



Além da ordem e da razão: a participação suíça na 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Beyond order and reason: the Swiss Delegation to the First Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Heloisa Espada

Como citar:

ESPADA, H. Além da ordem e da razão: A participação suíça na 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 179–197, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8664232. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664232>>.

Imagem: Montagem e limpeza da sala com obras de Sophie Taeuber-Arp que integrou a delegação suíça da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951. Foto de Peter Scheier. Acervo Instituto Moreira Salles.

Além da ordem e da razão: a participação suíça na 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Beyond order and reason: the Swiss Delegation to the First Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Heloisa Espada*

Resumo

Este artigo revisa a participação suíça na 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo a partir da análise de textos críticos de época e da correspondência entre os organizadores da mostra, o artista Max Bill e autoridades suíças, depositados no Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal e no Arquivo Federal da Suíça, em Berna. Além disso, a identificação da maior parte das obras que integraram a delegação suíça na 1ª Bienal demonstra que o país apresentou um panorama variado da arte moderna desenvolvida em seu território e que, mesmo os exemplos de arte concreta presentes na mostra não constituíram uma unidade conceitual. A pesquisa revela que não houve entre os artistas suíços um consenso sobre o conceito de arte concreta e que a visão de Max Bill sobre o assunto, longe de ser uma unanimidade entre seus pares, não se limitou a uma defesa de métodos matemáticos rígidos.

Palavras-chave

Arte concreta. Delegação suíça. Max Bill. 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Abstract

This article reviews the Swiss attendance at the First Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo through the analysis of critical texts published at the time and the correspondence among the exhibition's organizers, the artist Max Bill and Swiss authorities, deposited in the Wanda Svevo Archive of the Biennial Foundation, in São Paulo, and in the Switzerland Federal Archive, in Bern. The identification of most of the artworks included at the Swiss delegation at the First São Paulo Bienal reveals that the country presented a varied panorama of modern art developed in its territory and that the examples of concrete art did not constitute a conceptual unit. Research shows that there was not a consensus among the Swiss delegation about the conception of concrete art and that the ideas of Max Bill about this subject, far from being unanimously shared among his peers, were not limited to a defense of rigid mathematical methods.

Keywords

Concrete Art. Swiss delegation. Max Bill. First Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

É consenso entre críticos e acadêmicos que a representação suíça da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, somada à premiação de *dreiteilige einheit* [Unidade Tripartida] (1948-1949), de Max Bill, foram impulsos decisivos para a arte concreta no Brasil (Alambert; Canhête, 2004: 46; Amaral, 1977: 311; Bôas, 2014: 285; Cintrão; Nascimento, 2002: 8; Gullar, 1999: 232). No entanto, apesar da presença impactante da sala de Sophie Taeuber-Arp, composta por oito pinturas, e das quatro telas de Richard Paul Lohse, a delegação apresentou um retrato diversificado da arte moderna suíça, que ia além da arte concreta. A seção contou também com obras de Leo Leuppi, Walter Bodmer, Oskar Dalvit, Otto Tschumi, Georges Froidevaux e Claude Loewer. Leuppi e Bodmer eram abstracionistas que não se alinhavam de forma estrita à arte concreta; Dalvit, um abstracionista ligado à herança expressionista, Tschumi, um artista com raízes no surrealismo; Froidevaux e Loewer trabalhavam com figurações distorcidas e, de forma genérica, eram reconhecidos como seguidores da Escola de Paris.

A Suíça só respondeu positivamente aos convites do MAM SP para participar da 1ª Bienal, enviados desde o segundo semestre de 1950, após uma visita de Yolanda Penteado ao Departamento Federal do Interior, em Berna, provavelmente no início de 1951¹. Trocas de cartas entre os organizadores da Bienal, autoridades suíças, o Museu de Arte de São Paulo (Masp) e Max Bill, ao longo de 1951, revelam que a sala suíça não estava totalmente definida até agosto daquele ano, dois meses antes da abertura da exposição². A mesma correspondência expõe desejos frustrados e uma série de negociações envolvendo custos e interesses políticos.

Em abril de 1951, Lourival Gomes Machado, diretor artístico da Bienal, solicitou ao cônsul brasileiro em Berna, Francisco d'Alamo Lousada, então responsável por intermediar as negociações do MAM SP com o Departamento Federal do Interior da Suíça, que transmitisse às autoridades daquele país o interesse do museu em compor a representação helvética com obras de Paul Klee, Hans Enri e com a retrospectiva de Max Bill, que havia aberto no Masp em março de 1951³. Francisco Matarazzo Sobrinho e Gomes Machado queriam transferir a mostra de Bill na íntegra para a Bienal. O conselheiro Phillip Etter, autoridade maior do Departamento Federal do Interior, ponderou que, no caso de Max Bill, a ideia de apresentar a retrospectiva do Masp ocuparia muito espaço e que talvez a Comissão Federal de Belas Artes da Suíça, que seria responsável pela organização da delegação, não desejasse representar o país com obras de um único artista. Em relação a Paul Klee, Etter observou que embora tivesse nascido na Suíça, o artista tinha cidadania alemã e, portanto, não poderia representar seu país natal. Sobre Hans Enri, o conselheiro declarou que, por ter sido o pintor um comunista ativo, não poderia representar a Suíça pois “o comunismo não era compatível com os princípios que baseiam nossas instituições democráticas”⁴.

A primeira lista de obras enviada pela Comissão Nacional de Belas Artes da Suíça ao MAM SP incluía Taeuber-Arp, Bodmer, Tschumi, Leuppi, Loewer e Lohse, além de Le Corbusier, Louis Moillet e Alberto Giacometti⁵. Com as recusas de Le Corbusier, Giacometti e Moillet, foram convidados Georges Froidevaux e Oskar Dalvit⁶. Por fim, a Comissão não incluiu Max Bill na exposição que representaria o país, deixando a decisão final sobre sua participação a cargo da Bienal e do próprio artista. Ou seja, o governo suíço não se comprometeu com os custos de uma eventual participação de Bill na delegação oficial. Além disso, exigiu que o acréscimo de obras de Bill não interferisse na seleção de trabalhos feita pela Comissão de Belas Artes. O MAM SP e o Masp, por sua vez, não chegaram a um acordo sobre quem se responsabilizaria pelas obras do artista suíço até que elas deixassem o Brasil⁷. Assim, após meses de negociações, Bill optou por participar da Bienal com uma única obra, a escultura *Unidade Tripartida*, na condição de artista independente.

Após a abertura da Bienal, a imprensa paulista reconheceu o abstracionismo como o traço mais forte da representação suíça. Alguns articulistas reclamaram a ausência de Paul Klee e consideraram que o conjunto não fazia jus à qualidade da arte moderna realizada naquele país⁸. No texto para o catálogo da Bienal, Heins Keller, conservador do Museu de Belas Artes de Winterthur e membro da Comissão de Belas Artes, reconheceu que a delegação era um quadro incompleto da produção artística de seu país: “a seção suíça da I Bienal de São Paulo dá um apanhado da contribuição da Suíça ao desenvolvimento da arte moderna, mas não um quadro da criação artística moderna em nosso país”. Na perspectiva de Keller, a delegação “não dá ideia da extensão que o movimento da arte não figurativa alcançou em nosso país. (...)”, restringindo-se a destacar “as personalidades mais marcantes” (Keller, 1951: 159). Curioso notar que Keller menciona Max Bill como uma dessas personalidades marcantes.

