inclusão recíproca do estético no prático. Para ele "não se trata mais de desenvolver a beleza somente partindo da função; nós concebemos a beleza como unida à função, se é que também ela é uma função"<sup>9</sup>. Nesse sentido, depreende-se que para Bill "forma" se define como qualidade e funcionalidade. A forma como beleza entendida como função se propunha como um modo aberto para refletir frente a um amplo horizonte objetal. O aspecto material era, para Bill, uma configuração articuladora entre a função do objeto visual e sua beleza.

As obras de Bill que se exibiam no Masp se apresentavam como ativações sistemáticas de problemas plásticos. A legalidade intrínseca à própria obra se propõe como princípio organizador. As possibilidades de

dotar de rigor e exatidão o processo criativo assim como de torná-lo inteligível eram, sem dúvida, seus objetivos. Objetividade, verificabilidade e previsibilidade parecem ser problemas que rondam as obras de Bill. Ao se visualizar *15 Variations Sur un Même Thème* (1935-38), *Bunte Akzente* (*Acentos Multicoloridos*, 1946) e *Weisses Quadrat* (*Quadrado Branco*, 1946) fica evidente como a série e a progressão organizam a proposta compositiva, tanto na definição de um conjunto como no arranjo da superfície. No caso de *15 Variations Sur un Même Thème*, o tema guiado por uma lei de desenvolvimento – uma estrutura linear contínua que, partindo das propriedades de um triângulo equilátero, se desenvolve em um octógono regular – permite o desdobramento de múltiplas possibilidades. O desenvolvimento e a transformação de uma idéia fundamental em uma variedade de formas expressivas derivavam da própria estrutura do tema. Partindo de uma estrutura simples e limitada, o método da variação permitia a Bill mostrar as infinitas possibilidades contidas em seu sistema<sup>10</sup>.

Nesse sentido, a retícula foi um tema caro a Bill; em sua restauração vanguardista, essa estrutura se apresentava como o elemento-chave sobre o qual repensar a tradição. Usada por seu mestre Klee e por seus companheiros da Bauhaus, como Albers, a grelha e a repetição do quadrado têm em Bill outro fiel seguidor<sup>11</sup>. As reflexões de Rosalind Krauss revelam-se exatas para pensar os problemas que rondam as obras de Bill. É a pureza originária, a absoluta autonomia; é a unidade empírica do método a que se faz presente a partir dessa estrutura: “[...] o poder da retícula reside em sua capacidade para plasmar o campo material do objeto pictórico; inscrevendo-o e representando-o simultaneamente”<sup>12</sup>.

*Acentos Multicoloridos* e *Quadrado Branco* são alguns dos exemplos da utilização da grelha. Nessas obras, Bill baseia a repetição de um elemento a partir da progressão geométrica ou aritmética outorgando um sentido à organização do conjunto. Em *Quadrado Branco*, utiliza como módulo um pequeno quadrado que



Arquivo Masp

se repete a partir da organização octogonal da grelha em toda a superfície: o quadrado branco localiza-se a 1, 3, 5 e 7 quadrados de cada lado da superfície pictórica quadrada. Na proposta plástica de Bill, a matemática aportava a previsibilidade que outorgava a um acontecimento plástico a possibilidade de repetições reguláveis. Sua proposta plástico-matemática não pretendia aludir à frieza numérica mas, sim, referir à capacidade humana de organizar um mundo de relações. Bill sustentava a possibilidade de desenvolver uma arte de base matemática na qual tal sistematização não limitava a coerência organizativa à ativação de um mecanismo ou procedimento específico mas que implicava modos construtivos plurais.

