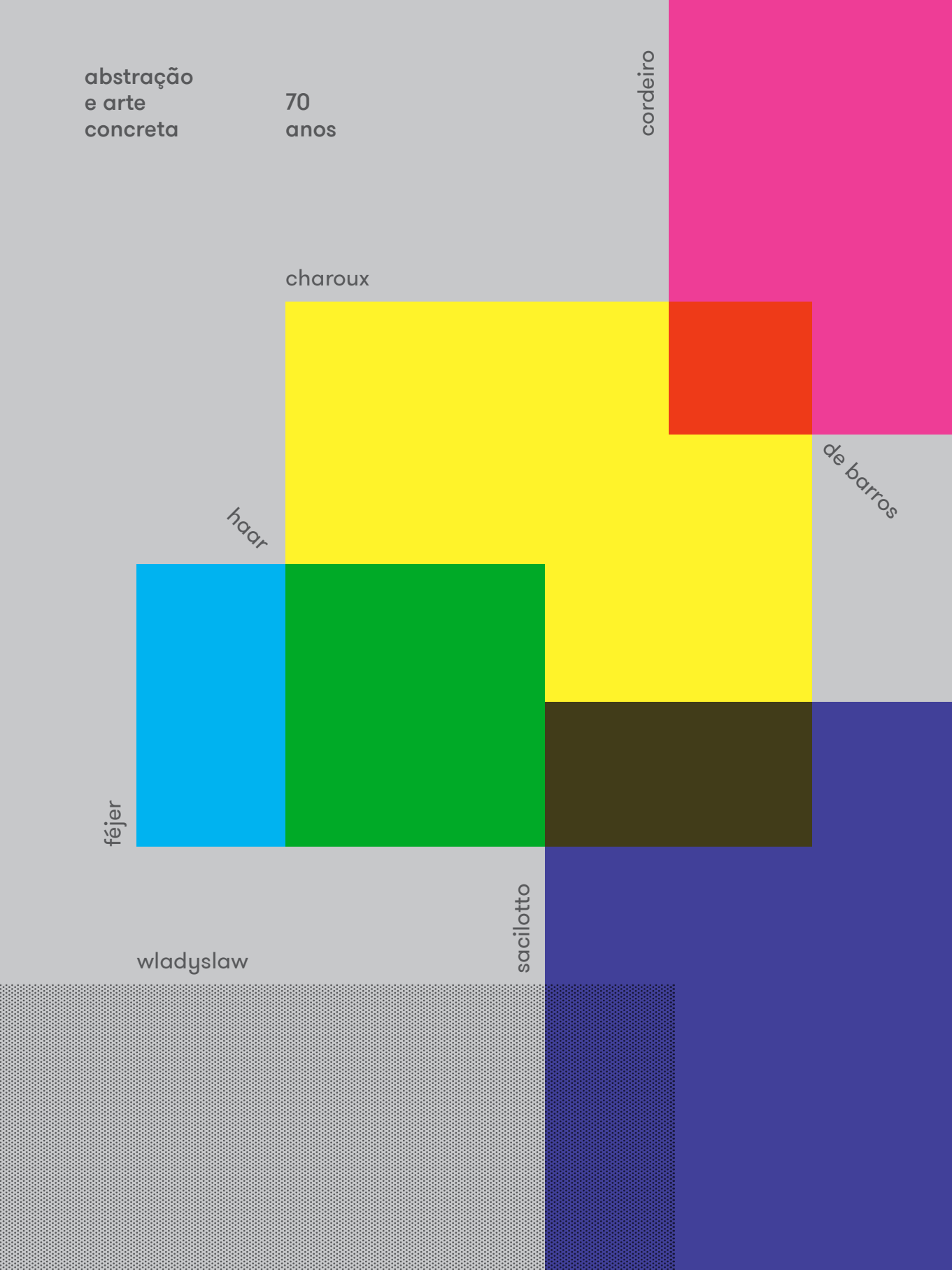
rup
tu
ra
e
o
gru
po
mam

abstração
e arte
concreta

70
anos



Ministério do Turismo,
Secretaria Especial da Cultura
e Museu de Arte Moderna de
São Paulo apresentam

ruptura

mam

grupo

abstração e arte concreta

2 de abril
a 3 de julho
de 2022

Curadoria:
Heloisa Espada e
Yuri Quevedo

70
anos

Lei de Incentivo à CULTURA
pronac 204382

vale cultura

parceria

São Paulo Capital da Cultura

CIDADE DE SÃO PAULO
CULTURA

realização

mam

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO

PÁTRIA AMADA BRASIL
GOVERNO FEDERAL

ruptura:

70 anos

Elizabeth Machado
Presidente da Diretoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Cauê Alves
Curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Depois de antecipar as discussões sobre o centenário da Semana de Arte Moderna de 1922 no ano que passou, a programação do MAM em 2022 traz outra geração de artistas modernos que está intimamente ligada à história do museu. Trata-se de um grupo que participou ativamente dos primeiros anos do MAM São Paulo e que tinha um ideal utópico que revela muito do ambiente cultural do início da década de 1950.

Abordando a arte construtiva geométrica, a exposição *ruptura e o grupo: abstração e arte concreta, 70 anos* reflete sobre a exposição que aconteceu no MAM em 1952. Com duração de apenas 12 dias, o grupo lançou com a mostra o Manifesto Ruptura, que entrou para a história e apontou as diretrizes para o desenvolvimento da arte concreta e de seus desdobramentos na cena artística brasileira do período.

Entre as ideias defendidas pelos artistas do grupo estão a ruptura com a noção de representação, a defesa da arte geométrica em oposição à figuração e o sonho da aliança das artes plásticas com a indústria, visando à transformação da vida e do cotidiano das pessoas. Inicialmente composto por sete artistas, mas que aos poucos foi agregando outros, o grupo defendeu no manifesto "a renovação dos valores essenciais da arte visual".

A curadoria de Heloisa Espada e Yuri Quevedo, além de reconstruir parte da exposição de 1952, apresentando duas obras que estiveram na mostra original, reúne um conjunto de documentos e fotografias, algumas obras raramente vistas, e traça um panorama dos anos que antecedem e sucedem à exposição.

São poucas as instituições culturais que podem, 70 anos depois, revisitar uma exposição que elas mesmas realizaram. Além de dar visibilidade a artistas centrais na invenção da arte concreta e do abstracionismo geométrico no Brasil, a mostra e o catálogo sobre o grupo Ruptura fazem uma revisão crítica de um momento fundamental da história da arte e da história do próprio MAM.

sumário

11 ruptura e o grupo: abstração e arte concreta, 70 anos
Heloisa Espada e Yuri Quevedo

14 do ruptura ao grupo de arte concreta: momentos distintos, fronteiras borradas
Heloisa Espada

22 ruptura e o grupo: da análise à execução
Yuri Quevedo

33 obras expostas

115 artistas e dados biográficos

116 lista de obras

ruptura

charroux — cordeiro — de barros — fejer — haar — sacilotto — wladyslaw

a arte antiga foi grande, quando foi inteligente.
contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo.
a história deu um salto qualitativo:

não há mais continuidade!

então nós distinguimos

- os que criam formas novas de principios velhos.
- os que criam formas novas de principios novos.

por que?

o naturalismo científico da renascença — o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sôbre um plano (duas dimensões) — esgotou a sua tarefa histórica.

foi a crise — foi a renovação

hoje o novo pode ser diferenciado
precisamente do velho. nós rompemos com o velho por isto afirmamos:

é o velho

- tôdas as variedades e hibridações do naturalismo;
- a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo "errado" das crianças, dos loucos, dos "primitivos" dos expressionistas, dos surrealistas, etc. . . . ;
- o não-figurativismo hedonista, produto do gôsto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer.

é o novo

- as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
- tôdas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria);
- a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;
- conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzivel de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juizo conhecimento prévio.

arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância.

Autoria desconhecida
Fotografia da montagem original da exposição Ruptura, 1952

ruptura e o grupo: abstração e arte concreta, 70 anos

À Professora Ana Maria de Moraes Belluzzo

Em 9 de dezembro de 1952, um grupo de sete artistas apresentou-se no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) como "grupo Ruptura", lançando um manifesto que levava o mesmo nome. Embora a exposição tenha durado apenas 12 dias, seus desdobramentos foram longevos. O impacto da arte abstrata naquele contexto e as palavras de ordem do manifesto provocaram debates calorosos, que ecoaram durante toda a década de 1950. Ao longo do tempo, o Ruptura tornou-se um marco na história da arte moderna na América Latina.

Três dos artistas que participaram da mostra inaugural – Leopold Haar, Kazmer Féjer e Waldemar Cordeiro – eram

Heloisa Espada e Yuri Quevedo

imigrantes que se instalaram no Brasil no imediato pós-guerra, trazendo consigo não apenas os traumas do conflito, mas a vivência junto a grupos de arte abstrata que emergiam com força na Europa. Anatol Wladyslaw e Lothar Charoux ainda crianças vieram da Polônia e da Áustria, respectivamente; Geraldo de Barros e Luiz Sacilotto nasceram no Brasil. Os membros do grupo tinham origem na classe média e trabalhadora, ou enfrentavam o desafio de reconstruir suas vidas. Mesmo assim, num país de passado escravagista, ser branco e europeu significava ter condições de ascensão social mais propícias do que as da maior parte da população brasileira.

O grupo defendia a abstração como projeto de transformação, capaz de permear o cotidiano das pessoas, influenciando a indústria e organizando a vida em suas mais diversas escalas: das artes plásticas ao design, da arquitetura à cidade. Eles entendiam que a linguagem visual construída com elementos simples – linhas, cores e planos – tinha a potência de ultrapassar fronteiras geográficas, sociais e culturais, sendo capaz de sensibilizar pessoas de diversos contextos e origens. Em defesa de um projeto de renovação da arte que tivesse um impacto social amplo, eles propunham a ruptura com a figuração e com tipos de abstração centrados na individualidade dos artistas, que julgavam como inadequadas para o tempo em que viviam.

Hoje é praticamente impossível remontar a exposição apresentada no MAM em 1952. *ruptura e o grupo: abstração e arte concreta, 70 anos* caminha em duas direções. Num primeiro momento, reunimos um conjunto de obras e registros fotográficos que remete à mostra inaugural de 1952[1] – duas pinturas que foram apresentadas na ocasião e outras que representam a produção dos artistas no início dos anos 1950 –, pois a documentação existente não permite que a exposição histórica seja reconstruída na íntegra. Na sequência, abordamos a produção e constituição do grupo ao longo da década de 1950. Nesses anos, a composição original do Ruptura é modificada com a morte de Leopold Haar e o afastamento de Anatol Wladyslaw. Em contrapartida, Maurício Nogueira Lima, Hermelindo Fiaminghi e Judith Lauand, a única mulher, unem-se àqueles que permaneciam atuando em conjunto. A rigor, o grupo Ruptura só se apresentou com esse nome em dezembro de 1952. No entanto, Charoux, Cordeiro, Sacilotto, Fiaminghi, Lauand e Nogueira Lima afirmaram, ao longo de suas vidas, que fizeram parte do grupo Ruptura, atuante em São Paulo nos anos 1950.[2] Mesmo que não tenha havido outras apresentações públicas do grupo Ruptura exatamente com esse nome, a narrativa dos artistas e as correspondências entre suas pesquisas visuais nos fazem entender que eles atuaram a partir de pressupostos artísticos muito próximos ao longo da década de 1950.

O Manifesto Ruptura, por sua vez, reproduziu o tom combativo do Manifesto Futurista, lançado na Itália, em 1909. Reverberou também a crença na aplicação prática (por meio do design e da arquitetura) de uma arte baseada em elementos visuais precisos – linhas, cores e formas geométricas – que já havia sido defendida por artistas na União Soviética e na Holanda, na década de 1920, e na Suíça, nos anos 1930. Além do mais, ecoou manifestos e discussões em defesa do abstracionismo, redigidos em Roma logo após a Segunda Guerra Mundial.[3]

Olhar para o grupo Ruptura hoje não significa aderir às propostas de seu manifesto, mas considerar as circunstâncias de seu aparecimento, bem como as várias contradições entre o texto e aquilo que os artistas produziram na mesma época. A história aqui reunida, apesar da clareza formal das obras, não exclui imprecisões, tampouco equívocos na leitura de uma realidade desigual e desafiadora. Por outro lado, o engajamento e a persistência em explorar problemas visuais demonstram sua crença nas possibilidades infinitas – e, portanto, libertárias – de imaginar novas ordenações de mundo.

1 Em 2021, durante a pesquisa para esta exposição, conseguimos contabilizar, por meio de fotografias e documentos da época da exposição de 1952, cerca de 25 obras presentes na mostra, das quais pudemos identificar 7. São elas: *Função diagonal* (Geraldo de Barros, 1952, Coleção particular); *Espiral de Arquimedes* (Waldemar Cordeiro, 1952, Coleção particular); *Resultantes de elementos* e *Coordenadas com movimentos ondulatórios* (Luiz Sacilotto, 1952, coleções não localizadas); *Ritmos horizontais e verticais*, hoje possivelmente chamada de *Movimentos coordenados* (Luiz Sacilotto, 1952, Coleção particular); *Articulação complementária* (Luiz Sacilotto, 1952, Coleção Fundação Edson Queiroz); *Vibrações verticais* (Luiz Sacilotto, 1952, Coleção Banco Itaú). Cf. *Caderno Nº 4*, de Luiz Sacilotto, com anotações sobre a mostra, e fotografias da exposição original reproduzidos nesta publicação.

2 Exemplos dessas afirmações podem ser encontrados na entrevista que Maurício Nogueira Lima deu para o Museu da Pessoa em 1992 e em LAUAND, Judith. "Da figuração à abstração" (c. 1994). In: *Judith Lauand: os anos 50 e a construção da geometria*. Celso Fioravante (Curadoria e texto). São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC, 2015. (Catálogo de exposição.)

3 Sobre o assunto, ver: ESPADA, Heloisa. "Waldemar Cordeiro and Grupo Forma: the Roman Road to São Paulo Concrete Art." In: GILBERT, Zanna et al. *Purity is a Myth: the Materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay*. Los Angeles: Getty Research Institute and Getty Conservation Institute, 2021, pp. 46-65.

do ruptura ao grupo de arte concreta: momentos distintos, fronteiras borradas

Heloisa Espada

Um olhar meticuloso sobre a história do grupo Ruptura implica uma discussão sobre os processos de emergência e maturação do abstracionismo e da arte concreta na cidade de São Paulo, ao longo dos anos 1950. Pressupõe também que se tenha em mente a importância que a diferença entre arte abstrata e concreta – tendências centrais no cenário da arte contemporânea no segundo pós-guerra – adquiriu para alguns artistas do grupo.

Em resumo, entende-se que a arte abstrata parte da observação da natureza e da simplificação das aparências. Já a arte concreta corresponderia a uma espécie de realidade visual absoluta, expressa somente por meio daquilo que é próprio das artes visuais – linhas, cores, formas, espaço –, sem conexão com as feições do mundo. Ou seja, a arte concreta seria puramente mental, não teria nenhum vínculo com a realidade externa à materialidade da própria obra. Do ponto de vista histórico, a arte concreta deriva da arte abstrata, sendo que a oposição entre elas foi demarcada pela primeira vez pelo artista holandês Theo van Doesburg, em 1930, por meio do seu Manifesto Arte Concreta.
O novo conceito impactou um grupo de artistas em Zurique, e um deles, Max Bill, tornou-se seu principal propagador. A partir dos anos 1940, suas ideias ressoaram na América Latina, em especial em Buenos Aires, no Rio de Janeiro e em São Paulo.[1]

Embora o convite para a abertura da exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), em 9 de dezembro de 1952, tenha anunciado a "exposição do grupo abstracionista Ruptura", este entrou para a história como o primeiro grupo de arte concreta no Brasil. Este texto discorre sobre os motivos da aparente confusão. A meu ver, a dificuldade em se compreender as diferentes etapas da história do grupo Ruptura e por que ele acaba por se confundir com o movimento de arte concreta em São Paulo, como um todo, lança luz sobre disputas, dilemas e ambivalências que caracterizaram as vivências dos artistas envolvidos e que, portanto, devem ser consideradas pela história.

O próprio Manifesto Ruptura e o conjunto de obras que podem ser identificadas a partir dos documentos sobre a exposição conhecidos até o momento[2] apontam para um cenário

1 Cabe assinalar que não existiu um consenso sobre o conceito de arte concreta ao longo do século XX. Wassily Kandinsky e Jean (Hans) Arp falavam de arte concreta em termos diferentes daqueles apresentados por Theo van Doesburg em 1930. Além disso, após 1945, surgiram grupos de arte concreta na Itália e na Inglaterra que operaram a partir de ideias distintas das de Bill. Atenho-me aqui especialmente às ideias de Van Doesburg porque foram elas que ressoaram mais fortemente entre os artistas concretos de São Paulo.

2 Não há nos arquivos do MAM ou do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), que herdou os acervos do antigo MAM, em 1963, documentos sobre as obras que estiveram presentes na exposição do grupo Ruptura, em 1952. Pode-se ter uma noção do conteúdo da mostra por meio de fotografias publicadas pela imprensa da época e que ilustraram livros sobre o Ruptura e a arte concreta em São Paulo. Ver: Autor não identificado. "Abstracionismo? Figurativismo ou arte concreta? Elegância em todo o caso". *Folha da Manhã*, São Paulo, 14 de dezembro de 1952, p. 17; BELLUZZO, Ana Maria (Curadora e organizadora). *Waldemar Cordeiro: aventura da razão*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, 1986, p. 60; BANDEIRA, João (Org.). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia da Universidade de São Paulo, Cosac Naify, 2002, p. 48; "Arte abstrato-concretista", jornal não identificado, dezembro 1952. In: CORDEIRO, Analívia (Org.). *Waldemar Cordeiro*. São Paulo, Galeria Brito Cimino, 2001, CD-ROM.
Além dessas fotos, o diário de Luiz Sacilotto, em 8 de dezembro de 1952, registra pequenos esboços das cinco obras que ele entregaria no dia seguinte ao MAM para participar da exposição do grupo Ruptura. Ver: SACILOTTO, Luiz. *Caderno Nº 4*, manuscrito, vários anos. Acervo Família Sacilotto.

recheado de contradições, em que não havia coesão de ideias e práticas entre todos os membros do grupo. Na maior parte dos registros fotográficos acessíveis hoje em dia, as obras expostas aparecem ora muito claras, ora muito escuras, sendo impossível identificar todas as que estiveram presentes na ocasião. Algumas das fotos mais legíveis ilustraram uma reportagem um tanto sexista[3] (p. 114), como já notou Adele Nelson,[4] em que jovens modelos posam ao lado de pinturas abstratas. No entanto, o paradeiro de algumas dessas obras é até hoje desconhecido. De acordo com Rejane Cintrão e Ana Paula Nascimento, responsáveis pela pesquisa que deu origem à exposição *Grupo Ruptura: revisitando a exposição inaugural*, em 2002, o evento de 1952 provavelmente nunca teve uma lista dos trabalhos expostos. A partir de depoimentos de Luiz Sacilotto, as pesquisadoras sugerem também que os artistas foram os únicos responsáveis pela concepção da mostra e que o MAM teria se restringido a ceder sua pequena sala, então usada para expor artistas brasileiros.[5] Tendo em mãos essa documentação incompleta, Adele Nelson notou que a exposição do Ruptura esforçou-se para criar uma ideia de unidade entre o grupo, ao expor as pinturas na mesma altura, sempre alinhadas pela base. Além disso, a regularidade no tamanho das obras também colaborou para criar uma ideia de afinidade entre os artistas do grupo. Por outro lado, as produções mais contrastantes entre si, de Waldemar Cordeiro e Anatol Wladyslaw, foram dispostas lado a lado,[6] o que certamente não foi um acaso.

Desenvolvimento óptico da espiral de Arquimedes (1952) (p. 35), de Cordeiro, deriva do conceito matemático que dá nome à pintura, quando o perímetro do compasso que traça uma circunferência aumenta de forma gradativa e constante para desenhar uma espiral. Cordeiro inscreveu uma parte da espiral de Arquimedes dentro de um conjunto de círculos e semicírculos concêntricos desenhados com traços muito finos, feitos com compasso e tira-linhas. Na base dos círculos há uma circunferência amarela, que reforça a sensação de giro e movimento da pintura, pois parece ter viajado pelo emaranhado de linhas que compõem o trabalho. O artista utilizou materiais industriais – esmalte sobre aglomerado de madeira – para criar uma superfície lisa e homogênea.

Boa parte dos artistas concretos, em diversos países, viram na matemática euclidiana e não euclidiana uma fonte de conceitos abstratos (tidos como universais) que serviriam de ponto de partida para suas ideias visuais. Essas sairiam direto de sua imaginação para a tela, passando longe das aparências do mundo. Além disso, o uso de materiais industriais converge com a ambição de trazer a linguagem da arte concreta para o dia a dia, por meio das artes aplicadas (design, arquitetura, fotografia, etc.). E, embora o Manifesto Ruptura em nenhum momento mencione o termo "arte concreta", ele afirma que "a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático" estaria entre os critérios que definiriam "o novo" nas artes.

Por outro lado, a tela *Composição* (1952) (p. 45), de Anatol Wladyslaw, que possivelmente também esteve na exposição inaugural do Ruptura, apresenta um conjunto de formas geométricas, sem disfarçar o fato de terem sido pintadas à mão. A obra remete a um jogo incompreensível de espelhos. Triângulos e retângulos se sobrepõem e se interpenetram, sem que a composição obedeça a um conceito ou a uma lógica clara. Embora se possa defender que a pintura de Wladyslaw é concreta por não apresentar nenhuma conexão com as formas da natureza, seu investimento em meios-tons e as linhas coloridas que delimitam as formas, sem esconder as imprecisões das pinceladas, afastam essa obra da noção de arte concreta que prevaleceria entre os membros do Ruptura nos anos seguintes.

3 Autor não identificado. "Abstracionismo? Figurativismo ou arte concreta? Elegância em todo o caso". *Folha da Manhã*, São Paulo, 14 de dezembro de 1952, p. 17.

4 NELSON, Adele. *Forming Abstraction. Art and Institutions in Postwar Brazil*. Oakland: University of California Press, 2002, pp. 155-157.

5 CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. "A exposição do grupo Ruptura no Museu de Arte Moderna de São Paulo 1952". In: CINTRÃO, Rejane (Curadora). *Grupo Ruptura: revisitando a exposição inaugural*. São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia da Universidade de São Paulo, Cosac Naify, 2002, p. 15. (Catálogo da exposição.)

6 NELSON, *op. cit.*, p. 138.

Ana Maria Belluzzo foi uma das primeiras a observar que Wladyslaw esteve "longe de expressar não só o atonalismo, como a regularidade de traçado preconizados pelo grupo Ruptura".[7] Nos anos seguintes, Wladyslaw viria a se afastar das propostas do Ruptura, alinhando-se com as tendências da abstração informal.

Em 1952, as obras de Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros e Luiz Sacilotto já correspondiam às ideias que marcariam o movimento de arte concreta em São Paulo nos anos seguintes: a atenção para as leis da Gestalt, o uso de materiais industriais (embora nenhum artista do grupo tenha sido radical nesse quesito),[8] a inspiração em conceitos matemáticos e o investimento na sensação de movimento e dinamismo. No início de 1953, quando o Ruptura ainda se apresentava com esse nome, Maurício Nogueira Lima ingressou no grupo com uma produção também coerente com os ideais da arte concreta. Em 1955, Hermelindo Fiaminghi e Judith Lauand passaram a frequentar o grupo reunido em torno de Waldemar Cordeiro, a essa altura já identificado como o "grupo de artistas concretos de São Paulo", embora não incluísse todo o elenco dos artistas concretos baseados na cidade nos anos 1950. O núcleo mais estável era formado por artistas que antes tinham participado do Ruptura – Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Kazmer Féjer e Maurício Nogueira Lima. Leopoldo Haar faleceu precocemente, em 1954, e Wladyslaw, como já foi dito, afastou-se. O novo grupo eventualmente carregou consigo a alcunha de "Ruptura", embora não tenha mais realizado uma exposição com esse nome. A favor da ideia de que constituíram um grupo está o fato de que alguns chegaram a compartilhar um ateliê[9] e, mais importante que isso, a percepção de que suas pesquisas denotam um diálogo intenso entre eles, como se em muitos momentos estivessem debruçados sobre problemas matemáticos e visuais muito parecidos (pp. 78 a 81; 84 e 85).

7 BELLUZZO, Ana Maria. "Ruptura e Arte Concreta". In: AMARAL, Aracy (Org.). *Arte construtiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner.* São Paulo: Companhia Melhoramentos; DBA Artes Gráficas, 1998, p. 104.