Waldemar Cordeiro, num longo texto dedicado à análise de diversas delegações da 1ª Bienal, viu a representação suíça de maneira mais otimista, considerando-a o conjunto mais coeso do evento:

É esta a representação mais unitária. Um espetáculo claro e essencial que abraça tendências fundamentais da arte contemporânea na acepção da sensibilidade suíça. Temos o surrealismo perspético (*sic*) de Otto Tschumi, o expressionismo literário de G. Froidevaux e C. Loewer, (...). Dalvit, mais próximo da raiz cubista e Leo Leuppi tentando sobreposições plásticas de fragmentos monocromáticos. Ao construtivismo de Walter Bodmer, mais expressivo nas construções de fio de ferro, segue-se a homenagem póstuma a uma grande figura da arte de vanguarda: Sophie H. Taeuber-Arp que aqui figura com obras já famosas (...)⁹.

Como essas citações deixam claro, embora a seção fosse um panorama incompleto da arte moderna na Suíça, ela apresentou uma produção abstracionista que ia muito além da vertente concreta, tão dominante nas narrativas historiográficas sobre a delegação até os dias de hoje. Os desdobramentos da arte concreta sobretudo no Sudeste do Brasil ao longo dos anos 1950 certamente justificam a atenção dispensada às participações de Max Bill, Taeuber-Arp e Lohse na 1ª Bienal. Na ocasião, o MAM SP adquiriu a *Unidade Tripartida*, de Bill, o óleo *Triangles pointe sur pointe, rectangle, carrés, barres* [Triângulos opostos pelo vértice, retângulo, quadrados, barras] (1931), de Taeuber-Arp, e o óleo *Thema in Zwei Dimensionen* [Tema em duas dimensões] (1946), de Lohse, que hoje pertencem à coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Essas aquisições também indicam quais obras despertaram mais interesse no meio brasileiro à época.

No entanto, se a importância adquirida pela arte concreta na América Latina desfoque a atenção da historiografia especializada para o que poderia ser uma visão mais ampla da arte moderna suíça, é possível que a força da personalidade de Max Bill também tenha inibido análises mais detidas sobre o impacto das obras de Sophie Taeuber-Arp e Richard Paul Lohse na produção de arte concreta no Brasil. O retrato de Abraham Palatnik, Waldemar Cordeiro, Kazmér Féjer e Tomás Maldonado junto à *Unidade Tripartida*, feito pelo fotógrafo Peter Scheier durante a 1ª Bienal¹⁰, representa bem o que essa obra significou para a arte concreta no Brasil e na Argentina [Fig. 1]. Na foto, os artistas posam ao lado da escultura como se estivessem junto com o próprio Max Bill. A obra aparece como um troféu, um ícone dos valores que eles querem reverenciar e com os quais querem se identificar.

Com este texto, proponho uma análise da delegação suíça na 1ª Bienal com base na hipótese de que um olhar alargado sobre a arte moderna suíça pode trazer à tona aspectos ainda pouco discutidos sobre o significado da obra de Max Bill no contexto brasileiro. Além disso, pretendo contribuir para os estudos sobre a exibição de obras de Sophie Taeuber-Arp e Richard Paul Lohse no Brasil¹¹.



Fig. 1. Os artistas Abraham Palatnik, Waldemar Cordeiro, Kazmer Féjer e Tomás Maldonado ao lado da escultura *Unidade Tripartida* (1948-1949), de Max Bill, na 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951. Foto de Peter Scheier. Acervo Instituto Moreira Salles.

Delegação suíça e grupo *Allianz*: surrealismo, abstracionismo e arte concreta

A delegação suíça da 1ª Bienal deu destaque à arte concreta, ao surrealismo e a outras formas de abstracionismo que poderiam ser vinculadas a esses dois movimentos, então apresentados como as vertentes mais representativas da arte moderna suíça. Esta interpretação remonta ao final dos anos 1920, quando a Kunsthaus de Zurique apresentou a mostra *Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik* [Pintura e escultura abstrata e surrealista], em 1929, com a participação de artistas construtivos como Theo van Doesburg. Em 1935, o Museu de Lucerna apresentou *Thèse, anti-thèse, synthèse*, com obras surrealistas figurativas ao lado de trabalhos abstratos de Mondrian, Jean Hélion e Kandinsky, por exemplo. Em 1934, Leo Leuppi criou uma associação artística independente chamada Abstração e Surrealismo e, dois anos depois, organizou a exposição *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik* [Problema do tempo na pintura e na escultura suíças], na Kunsthaus de Zurique, com obras de todas as tendências. A mostra se tornou um marco histórico, pois, pela primeira vez, um museu local mostrava a produção de artistas suíços ligados ao surrealismo, ao cubismo, ao construtivismo e a outras correntes abstratas que até então não eram consideradas oficialmente. A principal consequência da exposição foi a criação do grupo *Allianz*, por Leu Leuppi e Richard Paul Lohse, em 1937, com a participação de artistas tão diferentes entre si quanto Bill, Taeuber-Arp, Meret Oppenheim, Tschumi e Bodmer, entre outros. Dando sequência ao que havia sido proposto em *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik*, o *Allianz* tornou-se a associação mais importante para o desenvolvimento e legitimação da arte moderna na Suíça, capaz de unir artistas suíços que viviam em todas as partes do país e também no exterior, de vertentes variadas. No catálogo da exposição *Allianz; Vereinigung moderner Schweizer Künstler* [Allianz: Associação de artistas suíços modernos], realizada na Kunsthaus de Zurique, em 1942, Max Bill publicou um texto em que localizou o surrealismo e o construtivismo como as principais tendências da arte moderna de seu país¹².

Apesar de suas limitações, a delegação suíça da 1ª Bienal representou claramente uma compreensão da arte moderna desenvolvida no país que havia sido consolidada ao longo dos anos 1940. A obra de Leo Leuppi – líder do *Allianz* até a última exposição do grupo, na Helmhaus de Zurique, em 1956¹³ – reunia princípios do surrealismo, do construtivismo e da arte concreta de forma não dogmática. Leuppi havia se aproximado do grupo Dadá de Zurique após a I Guerra Mundial e, nos anos 1930, iniciou uma série de trabalhos abstratos sem qualquer vínculo com formas da natureza¹⁴. Por isso, eventualmente, suas obras foram consideradas como concretas. Na 1ª Bienal de São Paulo, ele expôs um conjunto de cinco pinturas que faziam parte de uma pesquisa iniciada em 1948, quando, com base nos *Papiers déchirés et collés* de Hans Arp, incorporou o acaso em seu processo de trabalho [Fig. 2]. Na série apresentada na Bienal, formas transparentes e irregulares são sobrepostas sem que a tela aparente qualquer efeito de volume. Suas posições parecem ter sido definidas aleatoriamente, como resultado de um *cadavre exquis* feito com pedaços de papel rasgado [Fig. 3].

O texto anônimo “Itinerário da Primeira Bienal VIII – Suíça”, publicado pelo jornal *O Estado de São Paulo*, apontou a relação da obra de Leuppi com o casal Arp e não se furtou em emitir seu parecer sobre os trabalhos exibidos na Bienal:

Aproveitando a solução dos ‘papéis rasgados’, colagens da fase dadaísta de Sophie Taeuber e Hans Arp, Leo Leuppi apresenta-nos uma pintura em que os ritmos antiretilíneos (*sic*) e uma ruptura sensível da própria linha reta criaram um abstracionismo expressionista, porém de índole suíça, isto é, mais leve, menos rigoroso que o dos alemães. Suas telas são muito agradáveis, porém algo superficiais¹⁵.