As ciências (a matemática) envolviam um duplo aspecto na obra de Bill. Por um lado, a ciência como provedora de um método e, por outro, a ciência como fonte de inspiração temática. Isso era exposto em seu artigo “O Pensamento Matemático na Arte de Nosso Tempo”, no qual sugeria reparar nas configurações formais de problemas e equações. Para ele essa manifestação plástica da matemática – que havia descoberto no Museu Poincaré de Paris – implicava a busca de novas formas de expressão contemporâneas, similar ao que em sua época havia sido o descobrimento das esculturas negras para os cubistas<sup>13</sup>. Nesse artigo apareciam também outras preocupações epistemoló-

## Vista da exposição Max Bill, Masp, São Paulo, março de 1951

<sup>10</sup> Idem, *15 Variations Sur un Même Thème*, reproduzido em Eduard Hüttinger, *Max Bill*, Zürich, ABC, 1978, pp. 68-9.

<sup>11</sup> Valentina Anker, *Max Bill ou la Recherche d'un Art Logique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1979, pp. 90-1.

<sup>12</sup> Rosalind Krauss, *La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 172.

<sup>13</sup> Max Bill, “El Pensamiento en el Arte de Nuestro Tiempo”, in *Ver y Estimar*, nº 17, Buenos Aires, maio de 1950, p. 5.

gicas que excediam a proposta da série, a variação e as progressões geométricas ou aritméticas como método:

“O pensamento matemático na arte não é a matemática em um sentido estrito; pode-se dizer que o que se entende por matemática exata é de pouca utilidade aqui. [...] O misterioso da problemática matemática e o indeclarável do espaço, a distância ou proximidade da infinitude, a surpresa de um espaço que começa e termina de forma diferente, a limitação sem limites exatos, a multiplicidade que apesar de tudo forma uma unidade, a igualdade de forma que varia com a aparição de um só acento, o campo de força composto de variáveis, as paralelas que se cortam e a infinitude que volta a si mesma como presença, e ao lado, novamente, o quadrado com todos seus fundamentos, a reta que não é alterada por nenhuma relatividade e a curva que em cada um de seus pontos forma uma reta; todas essas coisas, que aparentemente não têm nenhuma relação com a vida diária do homem, são, apesar de tudo, de fundamental importância. São forças que manipulamos como forças primitivas, às quais toda ordem humana está sujeita, contidas em toda ordem reconhecível”<sup>14</sup>.

Segundo essa citação, a ciência não só se apresentava como uma aventura fascinante com múltiplos caminhos diferenciais e ao mesmo tempo confluentes mas, além disso, transformava-se em um canteiro temático

para a arte concreta. Os problemas científicos eram também suscetíveis de serem estudados com os instrumentos plásticos. Nesse sentido, Gabriela Siracusano mostrou como novos conceitos, como o princípio de indeterminação, a aceitação do *continuum* espaço-tempo, a teoria da relatividade e as novas geometrias, geravam fissuras em concepções epistemológicas até o momento consensuais<sup>15</sup>.

A associação de uma nova ciência correspondendo-se com uma nova arte posicionou a arte concreta como um fenômeno de absorção e reelaboração de problemas epistemológicos. Termos, conceitos e teorias invadiam as propostas concretistas que refletiam a partir de fragmentos e recortes relativamente acessíveis e simplificados do mundo científico. Nesse sentido, essas idéias foram utilizadas simultaneamente; muitas vezes sem atender a superposições e contradições. Siracusano mostrou que para a produção plástica, cuja preocupação havia girado, durante séculos, em torno do êxito de uma representação cada vez mais fiel da natureza (mediante a adequação de uma “realidade tridimensional” no plano bidimensional, no caso da pintura), a possibilidade de uma quarta, quinta, n-dimensões, significou uma repositura radical com relação a antigas concepções<sup>16</sup>. De fato, o discurso relativo a outras dimensões, novas visões e novas realidades foi um fenômeno expandido.

Problemas e noções da nova ciência como o micro e macrocosmos, o limitado-ilimitado, contínuo-descontínuo, preciso-impreciso, ofereciam-se como um repertório temático para esses artistas. Bill pesquisava essas questões a partir da especificidade plástica; a noção de “campo” pictórico apontava para a experimentação com os conceitos de preciso-impreciso e limitado-ilimitado: exatamente o nome de um de seus quadros expostos no Masp. *Unbegrenzt und begrenzt (Ilimitado e Limitado, 1947)* ativa esse princípio como fenômeno perceptivo, colocando em tensão nossa capacidade para completar as figuras e para identificar definições cromáticas.