8 Sobre as técnicas e a diversidade dos materiais utilizados pelos artistas concretos de São Paulo, ver: GOTTSCHALLER, Pia. "Making Concrete Art". In: GOTTSCHALLER, Pia; LE BLANC, Aleca. *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute and the Getty Research Institute, 2017, pp. 25-59.

9 Rejane Cintrão e Ana Paula Nascimento informam que, em 1958, Cordeiro, Féjer, Fiaminghi, Nogueira Lima e o poeta Décio Pignatari montaram um ateliê coletivo no bairro do Brás, em São Paulo. CINTRÃO e NASCIMENTO, *op. cit.*, p. 63.

Em 1952, Wladyslaw, Lothar Charoux e, provavelmente, Leopold Haar e Kazmer Féjer apresentaram obras abstratas que, no entanto, não estavam alicerçadas em conceitos objetivos e passíveis de ser reproduzidos, o que justifica a apresentação do Ruptura como um "grupo abstracionista" no convite da mostra inaugural. O caso de Féjer é um tanto crítico, pois os documentos existentes não permitem que se identifique nenhuma das obras expostas por ele. Adele Nelson jogou luz sobre o assunto ao encontrar nos arquivos da Fundação Bienal a reprodução de uma pintura de formas abstratas orgânicas de autoria de Féjer mostrada na I Bienal de São Paulo, em 1951, que talvez corresponda às pesquisas do artista à época do Ruptura.[10] Do pintor e artista gráfico polonês Leopold Haar, as fotografias da exposição mostram duas pequenas esculturas que lembram os estábiles de Alexander Calder.[11] Infelizmente, essas obras também se perderam, restando apenas reproduções fotográficas que atestam a semelhança das mesmas com os projetos de vitrines desenvolvidos pelo artista para lojas de marcas como a Olivetti.[12] Haar desembarcou em Porto Alegre em 1947, após atuar como soldado e artista gráfico do exército polonês de resistência durante a Segunda Guerra Mundial. Em São Paulo, a partir de 1948, ele montou um escritório de artes gráficas e fotografia com seu irmão Zygmunt Haar. Em 1951, Pietro Maria Bardi o convidou para lecionar artes gráficas no Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do Museu de Arte de São Paulo (MASP), onde foi professor de Maurício Nogueira Lima. Em 1952, entre os membros do Ruptura, Haar, que atuava também nos campos da publicidade e do desenho de exposições, era provavelmente o que melhor conciliava a prática artística ao trabalho de design. Geraldo de Barros e Waldemar Cordeiro passariam a atuar nas áreas de design de móveis e paisagismo, respectivamente, a partir de 1954.

10 NELSON, *op. cit.*, p. 123.

11 Calder realizou uma mostra individual no MASP, em 1948.

12 Ver: "Leopold Haar". *Habitat* Nº 5. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, pp. 56-59.

É consenso entre estudiosos que o Manifesto Ruptura foi redigido sobretudo por Waldemar Cordeiro, uma vez que diversos argumentos contidos no documento encontram-se em outros textos publicados pelo artista no mesmo período. Ainda assim, é estranho que Geraldo de Barros tenha assinado um manifesto que considerava "o naturalismo 'errado' das crianças, dos loucos, dos 'primitivos', dos expressionistas, dos surrealistas, etc." como "o velho" na arte. Isso porque Barros esteve atento à teoria estética desenvolvida por Mário Pedrosa a partir da Gestalt, sendo próximo do crítico e dos artistas abstracionistas reunidos em torno dele, no Rio de Janeiro, no final dos anos 1940. Assim como Ivan Serpa e Abraham Palatnik, o paulista acompanhou com interesse o trabalho da médica Nise da Silveira no ateliê de artes do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, no bairro carioca do Engenho de Dentro. Talvez o fato de Barros ter feito vista grossa para uma frase do manifesto que não representava suas experiências fora do círculo do Ruptura fizesse sentido num ambiente cultural em que ainda era necessário, antes de mais nada, defender a legitimidade da arte abstrata. Assim, pode-se entender a exposição do Ruptura no MAM em 1952 como uma estratégia para consolidar a arte abstrata e, simultaneamente, abrir caminho para uma noção de arte concreta que ganha coesão por volta de 1956, por ocasião da I Exposição Nacional de Arte Concreta no mesmo MAM.[13] Esse evento desencadeou o debate sobre as diferenças entre os concretos baseados em São Paulo e no Rio de Janeiro,[14] que culminaria na cisão proposta pelo Manifesto Neoconcreto, em 1959.

Em 1960, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) apresentou a retrospectiva *Arte Concreta (1951-1959)*, da qual participaram Lauand, Cordeiro, Féjer, Nogueira Lima e Sacilotto. No folheto da mostra, Waldemar Cordeiro escreve que "a precisão da arte concreta não é uma precisão artesanal, mas de significados. pode-se construir com rigor sem contornos rigorosos. forma não é contorno nem invólucro, mas relação".[15] A essa altura, parte dos concretos havia abandonado os contornos precisos e voltado-se sobretudo para o problema da cor na pintura. Sintonizados com as pesquisas do pintor alemão Joseph Albers, Fiaminghi, Cordeiro, Nogueira Lima e, pontualmente, Charoux, passaram a investigar as relações entre as cores (pp. 100 a 105). Hermelindo Fiaminghi, por exemplo, que era publicitário e artista gráfico, deteve-se na questão da retícula, que é o elemento básico da construção da cor na imagem impressa. Quando o grupo concreto estava em vias de se dissolver, as ideias que seus integrantes queriam visíveis não se pautavam mais prioritariamente na matemática, mas em como a interação entre as cores interfere na percepção das mesmas.

13 Após ser apresentada no MAM, em fevereiro de 1957 a I Exposição Nacional de Arte Concreta ocupou as salas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) que, à época, funcionava no edifício do Ministério da Educação e da Saúde Pública, na capital federal.

14 Ver: ESPADA, Heloisa. "O debate em torno da Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta (1956-1957)". In: *ICAA Documents Project Working Papers*. Houston: International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, 2017, pp. 4-9.

15 CORDEIRO, Waldemar. "esta não é uma retrospectiva completa..." In: *Exposição de Arte Concreta (1951-1959)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, junho de 1960. (Folheto da exposição.)

Heloisa Espada é curadora do Instituto Moreira Salles desde 2008. Doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, trabalha sobretudo com arte moderna e contemporânea no Brasil. Entre as exposições que organizou estão *Geraldo de Barros e a fotografia* (IMS, 2014) e *Arquivo Peter Scheier* (IMS, 2020). Atualmente é bolsista do programa Latin American Collection, com bolsa oferecida pelo Instituto de Pesquisa Patricia Phelps de Cisneros do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA).

ruptura e o grupo: da análise à execução

O Ruptura é um dos poucos grupos nominalmente conhecidos na história da arte feita no Brasil. Reuniu-se pela primeira vez como tal há 70 anos, em 1952, ocasião em que sete artistas expuseram um conjunto de obras e lançaram um manifesto no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Daquela data até o fim dos anos 1950, dez pessoas se entenderam ligadas a essa denominação, embora nem sempre ao mesmo tempo. Isto é, o Ruptura teve composição variada durante essa década, com aproximações e distanciamentos, motivo pelo qual alguns de seus membros podem nem mesmo ter convivido com os outros, apesar de todos se identificarem, eventualmente, com o grupo.

O objetivo deste texto é aproveitar a reunião das obras na exposição *ruptura e o grupo: abstração e arte concreta, 70 anos* para perceber questões comuns entre elas. Olhar para a produção artística de um grupo de pessoas oferece a possibilidade de entender seus trabalhos para além das trajetórias individuais. Não que essas não devam ser consideradas, mas podem ser vistas em negociação no contexto de uma experiência comum ou podem até mesmo se alterar a partir da adesão de novos personagens.

Existem no agrupamento do Ruptura elementos que indicam características sociais e culturais que moldam aspectos da produção daqueles que dele participam.[1] Os dez membros pertencem à classe média trabalhadora, a maioria tem uma formação em que o desenho é visto como instrumento da mão de obra industrial, boa parte deles jamais conseguiu viver de arte e dependia do salário proveniente do emprego em fábrica, no comércio ou no banco.[2]

A coincidência dos problemas que formulam, bem como a concomitância das estratégias e abordagens que evocam nesse processo servem como atestado de uma proximidade não só de ideias, mas também dos olhos: um vê como o outro faz e reage a isso. Para compreender seus trabalhos, os títulos que levam são de grande ajuda, na medida em que nos indicam um vocabulário comum a ser considerado: classificam as preocupações e os métodos – compor, abstrair, dar concretude (concreção); ou enunciam princípios e conceitos de partida – proporção e ritmo, espiral de Arquimedes e função diagonal; ou ainda descrevem ações – desenvolver, alternar, pôr em movimento.

Composição/Abstração/Composição

Procurando depurar os traços, buscando só o essencial, realizei uma pintura abstrata com base nas formas da natureza. A pintura abstrata é fruto de um pensamento analítico.

1 Empresto esse argumento de WILLIAMS, Reymond. "O círculo de Bloomsbury". In: *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Unesp, 2011, pp. 201-230.

2 Pia Gottschaller levanta essas questões no caso específico de Sacilotto, no ensaio *O ABC de Sacilotto: uma cidade industrial como fornecedora pessoal de materiais.* In: SACILOTTO, Luiz. *Luiz Sacilotto*. Denise Mattar, Gabriel Perez-Barreiro (Orgs.). São Paulo: Almeida & Dale e Cosac Naify, 2021, pp. 29-39.

Yuri Quevedo

> *A arte concreta é o oposto. "Arte concreta é o pensamento que se tornou visível". Ela provém do pensamento sintético ou de uma ideia matemática.*[3]

Quando observamos a produção anterior à formação do grupo Ruptura, as naturezas-mortas aparecem com certa constância nos trabalhos de seus membros. Mesmo no caso daqueles que só passam a fazer parte depois de 1952, como Judith Lauand, percebemos o interesse por esse recurso. Chamo aqui de "recurso", porque as naturezas-mortas são, via de regra, cenas de ateliê, produzidas por artistas que as utilizam unicamente como um instrumento da pintura, uma forma de conhecê-la e praticá-la. O arranjo de objetos sobre uma mesa, a consideração do fundo e da relação entre eles *compõem* uma organização a ser observada. O objetivo está no desafio de entender a variação de volume e posição de uma miríade de objetos, mas também em elaborar um modo de pintar o vazio entre eles – em pintura, o vazio é construído e qualificado pela cor.

Nas obras aqui reunidas, percebemos que a pesquisa com as naturezas-mortas é constitutiva do interesse dos artistas em trabalhar os espaços como uma questão, um processo que os encaminha para entendê-los como abstratos – e fazem isso compondo.

Por exemplo, em *Aquário* (1947) (p. 48), de Lothar Charoux, o objeto está sobre a mesa enviesada, diante da porta que se abre a uma paisagem. Quem conhece a São Paulo de hoje pode se espantar ao saber que a vista é localizada na Lapa do fim da década de 1940. Vê-se, pela porta aberta, a cena quase interiorana, feita de escarpa verde, encimada por morro marrom, que delimita um céu com nuvens bastante sólidas. Dentro, uma tomada um pouco mais prosaica serve como indício da eletricidade – infraestrutura urbana – que chegava então às casas da cidade, ou de seus subúrbios.

A escolha da cena parece em tudo apontar para um exercício de pintura, percebido no desafio da perspectiva decupada em planos que funcionam como anteparos para o olhar; na representação dos dois estados da porta, fechada e aberta, que oferece a possibilidade de tratar um mesmo elemento a partir de dois procedimentos de desenho diferentes; e na questão do aquário, objeto tridimensional de vidro e água, que distorce as imagens a partir de si. Por meio dele, Charoux enfrenta um outro regime de representação, que não é o da perspectiva linear, mas o da refração que transforma o mundo em borrões. Contida nele está uma abstração das cores da paisagem, que agora, como simples manchas, podem ser vistas e analisadas enquanto cor, tinta. O aquário é o recinto da abstração.

Em *Sala* (1950) (p. 51), de Anatol Wladyslaw – possivelmente uma vista de ateliê –, a abstração não está restrita a um único recinto, mas é procedimento de análise de cada uma das partes do quadro, transformadas em plano por meio do tratamento idêntico dos volumes e do vazio. São áreas de cor construída, que quase não representam nada além disso – um exercício de pintura. Os rosas deixam entrever uma base azul, enquanto os azuis transparecem em lilases e os amarelos em verde, por exemplo. Na delimitação desses planos, há uma importância a ser dada a esses contornos, que não servem apenas para individualizar formas, mas também conduzem a um certo dinamismo dessas relações. Os contornos são o encaixe entre as áreas de cor, um aspecto que ressoa também em *Abstração* (1951) (p. 52), uma ponta-seca de Geraldo de Barros, em que a sucessão de gestos retos e curvos, empreendidos pelo artista sobre a chapa, grava sobre o papel pequenas partes que parecem se encaixar em consequência desses movimentos.

O aprofundamento nessa direção parece resultar, no trabalho desses artistas, na compreensão do espaço do quadro como

3 Cf. LAUAND, Judith. "Da figuração à abstração" (ca. 1994). In: *Judith Lauand: os anos 50 e a construção da geometria*. Celso Fioravante (Curadoria e texto). São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea (IAC), 2015, p. 6. (Catálogo da exposição.)

abstrato – ou seja, o espaço por ele mesmo e/ou o espaço em si. Sua organização passa a ser entendida como o problema principal, portanto.[4] O tema resvala mais uma vez na ideia de *composição*, agora não mais de objetos a ser observados, mas de elementos no plano. Não é à toa que, em 1952, tanto Anatol Wladyslaw quanto Maurício Nogueira Lima produziram obras a partir dessa compreensão e que como tal foram nomeadas (ver pp. 45 e 65). Uma definição do termo possível aparece na apostila do curso do arquiteto Jacob Ruchti, que era parte da formação no Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do Museu de Arte de São Paulo (MASP):

> Ora, "Composição" é um termo extremamente vago, e que por si só, isoladamente, não significa nada. Temos composição em música, em poesia, em literatura, em tipografia – e em cada uma dessas atividades – "Composição" – tem um significado completamente diferente.
>
> Nós vamos manter esse nome, porque é uma palavra simples, fácil de lembrar e que todos conhecem. Antes porém de adotá-lo definitivamente, é necessário definir um pouco mais esse conceito, a fim de que todos saibam o que se entende por COMPOSIÇÃO no domínio das artes plásticas. [...] No domínio das artes plásticas, COMPOSIÇÃO significa ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO.[5]

O texto é de 1951, época em que Leopold Haar também era professor do IAC e Maurício Nogueira Lima seu aluno. Mas essa definição de *composição* parece ressoar nos trabalhos dos demais membros do Ruptura. Ela também é a chave para o entendimento da "aplicação prática" da arte que o manifesto de 1952 propunha como o *novo*.[6] Haar – artista que parece inspirar os outros membros nessa direção – deixa claro em seu texto "Plásticas novas":

> As novas possibilidades resultantes da plástica contemporânea nos permitem criar uma organização espacial, revelando inclusive nova e surpreendente sensação visual. Paralelamente a essa organização surge, como soma dos seus resultados, a nova estética funcional, hoje imprescindível à realização das exposições e apresentações no campo comercial e industrial.[7]

Ora, o quadro é um espaço em si, conhecido e descoberto por meio de um procedimento analítico, a *abstração*. Nesse espaço, os artistas pesquisam a *composição* como procedimento de organização. Esta, por sua vez, parece ser a *plástica nova* a que Haar se refere, ou até mesmo o *novo*, enunciado pelo manifesto, que tem o objetivo de aproximar arte e indústria para a criação de um espaço moderno. As pistas para o caminho de um ponto a outro parecem restar nas fotografias de esculturas feitas pelo artista polonês por volta de 1952 (pp. 46 e 47) e naquelas de maquetes dos projetos para a Olivetti, que foram registradas por seu irmão Zygmunt (p. 57).

Ideia visível: formulação e execução

> *O artista concreto cria um problema, dentro de um pensamento matemático, e procura a solução desses problemas. Às vezes as soluções são múltiplas, pois existe uma série de possibilidades. O artista pode escolher e executar uma ou mais soluções do mesmo problema – então seria um ou vários tempos de uma mesma ideia.*[8]

O espaço abstrato não se basta apenas para ser organizado. Ele também pode ser recinto da elaboração de problemas. Essa não é uma ideia tão estranha, pelo menos a esses artistas,

4 Não quero aqui dizer que essas descobertas são inéditas e que se restringem ao trabalho do grupo Ruptura. Ao contrário, a tentativa é perceber como elas aparecem no trabalho de seus membros, a partir da consideração daquelas obras que aqui estão reunidas. É claro que o contato com o trabalho de outros artistas, as viagens, e as exposições – principalmente a Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo – influenciam e são fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa de cada um deles; por outro lado, arte não é apenas uma questão de compreensão ou conhecimento, mas também de realização, pois é no fazer que se entende muito das coisas.

5 Uma cópia da apostila está conservada no Instituto Maurício Nogueira Lima (Campinas), mas também encontra-se online, no repositório: *Documents of Latin American and Latino Art*, do Museu de Belas Artes de Houston. Disponível em: https://icaa.mfah.org/s/en/item/1087056#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1334%2C-103%2C4367%2C2444. Acesso em 1 maio 2022.

6 Ver o Manifesto Ruptura, na p. 9 desta publicação.

7 HAAR, Leopold. "Plásticas novas". In: *Habitat: revista das artes no Brasil*, N° 5, 1951, pp. 56-59.

8 Cf. LAUAND, Judith, *op. cit.*, pp. 6 e 9.

uma vez que as matérias de Desenho Geométrico são uma constância nos cursos que fizeram, por exemplo, no Liceu de Artes e Ofícios, onde estudaram Fiaminghi e Charoux, ou na escola técnica que Sacilotto frequentou, ou ainda na graduação em Engenharia que fizeram Féjer e Wladyslaw. Portanto, régua, compasso e papel são, para eles, elementos conhecidos para a formulação e solução de problemas matemáticos. Armam estruturas em grade, que correspondem à matriz quadrada, ou circunferências concêntricas, das quais podem ser deduzidos a espiral e o triângulo retângulo. São instrumentos que dão forma a dimensões que, de outro modo, exigiriam quantificação por cálculo; desenhos que estabelecem uma base para a produção de objetos industriais padronizados.

Para os artistas do grupo Ruptura, a adesão à arte concreta mostra que esses procedimentos de desenho geométrico empregados na formulação de um princípio matemático também têm sentido na prática artística.[9]

Se, como postula Theo van Doesburg, no texto "Arte Concreta", "a obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pelo espírito antes de sua execução. Ela não deve receber nada dos dados formais da natureza, nem da sensualidade, nem da sentimentalidade",[10] as questões matemáticas concebidas abstratamente, em pensamento, podem ganhar (e dar) concretude por meio de uma arte que nada deseja representar, que quer tratar dela mesma com seus elementos: linha, plano e cor. "Pintura concreta e não abstrata, porque nada mais concreto, mais real que uma linha, uma cor, uma superfície".[11] Aqui, um problema matemático torna-se também um problema artístico, que motiva a realização do trabalho.

Algumas das obras do grupo Ruptura parecem estar centradas na *formulação* dos problemas enquanto princípio. Outras talvez partam do problema como fundamento da *execução*. Tento a seguir explicar essa diferença.

9 Melhor dito por Ana Maria Belluzzo quando escreve que Cordeiro, e os outros artistas do Ruptura, têm na "razão geométrica um seguro caminho para a organização da arte e do mundo". Cf. BELLUZZO, Ana Maria. "Emergência do concreto na sociedade de consumo". In: *Fantasia exata*. Analívia Cordeiro (Org.). São Paulo: Itaú Cultural, 2014, p. 469. (Catálogo da exposição.)

10 DOESBURG, Theo van. "Arte Concreta" [excertos do texto de 1930]. In: *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Aracy Amaral (Supervisão e coordenação). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, pp. 42-44. (Catálogo da exposição.)

11 Ibidem.

Círculos em movimento alternado, de Fiaminghi (1956) (p. 70), trata da sobreposição de uma série de circunferências, das quais só podemos supor os contornos. A linha de uma dessas circunferências tangencia a de outra em dois pontos, assim como marca seu centro. Dele saem as faixas maiores, e das extremidades, as menores. Pintadas *alternadamente*, intercalam-se dentro e fora de cada circunferência e também delimitam seções. O caminho que o compasso faz aqui pode traçar o desenho de uma faca ou do maquinário que produzirá, a partir de uma chapa única, peças nesse formato.

Esse recurso de sobrepor círculos que se tangenciam no centro aparece em outras obras do grupo, pelo menos desde 1952, por exemplo, naquelas intituladas *Movimento Ruptura*, de Waldemar Cordeiro (p. 33).[12] Nestas, o artista traça um princípio geométrico capaz de determinar, a partir da sobreposição, as coordenadas para um triângulo pitagórico. A ocupação solta do desenho no espaço branco do quadro, as formas, deduzidas uma a partir da outra, tudo parece indicar a *formulação* de um problema matemático – possibilidades e relações de uma ideia que se definem por meio do desenho.

Já em Fiaminghi, talvez pelo fato de as seções serem pintadas em esmalte brilhante, ou do limite do círculo quase coincidir com a borda da chapa, as faixas de cor parecem ter consequências mais materiais. Não se trata da dedução de problemas, mas das marcas que a *execução* de um princípio pode deixar numa superfície, formas que, se cortadas, podem se tornar tridimensionais, como na obra *Concreção – 5816* (1958), de Sacilotto (p. 71). Como nos explica Maurício Nogueira Lima:

> Uma das preocupações mais marcantes do grupo Ruptura consistia em produzir trabalhos sempre passíveis de reprodução, multiplicação. Trabalhos que encontrassem transposição de linguagem e consequente aplicação

12 Cf. CORDEIRO, Waldemar. *Fantasia exata*. Analívia Cordeiro (Org.). São Paulo: Itaú Cultural, 2014. pp. 274, 276 e 300. (Catálogo da exposição.)

> nas áreas da indústria, da arquitetura, do urbanismo e mesmo do paisagismo.[13]

Outro exemplo está na espiral de Arquimedes, que é criada a partir de círculos que mantêm uma distância constante do centro. Cordeiro, na pintura de 1952, indica a trajetória da espiral em vermelho, enquanto desloca seu centro amarelo para a órbita nas extremidades. O que é a espiral senão a trajetória descrita por esse ponto central que navega de dentro para fora – de uma circunferência para a outra? O curioso no trabalho de Cordeiro é a concomitância aparente entre os tempos de construção do princípio geométrico, o que indica sua preocupação em demonstrar a *formulação* do problema. Não se trata de pintar uma espiral harmônica sobre um fundo branco, mas de deixar evidentes, em um mesmo espaço, as etapas de seu *desenvolvimento* – um processo que vai da estruturação de circunferências concêntricas, necessárias à dedução da espiral (linhas vermelhas), passa pelo movimento de deslocamento do ponto central em direção às margens, essencial nessa construção, e, por fim, conclui-se no desenho de um trecho da espiral em si.