Fig. 2. Vista da delegação suíça durante a montagem da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951. Pinturas de Leo Leuppi em primeiro plano e obras de Walter Bodmer em segundo plano, à esquerda. Foto de Peter Scheier. Acervo Instituto Moreira Salles.



Fig. 3. Leo Leuppi. *Watchstum I (Crescimento I)*, 1950. Óleo sobre tela, 81 x 120 cm. Obra exibida na 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fonte: <<https://www.mutualart.com/Artwork/Croissance-I/9D717E9350D31C79>>.

Walter Bodmer, que também participou com regularidade das exposições do *Allianz*, exibiu seis obras no Brasil. O catálogo da Bienal (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951: 161)¹⁶ informa que ele mostrou dois trabalhos da série *Drahtbild* [Imagem em fio de ferro], realizada a partir de 1936, composições abstratas espaciais feitas com arame e outras estruturas lineares sobre tela [Fig. 4]. O artista trabalhou com pintura, gravura, escultura e relevo, sempre tendo a linha como o principal meio de expressão. Com o tempo, sua obra adquiriu um caráter totalmente independente das aparências e se concentrou na oposição de conceitos abstratos como aberto e fechado, compacto e flutuante, estático e dinâmico¹⁷. Sua produção é identificada com o construtivismo, porém, isso não ocorre de forma estrita. Bodmer integrou a exposição histórica *Arte concreta*, organizada por Max Bill na Kunsthalle de Basel, em 1944. Ainda assim, o artista não seguia métodos prescritos de composição. Muitas vezes sua obra tem um aspecto aleatório e lírico, que o aproxima de Paul Klee e, para alguns, do surrealismo (Tschopp, 1985: 173).

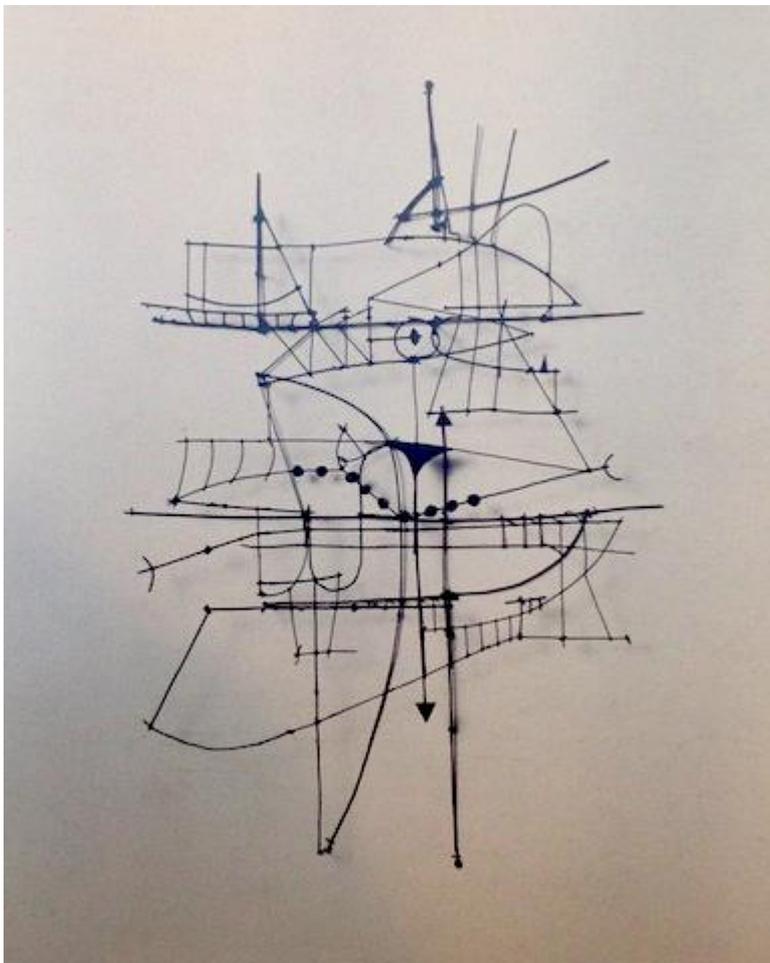


Fig. 4. Walter Bodmer. *Drahtbild I* [Imagem em fio de ferro I], 1937. Fios de ferro sobre tela, 75 x 60 cm. Coleção do Museu de Arte de Basel. Fonte: (Tschopp, 1985: 173).

Oskar Dalvit, que apresentou quatro óleos e quatro gravuras abstratas na 1ª Bienal, também tem seu nome vinculado a Klee, porém à fase expressionista do professor da Bauhaus [Fig. 5]. Sobre as obras de Dalvit na delegação suíça, o crítico anônimo de *O Estado de São Paulo*, considerou que:

o vigor harmonioso e a densidade cromática de suas telas o aproximam do expressionismo alemão. Há uma vaga reminiscência de Klee em suas composições. Seus planos se ajustam num retalhamento irregular, em que as variações da matéria dão à superfície vibrações profundas. Suas xilografias, menos complexas do que as telas, são também muito boas¹⁸.

A obra de Dalvit na Bienal recebeu também a atenção de Eugen Gomringer, que publicou um texto bastante elogioso no mesmo jornal, *O Estado de São Paulo*. Na opinião do poeta podia-se “considerá-lo, por certo, como o mais significativo pintor abstracionista da Suíça atual”¹⁹. Este crítico entendia a obra de Dalvit como a expressão de um universo íntimo e via um sentido meditativo e mesmo religioso nas obras expostas no Brasil.



Fig. 5. Oskar Dalvit. *Entfaltung* [Desdobramento], 1951. Óleo sobre tela, 109,5 x 80 cm. Obra exibida na 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fonte: <<https://www.sikart.ch/Werke.aspx?id=9934998>>.

Com cinco pinturas e cinco gravuras, Otto Tschumi representou o surrealismo figurativo da Suíça na Bienal. O artista participou ativamente do processo de consolidação da arte moderna na Suíça, comparecendo à mostra histórica *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik*, em 1936, e de diversas apresentações do *Allianz*. Seu trabalho recebeu pouca atenção da crítica brasileira e, quando isso ocorreu, não foi de forma positiva. O crítico de *O Estado de São Paulo* questionou até mesmo o vínculo de seus trabalhos com o surrealismo:

Entre os surrealistas, faltou-nos Hans Erni, muito superior a Otto Tschumi, e com mais nome tanto em seu país quanto no estrangeiro. (...) o surrealismo suíço está pobremente representado por intermédio de Otto Tschumi. Na verdade, sua única tela surrealista é 'Prospector town', em que combina elementos concretos numa paisagem irreal, pela procura da terceira dimensão. Sua técnica, de transparências límpidas valoriza a projeção dos objetos no espaço. As outras telas, como "Guerreiro" e "Matador" são francamente objetivas, revelando uma tendência para as deformações expressionistas, deformações que se acentuam nos dois gatos estranhos e fanáticos das xilogravuras coloridas²⁰ [Fig. 6].



Fig. 6. Otto Tschumi. *Krieger* [Guerreiro], 1946. Óleo sobre tela, 48,5 X 34 cm. Coleção particular. Obra exibida na 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Fig. 7. Georges Froidevaux. *Le filet* [A rede], 1951. Óleo sobre tela, 87 x 57 cm. Fonte: <<https://www.galeriedesannonciades.ch/oeuvres-en-vente/froidevaux-georges-detail>>.