14 Idem, ibidem.

15 Gabriela Siracusano, “Punto y línea sobre el Campo”, in Diana B. Wechsler (coord.), *Desde la Otra Vereda. Momentos en el Debate por un Arte Moderno en Argentina (1808-1960)*, Buenos Aires, Del Jilguero, 1998, pp. 181-213.

16 Idem, ibidem.

**Max Bill,  
Unidade  
Tripartida,  
1947-48,  
coleção  
MAC-USP**





É possível pensar que *Ilimitado e Limitado* é a resposta pictórica às pesquisas que Bill vinha realizando no plano escultórico. A leitura estética das particularidades da tira de Moebius encantou Bill, utilizando-a em suas esculturas desde 1936<sup>17</sup>. Essa tira está construída a partir de uma fita girada ao redor de seu eixo longitudinal unida em seus extremos; como resultante, não se pode distinguir a cara interior da exterior, não há um dentro e um fora. A tira de Moebius ou fita sem fim é uma superfície com um só lado e um só contorno. Além de uma grande beleza, essas fitas se conectavam diretamente com fragmentos selecionados da nova ciência. As tiras são um fenômeno estudado a partir da topologia, ramo da matemática que pesquisa as propriedades invariáveis de uma figura à qual se aplica uma deformação. Se na geometria euclidiana a relação de congruência entre os objetos mantém suas características métricas – extensão, áreas, ângulos –, nas geometrias não-euclidianas um triângulo e um círculo são homeomorfos e não são equivalentes a um segmento de reta porque o extremo não é fechado<sup>18</sup>. Sem dúvida, essa nova geometria deve ter resultado sumamente atraente, já que operava com registros de equivalências bem distintos da verossimilhança e se preocupava com os valores invariáveis das figuras espaciais: a topologia abordava a continuidade. Com base nessas fitas de Moebius, Bill realizou obras em granito, bronze e gesso; a primeira dessas formas foi utilizada na montagem do Pavilhão Suíço na Trienal de Milão, em 1936.

## O PRÊMIO NA I BIENAL

A esse conjunto de obras pertencia *Unidade Tripartida*, ganhadora do primeiro prêmio em escultura da I Bienal São Paulo. Fundida em bronze, essa escultura está construída a partir da articulação de duas fitas de Moebius e uma tira simples. *Unidade Tripartida*, por sua vez, sintetiza – talvez como nenhuma outra – a proposta teórica de Bill: a relação simultânea entre

as variáveis do trinômio forma, função, beleza aparece nessa escultura como metalinguagem plástica.

Na I Bienal paulista o crítico argentino Jorge Romero Brest, integrante do júri, atuou como um defensor extremo da abstração. Uma adesão total à causa abstrata o encontrava argumentando para outorgar o primeiro prêmio em escultura à obra *Dreiteilige Einheit (Unidade Tripartida)* de Max Bill<sup>19</sup>. É interessante notar que *Unidade Tripartida* não estava exposta junto com a representação suíça; Bill não integrou essa seleção nacional mas, sim, participou como artista independente a convite da direção da Bienal<sup>20</sup>.

O conjunto internacional de laureados dá conta de uma clara vontade de contrastar a pluralidade de tendências abstratas. Os dois prêmios máximos em escultura e pintura outorgados a *Unidade Tripartida*, de Max Bill, e a *Amoureux au Café (Apaixonados no Café)*, de Roger Chastel, respectivamente, marcam os horizontes que a arte abstrata alcança no início dos anos 50: a linha construtivista pós-bauhausiana e o gradeado cubofauvista da reconstrução da tradição francesa<sup>21</sup>.