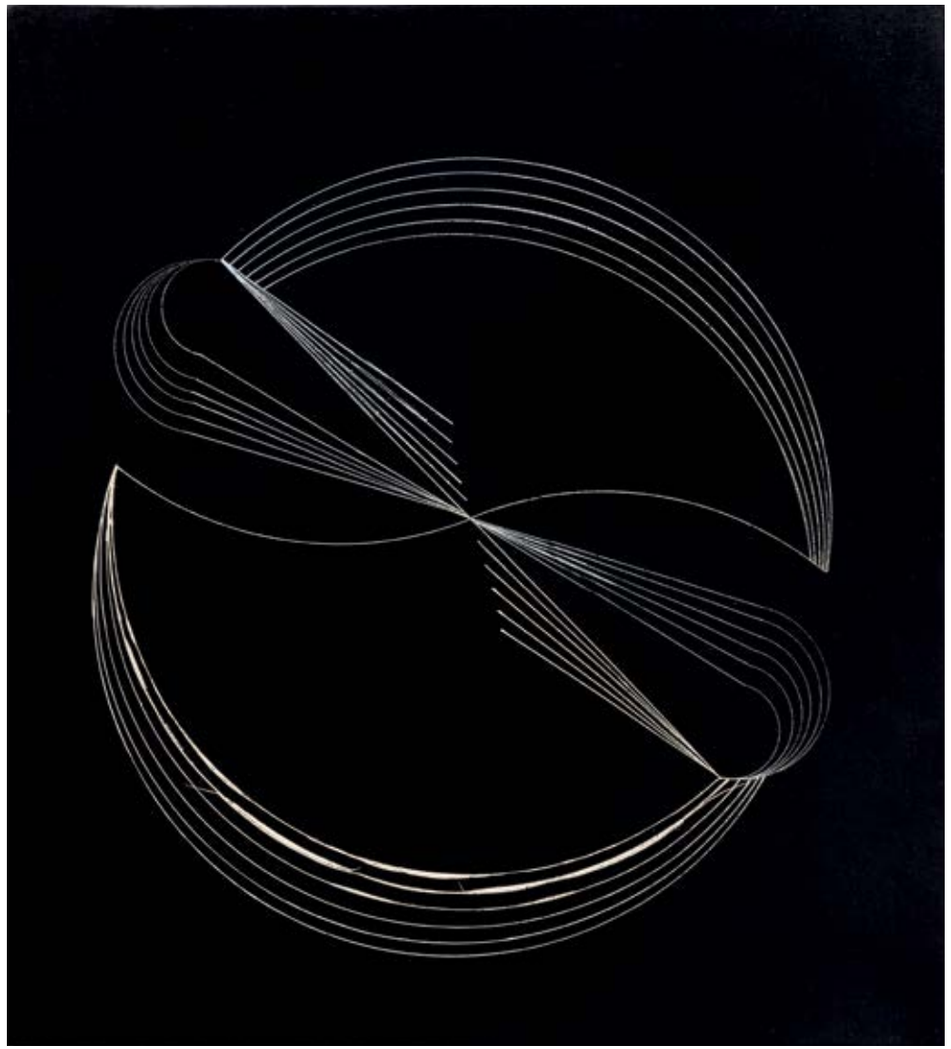
Mais tarde, entre 1953 e 1954, encontramos Nogueira Lima também investigando o *Desenvolvimento espacial da espiral* (1954) (p. 83). Etapas dessa construção continuam visíveis na relação entre o traçado fino das circunferências e as linhas grossas da trajetória da espiral. Porém aqui – talvez pela forma como o desenho ocupa a chapa de madeira compensada, inscrito em suas bordas, ou pelo caráter inteiriço e brilhante das curvas – a pintura adquire um caráter mais objetual. Não é à toa que a *dedução* da espiral será a base da *execução* dos *Objetos rítmicos*, aqui representados pelo N°1 (p. 84). A questão dá origem ao objeto, embora este tenha uma especificidade, como o próprio Cordeiro aponta: "A arte se diferencia do pensamento puro porque é material, e das coisas ordinárias porque é pensamento."[14]

Se sobrepusermos essas duas obras à *Ideia visível* (1956), de Cordeiro (p. 85), veremos a coincidência do princípio da espiral – inclusive no modo de grafar as linhas. Também se a considerarmos em relação às esculturas de Kazmer Féjer, além do fundamento, encontramos o mesmo material – a base preta e a transparência do plexiglass. O desenho, gravado na superfície por Cordeiro, ganha tridimensionalidade em Féjer e pode lhe servir de base para a execução dos cortes e a organização das camadas. Mas aqui o artista parece ir adiante, e a pesquisa empreendida no espaço da arte subsidia o desenho do chão no paisagismo do Edifício João Ramalho (1958) (p. 84). Não se trata mais de organizar o espaço compondo com seus elementos, mas de estruturá-lo a partir de um princípio – a *Ideia visível* torna-se projeto.

Yuri Quevedo formou-se arquiteto pela Escola da Cidade (2014) e é mestre pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, na linha de pesquisa História e Teoria das Artes (2019). É professor das disciplinas de História da Arte na Escola da Cidade, onde também é responsável por eletivas sobre história dos museus brasileiros. Foi curador assistente da exposição de longa duração do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (2020) e da exposição *Pequenas Pedras Polidas: azulejaria no acervo do Sesc e em outras coleções* (2022). Atua como professor, pesquisador, curador e editor em projetos de exposições e livros.

13 LIMA, Maurício Nogueira. Entrevista concedida a Cecília S. M. Pimenta. "Ideário Concreto". In: *Artes*, N° 57. São Paulo, dezembro 1983/janeiro 1984, pp. 48-56.

14 Um tipo específico de objeto, a arte, como diz Cordeiro. Cf. CORDEIRO, Waldemar. "O Objeto." In: *Revista Arquitetura e Decoração*. São Paulo, N° 20, novembro/dezembro 1956.

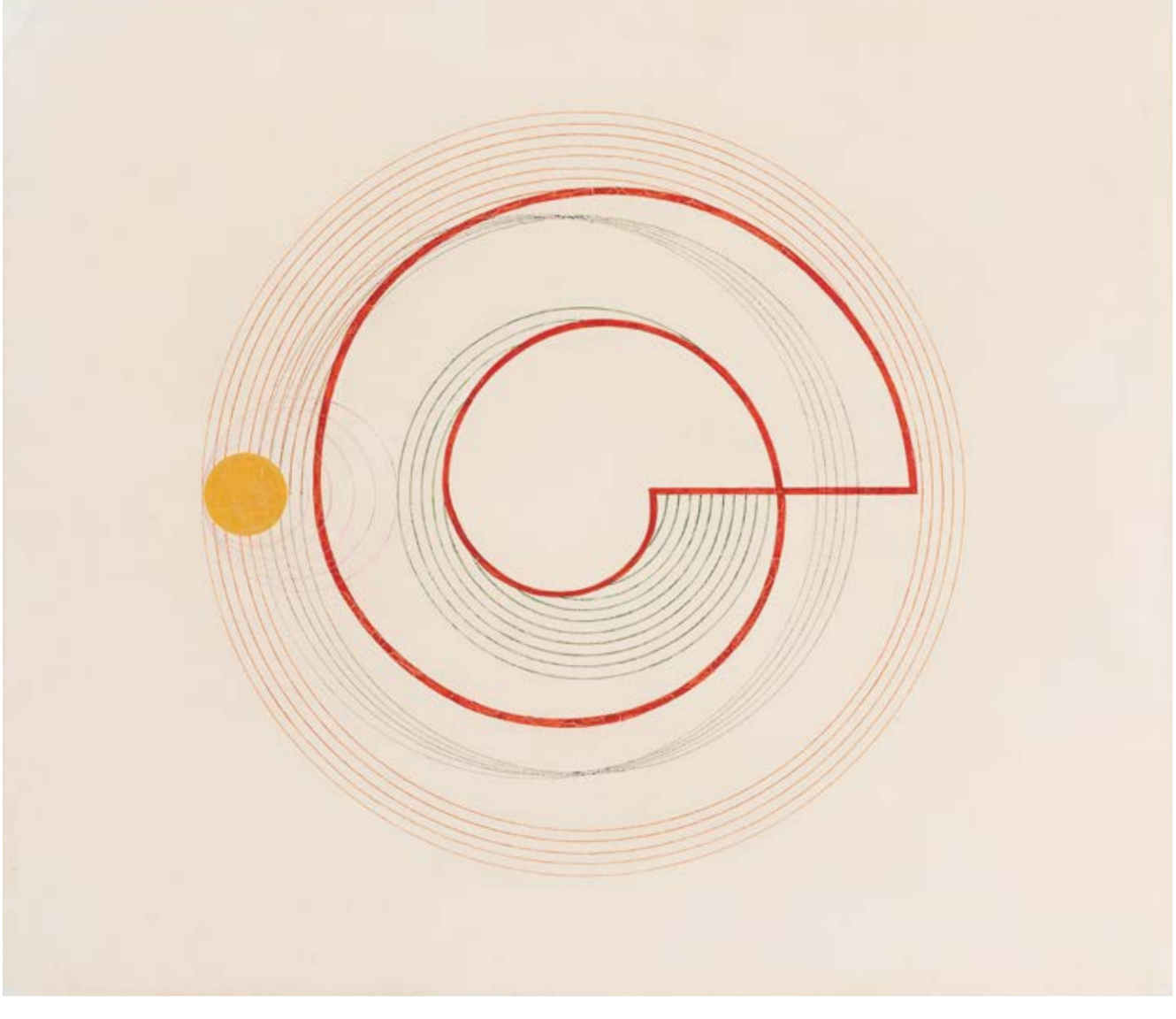


Waldemar Cordeiro Movimento Ruptura
1952

Waldemar Cordeiro

Desenvolvimento óptico da espiral de Arquimedes, 1952

(Obra presente na exposição Ruptura, no MAM, em 1952)



Luiz Sacilotto

Vibrações verticais
1952

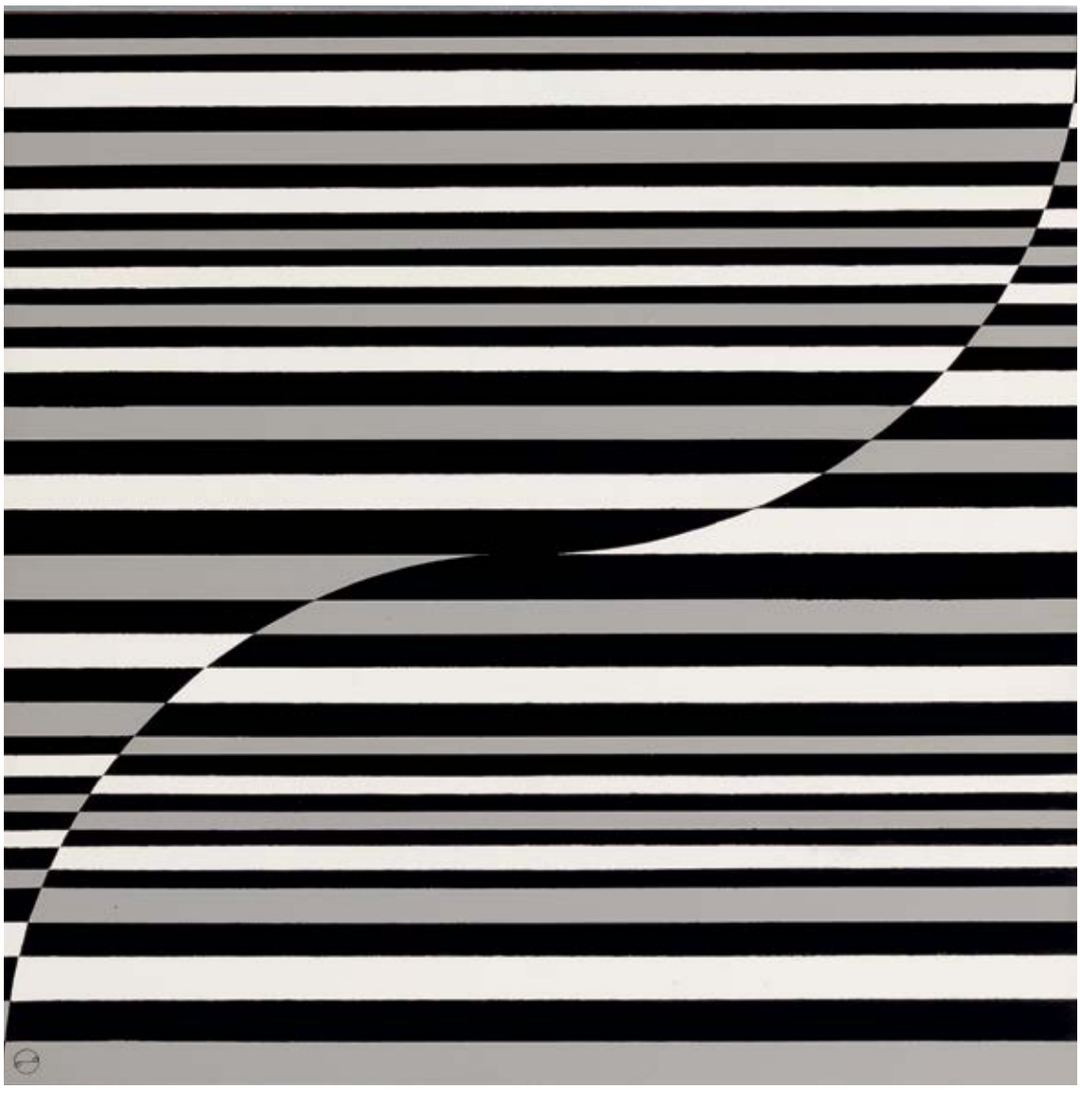
(Obra presente na exposição Ruptura, no MAM, em 1952)