Fig. 8. Claude Loewer. *Le perroquet* [O papagaio], 1951. Óleo sobre tela, 115 x 56,5 cm. Obra apresentada na 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fonte: <<http://www.artnet.com/artists/claude-loewer/le-perroquet-HelmsD-yJzszBw8u24aMHg2>>.

Para o mesmo crítico, as cinco pinturas apresentadas por Georges Froidevaux²¹ e as nove obras de Claude Loewer (quatro gravuras e cinco pinturas) eram incipientes, excessivamente vinculadas à Escola de Paris e, por isso, os artistas seriam “desnecessários” à delegação suíça (*Ibidem*). Ambos eram de Chau-de-Fonds, uma província próxima de Lausanne, na Suíça francesa. Até aquele momento, Froidevaux era um artista pouco conhecido, dedicado à pintura de naturezas-mortas, paisagens, retratos e interiores domésticos. Na Bienal, ele apresentou cinco telas recentes, realizadas entre 1949 e 1951, a maioria naturezas-mortas [Fig. 7]. Claude Loewer, com uma carreira mais consolidada, foi um dos artistas com o maior número de obras da delegação. Ele viveu em Paris na segunda metade dos anos 1930, onde se interessou pelo cubismo analítico e por construções geométricas que se tornaram

marcantes em sua obra, sobretudo a partir dos anos 1950, quando seu trabalho se torna abstrato. Na 1ª Bienal, ele também mostrou naturezas-mortas e retratos realizados entre 1948 e 1951 [Fig.8].

Os concretos de Zurique no contexto do Allianz

O desenvolvimento da arte concreta na Suíça ocorreu de maneira progressiva, por meio da legitimação institucional da arte moderna e da arte abstrata, iniciada nos anos 1930 (Vergez, 2000: 21). Na década seguinte, o país se tornou um centro difusor da arte concreta, sobretudo por meio das atuações de Max Bill, Richard Paul Lohse, Camille Graeser e Verena Loewensberg, que ficaram conhecidos como o grupo de concretos de Zurique. Esses artistas expuseram individualmente, como grupo ou em mostras coletivas, na Suíça e no exterior, a partir de uma concepção de arte não figurativa relativamente coesa, que seria projetada intelectualmente antes de sua execução, a partir de regras claras, de modo que a composição fosse previsível e compreensível.

Os concretos de Zurique atuaram no *Allianz* e utilizaram as plataformas criadas pelo grupo – como a editora *Allianz*, a Galerie des Eaux-Vives, em Zurique, e o periódico *abstrakt + konkrete* – para divulgar suas próprias ideias. Em 1936, Max Bill publicou pela primeira vez seu conceito de arte concreta no catálogo da exposição *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik*, a mostra que antecedeu à criação do *Allianz*. Em 1941, o artista assumiu a gestão da editora *Allianz* e, em 1944, utilizou *abstrakt + konkrete* para afirmar a oposição entre o conceito de arte concreta e o abstracionismo. Nesse mesmo periódico, Richard Paul Lohse publicou seus primeiros textos teóricos sobre arte. Leuppi, Lohse e Bill, foram os artistas mais ativos do *Allianz*. Os dois últimos, também artistas gráficos, conceberam diversos cartazes e catálogos das exposições do grupo.

Lohse preferia usar os termos arte construtiva, metódica, lógica ou sistemática para se referir a seu próprio trabalho do que a definição de arte concreta, que considerava ambígua e imprecisa do ponto de vista semântico. Para Franck Gautherot, nesse aspecto, Lohse se distanciava de Max Bill, para quem a arte concreta poderia assimilar um conjunto bastante diversificado de métodos – o que se verifica na exposição *Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung* [Arte Concreta. 50 anos de desenvolvimento], organizada pelo artista em 1960, na Helmhaus, em Zurique (Gautherot, 1982: 148). Na ocasião, Bill apresentou uma concepção ampla da arte concreta, indo da primeira aquarela abstrata de Kandinsky, de 1910, a obras de abstracionistas contemporâneos ligados às poéticas informais, como Jean Dubuffet, Mark Rothko, Mark Tobey e Georges Mathieu. Na ala histórica, Bill incluiu abstracionistas como Robert Delaunay, Frank Kupka e Alberto Magnelli²². Richard Paul Lohse, por sua vez, esteve mais diretamente ligado às propostas de Theo van Doesburg e El Lissitzky. Em toda sua trajetória, procurou atualizar criticamente o neoplasticismo e o construtivismo russo, em termos estéticos e políticos.

Nos anos 1930, Lohse participou ativamente de grupos antifascistas atuando muitas vezes nas fronteiras de seu país para salvar vidas. Em coerência com o neoplasticismo e o construtivismo russo, em toda sua trajetória ele atuou de forma a empregar os mesmos princípios artísticos nos campos da pintura, da arquitetura, do design e das artes gráficas. Nos anos 1940, ele procurou promover uma ruptura completa da hierarquia entre os elementos da pintura. Lohse passou a buscar estruturas de composição dinâmicas e variadas, porém que representassem um sistema equilibrado de igualdade absoluta entre as diferentes partes. As linhas diagonais, predominantes nas obras realizadas entre 1935 e 1943, foram substituídas por seqüências de faixas verticais segmentadas em cores de acordo com um sistema combinatório pré-determinado. Nessa época, o artista estabeleceu o princípio da igualdade quantitativa entre as cores, ou seja, as diferentes cores de uma tela participavam da obra da mesma maneira, aparecendo o mesmo número de vezes, ou na mesma proporção. Desta forma, as pinturas de

Lohse se apresentam como territórios utópicos em que as regras de composição funcionam como uma legislação justa, capaz de viabilizar a existência de uma superfície democrática, vibrante e harmônica, em que as individualidades não se sobrepõem umas às outras. O artista abole a antítese entre forma e cor, uma vez que a estrutura das formas coincide com a estrutura das cores. Apesar de executar seus trabalhos com extremo rigor, as ordens combinatórias criadas por Lohse resultam em sistemas rítmicos dinâmicos, que por vezes assumem um sentido circular e horizontal. As quatro telas mostradas por ele na 1ª Bienal de São Paulo são exemplos dessas pesquisas [Figs. 9, 10].