Romero Brest outorgou especial relevância ao evento paulista em sua revista *Ver y Estimar*<sup>22</sup>. O número 26 incluía uma extensa e elogiosa crítica do certame que resultava benéfica para o esforçado projeto de Matarazzo de desafiar a geografia das artes para São Paulo<sup>23</sup>. Nesse artigo, felicitava as autoridades pela importância do empreendimento e passava em revista as representações nacionais. A remessa francesa o decepcionou e considerou *Apaixonados no Café* portadora de “bom gosto e de sugestão, não de profundidade de idéias”. Na sua opinião, a representação italiana carecia de vitalidade (salvo o caso de Alberto Magnelli, ganhador de um prêmio aquisição) e a Holanda esteve *ausente* devido a sua seleção de quadros acadêmicos. O pavilhão suíço era, para Romero Brest, “a única nota plenamente moderna, atrevidamente moderna na exposição”<sup>24</sup>. Referia-se às obras de Sophie Taeuber-Arp – de quem expuseram oito peças –, de Richard Lohse e

17 Eduard Hüttinger, *Max Bill*, op. cit., pp. 7-27.

18 Tom Marar, “Aspectos Topológicos na Arte Concreta”, in *Segunda Bienal da Sociedade Brasileira de Matemática*, Bahia, Universidade Federal da Bahia, 2004; Michele Emmer, “Visual Art and Mathematics: the Moebius Band”, in *Leonardo*, vol. 13, nº 2, 1980, pp. 108-11.

19 Jorge Romero Brest, “Arte Concreto en Brasil y Argentina”, documento datilografado, Caixa 3, envelope 2, documento w (Arquivo JRB).

20 Max Bill, “Constatações Concernant la Participation de Max Bill à la I Bienal de São Paulo”, Pasta Max Bill, Arquivo Masp. Ver “Regulamentos”, in *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo, 1951, p. 24.

21 Bernard Ceysson, “La Estatua Imposible”, in Thomas Messer (cur.), *Europa de Posguerra. Arte Después del Diluvio 1945-1965*, Barcelona, La Caixa, 1995; Laurence Bertrand Dorléac, “La Joie de Vivre, et Après?”, in 1946: *L’Art de la Reconstruction*, Antibes, Musée Picasso, 1996.

22 Ver Jorge Romero Brest, “Primera Bienal de San Pablo”, in *Ver y Estimar*, nº 26, Buenos Aires, novembro de 1951, pp. 1-40.

23 Paulo Herkenhoff, “A Bienal de São Paulo e seus Compromissos Culturais e Políticos”, in *Revista USP*, nº 52, São Paulo, CCS-USP, 2001-02, pp. 118-21.

24 Jorge Romero Brest, “Primera Bienal de San Pablo”, op. cit., p. 13.

Da esquerda  
para a direita:  
De Barros,  
Palatnik,  
Pedrosa, Prati,  
Maldonado,  
Mavignier e  
Serpa, Rio de  
Janeiro, 1951



de Walter Bodmer. Nesse contexto, Romero Brest se referia a Max Bill e a sua obra premiada; *Unidade Tripartida* o levava a estas reflexões:

“O espectador habitual se desconcerta porque se trata de um mundo de precisões no qual se constitui a emoção à conjuração de uma matemática do espaço. [...] A palavra proporção, a palavra matemática, a palavra precisão, palavras que aliás procedem de outros planos culturais, conduzem ao erro, pois não se trata de formas artísticas nas quais se aplicam princípios matemáticos, mas sim a obtenção, por via da fantasia e da intuição, de formas que possuem no plano estético caracteres similares aos que têm as formas matemáticas no plano científico. O que se ganha com a troca? Que a emoção, ao superar as fronteiras pessoais ou raciais ou nacionais adquira uma dilatada dimensão universal. E que a alma do espectador sinta, então, com a plenitude da forma, que não se cria o pequeno cosmos do homem de carne e osso, o pequeno cosmos de um país ou de uma raça, mas o grande cosmos do Universo”<sup>25</sup>.