Luiz
Sacilotto

Movimentos coordenados
1952

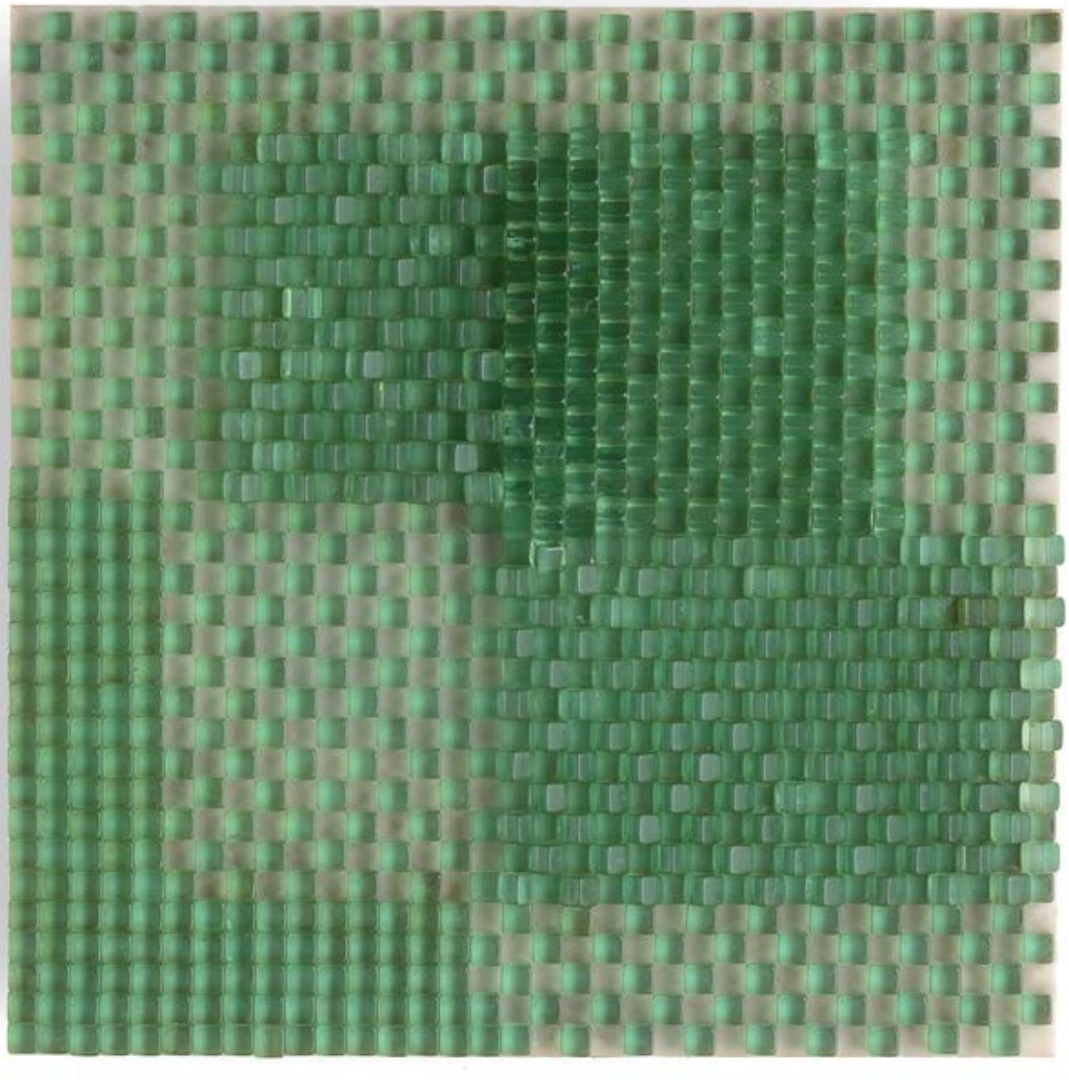
Geraldo de Barros

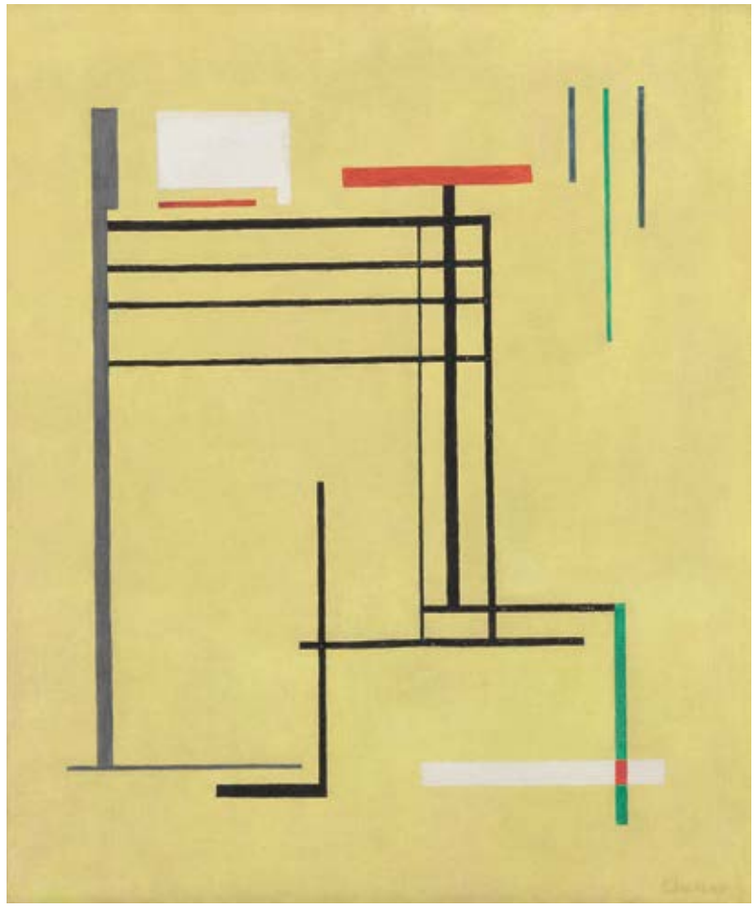
Função diagonal
1952



Kazmer Féjer

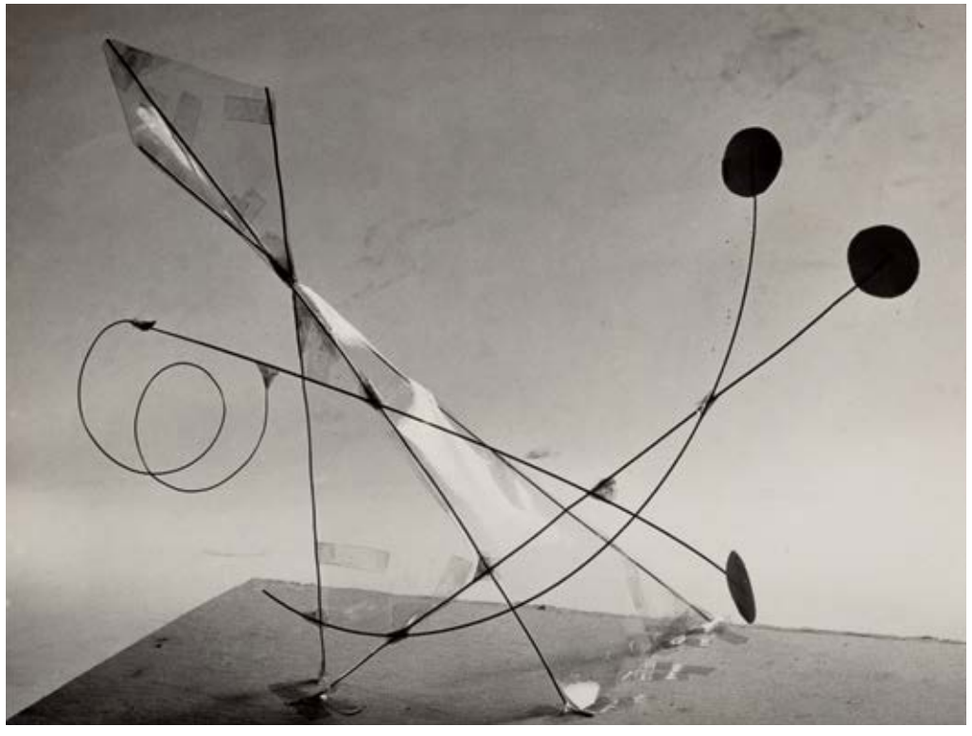
Sem título
1956





Lothar Charoux 45 Risquinhos 1952

Anatol Wladyslaw Composição 1952



Leopold Haar

Sem título
déc. 1950

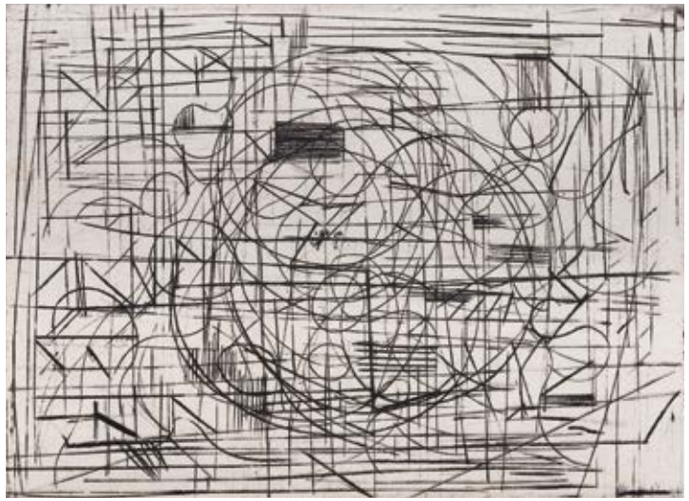
Lothar Charoux
Aquário
1947

Leopold Haar
Sem título
déc. 1950

Natureza-morta
déc. 1950

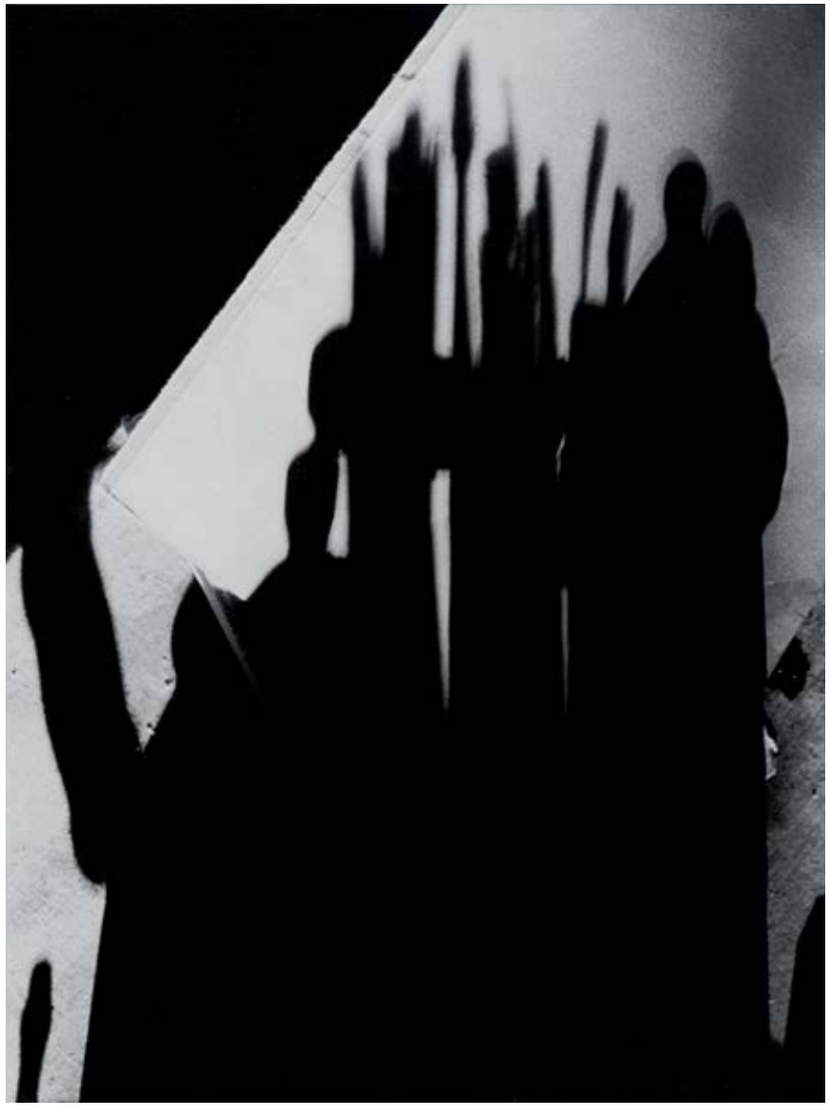
Judith Lauand
Acervo 182
1953

Anatol Wladyslaw
Sala
1950



Geraldo de Barros
Abstração
1951

Anatol Wladyslaw
Sem título
1955



Geraldo de Barros
Sem título
ca. 1947

Sem título
1947

Sem título
1947

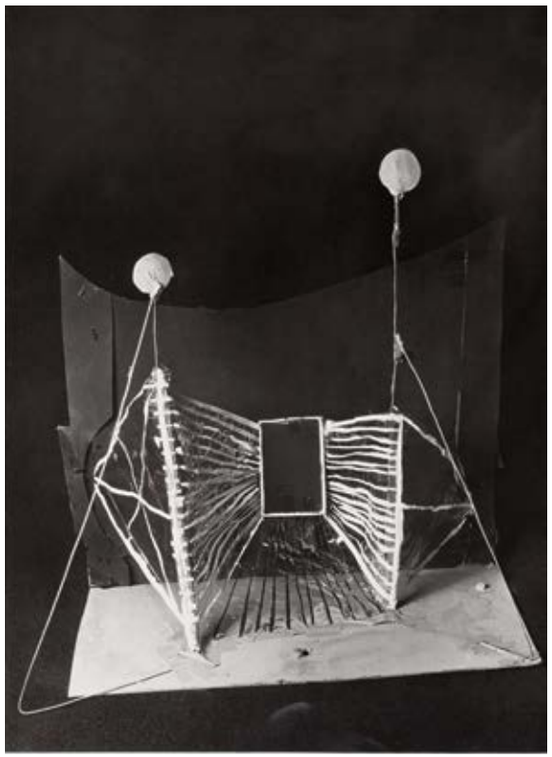
Luiz Sacilotto

Maurício Nogueira Lima Sem título
1951

Vitrine Lanifício Fileppo
déc. 1950

Leopold
Haar

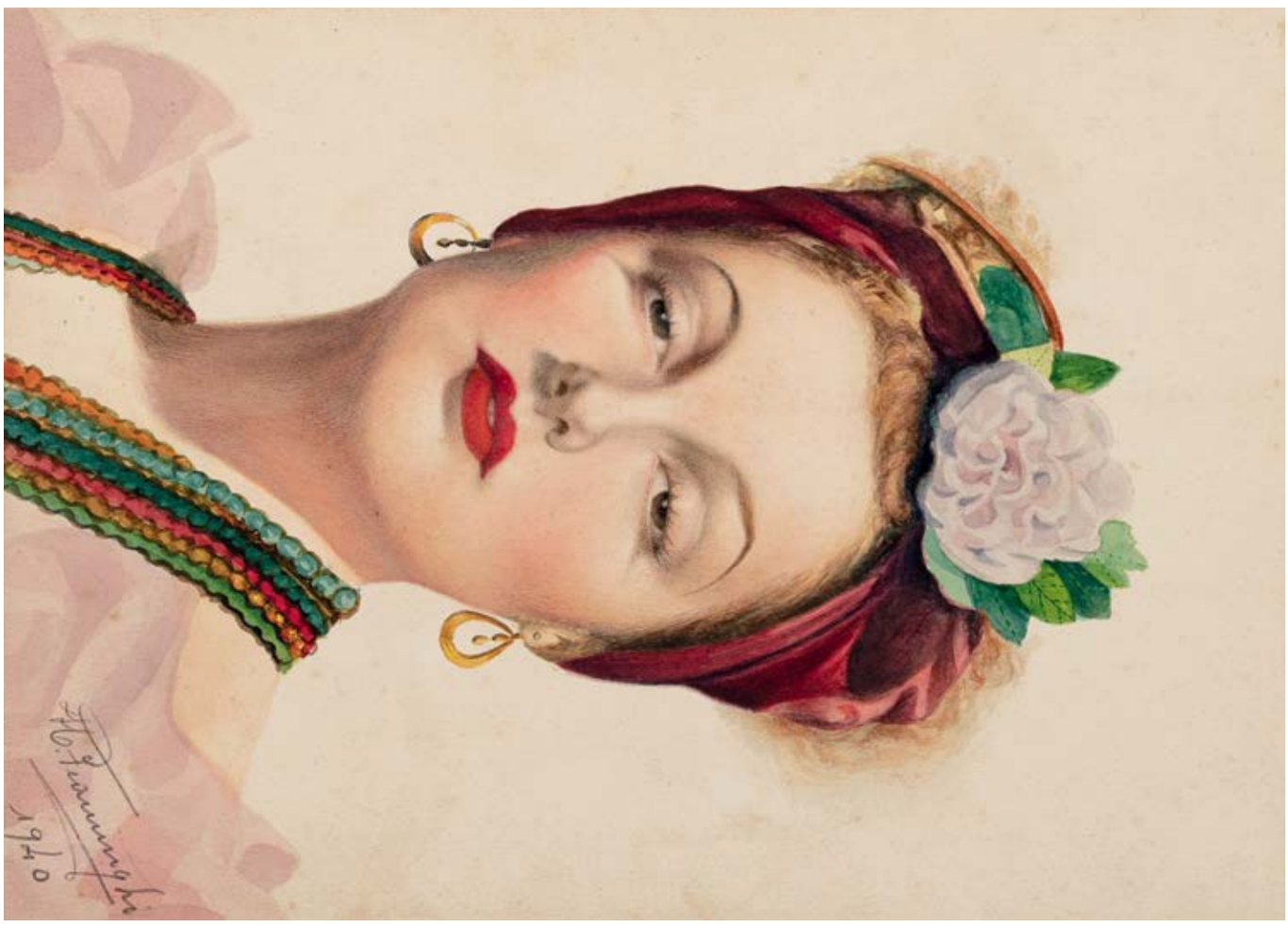
Vitrine Olivetti
déc. 1950

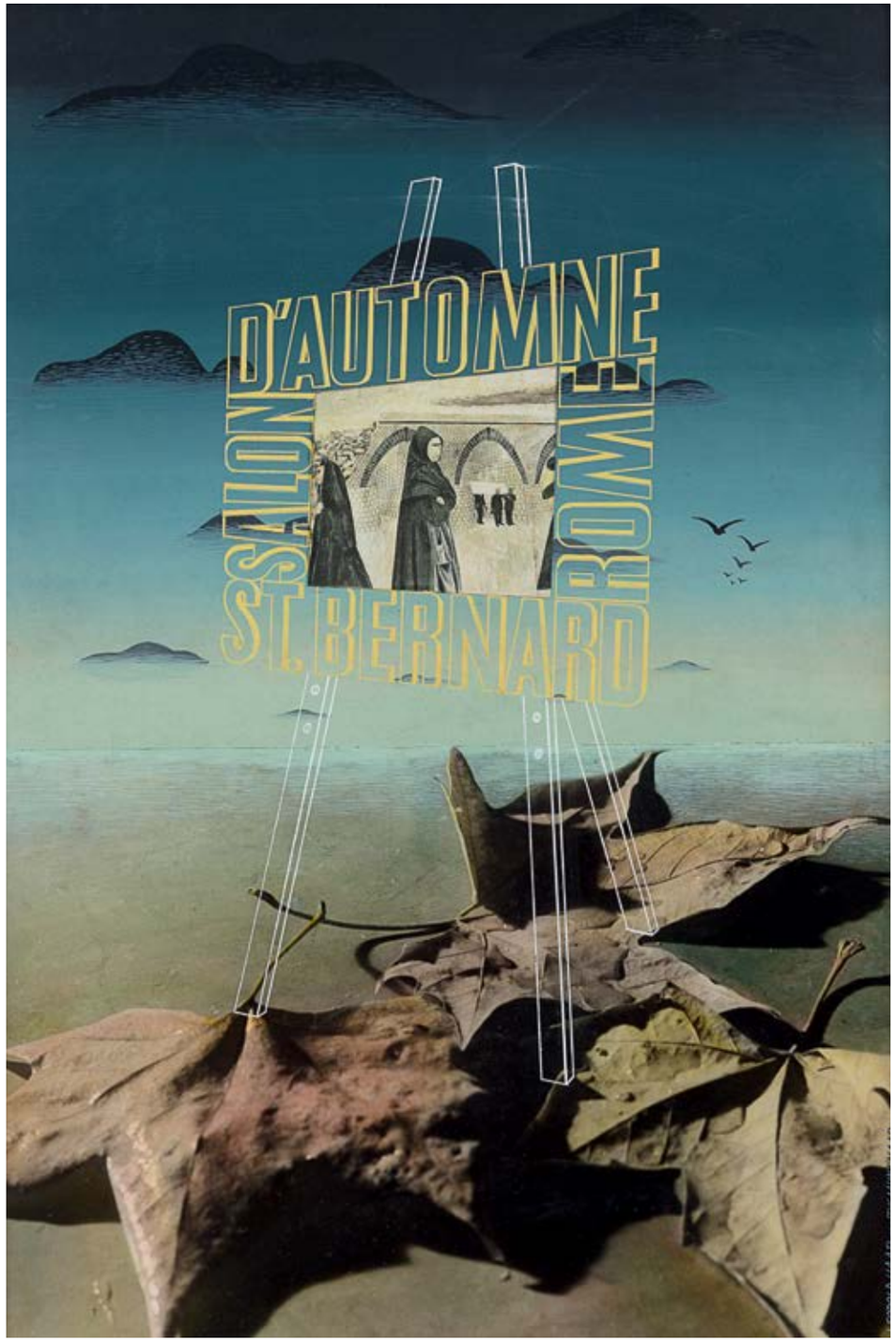


Maquete de vitrine para Olivetti
Industrial S.A.
1951 (fotografia Zygmunt Haar)

Hermelindo Fiaminghi

Sem título (Estudo)
déc. 1940

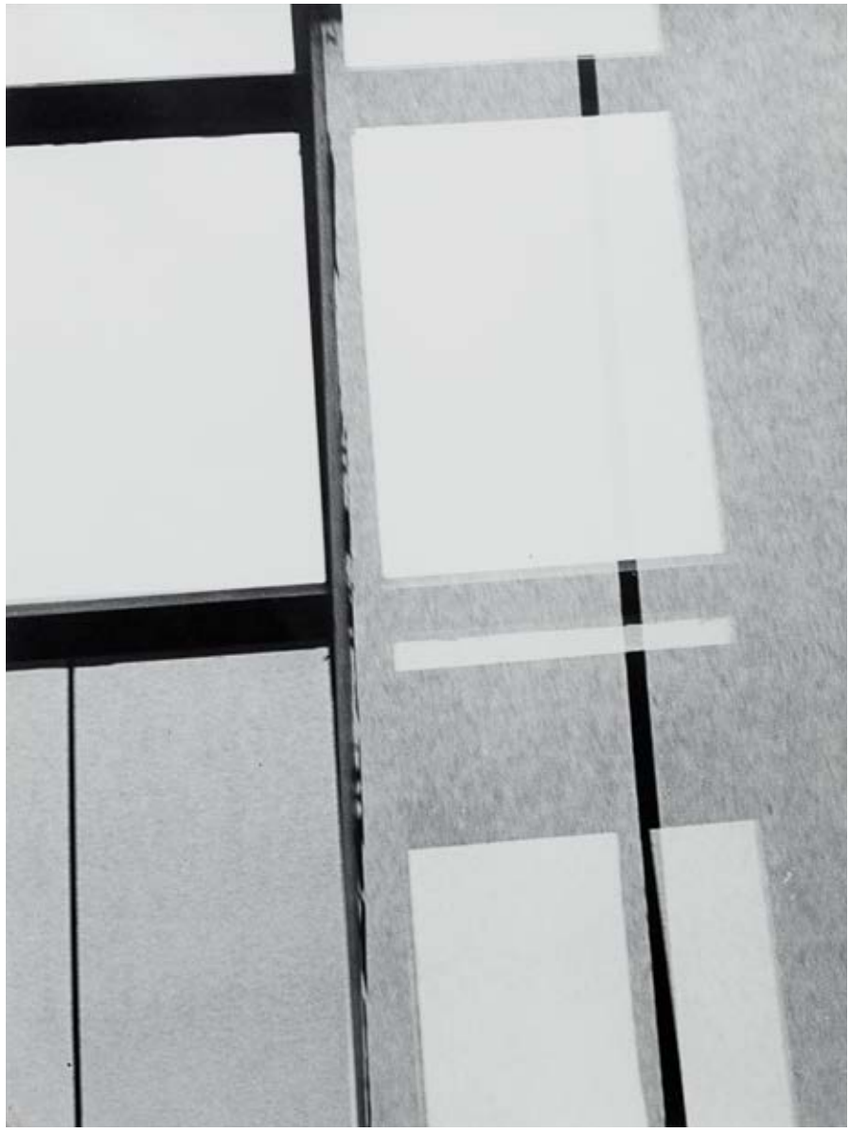




Leopold Haar (fotografia Zygmunt Haar)
Salon D'Automne Rome - St. Bernard
déc. 1940

Haar Studios (Leopold e Zygmunt Haar)
Sem título
déc. 1950

Geraldo de Barros Fotoforma 1950



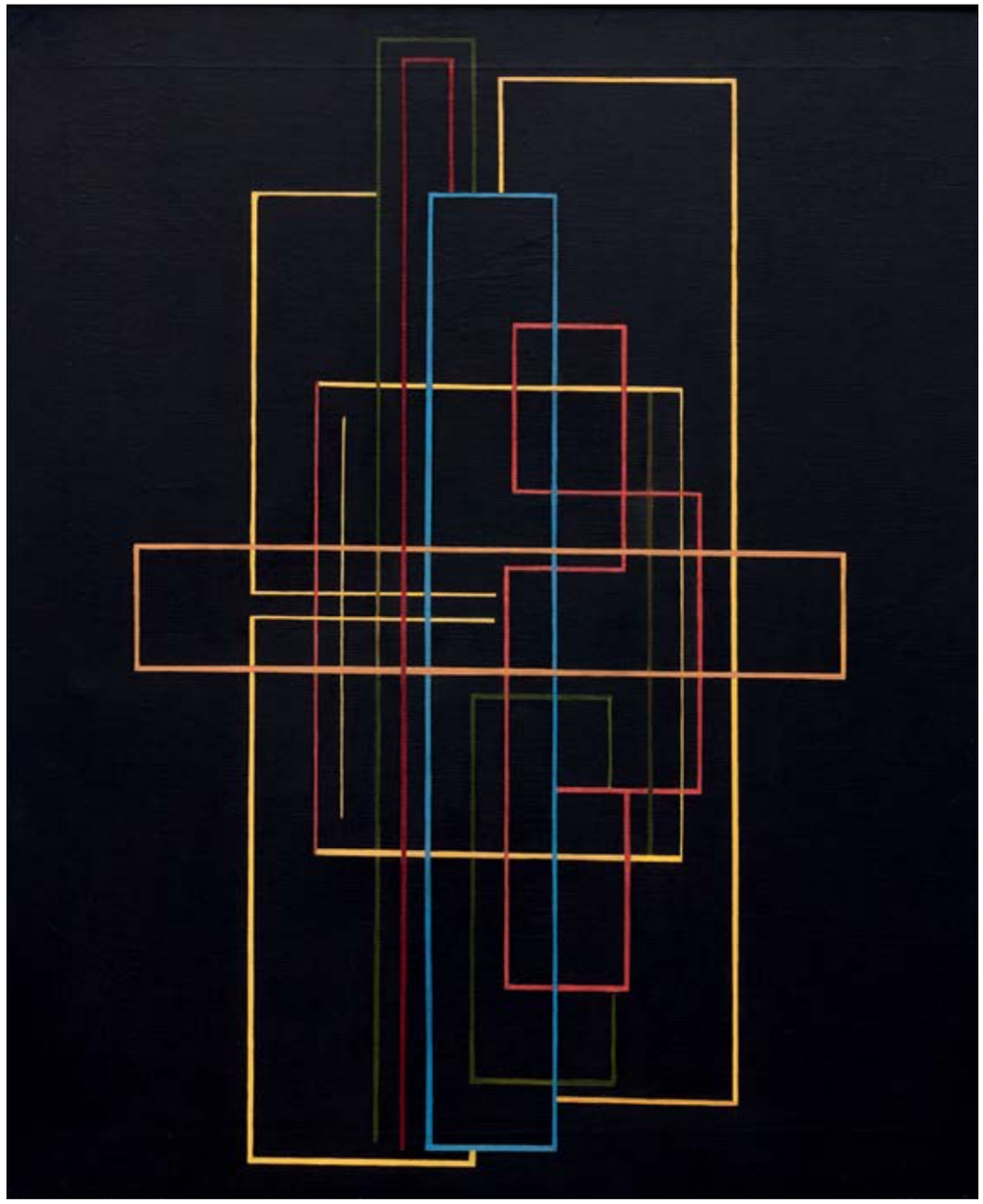
Waldemar Cordeiro Sem título 1949

Anatol Wladyslaw
Sem título
1953

Maurício Nogueira Lima
Composição Nº 2
1952

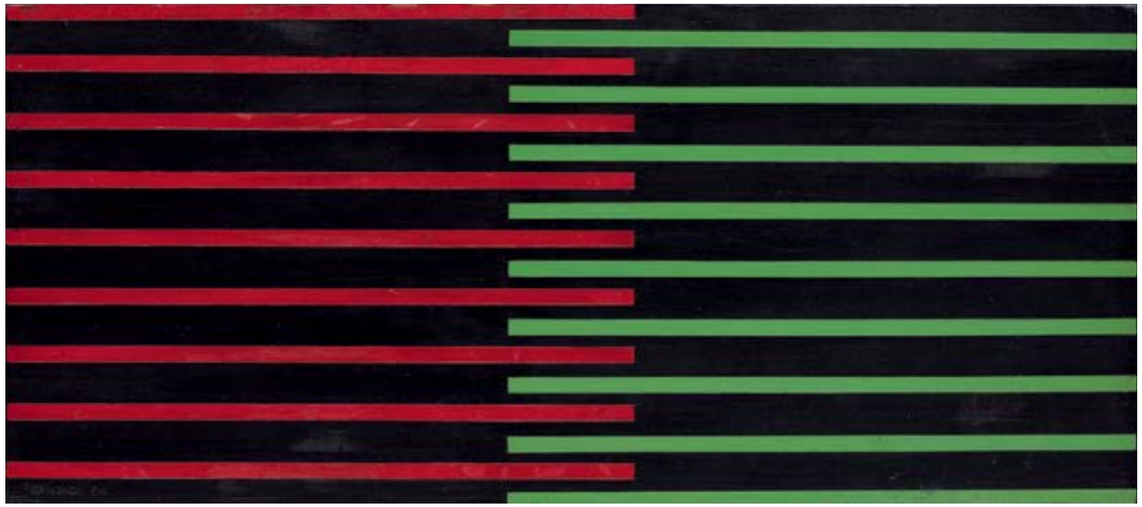
Geraldo de Barros

Cartaz - IV Centenário de São Paulo (1554-1954)
1954

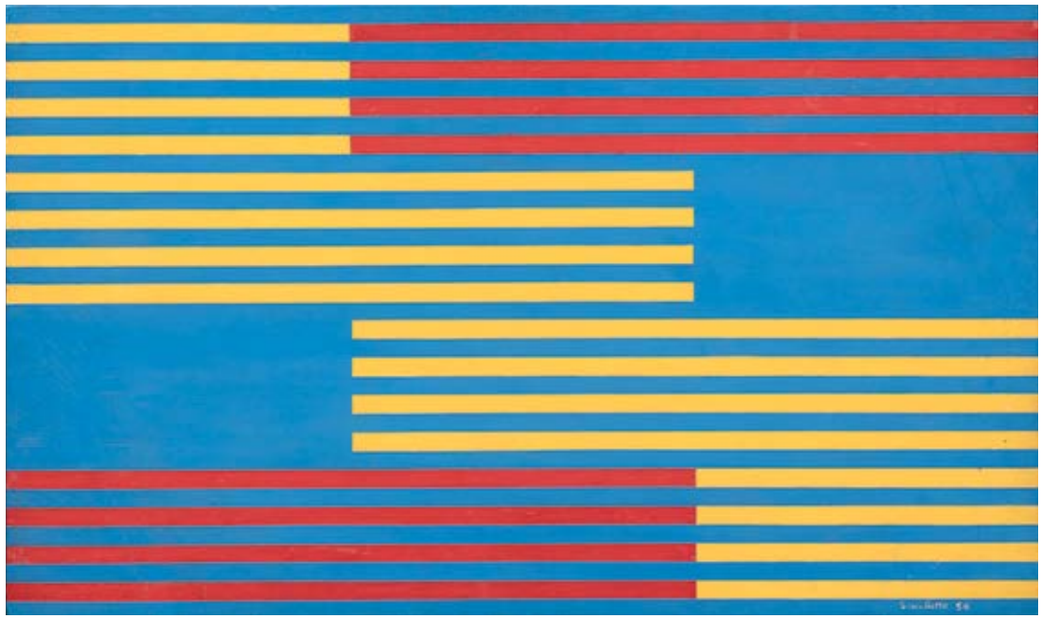


Anatol Wladyslaw

Pintura
1953



Luiz Sacilotto
Sem título
1956



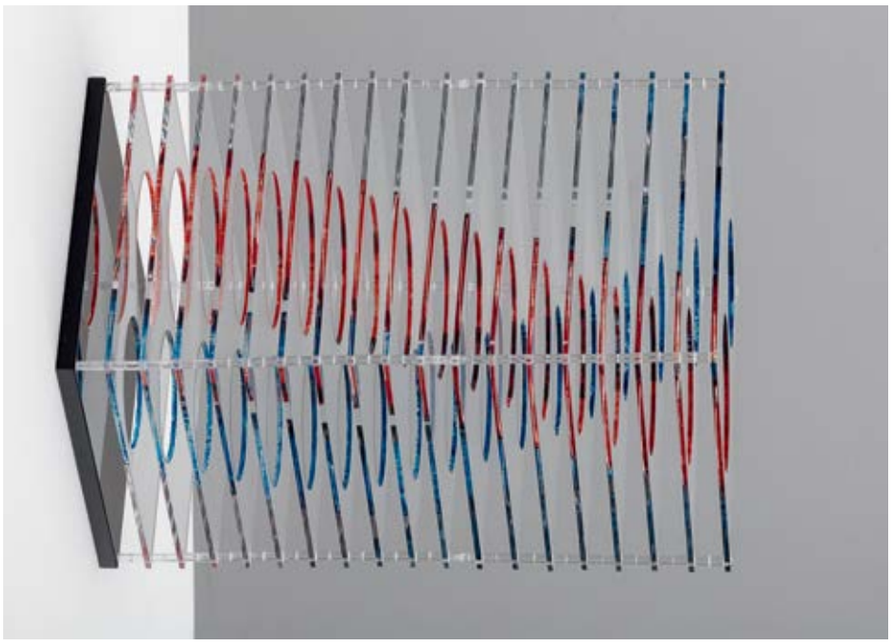
Luiz Sacilotto Retângulo eventual
1954

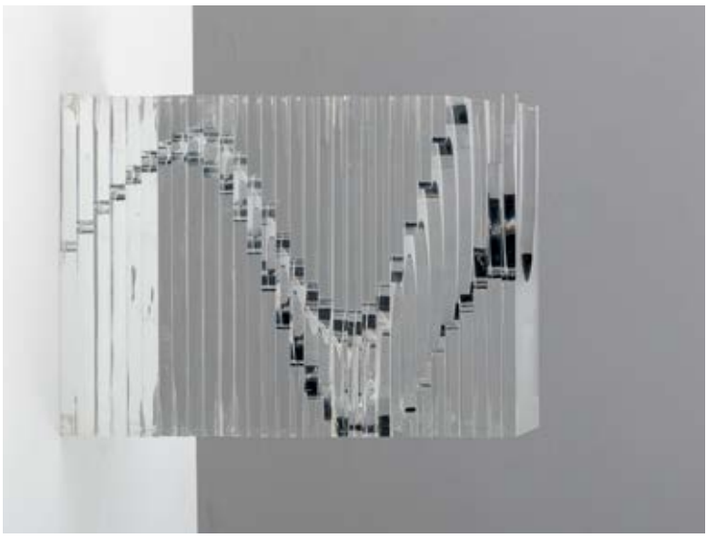
Hermelindo Fiaminghi
Círculos em movimento alternado
1956