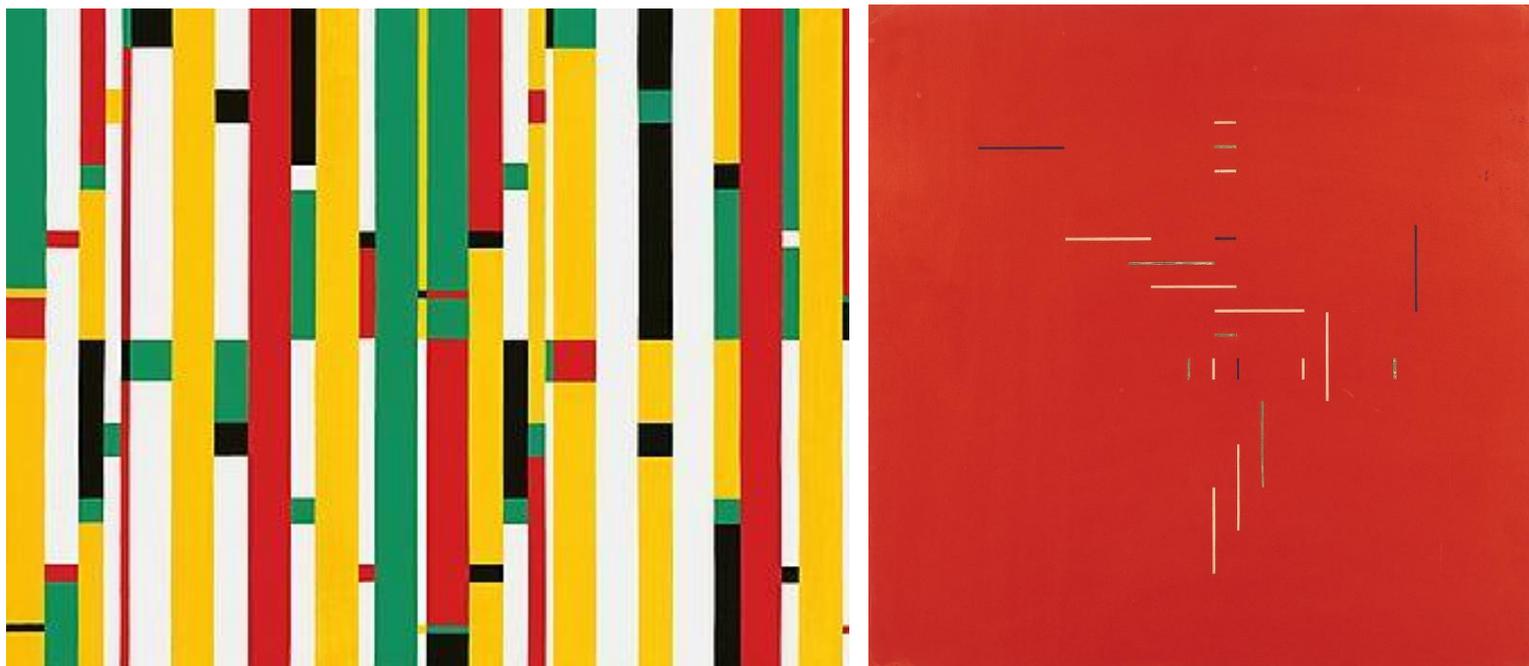


Fig. 9. Richard Paul Lohse. *Vier formgleiche Themen* [Quatro temas da mesma forma], 1947-1949. Óleo sobre tela, 64 x 80cm. Coleção Museu de Arte de Basel. Obra apresentada na 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fonte: <<https://www.sikart.ch/werke.aspx?id=11721294>>.

Fig. 10. Richard Paul Lohse. *Thema in Zwei Dimensionen* [Tema em duas dimensões], 1946. Óleo sobre aglomerado de madeira, 50 x 50 cm. Acervo do MAC USP. Obra apresentada na 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fonte: <<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/entities/5624>>.

Waldemar Cordeiro e o crítico anônimo de *O Estado de São Paulo* apontaram para a filiação de Lohse ao neoplasticismo e comentaram especialmente *Tema em duas dimensões* (1946), tela que foi adquirida pelo MAM SP e hoje se encontra no MAC USP [Fig. 10]. Para Cordeiro, os pontos altos da Bienal eram as obras de Richard Paul Lohse – “o seu quadro ‘Tema em duas dimensões’ é o mais expressivo da Bienal” – e a *Unidade Tripartida* de Max Bill (Cordeiro, *op. cit.*). O crítico de *O Estado de São Paulo* considerou que, por meio do trabalho com as cores, Lohse abria novos caminhos para o neoplasticismo. De acordo com esse autor, *Tema em duas dimensões*

(...) inaugura uma nova experiência nas correntes neoplásticas e, se não estivesse tão rigidamente presa a um equilíbrio matemático, diríamos que é excessivamente agradável, com sua matéria lisa, sua calma sensualidade. Mas podemos admirá-la sem receio, porque estamos realmente diante da mais bela e mais pura realização abstrata apresentada na Bienal (Anônimo, *op. cit.*).

Aqui, o autor provavelmente se refere ao caráter sedutor que algumas obras concretas possuem devido ao ritmo visual cuidadosamente calculado, à clareza e precisão das formas, à vibração das cores e, em parte, à afinidade desses trabalhos com o design gráfico e a publicidade.

Sophie Taeuber-Arp e a arte concreta sem unidade de método

Sophie Taeuber-Arp foi o grande destaque da delegação suíça. Na foto de Peter Scheier, a precisão e o equilíbrio de suas obras contrasta com as roupas amarrotadas e rotas dos dois trabalhadores pardos que esfregam o chão da Bienal²³. As fotos de Scheier, que atuou na revista *O Cruzeiro*, entre 1945 e 1951, costumavam ter um forte sentido retórico e, por vezes, pejorativo²⁴. Nesse caso, o fotógrafo procurou contrapor a imagem do “povo brasileiro” à ideia de alta cultura representada pela arte europeia na Bienal.



Fig. 11. Sophie Taeuber-Arp. *Échelonnement* [Escalonamento], 1934. Óleo sobre tela, 65 x 50 cm. Coleção particular. Obra apresentada na 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fonte: <<https://sophietaeberarp.org/staffelung-8/>>;

Fig. 12. Sophie Taeuber-Arp. *Triangles pointe sur pointe, rectangle, carrés, barres* [Triângulos opostos pelo vértice, retângulo, quadrados, barras], 1931. Óleo sobre tela, 81 x 65 cm. Acervo MAC USP. Obra apresentada na 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fonte: <<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16796>>.

Na foto, é possível identificar as pinturas *Échelonnement* [Escalonamento] (1934) [Fig. 11], *Triangles pointe sur pointe, rectangle, carrés, barres* [Triângulos opostos pelo vértice, retângulo, quadrados, barras] (1931) [Fig. 12], *Composition en cercles et bras superposés* [Composição em círculos e braços superpostos] (1930), e *Six espaces à quatre petites croix* [Seis espaços com quatro pequenas cruzeiras] (1932) [Fig. 13]. Ao contrário do conjunto mostrado por Lohse, as pinturas de Sophie Taeuber-Arp apresentavam estratégias de composição bastante variadas. Nos anos 1930, a artista deu continuidade ao trabalho com abstrações geométricas iniciado nas décadas anteriores, porém ampliando

significativamente seus métodos de compor. Taeuber-Arp trabalhava com formas de aparência anônima traçadas com instrumentos de precisão (régua, compasso, por exemplo) e suas telas eram construídas com poucos elementos repetidos em dimensões variadas. A clareza, a nitidez, a precisão, a uniformidade da superfície e a ideia de anonimato justificam seu alinhamento à arte concreta. No entanto, o equilíbrio do quadro é resolvido caso a caso, não a partir de uma regra pré-fixada, mas das relações estabelecidas entre os elementos, os cheios e os vazios, as proporções, a vibração das cores e o ritmo criado pelas repetições, como se observa em *Triangles pointe sur pointe*, *rectangle*, *carrés*, *barres* [Fig. 12]. O equilíbrio construído a partir de diferenças, por vezes conciliando ideias antagônicas de ordem e desordem, movimento e imobilidade, simetria e assimetria, brilho e opacidade, é um tema central em seu trabalho. Em *Six espaces à quatre petites croix* [Fig. 13], por exemplo, a ordem parece emergir do caos. Os elementos – cruzes, retângulos e paralelogramos – se repetem, porém, em arranjos únicos. As seis diferentes combinações dividem virtualmente a tela em seis quadrados iguais. Apesar das diferenças entre o que acontece em cada um desses quadrados, a tela ganha unidade por meio das relações visuais que cada uma das seis combinações estabelece com as demais por meio da repetição de formas e, sobretudo, da atração e da vibração criada pelas cores complementares.