O prêmio em pintura para *Apaixonados no Café*, de Roger Chastel, estava nas antipodas do projeto concretista. Essas premiações, conseqüentemente, davam conta das divergências entre o júri, e Bill reconhecia ali a hostilidade da crítica francesa, encabeçada por Jacques Lassaigue, como parte do comitê. Com relação ao seu prêmio, Bill avaliava, por carta, a gestão de Romero Brest e comentava o conjunto de prêmios: “[...] *il me semble presque inutile de parler de la biennale à sao paulo. après avoir vu la liste de l'ensemble des palmarès, j'avais l'impression que mon nom s'était égaré*

*par hasard. [...] le résultat, à mon avis, est déplorable et me semble très influencé de l'esprit des marchands de tableaux parisiens*”<sup>26</sup>. O suíço analisava as decisões do júri da Bienal em função do panorama artístico europeu:

“*Je peux très bien me représenter la grande lutte en faveur des œuvres modernes à Sao Paulo. Mais quand on remarque d'un côté cette lutte 'pour', on remarque aussi l'autre tendance que j'ai nommé 'l'esprit des marchands de tableaux parisiens'. avec cela je ne veux pas 'construire' une influence réelle des marchands de tableaux, mais c'est quand-même intéressant que le journal 'arts' à paris a publié un long article de lassaigne (membre du jury) dans lequel mon nom et le grand prix ont été complètement supprimés, mais d'autre part il se trouvait un grand éloge sur chastel, germaine richier etc. Je ne peux pas m'imaginer comment des gens de ce caractère ont pu bien être bien utiles dans ce jury. Mais vous avez raison – mon prix n'a pas été un hasard, mais une bataille (comme toujours dans les jurys)*”<sup>27</sup>.

A ressurreição chauvinista da Escola de Paris foi a política das instituições artísticas francesas durante o imediato pós-guerra. *Apaixonados no Café* participava dessas figurações de jogos abstratizantes e transparência cromática que constituíam esse equilíbrio entre racionalidade e sensibilidade pictórica que representava o gênio francês<sup>28</sup>. Entretanto, as seleções que a França do pós-guerra havia realizado para a América Latina haviam sido objetadas pelas críticas locais. Em Buenos Aires, Julio E. Payró criticava, a partir da revista *Sur*, as inexplicáveis lacunas e a pouca representatividade das obras expostas em 1949 na exposição “De Manet a Nossos Dias”<sup>29</sup>. Em São Paulo, a revista *Hábitat*, além de qualificar a Bienal de caótica e sem critério educativo, destacava na remessa francesa a falta de obras importantes dos mestres vanguardistas, e considerava as obras da nova geração como curiosidades, divertimentos ou negócios de comerciantes

25 Idem, *ibidem*, p. 14.

26 Max Bill, carta a Jorge Romero Brest, Zurique, 31 de janeiro de 1952, Caixa 22, envelope 2, documento 346 (Arquivo JRB).

27 Max Bill, carta a Jorge Romero Brest, Zurique, 1<sup>a</sup> de abril de 1952, Caixa 22, envelope 2, documento 358 (Arquivo JRB).

28 Laurence Bertrand Dorléac, “La Joie de Vivre, et Après?”, in 1946: *L'Art de la Reconstruction*, Antibes, Musée Picasso, 1996, pp. 15-68; Bernard Ceysson, “A Propos des Années Cinquante: Tradition et Modernité”, in *25 Ans d'Art en France: 1960-1985*, Paris, Larousse, 1986, pp. 9-62.

29 Julio E. Payró, “De Manet a Nuestros Dias”, in *Sur*, n.º 177, Buenos Aires, julho de 1949, pp. 82-6.

ladinos<sup>30</sup>. A partir de *Arts*, Jacques Lassaigne, o comissário da remessa francesa e membro do júri, tentava justificar as faltas e considerava que, em São Paulo:

*“Les salles de la jeune peinture française, et particulièrement dans celle qui groupait Bazaine, Chastel, Le Moal, Borès et Ubac que le jury, les critiques et le public vinrent trouver les plus grands éléments d'intérêt de toute l'exposition. [...] Si, en effet, les longues délibérations du jury devaient se terminer par un palmarès comprenant beaucoup de noms imprévus c'est, je pense, en grande partie à la volonté de renouvellement de la participation française qu'on la doit”*<sup>31</sup>.