Luiz Sacilotto
Concreção - 5816
1958

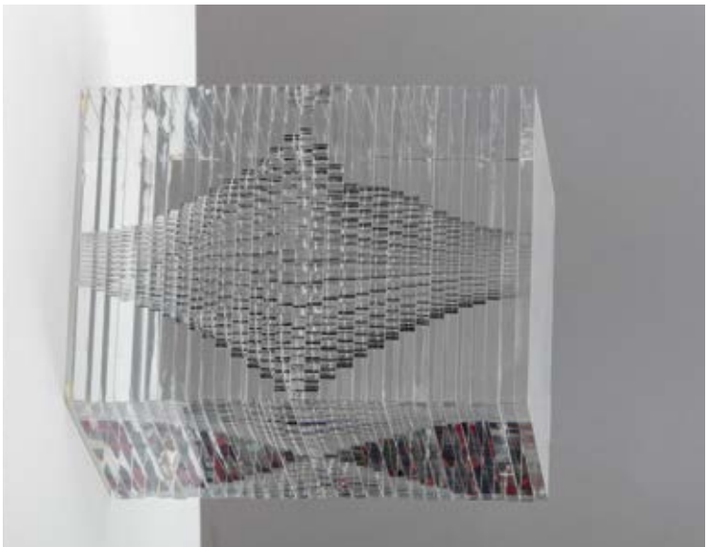
Kazmer
Féjer

Plexiglass 02
déc. 1970





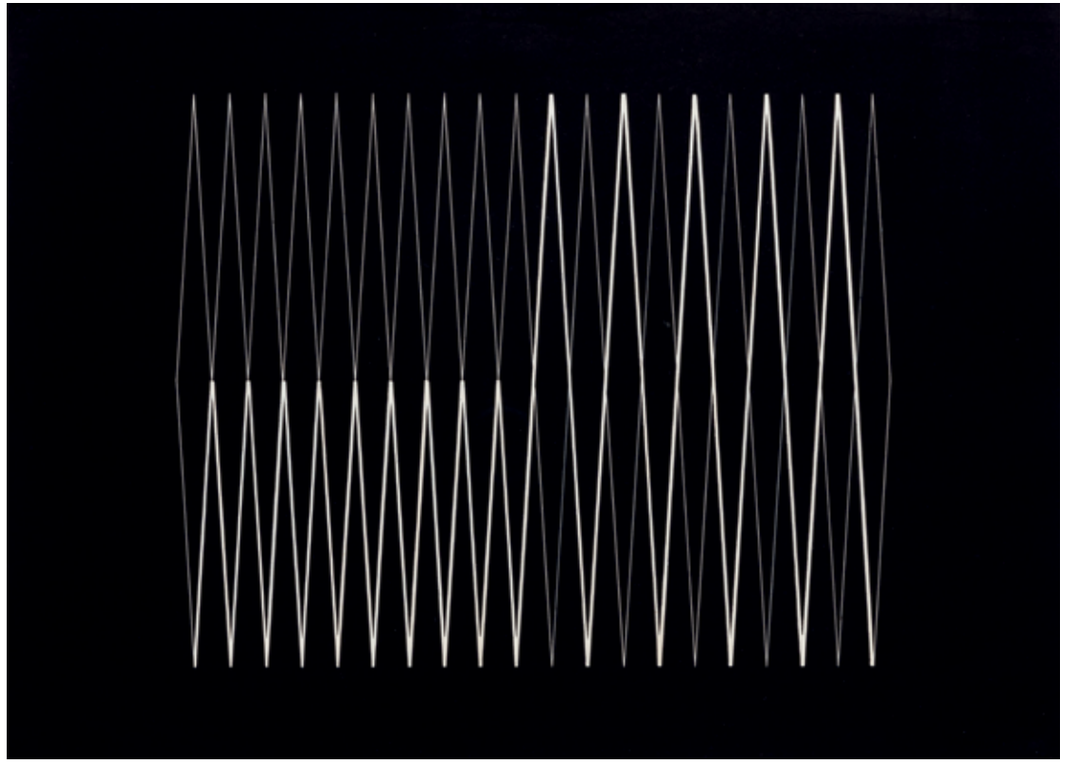
Plexiglass 05
déc. 1970



Plexiglass 08
déc. 1970

Luiz Sacilotto
Vibração ondular
1953

Lothar Charoux
Sem título
1957



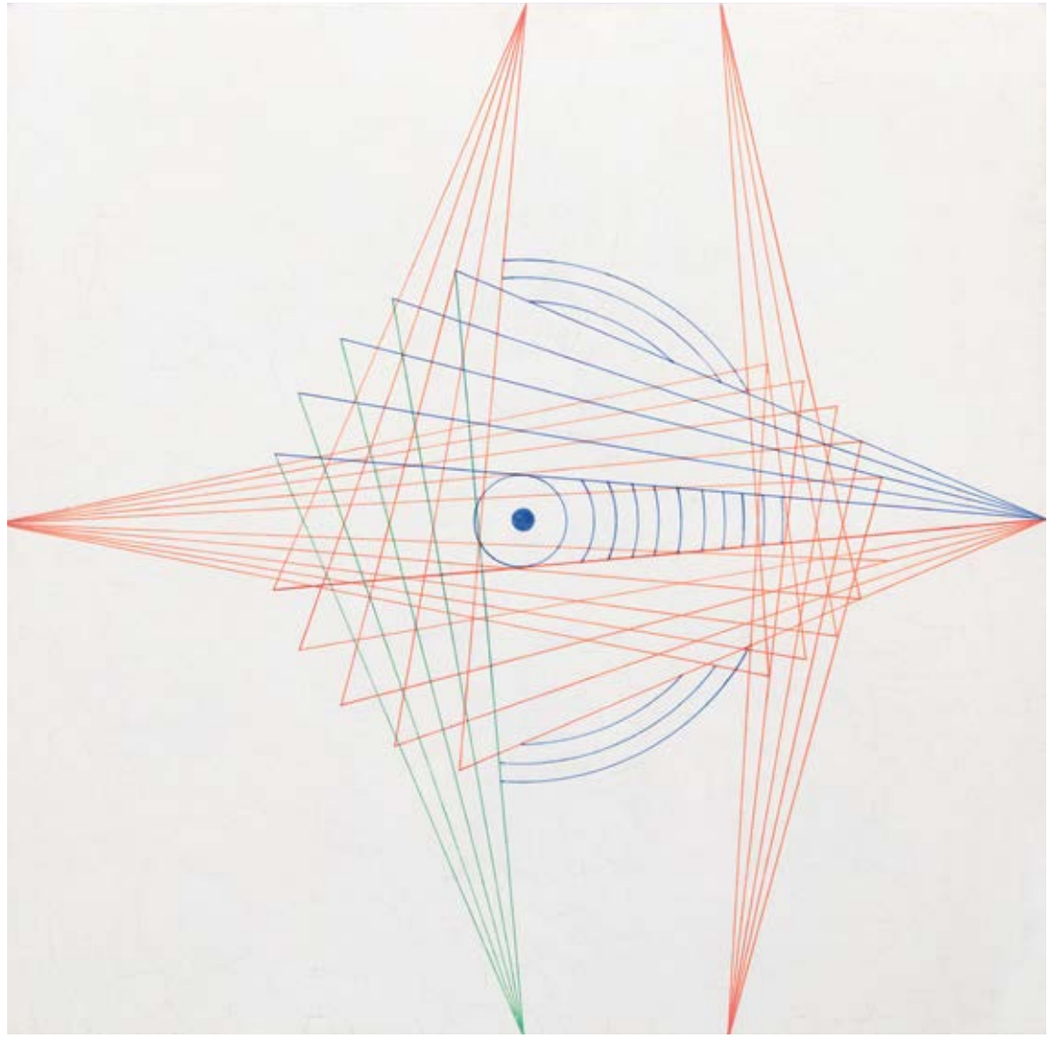
Lothar Charoux Composição déc. 1950

Maurício Nogueira Lima Pintura - Objeto Nº 4 1957

Judith Lauand
Organização de elementos análogos
1959

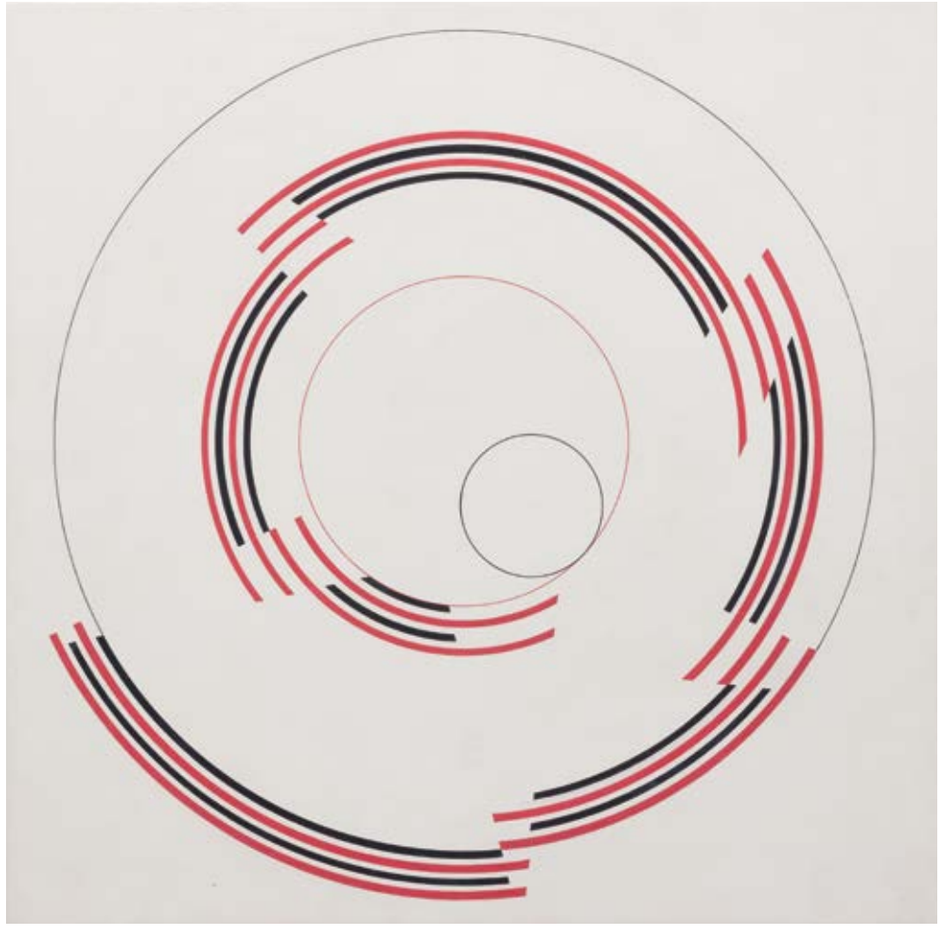
Waldemar Cordeiro
Espaço convexo
1954

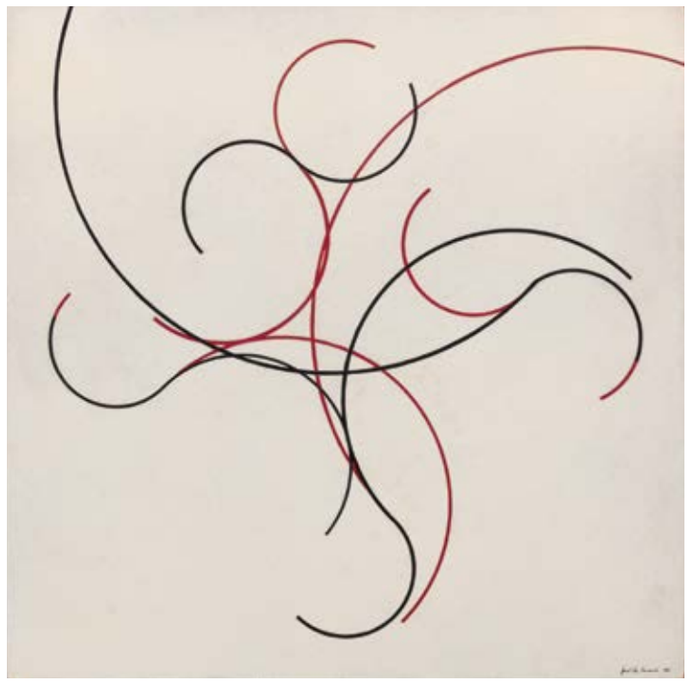
Maurício Nogueira Lima Triângulo espiral 1956



Waldemar Cordeiro Sem título 1952

Maurício Nogueira Lima Objeto rítmico Nº 4
1953





Judith Lauand C 40 – Variação em curva
1956

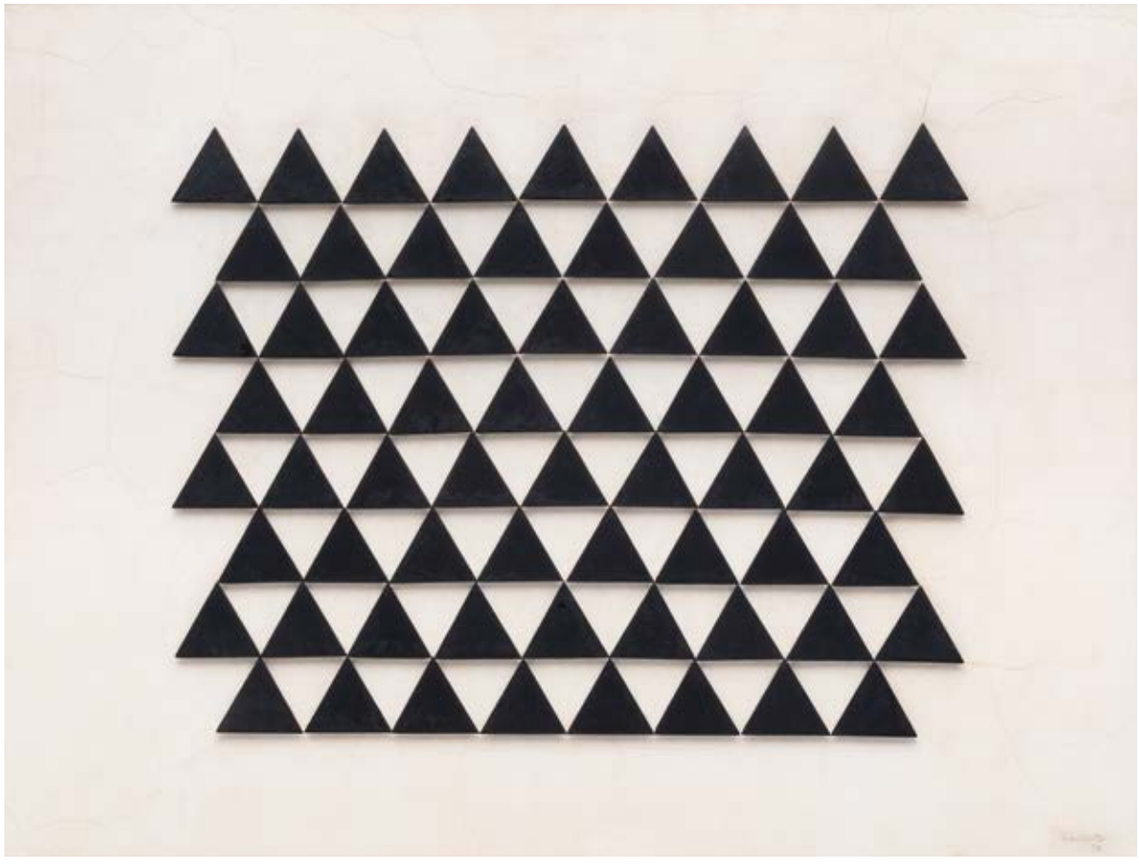
Maurício Nogueira Lima Desenvolvimento espacial da espiral
1954

Maurício Nogueira Lima Objeto rítmico Nº 1
1953

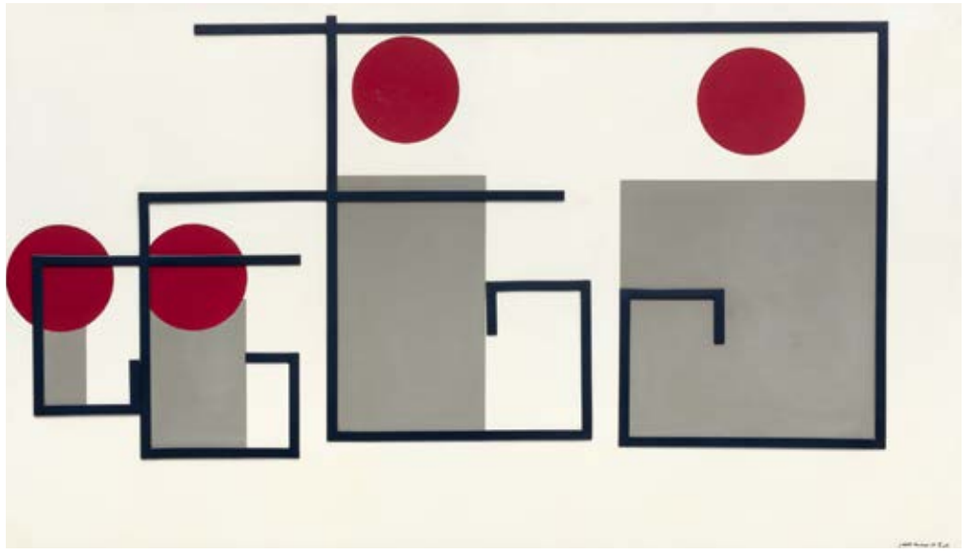
Paisagismo do Edifício João Ramalho (São Paulo)
1958

Waldemar Cordeiro

Waldemar Cordeiro Ideia visível
1956



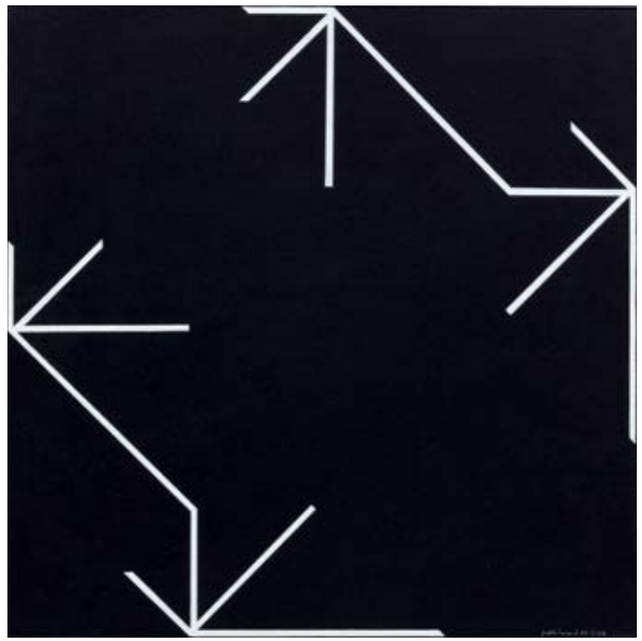
Concreto 28
1956

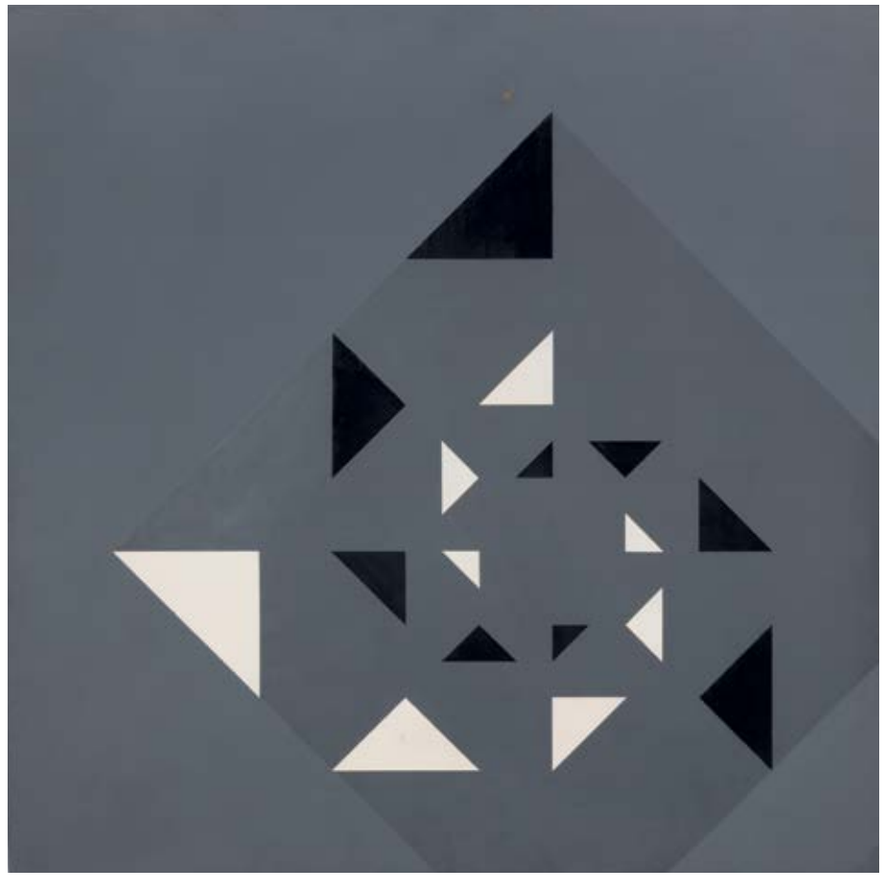


Luiz Sacilotto

Concretion 5629
1956

4 Grupos de elementos
1959





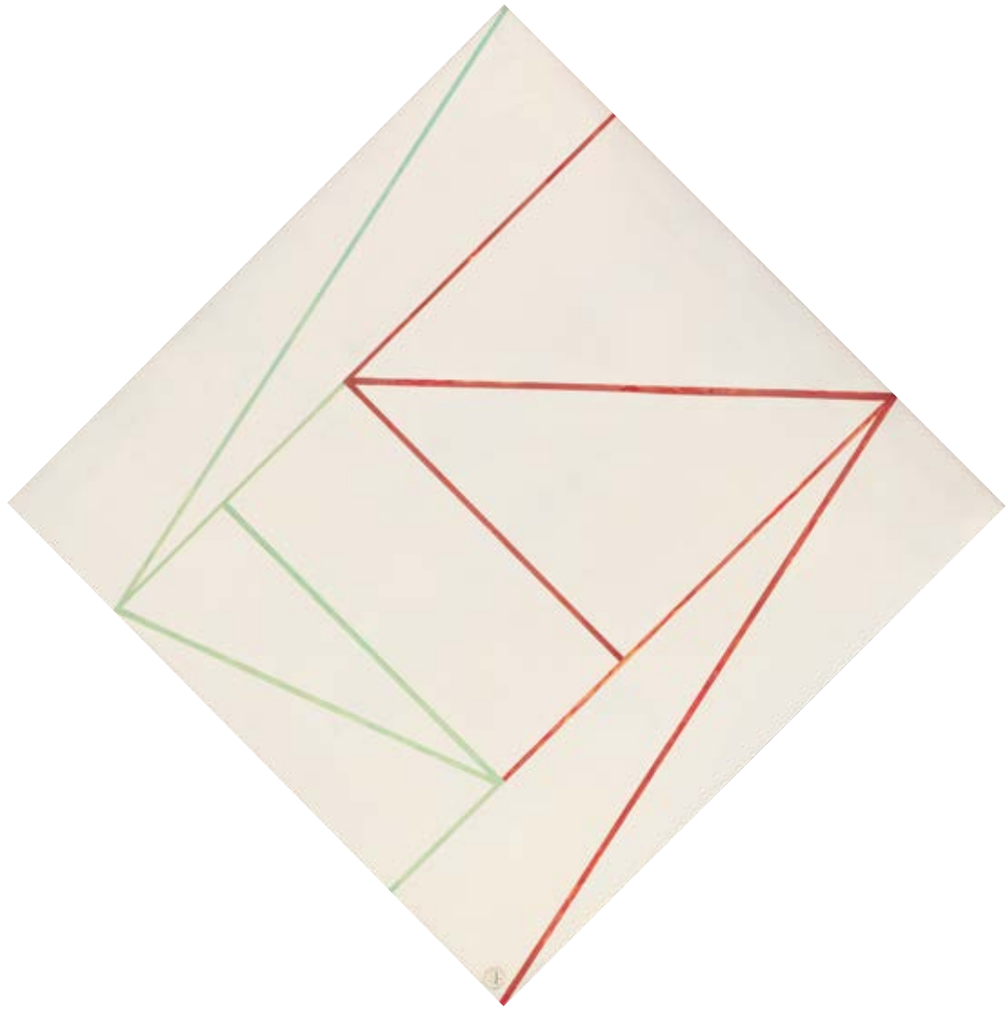
Hermelindo Fiaminghi
Triângulos em movimento espiral
1956