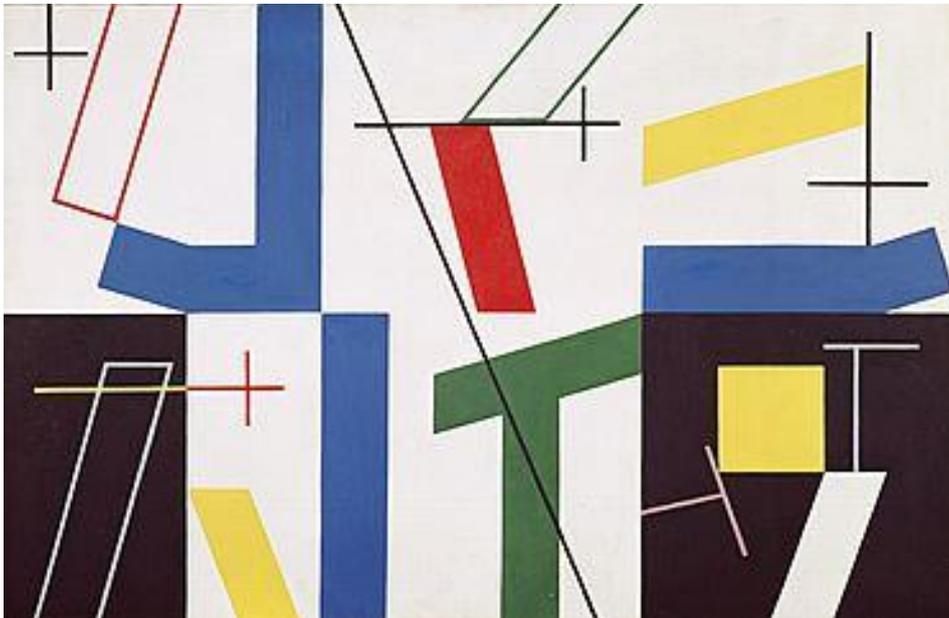


Fig. 13. Sophie Taeuber-Arp. *Six espaces à quatre petites croix* [Seis espaços com quatro pequenas cruzes], 1932. Óleo sobre tela, 65 x 100 cm. Fundação Marguerite Arp Hagenbach, Locarno. Obra apresentada na 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fonte: <<https://www.sikart.ch/werke.aspx?id=13917859>>.

A delegação trouxe uma das telas da série *Escalonamento*, realizada entre 1934 e 1939, em que a composição parte da ideia de empilhamento (D'Orgeval, 2000: 144). A obra é construída a partir de uma única forma geométrica multiplicada, porém, com diferentes alturas. A repetição de retas e curvas criam um ritmo cadenciado. O contraste entre o preto-e-branco cria o efeito de negativo e positivo e a sensação de colagem.

Alguns autores identificam as sugestões de deslocamento e a inventividade dos ritmos visuais na obra de Taeuber-Arp com a prática da dança a qual a artista esteve ligada desde a juventude (Burkhalter,

2014 226-232). *Échelonnement* [Fig. 11] denota um movimento ascendente que ultrapassa os limites do quadro. Sua trajetória combinou a linguagem construtiva com formas biomórficas, racionalismo e precisão com lirismo.

Taeuber-Arp e a arte concreta, segundo Max Bill

Sophie Taeuber-Arp e Max Bill foram amigos próximos²⁵. Num texto escrito em 1943, ele considerou toda a obra de Taeuber-Arp, desde as marionetes criadas com formas geométricas para a peça *Rei cervo*, em Zurique, em 1918, como arte concreta. Ao analisar o envolvimento da artista com o dadaísmo, Bill destaca, sobretudo, seus desenhos, colagens e bordados de formas geométricas, realizados a partir de 1915. Assim, ao lado do neoplasticismo holandês e do suprematismo russo, o dadaísmo teria contribuído para definir a principal característica da arte moderna: a preponderância de formas planas, que dispensavam o uso da perspectiva e da representação da natureza (Bill, 2007: 75). Além disso, Bill acreditava que o dadaísmo continuava influenciando as principais vertentes da arte nos anos 1940: “No dadaísmo, já encontramos os preâmbulos para as duas orientações principais distintas da arte atual: de um lado o 'surrealismo', de outro a 'arte concreta'”²⁶. Segundo o autor, as ambiguidades e as associações de objetos com o mundo subjetivo, típicas do surrealismo, teriam relação com “a opacidade e o caráter inquietante” da atualidade (*Ibidem*). A arte concreta também derivaria do dadaísmo, porém, num sentido oposto, pois ela “aspira a uma vida inteiramente impregnada de métodos artísticos, em que tudo se completa de forma sensata e harmoniosa” (*Ibidem*: 76)²⁷. Para Bill, as criações de Taeuber-Arp eram arte concreta porque independiam das formas da natureza desde a sua origem. Ao observarmos a produção da artista nos anos 1930 e início dos 1940, nota-se que ela não se pautava em métodos de progressão matemática, como acontece nos trabalhos de Bill e Lohse. Além disso, em Taeuber-Arp a ideia de equilíbrio nem sempre provém de uma situação formal ordenada. Portanto, a vinculação de seu trabalho com a arte concreta pressupõe também a aceitação de que essa vertente poderia eventualmente incorporar algum tipo de acaso e de aleatoriedade.

Além dessa visão alargada sobre a arte concreta, o processo criativo de Max Bill também incorporou aspectos aleatórios. Suas investigações envolvendo os conceitos de precisão e imprecisão, continuidade e descontinuidade, multiplicidade e unidade, finitude e infinitude, permanência e mudança mostram que seu interesse pela matemática, em especial pela topologia e pela geometria não euclidiana, envolvia não somente os ideais de clareza e ordem, mas, sobretudo, os caminhos buscados pela ciência para lidar com o irregular, o imprevisível e o inefável. Muitas vezes suas obras, realizadas a partir de uma lógica formal rígida, chamam a atenção justamente para um detalhe aleatório. Em suas pinturas, por exemplo, a cor é em primeiro lugar um problema de expressão que visa o ritmo da superfície, muitas vezes sem obedecer a um padrão.

No Brasil, Waldemar Cordeiro parece ter notado rapidamente essas peculiaridades. Numa das primeiras ocasiões em que comentou publicamente a obra de Max Bill, no texto sobre a 1ª Bienal, Cordeiro destacou o interesse do artista suíço pela Gestalt, mas também pela geometria não euclidiana:

o escultor Max Bill, proveniente dos ensinamentos da Bauhaus é hoje a intuição artística mais atenta, tendo contribuído eficazmente para a introdução nas representações pictóricas e esculturais de novas categorias estéticas fundadas em noções da 'Gestalt', das teorias relativísticas da matéria e na matemática enedimensional, particularmente referindo-se a topologia. 'Unidade Tripartida' tem uma origem intelectual no problema da fita 'Moebius' e desenvolve expressivamente a 'dupla superfície' que, por uma única linha, é ligada em movimento contínuo, ao espaço infinito (Cordeiro, op .cit.).