E exatamente como anotava Max Bill nesse artigo de *Arts*, que exaltava a produção dos jovens pintores da tradição francesa, seu prêmio havia sido omitido. Evidentemente, a arte concreta suíça não encontrava espaço no meio parisiense voltado para reencontrar-se com a tradição comunitária, nem tampouco resultava verossímil para aqueles que experimentavam o trauma de um mundo devastado pela guerra<sup>32</sup>. No entanto, na América do Sul, os processos e escolhas estavam se dando de forma diametralmente oposta.

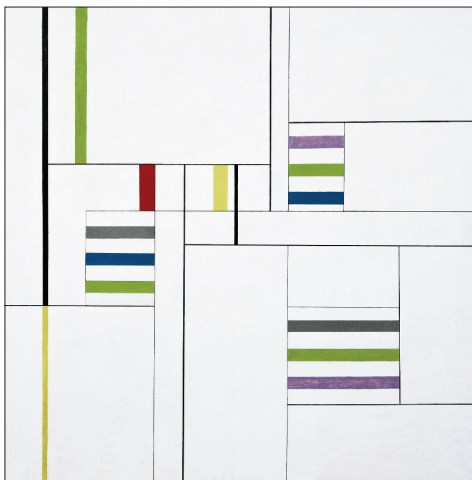
## A ALIENAÇÃO DO PANORAMA REGIONAL

As indagações de Bill coincidiam com as buscas desenvolvidas por vários artistas argentinos e brasileiros. Cordeiro, De Barros, Sacilotto, Hlito, Prati, Iommi e Maldonado já vinham trabalhando em função de definir e ancorar suas buscas dentro do amplo leque da abstração. Esses artistas já haviam proposto a mudança qualitativa que implicava romper com os sistemas representativos e orientar-se em direção a um trabalho especificamente plástico. Essas indagações, no início construídas a partir de genealogias heterogêneas da arte

moderna, saciariam-se nas linhas propostas pela arte concreta.

Interesses comuns quanto à universalidade e objetividade do discurso artístico e a preocupação por intervir o entorno objetivo, arquitetural e urbano conformaram essa zona estruturada de problemas. Esses artistas selecionaram perfis similares em torno de um universo de formas e funções. Nesse sentido, é possível pensar que a utilização de princípios relativamente estáveis, derivados de argumentos científicos, assegurou a proximidade entre essas produções. Um horizonte comum de imagens, textos e expectativas cristalizou o modelo concretista.

Agora, essa legitimação institucional da arte concreta que se operou no Brasil teria, é claro, conseqüências políticas. A Bienal paulista colocava em funcionamento uma complexa maquinária de gestão cultural, redesenhando uma nova geografia para o mundo das artes. Era um evento que representava o Brasil definindo sua hegemonia cultural, política e econômica no âmbito regional. Nessa primeira edição, a Argentina não participou. Problemas institucionais, tanto públicos como privados, numa complexa trama política que emoldurava os vínculos entre ambos os países no início dos anos 50, não permitiram uma representação argentina. Nesse sentido, é preciso ressaltar a radical diferença entre essa ausência de representação argentina e a participação de Romero Brest no júri operando a favor da aposta concretista.



30 Serafim, "O Repórter na Bienal", in *Habitat*, nº 5, São Paulo, 1951, p. 2.

31 Jacques Lassaigne, "Les Leçons de la óta [sic.] Biennale de São Paulo", in *Arts*, nº 334, Paris, 23 de novembro de 1951, p. 2.

32 Serge Guilbaut, "Poder de la Decrepitud y Ruptura de Compromisos en la Paris de la Segunda Posguerra Mundial", in *Sobre la Desaparición de Ciertas Obras de Arte*, México, Curare, 1995.