Hermelindo Fiaminghi

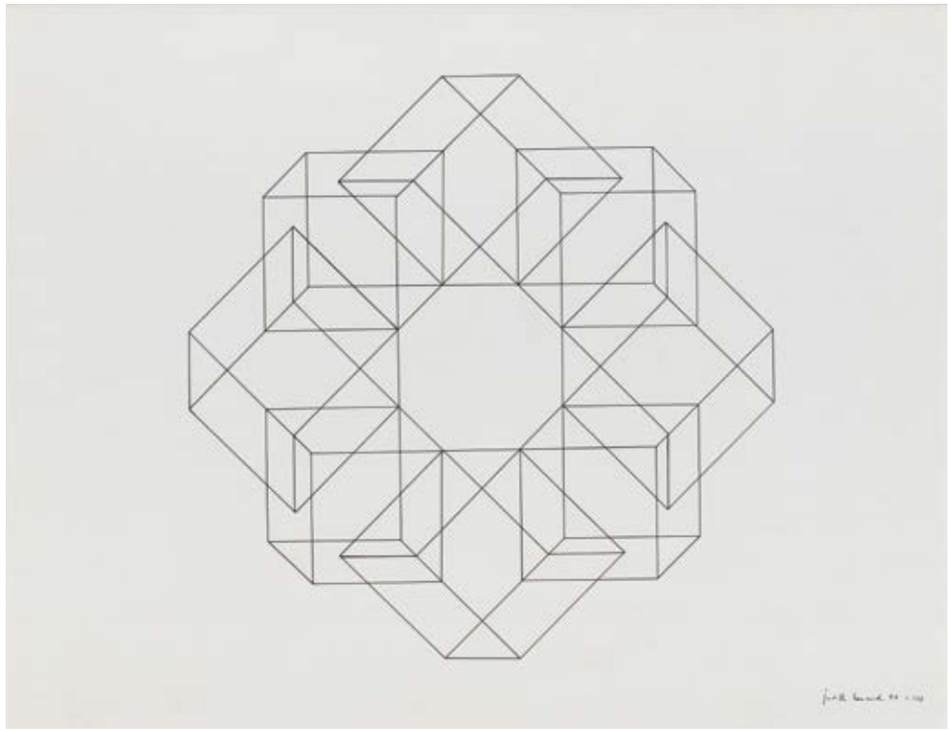
Sequência de curvas
1953

Triângulos com movimento em diagonal
1956

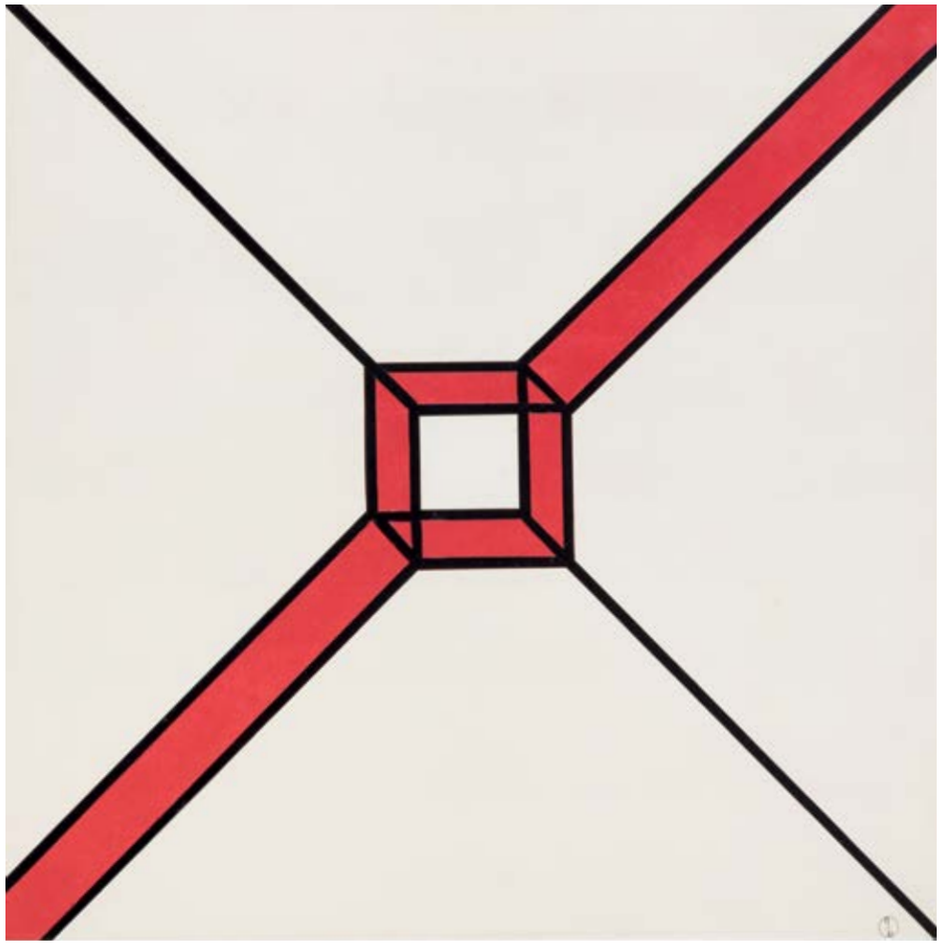
Judith Lauand
Sem título
1954



Geraldo de Barros
Movimento e contramovimento
1953



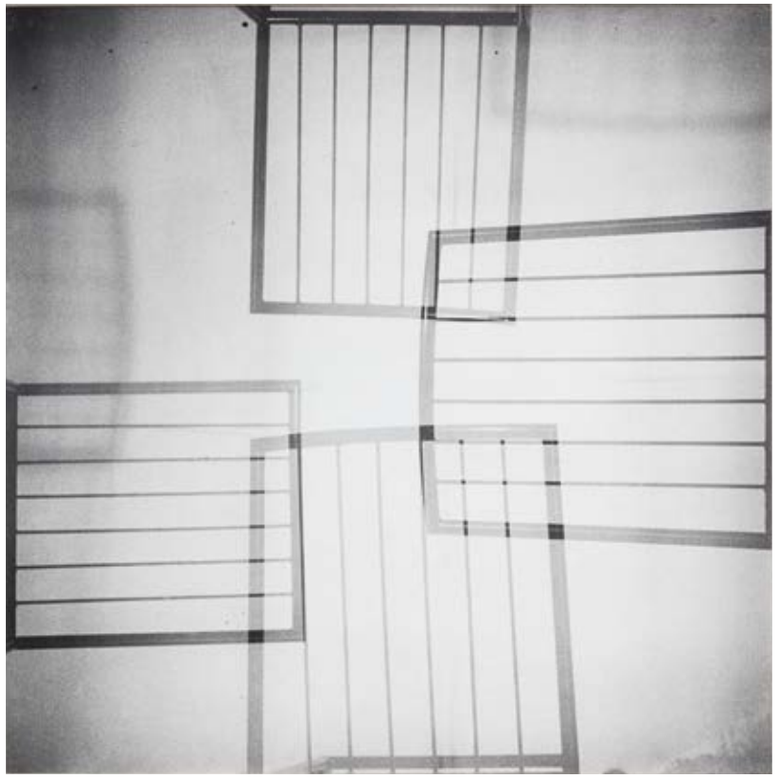
Judith Lauand
Acervo 52. Concreto 137
1958



Geraldo de Barros
Estrutura tridimensional
1953

Geraldo de Barros

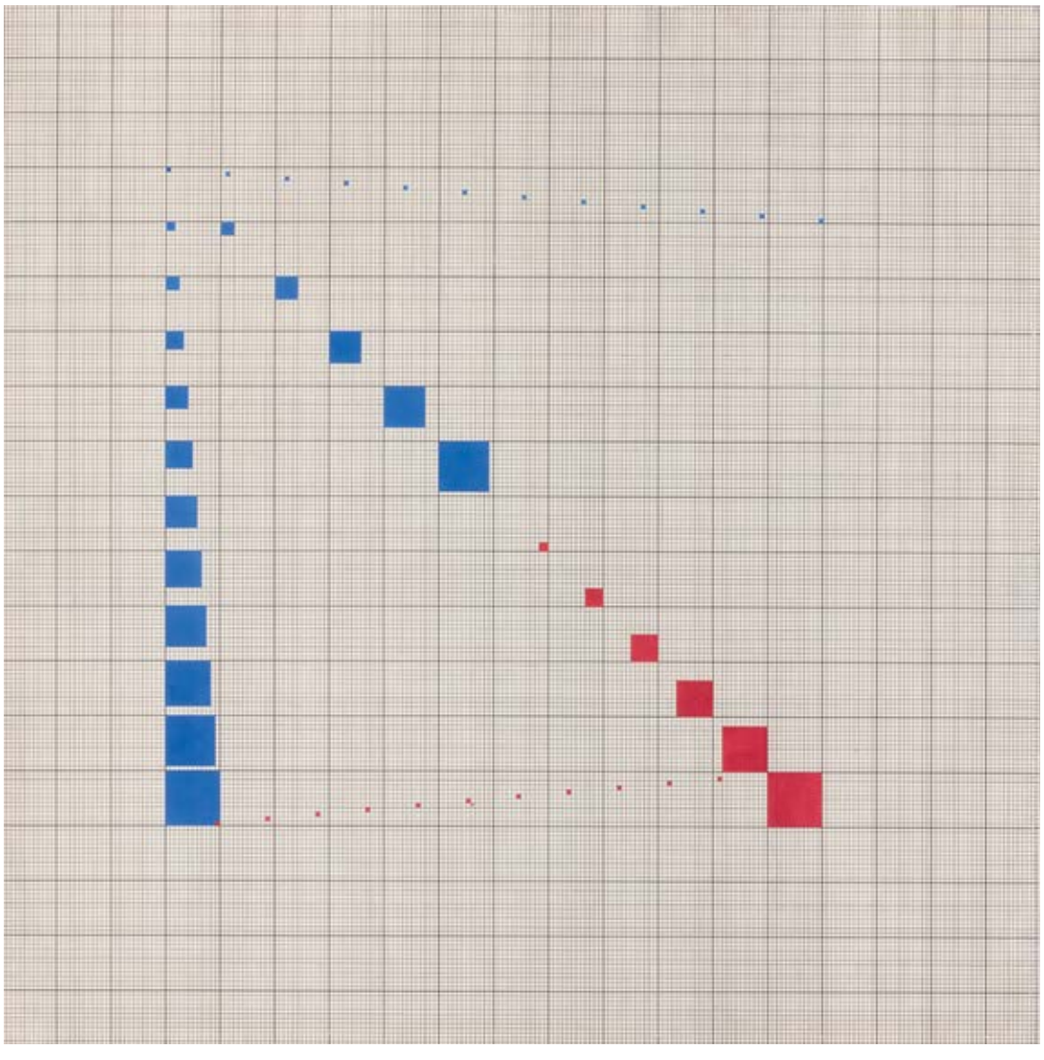
Sem título (Cadeira Unilabor)
1954



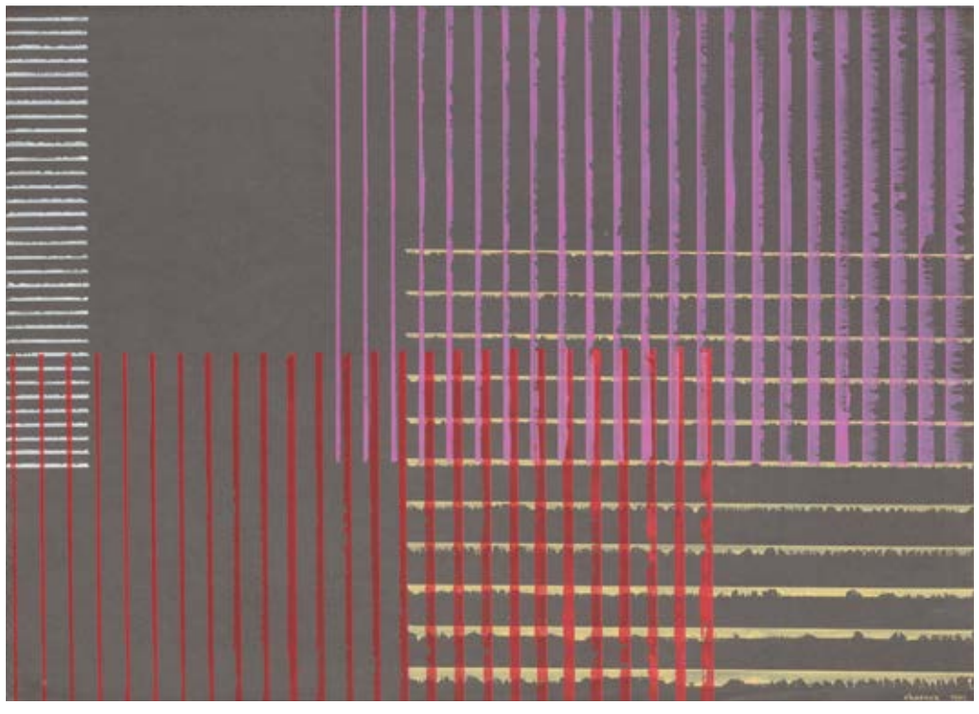
Cadeira MTF 600 para a Unilabor
1954

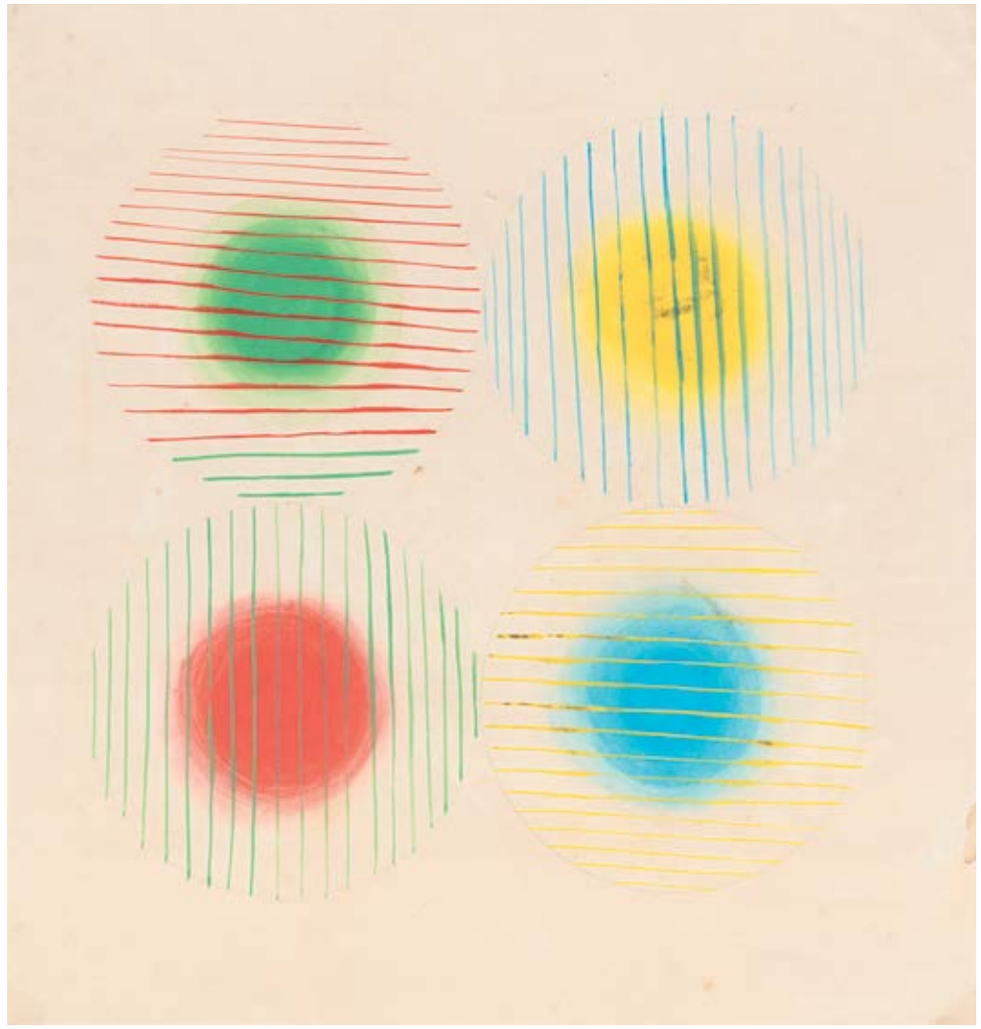
Lothar Charoux

Composição
déc. 1950



Lothar Charoux Composição 1962

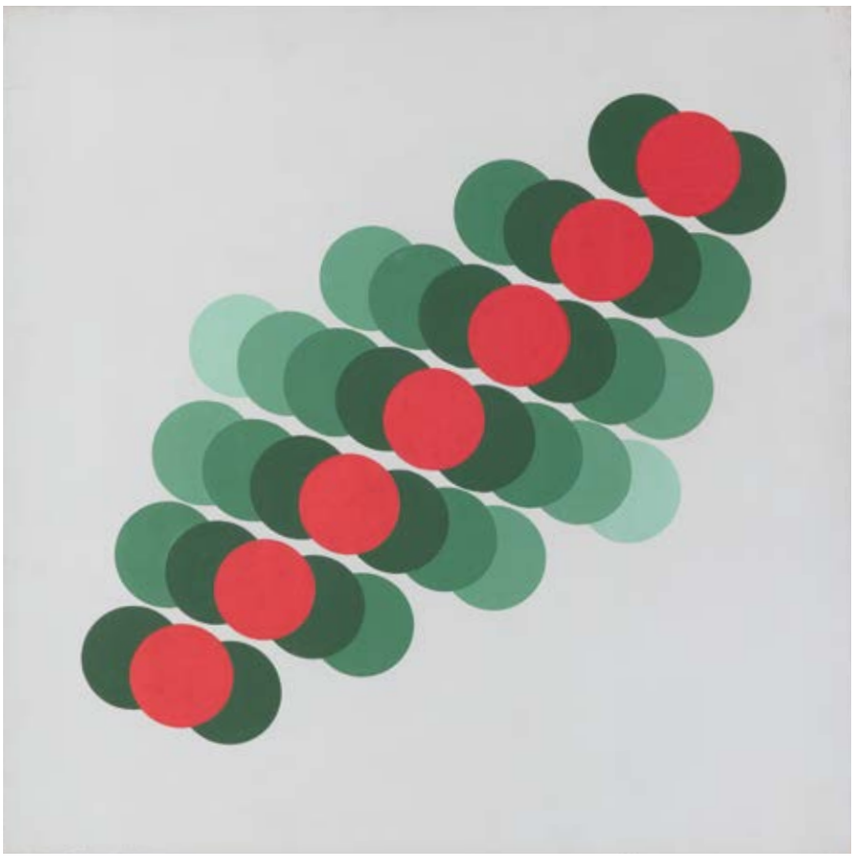




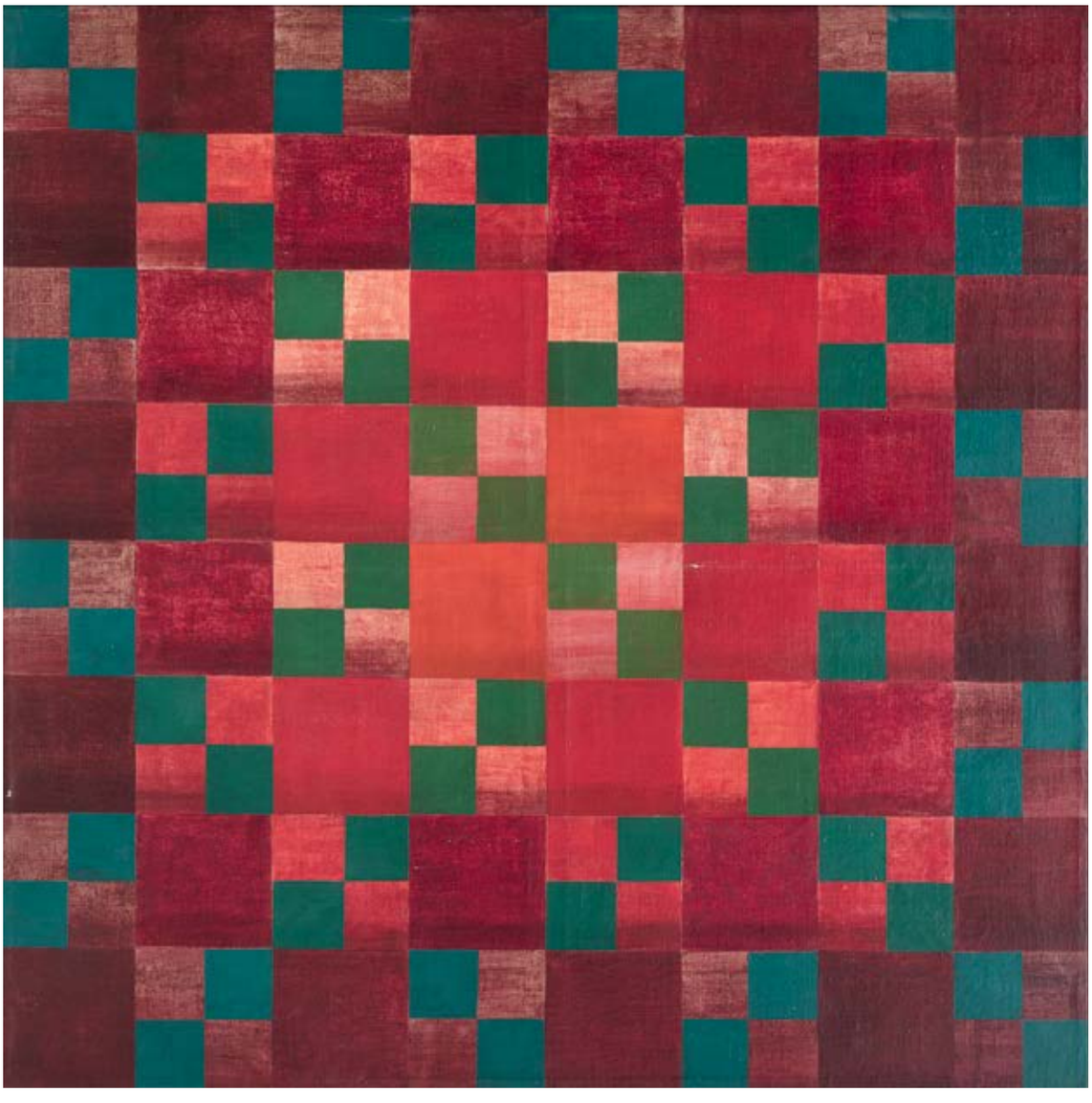
Hermelindo Fiaminghi Sem título (Estudo) déc. 1950