Na individual que havia sido inaugurada no Masp, em 1º de março de 1951, Max Bill apresentou peças e projetos realizados entre 1936 e 1949, compondo um conjunto bastante representativo de suas ideias sobre arte concreta. Estiveram presentes obras exemplares como *15 variations sur un même thème* [Quinze variações sobre o mesmo tema] (1935/1938), *unbegrenzt und begrenzt* [ilimitado e limitado] (1947) e pelo menos quatro esculturas estruturadas em fitas contínuas – *unendliche schleife aus einem kreisring I* [fita infinita a partir de um anel I] (1947/1949), *unendliche schleife aus einem kreisring II* [fita infinita a partir de um anel II] (1947/1949), *fläche durch eine linie begrenzt* [superfície limitada por uma linha] (1948/1949) e *Unidade Tripartida*, que seria transferida para a I Bienal poucos meses depois²⁸.

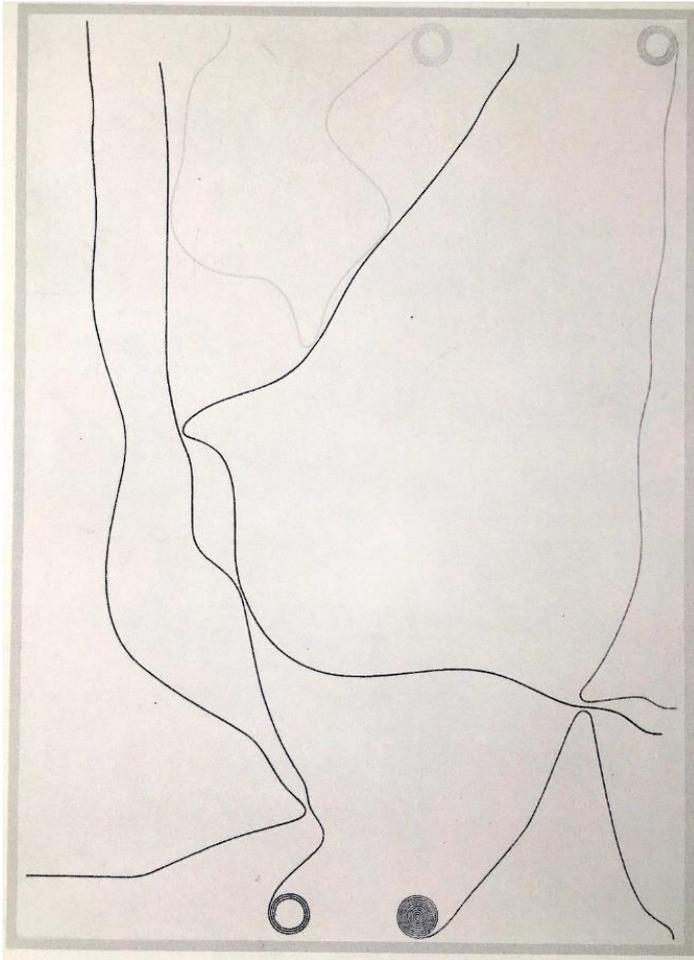


Fig. 14. Max Bill. *sechs gleichlange linien* [Seis linhas de mesmo comprimento], 1947. Óleo sobre tela, 98 x 70 cm. Acervo desconhecido. Fonte: BILL, Max & WOOD, James N. *Max Bill*. New York; Buffalo: The Buffalo Fine Arts Academy and the Albright-Knox Art Gallery, 1974, p. 98.

Algumas obras da individual de Bill mostravam o interesse em agir entre o regular e irregular, como a pintura *sechs gleichlange linien* [seis linhas de mesmo comprimento] (1947) [Fig. 14]. A partir de seis unidades de mesmo tamanho, o desenho parece resultado do acaso. Muito finas, leves e sinuosas, elas insinuam formas orgânicas e flácidas. Sugerem a atração criada por corpos que estão muito perto, mas não chegam a se tocar. Lânguidas, as linhas têm aqui uma função decorativa e sedutora, não limitada aos efeitos da Gestalt.

As variáveis apresentadas pela representação suíça da 1ª Bienal apontam para um contexto histórico em que o conceito de arte concreta se mostra flexível, podendo abarcar artistas também interessados em vertentes antagônicas, como o surrealismo e o dadaísmo, como é o caso de Leo Leuppi e de Walter Bodmer. Sophie Taeuber-Arp, por sua vez, esteve distante de métodos rígidos e procurou construir situações de equilíbrio sem virar as costas para a ideia de desordem. Os três artistas integraram a mostra *Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung*, a revisão histórica do conceito de arte concreta organizada por Bill em 1960. No contexto da arte moderna suíça, Bill negociou com diferentes vertentes e sua visão sobre a arte concreta foi vista por alguns como pouco rigorosa. O vínculo de seu trabalho com a matemática não aponta somente para uma concepção racional da arte, mas para as estratégias da ciência para lidar com o que é imensurável. A delegação suíça e a própria obra de Max Bill evidenciam que as experiências artísticas reais não se adequam completamente aos conceitos. Assim, as variações e imprecisões da arte concreta no Brasil devem ser relativizadas à luz das contradições que também marcam as experiências modernas em outros países.

Referências

- ALAMBERT, F.; CANHÊTE, P. *Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AMARAL, A. Duas linhas de contribuição: concretos em São Paulo/ neoconcretos no Rio. In: _____ (org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950 – 1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.
- BILL, M. Sophie Taeuber-Arp. In: FONDATION ARP. *Sophie Taeuber: rythmes plastiques, réalités architecturales*. Clamart: Fondation Arp, 2007.
- BÔAS, G. V. Concretismo. In: BARCINSKI, F. W. (org.). *Sobre Arte Brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Edições Sesc; WMF Martins Fontes, 2014, p. 285.
- BURKHALTER, S. Kachinas and Kinesthesia: Dance in the art of Sophie Taeuber-Arp. In: SCHMUTZ, T. et al (orgs.). *Sophie Taeuber-Arp: Today is Tomorrow*. Aarau: Aargauer Kusthaus; Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld; Zurique: Scheidegger & Spiess, 2014, p. 226-232.
- CINTRÃO, R.; NASCIMENTO, A. *Grupo Ruptura: revisitando a exposição original*. São Paulo: Cosac Naify; Centro Universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo, 2002.
- COSTA, H. Entre o local e o global: a invenção da revista *O Cruzeiro*. In: COSTA, H.; BURGI, S. (orgs.). *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, p. 8-31.
- D'ORGEVAL, M. Sophie Taeuber-Arp. In: LEMOINE, S. (org.). *Art concret*. Mouans-Sartoux: Espace de l'Art Concret, 2000 [Catálogo de exposição], p. 103 – 104.
- ESPADA, H. (org.). *Arquivo Peter Scheier*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2020.
- GAUTHEROT, F. Richard Paul Lohse. In: DOROUX, X.; GAUTHEROT, F.; LEMOINE, S. (orgs.). *Art concret suisse: mémoire et progrès*. Dijon: Le coin du miroir, Fondation Pro Helvetia, Université de Dijon, 1982. [Catálogo de exposição].
- GOUVEIA, S. M. M. *O homem, o edifício e a cidade por Peter Scheier*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – FAU/USP, 2008;
- GULLAR, F. Arte Concreta no Brasil. In: *Etapas da Arte Contemporânea: do Cubismo à Arte Neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- KELLER, H. Suíça. *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1ª edição)*. São Paulo: MAM SP, 1951.
- MARI, M. Falsificações à venda? Sophie Taeuber-Arp e o caso da Terceira Bienal de São Paulo. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 4, n. 2, p. 74-89, mai. 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.24978/mod.v4i2.4532>>. Acesso em: setembro de 2021.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *I Bienal do Museu de Arte Moderna de*

São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951.

PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva. *Max Bill no Brasil*. Berlim: Verlag 13, 2011.

TSCHOPP, W. *Walter Bodmer. Maler und Plastiker 1903 – 1973. Zwischen Surrealismus und Konstruktion*. Biblioteca SIK-ISEA (Das

Schweizerisches Institut für Kunstgeschäft), Zurique. Basel: Editions Galerie “zem Specht”, 1985.

VERGEZ, V. L’art concret de sa fondation au début des années quarante”. In: LEMOINE, S. (org.). *Art concret*. Mouans-Sartoux: Espace de l’Art Concret, 2000 [Catálogo de exposição].

Notas

* Doutora em Artes Visuais, na linha de pesquisa em História, Teoria e Crítica de arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: <heloisa.espada@gmail.com>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-1754-9601>>.

¹ Carta de Francisco D’Alamo Lousada (cônsul do Brasil em Berna) a Francisco Matarazzo Sobrinho. “Prezado e distinto senhor Francisco Matarazzo Sobrinho...”. Berna, 18 abr. 1951. Arquivo Histórico Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo (AHWS/FBSP), Pasta Suíça.

² Carta de E. Darbellay (cônsul da Suíça em São Paulo) a Pietro Maria Bardi. “Senhor Diretor, Acabo de receber do senhor Max Bill...”. São Paulo, 10 ago. 1951. AHWS/FBSP, Pasta Suíça.

³ Carta de Lourival Gomes Machado a Francisco d’Alamo Lousada. “Senhor Ministro, Tendo o sr. Francisco Matarazzo Sobrinho lhe telegrafado agradecendo...”. São Paulo, 18 abr. 1951. Ver também: Carta de Lourival Gomes Machado a Max Bill. “Monsieur Max Bill, A son retour de la Suisse...”. São Paulo, 3 mai. 1951. AHWS/FBSP, Pasta Suíça.

⁴ Carta de Phillipp Etter para Francisco d’Alamo Lousada. “Monsieur le Ministre, Par votre lettre? du 24 avril 1951...”. Berne, le 30 avril 1951. AHWS/FBSP, Pasta Suíça.

⁵ Carta de Francisco D’Alamo Lousada (cônsul brasileiro em Berna) a Francisco Matarazzo Sobrinho. “Confirmando o meu telegrama de ontem...”. Berna, 7 de junho de 1951. A mesma lista de artistas é citada em: [Nota sem autor] “Participará o México da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo”. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 1 jul. 1951. AHWS/FBSP, Pasta Suíça.

⁶ Carta de Phillipe Etter para Francisco d’Alamo Lousada. “Monsieur le Ministre, Nous référant à la correspondance...”. Berne, le 26 juin 1951. Arquivo Federal da Suíça, Berna.

⁷ Carta de Lourival Gomes Machado a E. Darbellay (cônsul da Suíça em São Paulo). “Senhor Consul, Com a presente, temos o prazer de confirmar os termos da conversa...”. São Paulo, 24 ago. 1951. Arquivo Federal da Suíça, Berna.

⁸ Yvonne Jean. Primeiras impressões da Bienal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 out. 1951; [Sem autor]. Itinerário da Primeira Bienal VIII – Suíça. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 dez. 1951.

⁹ Waldemar Cordeiro. Um consórcio das formas da visualidade estética moderna. Abstracionismo romântico e concretismo contribuem para a estética do futuro - Arte nacional: uma discussão mundial. *Folha da Manhã*, São Paulo, 22 dez. 1951, s/p. AHWS/FBSP, Pasta Suíça.

¹⁰ Peter Scheier foi contratado pelo MAM SP para registrar o processo de montagem e a inauguração da 1ª Bienal.

¹¹ Entre os estudos recentes sobre a obra de Sophie Taeuber-Arp no Brasil, destaca-se a pesquisa de Marcelo Mari a respeito da apresentação de pinturas não originais na grande exposição individual da artista na 3ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1955 (Mari, 2020).

¹² ALLIANZ [Vereinigung Moderner Schweizer Künstler]. Zurich: Kunsthaus Zurich, 1942. Biblioteca SIK-ISEA (Das Schweizerisches Institut für Kunstgeschäft), Zurique. Bill também foi responsável pelo desenho do catálogo da mostra.

¹³ A artista brasileira Mary Vieira participou dessa mostra.

¹⁴ Cf. Site: <<https://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4023407>>. Acesso em 1 nov. 2020.

¹⁵ [Sem autor]. Itinerário da Primeira Bienal VIII – Suíça. *Op. cit.*

¹⁶ Não foi possível identificar as obras que Walter Bodmer expôs na Bienal, em 1951.

¹⁷ Cf. Site: <<https://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4000288>>. Acessado em 2 nov. de 2020.

¹⁸ [Sem autor]. “Itinerário da Primeira Bienal VIII – Suíça”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 dez. 1951.

¹⁹ GOMRINGER, Eugen. “Oskar Dalvit – pintor moderno suíço”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 3 dez. 1951. O mesmo texto serviu de base para uma reportagem publicada pelo jornal *Folha da Manhã*. [Sem autor]. “Linguagem figurativa de muita clareza na pintura de Dalvit”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 28 nov. 1951. Arquivo Federal da Suíça, Berna.

²⁰ [Sem autor]. “Itinerário da Primeira Bienal VIII – Suíça”, *op. cit.*

²¹ As obras de Georges Froidevaux mostradas na 1ª Bienal não foram localizadas.

²² O Brasil esteve fortemente representado em *Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung* com a participação de 17 artistas: Aloísio Carvão, Hércules Barsotti, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Amílcar de Castro, Willys de Castro, Hermelindo Fiaminghi, Maurício Nogueira Lima, Almir Mavignier, Lygia Pape, Mary Vieira, Kazmér Féjer, Judith Lauand, Luis Sacilotto, Décio Vieira, Franz Weissmann.

²³ Imagem da capa do artigo: Montagem e limpeza da sala com obras de Sophie Taeuber-Arp que integrou a delegação suíça da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951. Foto de Peter Scheier. Acervo Instituto Moreira Salles.

²⁴ Sobre a obra de Peter Scheier e a revista *O Cruzeiro*, ver: (Costa, 2012), (Gouveia, 2008), (Espada, 2020).

²⁵ Tauber-Arp morreu tragicamente em consequência de um acidente doméstico, em janeiro de 1943, quando estava hospedada na casa de Max Bill, em Zurique. Ela sofreu um envenenamento por monóxido de carbono devido ao mal funcionamento de um fogão.

²⁶ *Ibidem*. Tradução da autora a partir da versão francesa: "Dans le dadaïsme, on trouve déjà les préambules aux deux orientations distinctes principales de l'art actuel: d'une part vers le 'surréalisme', d'autre part vers 'l'art concret'".

²⁷ Tradução da autora a partir da versão francesa: "aspire à une vie entièrement imprégnée de méthodes artistiques, dans laquelle tout se complète de manière judicieuse et harmonieuse."

²⁸ Para a lista completa das obras da retrospectiva de Max Bill no Masp, ver: (Paiva,2011).

Artigo recebido em outubro de 2020. Aprovado em dezembro de 2020.