**Alfredo  
Hlito, Ritmos  
Cromáticos III,  
1949, coleção  
Patrícia Phelps  
de Cisneros**



Capa da revista  
Nueva Visión,  
n.1, Buenos  
Aires, dezembro  
de 1951



Para a investida moderna portenha o que acontecia no Brasil era assombroso e contrastava categoricamente com o panorama local. As possibilidades de intercâmbio com a cena brasileira resultavam extremamente atrativas para os argentinos. Da mesma forma que para Bill, o Brasil também se constituía no imaginário dos argentinos como o lugar de referência para levar a cabo um programa moderno na América Latina. O contraste entre ambos os panoramas era evidente. Essa rede internacional de arte concreta estava tensionada por conjunturas nacionais: enquanto no Brasil as propostas concretistas ganhavam em extensão e em possibilidades de execução, os argentinos acompanhavam esse processo através das revistas.

Exatamente disso dava conta o surgimento, em dezembro de 1951, de *Nueva Visión*, a revista de Tomás Maldonado. O primeiro número apresentou um estado da questão sobre os problemas e as possibilidades da arte concreta. Definiu sua busca em termos de “cultura visual” difundindo projetos de arte, arquitetura, desenho e urbanismo moderno. Seu programa apontava para a “síntese das artes visuais em um sentido de objetividade e funcionalidade”<sup>33</sup>.

Em *Nueva Visión*, o propósito fundamental foi constituído pela possibilidade de dotar a vida urbana e o homem moderno de um entorno com formas mais saudáveis e eficientes para a realização individual e coletiva. A revista delineou em suas páginas manifestações dessa beleza objetiva<sup>34</sup>.

*Nueva Visión* se propunha como um tributo às propostas de Bill e suas conexões: arte concreta e boa forma foram os eixos fundamentais em torno dos quais a revista organizou seus interesses. Bill aparecia já desde a capa, junto com Henry van de Velde e Alvar Aalto, como o pioneiro das sínteses das artes visuais. Além disso, publicava-se um artigo de Ernesto Rogers sobre Bill no qual se insistia na questão do “método unitário para encarar os problemas da arte”. Para Rogers, “Max Bill é arquiteto quando faz arquitetura ou quando realiza um objeto de uso; é tipógrafo quando compõe um livro; em fim, [...] em cada ocasião é o que a objetividade de suas investigações lhe impõe ser”<sup>35</sup>.

Nesse primeiro número de *Nueva Visión* as intervenções desse artista suíço no circuito artístico brasileiro ganhavam um lugar de destaque. Informava-se sobre sua exposição no Masp e sobre o prêmio na Bienal. Apresentava-se, também, um artigo de Bardi sobre os cursos de desenho industrial no Masp e publicava-se a “vitrine das formas” na qual Bardi situava o desenho industrial em uma linha histórica de artefatos culturais<sup>36</sup>. Além disso, enquanto na contracapa anotava-se a formação de agrupamentos de jovens artistas concretos em São Paulo e no Rio de Janeiro, na capa se reproduzia em formato pequeno uma fotoforma de Geraldo de Barros<sup>37</sup>. Por sua vez, a revista fazia referência aos cursos de arte moderna organizados por Hans Koellreuter em Teresópolis. No início de 1951, Maldonado havia viajado para o Brasil para participar desses encontros e, nessa oportunidade, entrara em contato – ainda junto a sua esposa Lidy Prati – com os atores centrais do concretismo brasileiro. Evidentemente, nesse primeiro número, *Nueva Visión* materializou a alienação de panorama regional em torno da arte concreta.

33 “Editorial”, in *Nueva Visión*, nº 1, Buenos Aires, dezembro de 1951, p. 2.

34 Graciela Silvestri, “Nueva Visión”, in Jorge Francisco Liernur e Fernando Aliata (comp.), *Diccionario de Arquitectura Argentina*, Buenos Aires, Clarín, 2005.

35 Ernesto Rogers, “Unidad de Max Bill”, in *Nueva Visión*, nº 1, Buenos Aires, dezembro de 1951, pp. 11-2.

36 P. M. Bardi, “Diseño Industrial en San Pablo”, in *Nueva Visión*, nº 1, Buenos Aires, dezembro de 1951, pp. 9, 11.

37 “Arte Concreto en Brasil”, in *Nueva Visión*, nº 1, Buenos Aires, dezembro de 1951, contracapa.