Hermelindo Fiaminghi

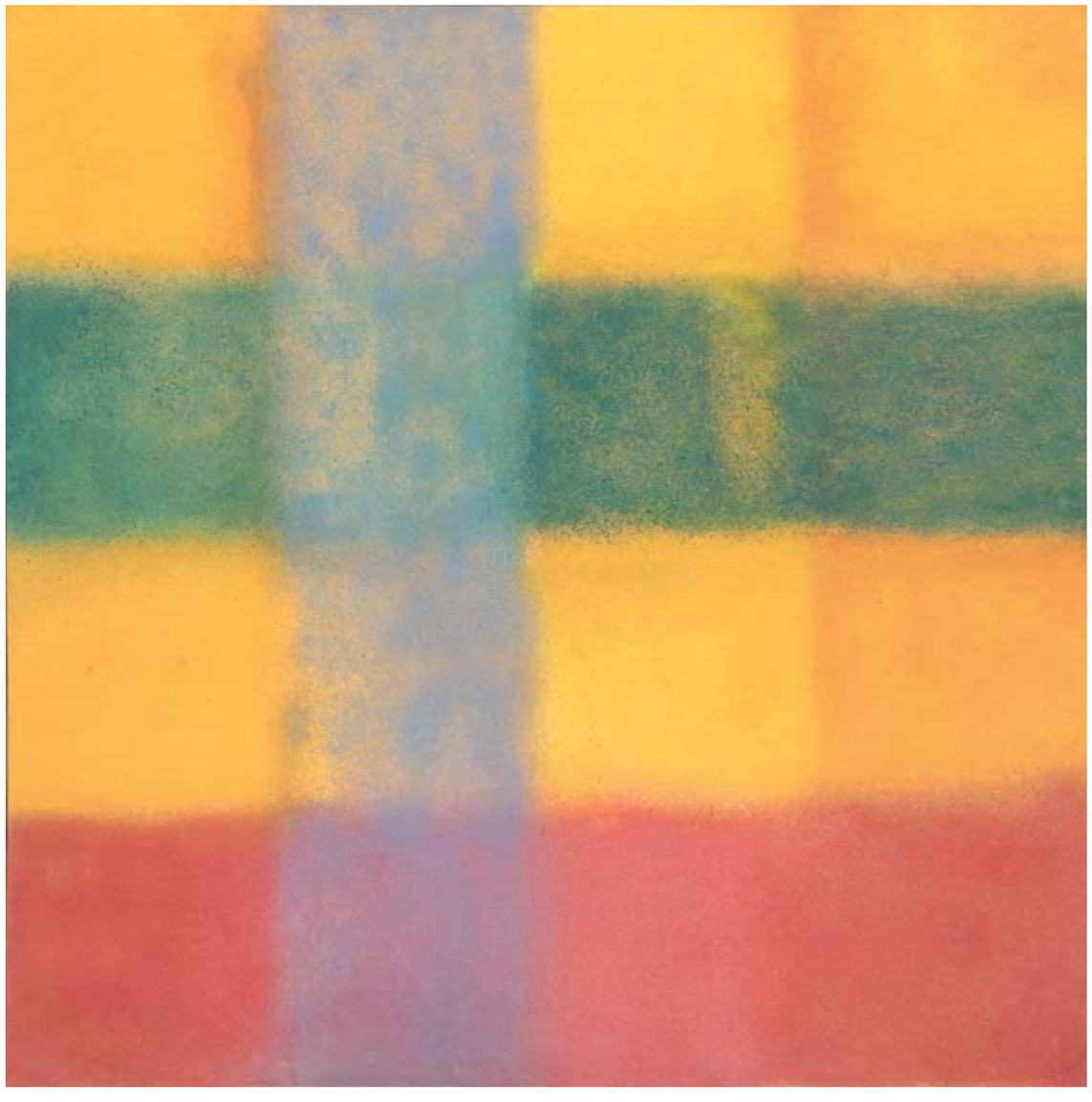
Sem título
déc. 1950

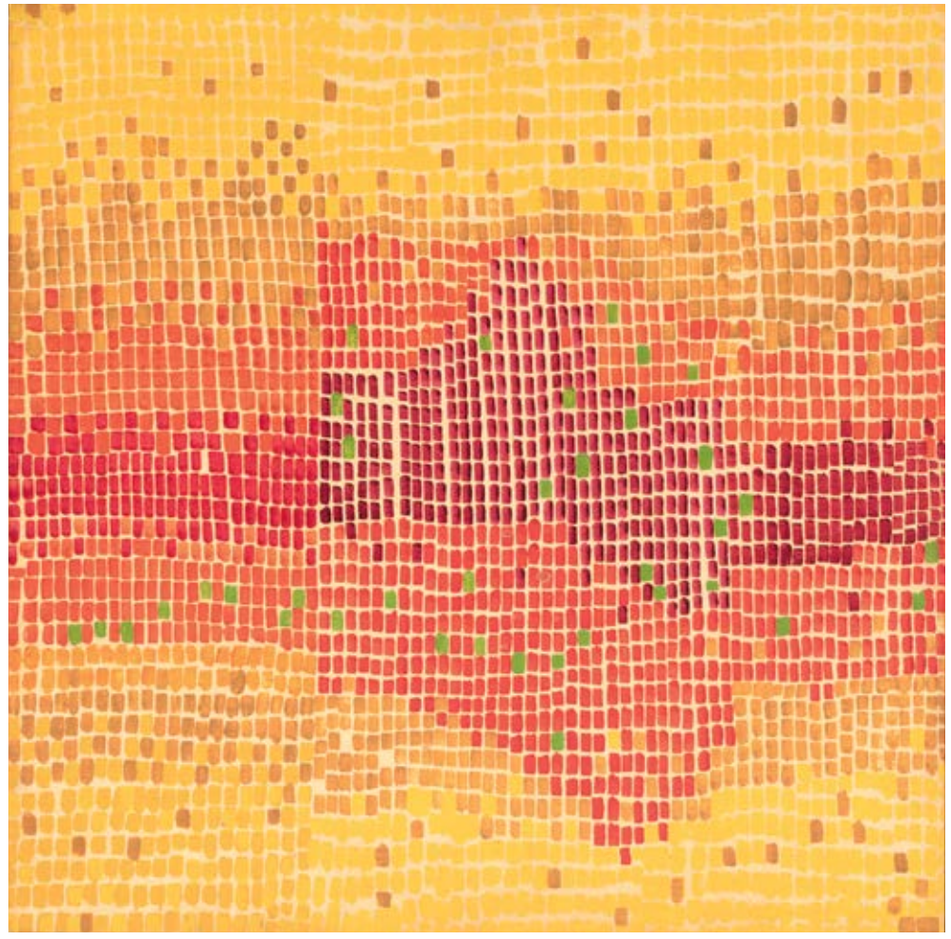


Sem título
déc. 1960

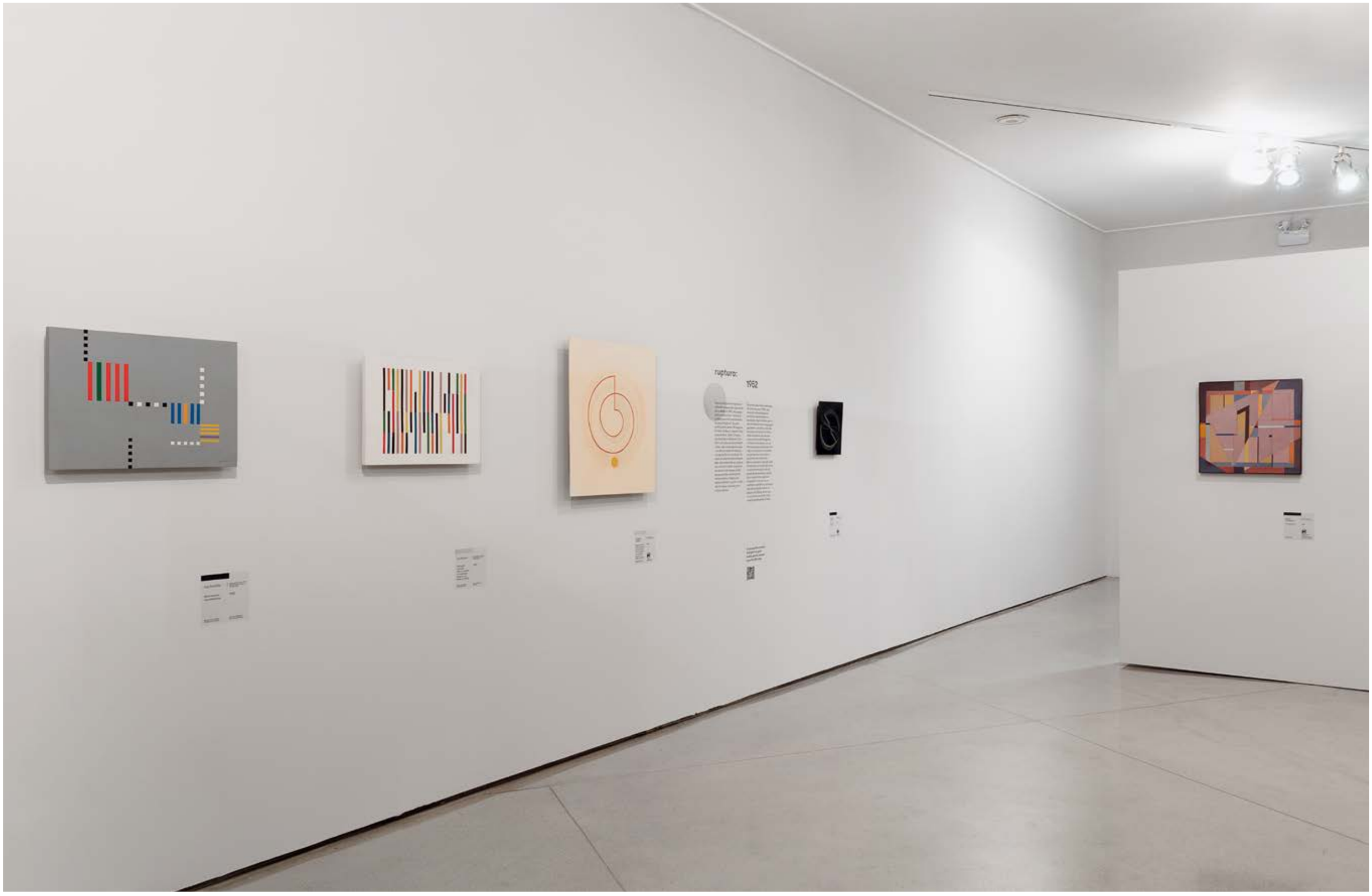


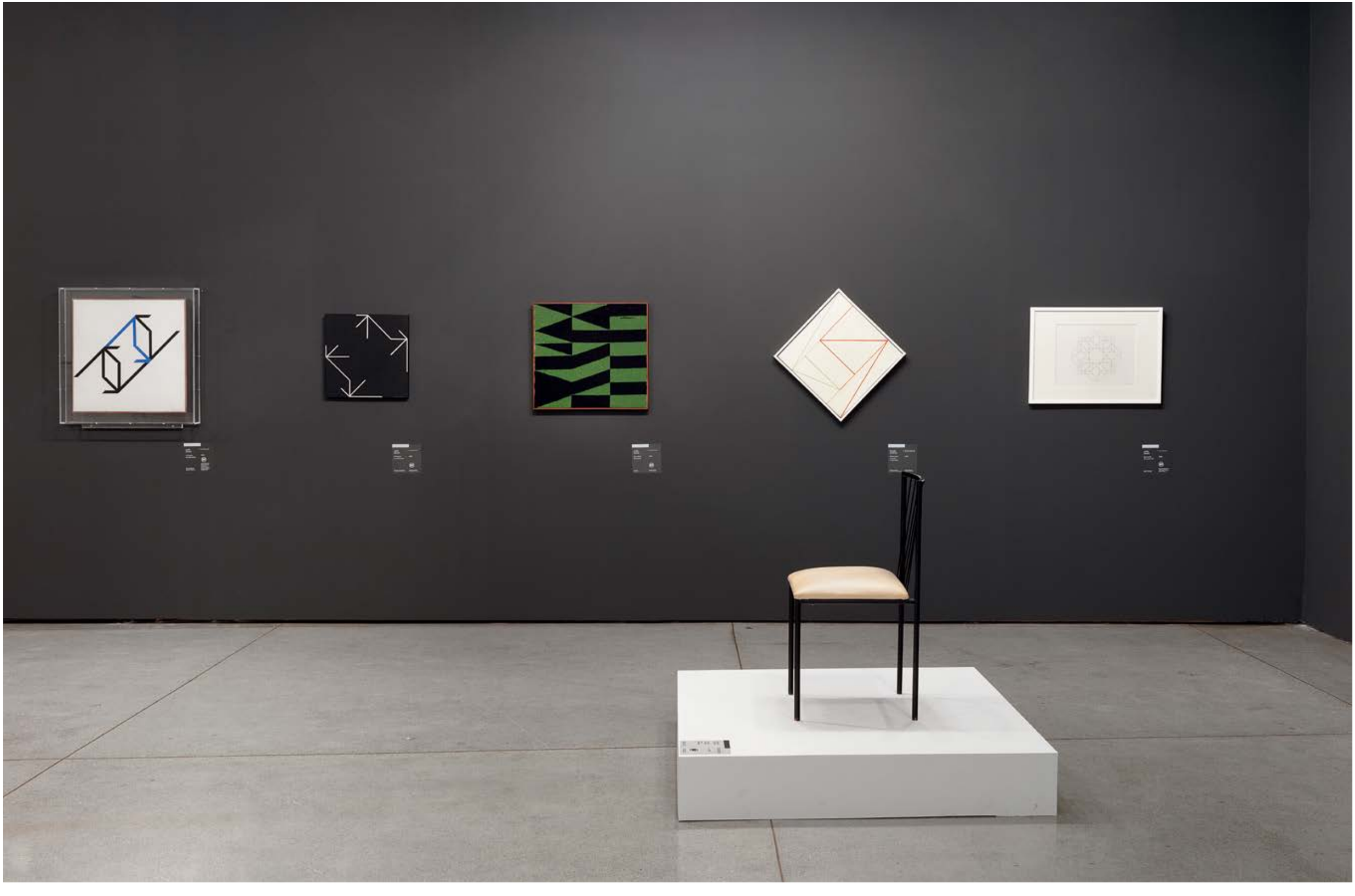
Waldemar Cordeiro Estruturação da luz 1961





Maurício Nogueira Lima Retículas 1959


rupture:
1962



Jornal Folha da Manhã "Abstracionismo?"
14 dez 1952, p. 17

artistas e dados biográficos

ruptura e o grupo

Anatol Wladyslaw

✳ Varsóvia, Polônia, 1913
⏃ São Paulo, SP, Brasil, 2004

Geraldo de Barros

✳ Chavantes, SP, Brasil, 1923
⏃ São Paulo, SP, Brasil, 1998

Hermelindo Fiaminghi

✳ São Paulo, SP, Brasil, 1920
⏃ São Paulo, SP, Brasil, 2004

Judith Lauand

✳ Pontal, SP, Brasil, 1922

Kazmer Féjer

✳ Pécs, Hungria, 1923
⏃ Setúbal, Portugal, 1989

Leopold Haar

✳ Tarnów, Polônia, 1910
⏃ São Paulo, SP, Brasil, 1954

Lothar Charoux

✳ Viena, Áustria, 1912
⏃ São Paulo, SP, Brasil, 1987

Luiz Sacilotto

✳ Santo André, SP, Brasil, 1924
⏃ São Bernardo do Campo, SP, Brasil, 2003

Maurício Nogueira Lima

✳ Recife, PE, Brasil, 1930
⏃ Campinas, SP, Brasil, 1999

Waldemar Cordeiro

✳ Roma, Itália, 1925
⏃ São Paulo, SP, Brasil, 1973

* Lista organizada em ordem cronológica.

Os documentos marcadas com "—" fizeram parte da exposição mas não foram reproduzidos anteriormente nesta publicação.

P. 59

Hermelindo Fiaminghi
Sem título (Estudo)

déc. 1940

desenho sobre papel
23,9 × 17,2 cm

Fundo Hermelindo Fiaminghi - Acervo Instituto de Arte Contemporânea

P. 60

Leopold Haar (fotografia Zygmunt Haar)
Salon D'Automne Rome - St. Bernard

déc. 1940

arte-final
55,5 × 37 cm

Coleção particular

—

Leopold Haar e Zygmunt Haar
Varsavia Isorge

déc. 1940

capa de livro
25 × 17 cm

Coleção particular

—

Leopold Haar
W Marszu do Polski (Cartão de Boas Festas do Exército Polonês da Resistência)

1944/1945

impresso
15 × 11 cm

Coleção particular

P. 53

Geraldo de Barros
Sem título

ca. 1947

fotografia em papel de gelatina/prata
40 × 30,1 cm

Coleção MAM São Paulo. Patrocínio Petrobrás, 2001

P. 48

Lothar Charoux
Aquário

1947

óleo sobre tela
45 × 60,5 cm

Coleção Família Charoux

P. 54

Luiz Sacilotto
Sem título

1947

monotipia sobre papel
33 × 23,5 cm

Coleção particular, São Paulo

P. 54

Luiz Sacilotto
Sem título

1947

monotipia sobre papel
33 × 23,5 cm

Coleção particular, São Paulo

P. 63

Waldemar Cordeiro
Sem título

1949

óleo sobre tela
46,5 × 33 cm

Coleção particular

P. 61

Haar Studios (Leopold e Zygmunt Haar)
Sem título

déc. 1950

arte-final
55,5 × 37 cm

Coleção particular

P. 102

Hermelindo Fiaminghi
Sem título

déc. 1950

óleo sobre madeira
50 × 50 cm

Coleção Galeria Berenice Arvani

P. 101

Hermelindo Fiaminghi
Sem título (Estudo)

déc. 1950

desenho sobre papel
31 × 29,3 cm

Fundo Hermelindo Fiaminghi - Acervo Instituto de Arte Contemporânea

P. 49

Leopold Haar
Natureza-morta

déc. 1950

guache sobre papel
23 × 29,5 cm

Coleção particular

P. 46

Leopold Haar
Sem título

déc. 1950

ampliação fotográfica
18 × 24 cm

Acervo do Centro de Pesquisa do MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

P. 47

Leopold Haar
Sem título

déc. 1950

arame, papel, madeira
16,5 × 20 cm

Coleção particular

P. 47

Leopold Haar
Sem título

déc. 1950

ampliação fotográfica
18 × 24 cm

Acervo do Centro de Pesquisa do MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

P. 49

Leopold Haar
Sem título

déc. 1950

pintura sobre papel
37 × 27 cm

Coleção particular

P. 56

Leopold Haar
Vitrine Lanifício Fileppo

déc. 1950

fotografia
18 × 24 cm

Coleção particular

P. 57

Leopold Haar
Vitrine Olivetti

déc. 1950

fotografia de maquete
24 × 18 cm

Coleção particular

P. 76

Lothar Charoux
Composição

déc. 1950

guache sobre papel
52,8 × 69,8 cm

Coleção MAM São Paulo. Doação Glaucia e Peter Cohn, 2005

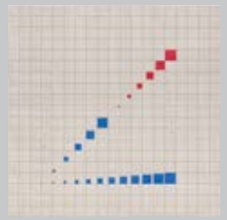
P. 99

Lothar Charoux
Composição

déc. 1950

nanquim e guache sobre papel
43 × 43 cm

Coleção particular



—

Maurício Nogueira Lima
FENIT (Logomarca)

déc. 1950

fotografia
22 × 17 cm

Coleção Instituto Maurício Nogueira Lima

—

Maurício Nogueira Lima
Lanifício Santa Branca S.A. [Publicidade]

déc. 1950

prova de impressão
39 × 29 cm

Coleção Instituto Maurício Nogueira Lima

P. 51

Anatol Wladyslaw
Sala

1950

óleo sobre tela
54 × 67 cm

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Doação de Blanka Wladislaw, 2006

P. 62

Geraldo de Barros
Fotoforma

1950

fotografia em gelatina e prata sobre papel fibra
40 × 30,6 cm

Coleção MAM São Paulo. Patrocínio Petrobrás, 2001

P. 52

Geraldo de Barros
Abstração

1951

ponta-seca sobre papel
11 × 15 cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP. Doação do artista

—

Habitat: Revista das Artes do Brasil, Nº 5
Reportagem sobre Leopold Haar

1951

revista impressa
[fac-símile]
29,7 × 42 cm (aberto)

Acervo do Centro de Pesquisa do MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

P. 57

Leopold Haar (fotografia Zygmunt Haar)
Maquete de vitrine para Olivetti Industrial S.A.

1951

ampliação fotográfica
24 × 18 cm

Acervo do Centro de Pesquisa do MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

—

Leopold Haar (fotografia Zygmunt Haar)
Maquete de vitrine para Olivetti Industrial S.A.

1951

ampliação fotográfica
24 × 18 cm

Acervo do Centro de Pesquisa do MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

—

Leopold Haar (fotografia Zygmunt Haar)
Maquete de vitrine para Olivetti Industrial S.A.

1951

ampliação fotográfica
18 × 24 cm

Acervo do Centro de Pesquisa do MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

P. 55

Maurício Nogueira Lima
Sem título

1951

guache sobre papel
37 × 25 cm

Coleção Instituto Maurício Nogueira Lima

—

Maurício Nogueira Lima
Sigma casimira (Estudo marca)

1951

guache sobre papel
16 × 17 cm

Coleção Instituto Maurício Nogueira Lima

—

Leopold Haar
Exposição de Agricultura Paulista / Exposição Internacional do Café

1951/1953

fotografia de montagem
24 × 18 cm

Coleção particular

P. 45

Anatol Wladyslaw
Composição

1952

óleo sobre tela
54,7 × 55,2 cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

P. 10

Autoria desconhecida
Fotografia da montagem original da exposição Ruptura

1952

In: Ana Maria Belluzo (org.). Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão. São Paulo: MAC USP, 1986
14 × 23 cm

Coleção Biblioteca Paulo Mendes de Almeida - Museu de Arte Moderna de São Paulo

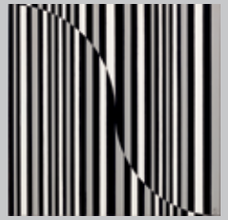
P. 41

Geraldo de Barros
Função diagonal

1952

esmalte sobre kelmite
60 × 60 cm

Coleção Ricardo Rego



P. 9

Grupo Ruptura
Manifesto Ruptura

1952

folheto/cartaz impresso
32,7 × 21,5 cm

Coleção particular, São Paulo

—

Grupo Ruptura
Manifesto Ruptura [Verso dobrado]

1952

folheto/cartaz impresso [fac-símile]
14,7 × 21,5 cm (fechado)

Coleção particular, São Paulo

P. 44

Lothar Charoux
45 Risquinhos

1952

óleo sobre tela
54,8 × 45,5 cm

Coleção Luís Paulo Montenegro

—

Luiz Sacilotto
Caderno Nº 4 (Anotações sobre obras mostradas na exposição Ruptura, no MAM)

1952

esferográfica sobre papel
23,5 × 32,2 cm (aberto)

Coleção particular, São Paulo

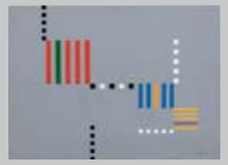
P. 39

Luiz Sacilotto
Movimentos coordenados

1952

esmalte sobre madeira
40 × 55 cm

Coleção Rose e Alfredo Setubal



P. 37

Luiz Sacilotto
Vibrações verticais (Obra presente na exposição Ruptura, no MAM, em 1952)

1952

esmalte sobre madeira
39,5 × 53,5 × 4,4 cm

Acervo Banco Itaú

P. 65

Maurício Nogueira Lima
Composição Nº 2

1952

grafite e óleo sobre aglomerado
67,5 × 43 cm

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Transferência da Divisão de Defesa do Patrimônio Cultural e Paisagístico, 1979

P. 35

Waldemar Cordeiro
Desenvolvimento óptico da espiral de Arquimedes (Obra presente na exposição Ruptura, no MAM, em 1952)

1952

esmalte sobre compensado
71 × 60,5 cm

Coleção particular

P. 33

Waldemar Cordeiro
Movimento Ruptura

1952

esmalte sobre compensado
33 × 30 cm

Coleção particular

P. 81

Waldemar Cordeiro
Sem título

1952

óleo sobre compensado
66 × 65 × 0,5 cm

Coleção particular

P. 114

Jornal Folha da Manhã
"Abstracionismo?"

14 dez 1952, p. 17

jornal [fac-símile]
42 × 29,7 cm

Folhapress

P. 67

Anatol Wladyslaw
Pintura

1953

óleo sobre tela
73 × 60 cm

Coleção Gabriella e Thiago

P. 64

Anatol Wladyslaw
Sem título

1953

guache sobre papel
50,5 × 35 cm

Coleção Gabriella e Thiago

P. 95

Geraldo de Barros
Estrutura tridimensional

1953

esmalte sobre kelmite
60 × 60 cm

Coleção particular

P. 93

Geraldo de Barros
Movimento e contramovimento

1953

esmalte sobre kelmite
60 × 60 cm

Coleção Renata de Paula David

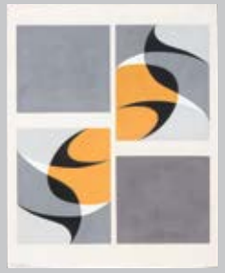
P. 90

Hermelindo Fiaminghi
Sequência de curvas

1953

têmpera sobre cartão gessado
60,5 × 48 cm

Coleção particular, São Paulo



P. 50

Judith Lauand
Acervo 182

1953

óleo sobre tela
55 × 45 cm

Coleção Galeria Berenice Arvani

P. 74

Luiz Sacilotto
Vibração ondular

1953

esmalte sobre madeira
42,5 × 50,5 cm

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Transferência da Divisão de Defesa do Patrimônio Cultural e Paisagístico, 1979

P. 84

Maurício Nogueira Lima
Objeto rítmico Nº 1

1953

guache sobre aglomerado de madeira
38,4 × 39,7 × 4 cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP. Aquisição MAC USP

P. 82

Maurício Nogueira Lima
Objeto rítmico Nº 4

1953

pintura automotiva sobre chapa de aglomerado
49 × 60 cm

Coleção particular

P. 66

Geraldo de Barros
Cartaz - IV Centenário de São Paulo (1554-1954)

1954

impresso
84 × 59 cm

Coleção Lenora de Barros e Marcos Augusto Gonçalves

P. 97

Geraldo de Barros
Cadeira MTF 600 para a Unilabor

1954

madeira, ferro e tecido
83 × 39 × 43 cm

Coleção Fabiana de Barros

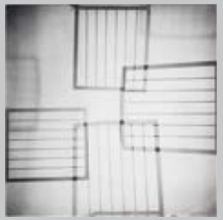
P. 96

Geraldo de Barros
Sem título (Cadeira Unilabor)

1954

superposição no negativo, fotografia em papel de gelatina/prata
28 × 28 cm

Coleção João Bandeira



P. 92

Judith Lauand
Sem título

1954

tapeçaria
57 × 62 cm

Coleção particular

P. 69

Luiz Sacilotto
Retângulo eventual

1954

esmalte sintético sobre madeira
22,3 × 50,3 × 6,5 cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP. Doação Theon Spanudis

P. 83

Maurício Nogueira Lima
Desenvolvimento espacial da espiral

1954

tinta sobre aglomerado colado sobre madeira
40 × 40,5 cm

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Transferência da Divisão de Defesa do Patrimônio Cultural e Paisagístico, 1979

P. 79

Waldemar Cordeiro
Espaço convexo

1954

esmalte sobre laminado melamínico colado sobre aglomerado
121,5 × 60,5 × 5 cm

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Transferência da Divisão de Defesa do Patrimônio Cultural e Paisagístico, 1979

P. 52

Anatol Wladyslaw
Sem título

1955

nanquim sobre papel
29 × 9,1 cm

Coleção MAM São Paulo. Doação Blanka Wladislaw, 2007

P. 70

Hermelindo Fiaminghi
Círculos em movimento alternado

1956

esmalte sobre aglomerado
60 × 35,5 × 3 cm

Coleção MAM São Paulo. Aquisição: Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM-SP - Banco Bradesco S.A., 1999

P. 91

Hermelindo Fiaminghi
Triângulos com movimento em diagonal

1956

esmalte sobre eucatex
60 × 60 cm

Coleção Marcos Ribeiro Simon

P. 89

Hermelindo Fiaminghi
Triângulos em movimento espiral

1956

esmalte sobre eucatex
60 × 60 cm

Coleção Rose e Alfredo Setubal

P. 82

Judith Lauand
C 40 – Variação em curva

1956

tinta sintética sobre eucatex
60 × 60 cm

Coleção particular

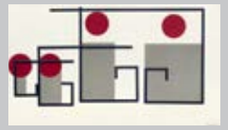
P. 86

Judith Lauand
Concreto 28

1956

esmalte e metal sobre duratex
54 × 92,7 × 2,2 cm

Acervo Banco Itaú



P. 43

Kazmer Féjer
Sem título

1956

acrílico plexiglass
50 × 50 × 7 cm

Coleção Breno Krasilchik

P. 87

Luiz Sacilotto
Concretion 5629

1956

esmalte sintético sobre alumínio
60 × 80 cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

—

Luiz Sacilotto
Salão Paulista de Arte Moderna 5 [Design da capa]

1956

catálogo
23 × 14 × 0,5 cm

Coleção Biblioteca Paulo Mendes de Almeida - Museu de Arte Moderna de São Paulo

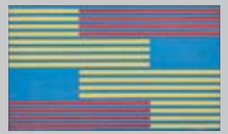
P. 68

Luiz Sacilotto
Sem título

1956

esmalte sintético sobre madeira
29,7 × 50,1 × 4,5 cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP. Doação Theon Spanudis



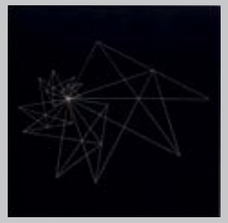
P. 80

Maurício Nogueira Lima
Triângulo espiral

1956

tinta em massa sobre aglomerado
60 × 60 cm

Coleção particular



P. 85

Waldemar Cordeiro
Ideia visível

1956

plexiglass
ø 40 cm

Coleção particular

—

Hermelindo Fiaminghi
Revista Arquitetura e Decoração - AD, Nº 20 [Design da capa]

nov. 1956

revista impressa
30 × 22 × 0,5 cm

Coleção Biblioteca Paulo Mendes de Almeida - Museu de Arte Moderna de São Paulo

—

Equipe 5 (Grostein, Himmelstein, Silva, Teixeira Leite, Nogueira Lima)
Revista Casa e Jardim, Nº 32
Equipe 5 responde

jan-fev 1957

revista impressa
31 × 42 cm (aberto)

Coleção Instituto Maurício Nogueira Lima

P. 75

Lothar Charoux
Sem título

1957

grafite e guache sobre papel
49,5 × 37 cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP. Doação Museu de Arte Moderna de São Paulo

P. 77

Maurício Nogueira Lima
Pintura - Objeto Nº 4

1957

tinta e massa sintética sobre aglomerado
53 × 61 cm

Coleção particular

—

Hermelindo Fiaminghi
Noigandres Nº 4
[Design da capa]

1958

revista impressa
40 × 30 × 0,5 cm

Coleção Biblioteca Paulo Mendes de Almeida - Museu de Arte Moderna de São Paulo

P. 94

Judith Lauand
Acervo 52.
Concreto 137

1958

nanquim sobre papel
38,2 × 55,2 cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP. Doação da artista

P. 71

Luiz Sacilotto
Concreção - 5816

1958

latão polido
ø 45 cm

Coleção Rose e Alfredo Setubal

P.84

Waldemar Cordeiro
Paisagismo do Edifício João Ramalho (São Paulo)

1958

fotografia
29,7 × 42,5 cm (aberto)

Coleção particular

P. 88

Judith Lauand
4 Grupos de elementos

1959

óleo e têmpera sobre aglomerado
60 × 60 cm

Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Transferência da Divisão de Defesa do Patrimônio Cultural e Paisagístico, 1979

P. 88

Judith Lauand
4 Grupos de elementos

1959

óleo e têmpera sobre papel
46 × 46 cm

Coleção Lais Zogbi e Telmo Porto

P. 78

Judith Lauand
Organização de elementos análogos

1959

sintética sobre eucatex
80 × 48 cm

Coleção Rose e Alfredo Setubal

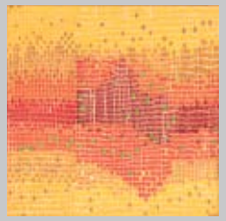
P. 105

Maurício Nogueira Lima
Retículas

1959

óleo e têmpera vinílica sobre madeira
61 × 61 cm

Coleção Galeria Berenice Arvani



—

Maurício Nogueira Lima
UD Utilidades Domésticas (Logomarca)

1959

impresso
21 × 17 cm

Coleção Instituto Maurício Nogueira Lima

P. 103

Hermelindo Fiaminghi
Sem título

déc. 1960

têmpera sobre tela
100 × 100 cm

Coleção Lais Zogbi e Telmo Porto

—

Maurício Nogueira Lima
I Salão do Automóvel - O "stand" Willys

déc. 1960

folder impresso
20 × 30 cm (aberto)

Coleção Instituto Maurício Nogueira Lima

P. 104

Waldemar Cordeiro
Estruturação da luz

1961

óleo sobre tela
150 × 150 cm

Coleção particular

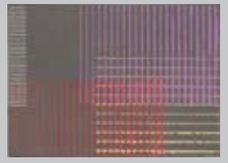
P. 100

Lothar Charoux
Composição

1962

guache sobre papel
50 × 70 cm

Coleção particular



—

Waldemar Cordeiro
Paisagismo do Clube Espéria (São Paulo)

ca. 1966

fotografia
47 × 33 cm

Coleção particular

—

Waldemar Cordeiro
Paisagismo do Clube Espéria (São Paulo)

ca. 1966

fotografia
31 × 31 cm

Coleção particular

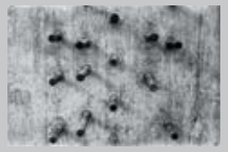
—

Waldemar Cordeiro
Paisagismo do Clube Espéria (São Paulo)

ca. 1966

fotografia
33 × 47 cm

Coleção particular



—

Maurício Nogueira Lima
Revista AC Arquitetura e Construção - As feiras promocionais ou os happenings das indústrias

3º trim. 1967

revista impressa
34 × 52 cm (aberto)

Coleção Instituto Maurício Nogueira Lima

P. 72

Kazmer Féjer
Plexiglass 02

déc. 1970

corte e colagem
36 × 20 × 20 cm

Coleção Peter A Fejer

P. 73

Kazmer Féjer
Plexiglass 05

déc. 1970

plexiglass
26,5 × 19,5 × 19,5 cm

Coleção particular

P. 73

Kazmer Féjer
Plexiglass 08

déc. 1970

acrílico
27 × 19,5 × 19,5 cm

Coleção Rose e Alfredo Setubal

EXPOSIÇÃO

realização
Museu de Arte Moderna de São Paulo

curadoria
Heloisa Espada
Yuri Quevedo

projeto expográfico
Metrópole
Ana Paula Pontes
assistente
Joséphine Poirot-Delpech

projeto gráfico
Estúdio Campo
Paula Tinoco
Roderico Souza
assistente
Bruna Sade

coordenação editorial
Lia Ana Trzmielina

execução do projeto expográfico
Cenotech Cenografia

conservação
Fabiana Oda

montagem
Manuseio

transporte
ArtQuality

tradução para o inglês
Paulo Futagawa

assessoria de imprensa
A4&Holofote

plotagem
Diferente Marketing

CATÁLOGO

realização
Museu de Arte Moderna de São Paulo

curadoria
Heloisa Espada
Yuri Quevedo

textos
Heloisa Espada
Yuri Quevedo

projeto gráfico
Estúdio Campo
Paula Tinoco
Roderico Souza

coordenação editorial
Lia Ana Trzmielina

revisão e preparação de texto
Lia Ana Trzmielina

fotos
Everton Ballardin

tratamento de imagem e impressão
Ipsis Gráfica e Editora

AGRADECIMENTOS

Almeida & Dale Galeria de Arte
Analívia Cordeiro
Banco Itaú
Biblioteca Paulo Mendes de Almeida do Museu de Arte Moderna de São Paulo
Breno Krasilchik
Celso Fioravante
Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
Dan Galeria
Fabiana de Barros
Família Charoux
Família Fiaminghi
Família Leopold Haar
Folhapress
Gabriella e Thiago Succar
Galeria Berenice Arvani
Galeria Gomide & Co
Galeria Luciana Brito
Henrique Meneghelli
Instituto de Arte Contemporânea
Instituto Maurício Nogueira Lima
Instituto Moreira Salles
João Bandeira
João Bittar Fiammenghi
Laércio Redondo
Lais Zogbi e Telmo Porto
Lenora de Barros
Luís Paulo Montenegro
Lurix: arte contemporânea
Manoel Lauand
Marcos Augusto Gonçalves
Marcos Ribeiro Simon
Maria Lydia Fiaminghi
Mira Haar
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Patrícia Nahas
Peter A Fejer
Pinacoteca do Estado de São Paulo
Renata de Paula David
Renata Haar
Ricardo Rego
Rose e Alfredo Setúbal
Selma Seyá
Stela Politano
The Patricia Phelps de Cisneros Research Institute for the Study of Art from Latin America of The Museum of Modern Art, New York
Valter Sacilotto
Vera Novis

Museu de Arte Moderna
de São Paulo

mam

presidente de honra
Milú Villela

diretoria
presidente
Elizabeth Machado
vice-presidente
Daniela Montingelli Villela
diretora jurídica
Tatiana Amorim de Brito Machado
diretor financeiro
Sérgio Eduardo Costa Rebêlo
diretor administrativo
Telmo Giolito Porto
diretores
Camila Granado Pedroso Horta
Eduardo Saron Nunes
Sérgio Silva Gordilho
Simone Frossard Ikeda

conselho deliberativo
presidente
Geraldo José Carbone
vice-presidente
Henrique Luz
conselheiros
Adolpho Leirner
Alfredo Egydio Setúbal
Andrea Chamma
Andrea Paula Barros Carvalho
Israel da Veiga Pereira
Anna Maria Gouveia Guimarães
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Caio Corrêa Najm
Caio Luiz de Cibella de Carvalho
Carlos Eduardo Moreira Ferreira
Carmen Aparecida Ruete de Oliveira
Danilo Santos de Miranda
Eduardo Brandão
Eduardo Saron Nunes (licenciado para diretoria até assembleia geral de 2024)
Fábio Luiz Pereira de Magalhães
Fernando Moreira Salles
Francisco Pedroso Horta
Gabriela Baumgart
Georgiana Rothier Pessoa Cavalcanti Faria
Helio Seibel
Israel Vainboim
Jean-Marc Etlin
Jorge Frederico M. Landmann
Karla Meneghel
Leo Slezynger
Luís Terepins
Marcos Adolfo Fernamo Amaro
Maria Fernanda Lassalvia de Mello
Maria Regina Pinho de Almeida
Mariana Guarini Berenguer
Mário Henrique Costa Mazzilli
Martin Grossmann
Michael Edgard Perlman
Neide Helena de Moraes
Paulo Gaio de Castro Júnior
Paulo Proushan
Paulo Setúbal Neto
Peter Cohn
Priscila Fonseca da Cruz
Roberto B. Pereira de Almeida
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Seibel
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Sergio Silva Gordilho (licenciado para a diretoria até assembleia geral de 2022)
Simone Schapira Wajman
Susana Leirner Steinbruch
Telmo Giolito Porto (licenciado para a diretoria até assembleia geral de 2022)
Vera Sarnes Negrão

comitê cultural e de comunicação
coordenação
Fábio Luiz Pereira de Magalhães
comitê
Andrea Paula Barros Carvalho
Israel da Veiga Pereira
Caio Luiz Cibella de Carvalho
Camila Granado Pedroso Horta
Eduardo Saron Nunes
Elizabeth Machado
Jorge Frederico M. Landmann
Maria Fernanda Lassalvia de Mello
Maria Regina Pinho de Almeida
Martin Grossmann
Neide Helena de Moraes
Sérgio Silva Gordilho

comitê de governança
coordenação
Mário Henrique Costa Mazzilli
comitê
Alfredo Egydio Setúbal
Andrea Chamma
Anna Maria Gouvea Guimarães
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Elizabeth Machado
Geraldo José Carbone
Henrique Luz
Marcos Fernamo Amaro
Mariana Guarini Berenguer
Tatiana Amorim de Brito Machado
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

comitê financeiro e de captação
coordenação
Francisco Pedroso Horta
comitê
Caio Corrêa Najm
Daniela Montingelli Villela
Elizabeth Machado
Gabriela Baumgart
Georgiana Rothier Pessoa Cavalcante Faria
Hélio Seibel
Jean-Marc Etlin
Luís Terepins
Sérgio Eduardo Costa Rebêlo

comitê de nomeação
Alfredo Egydio Setúbal
Elizabeth Machado
Geraldo José Carbone
Henrique Luz

conselho fiscal
titulares
Demétrio de Souza
Reginaldo Ferreira Alexandre
Susana Hanna Stiphan Jabra (presidente)
suplentes
Magali Rogéria de Moura Leite

Maria Cristina de Freitas Archilla
Walter Luís Bernardes Albertoni

comissão de arte
Claudinei Roberto da Silva
Cristiana Tejo
Vanessa K. Davidson

comissão de ética e conduta
Daniela Montingelli Villela
Elizabeth Machado
Gisele Regina
Henrique Luz
Mário Henrique Costa Mazzilli
Tatiana Amorim de Brito Machado

associados patronos
Adolpho Leirner
Alfredo Egydio Setúbal
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Carlos Eduardo Moreira Ferreira
Carmen Aparecida Ruete de Oliveira
Daniela Montingelli Villela
Danilo Santos de Miranda
Eduardo Brandão
Eduardo Salomão Neto
Eduardo Saron Nunes
Fernando Moreira Salles
Francisco Pedroso Horta
Georgiana Rothier P. Cavalcanti Faria
Geraldo José Carbone
Helio Seibel
Henrique Luz
Israel Vainboim
Jean-Marc Etlin
Leo Slezynger
Mariana Guarini Berenguer
Mário Henrique Costa Mazzilli
Michael Edgard Perlman
Neide Helena de Moraes
Paulo Proushan
Paulo Setúbal Neto
Peter Cohn
Raul Alves Pereira Netto
Roberto B. Pereira de Almeida
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Seibel
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Simone Schapira Wajman

incentivadores da arte
embaixadora
Andrea Olympio Pereira
coordenação
Patricia Chaccur
membros
Adrienne e Nelson Jobim
Alisson Mendonça
Ana Beatriz Quintella e Luiz Lara
Antônia Bergamin e Mateus Ferreira
Arthur Jafet
Daniel Augusto Motta
Daniela Diegoli Pipponzi
Fernanda Maria de Castro Marques
Livia e Cléo Groeninga de Almeida
Marília Chede Razuk
Marjorie e Geraldo Carbone
Max Perlingeiro
Renata Marques Ruhman

núcleo contemporâneo
coordenação
Camila Granado Pedroso Horta
analista
Juliene Campos Braga Botelho Lanfranchi
membros
Alaide Cristina Barbosa Ulson Quercia
Alexandre de Castro e Silva
Ana Carmen Longobardi
Ana Eliza Setúbal
Ana Lopes
Ana Paula Cestari
Ana Paula Vilela Vianna
Ana Serra
Ana Teresa Sampaio
Andrea Gonzaga
Andrea Johannpeter
Angela Akagawa
Anna Carolina Sucar
Antonio de Figueiredo Murta Filho
Antonio Marcos Moraes Barros
Beatriz Freitas Fernandes Távora Filgueiras
Beatriz Yunes Guarita
Bianca Cutait
Camila Mendez
Camila Siqueira
Camila Yunes Guarita
Carolina Alessandra Guerra Filgueiras
Carolina Massad Cury
Cinara Ruiz
Cintia Rocha
Claudia Maria de Oliveira Sarpi
Cleusa de Campos Garfinkel
Cristiana Rebelo Wiener
Cristiane Quercia Tinoco Cabral
Cristiano Biagi
Cristina Baumgart
Cristina Canepa
Cristina Tolovi
Daniela M. Villela
Daniela Steinberg BergerDany Saadia Safdie
Eduardo Mazilli de Vassimon
Esther Cuten Schattan
Esther D'Amico Constantino
Fabio Cimino
Fernanda Boghosian Rossi
Fernanda Mil-Homens Costa
Fernando Augusto Paixão Machado
Flávia Regina de Souza Oliveira
Florence Curimbaba
Franco Pinto Bueno Leme
Gustavo Clauss
Heloisa Désirée Samaia
Ida Regina Guimarães Ambroso Marques
Isabel Ralston Fonseca de Faria
José Eduardo Nascimento
Juliana Neufeld Lowenthal
Karla Meneghel
Luciana Lehfeld Daher
Luisa Malzoni Strina
Maguy Etlin
Marcio Alaor Barros
Maria das Graças Santana Bueno
Maria Julia Freitas Forbes
Maria Teresa Igel
Mariana de Souza Sales
Marina Berti Yunes
Marina Lisbona
Marta Tamiko Takahashi Matushita
Maythe de Lima Birman
Milena Dayan Liberman
Mônica Mangini
Monica Vassimon
Nadja Cecilia Silva Mello Isnard
Natalia Jereissati
Nicolas Wiener
Patricia Magano
Paula Almeida Schmeil Jabra
Paula Furlanetto
Paula Regina Depieri
Paulo Proushan
Paulo Setúbal Neto
Raquel Steinberg
Regina de Magalhães Bariani
Renata Castro e Silva
Renata Nogueira Studart do Vale
Ricardo Trevisan
Rodrigo Editore
Rosa Amélia de Oliveira Penna Marques Moreira
Rosana Aparecida Soares de Queiróz Visconde
Sabina Lowenthal
Samantha Abuleac Steinberg
Sandra C. de Araújo Penna
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Silvio Steinberg
Sonia Regina Grosso
Sonia Regina Opice
Suzana Rosa Mendes
Tais Dias Cabral
Tatiana Stefani Quintella
Teresa Cristina Bracher
Titiza Nogueira
Vera Lucia Freitas Havir
Wilson Pinheiro Jabur
Yara Rossi

colaboradores

curador-chefe
Cauê Alves

superintendente executiva
Gisele Regina

acervo
coordenação
Claudia Guidi Falcon (até março de 2022)
Patricia Pinto Lima (a partir de abril de 2022)
assistentes
Camila Gordillo de Souza
Bárbara Blanco Bernardes de Alencar
técnico em manuseio
Igor Ferreira Pires

administração
coordenação
Danielle Leonor Pacheco Medina
auxiliar
Roberto Honda Takao Stancati

compras
analista
Fernando Ribeiro Morosini

financeiro
analistas
Diogo Silva Barros
Renata Noé Peçanha da Silva
assistente
Mônica Gabriella Almeida Mauricio Varella

assistência à curadoria e superintendência
Thaïs Brito

assistência à presidência
Daniela Reis

biblioteca
bibliotecária
Léia Carmen Cassoni
assistente
Renan Brigeiro Lima

comunicação
coordenação
Eloise Zadig Pereira Gomes de Martins
analistas
Jamyle Hassan Rkain
Rachel de Brito Barbosa
designer
Caio César de Melo Raposo
produção e edição de vídeo
Marina Paixão (PJ)
fotógrafo
Bruno Leão/Estúdio Em Obra (PJ)

curadoria
museólogo
Pedro Nery
assistente de pesquisa
Gabriela da Costa Gotoda

educativo
coordenação
Mirela Agostinho Estelles
analista
Maria Iracy Ferreira Costa
educadores
Amanda Harumi Falcão
Amanda Silva dos Santos
Caroline Machado (PJ)
Gregório Ferreira Contreras Sanches
Luna Souto Ferreira
Sansorai de Oliveira Rodrigues Coutinho
produtora
Anne Santos (PJ)
estagiárias
Fernanda Keico de Oliveira Sugiyama
Milena de Oliveira Silva

jurídico
advogada
Olívia Bonan (BS&A Borges Sales & Alem Advogados)
estagiária
Renata Cristiane Rodrigues Ferreira

negócios
coordenação
Laura Pinheiro Brunello

clube de colecionadores
assistente
Monique Marquezin Alves

cursos
analista de cursos
Jorge Augusto de Oliveira

eventos
analista
Juliene Campos Braga Botelho Lanfranchi

loja
analista
Gilberto Siqueira Paulino
atendente
Ana Paula Souza Cruz (Power Systems)

programa de sócios
analista
Daniela Reis

parcerias e projetos
coordenação
Kenia Maciel Tomac

parcerias
analista
Isabela Marinara Dias

projetos culturais
analistas
Deborah Balthazar Leite
Valbia Juliane dos Santos Lima

projetos incentivados
Odara Assessoria Empresarial em Projetos Culturais Ltda.

patrimônio
coordenação
Estevan Garcia Neto
oficial de manutenção
Alekiçom Lacerda
técnico de manutenção
Carlos José Santos
assistente
Venicio Souza (Formata Engenharia)

bilheteria
Flávio Andrade (Power Systems)

bombeiros civis
André Luiz (Tejofran)
Marcelo Santos (Tejofran)

limpeza
Tejofran

segurança patrimonial
Power Segurança

produção de exposições
coordenadoras de produção
Patricia Pinto Lima (até março de 2022)
Luciana Nemes (a partir de abril de 2022)
produtoras
Ana Paula Pedroso Santana
Marina do Amaral Mesquita
assistente
Pedro Henrique Lopes

recursos humanos
coordenação
Karine Lucien Decloedt
analista
Débora Cristina da Silva Bastos

tecnologia da informação
coordenação
Nilvan Garcia de Almeida
suporte técnico
Felipe Ferezin e Vitor Hugo Silva (INIT NET)

mantenedores

bradesco

DOW

INSTITUTO CULTURAL VALE

instituto VOTORANTIM

Itaú

UBS BB Investment Bank

platina
PwC
Rede D'Or

ouro
Banco Safra
Banco Votorantim
BMA Advogados
Carrefour
Cescon Barrieu
Concremat
CPFL
Credit Suisse
Dexco
EMS
Garde Asset
Grupo Ultra
KPMG
Leo Madeiras e Leo Social
Lojas Renner S.A.
Marsh McLennan
Montana Química
Pinheiro Neto Advogados
TozziniFreire Advogados
Verde Asset Management

prata
Bloomberg Philanthropies
Embrast
Grupo Comporte
Guelt
ICTS
Turim MFO

parcerias institucionais
Africa
Aliança Francesa
Ana Silvia Matte Consultoria e Meritor Recursos Humanos
Berlitz
BMA
BMI
Canson
Centro Universitário Belas Artes de São Paulo
Cinema Belas Artes
Cultura e Mercado
DoubleTree by Hilton
FIAP
Gusmão & Labrunie Propriedade Intelectual
Hugo Boss
ICIB – Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro
Mercure Hotéis
Orfeu Cafés Especiais
Senac

parcerias de mídia
Arte!Brasileiros
Arte que Acontece
Canal Arte 1
Editora Trip
Eletromidia – Elemídia
Folha de S.Paulo
Inner Editora
JCDecaux
Piauí
Quatro Cinco Um

player oficial
Spotify

programas educativos

contatos com a arte
Dow
Grupo Ultra
Instituto Votorantim

domingo mam
TozziniFreire Advogados

igual diferente
Banco Votorantim
Carrefour
Dow
Instituto Votorantim
Rede D'Or

programa de visitação
Pinheiro Neto Advogados

marcenaria no mam
Leo Madeiras e Leo Social

arte e ecologia

família mam

Ruptura e o grupo: abstração e arte concreta, 70 anos. Heloisa Espada e Yuri Quevedo (curadoria e texto) ; Elizabeth Machado (apresentação) ; Cauê Alves (apresentação) ; Lia Ana Trzmielina (coord. editorial e revisão) ; Estúdio Campo (designer gráfico).
São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2022
136 p. il.:

Textos em Português.
Exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo de 2 de abril a 3 de julho de 2022.

ISBN 978-65-84721-02-9

1. Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2. Título. 3. Arte Concreta. 4. Pintura Século XX – Brasil. I. Barros, Geraldo de. II. Charoux, Lothar. III. Cordeiro, Waldemar. IV. Féjer, Kazmer. V. Fiaminghi, Hermelindo. VI. Haar, Leopold. VII. Lauand, Judith. VIII. Lima, Maurício Nogueira. IX. Sacilotto, Luiz. X. Wladyslaw, Anatol.

CDU: 75.036.7(81) CDD: 759.981

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.

Para acessar o conteúdo desta publicação em inglês, por favor, escaneie o QR code.

To access the content of this publication in English, please scan the QR code.

Museu de Arte Moderna de São Paulo

mam

136

isbn

978-65-84721-02-9