

max mavnignier
bill
wollner

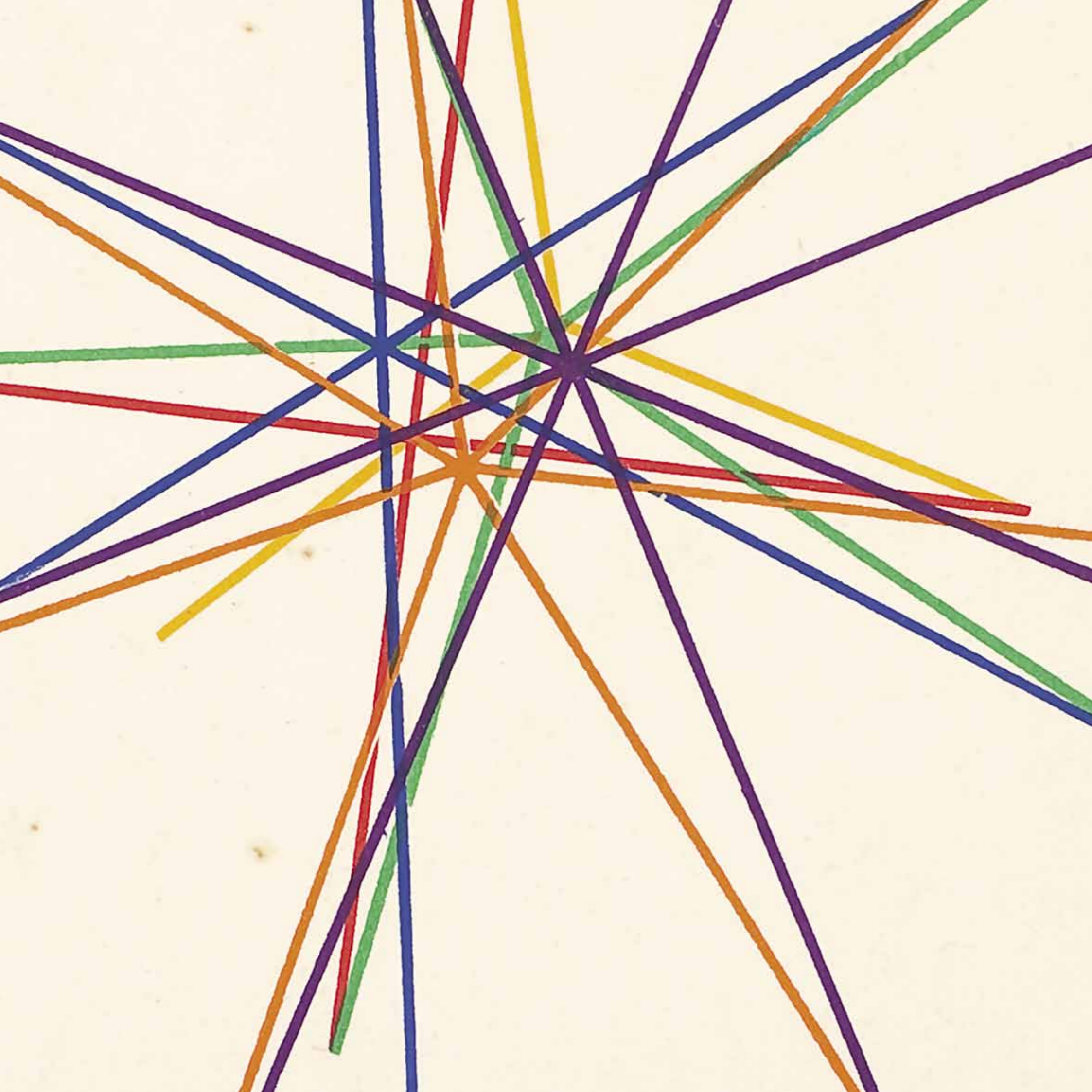
max bill mavignier wollner

max bill mavignier wollner

**60 anos de
arte construtiva
no brasil**

juan manuel bonet

1ª edição
São Paulo
Dan Galeria
2010



max bill
variation 4
detalhe

sumário

apresentação peter cohn	9
bill-brasil: uma história transatlântica juan manuel bonet	11
da construção à desconstrução ferreira gullar	30
max bill	33
biografia de max bill	60
almir mavignier	63
biografia de almir mavignier	74
wollner	77
galáxia gestalt andré stolarski	78
entrevista com wollner andré stolarski	79
biografia de alexandre wollner	104



60 anos de arte construtiva

a dan galeria, já há alguns anos, tem direcionado suas exposições e eventos para artistas do movimento construtivista brasileiro. publicou o livro lothar charoux, a poética da linha, com uma exposição simultânea ao mam, ambas premiadas pela apca. expôs lygia clark, fiaminghi, sacilotto, mavignier e a coletiva arte concreta e neoconcreta, da construção à desconstrução.

neste ano de 2010, em que se comemora os 60 anos de arte construtiva no brasil, a dan galeria propôs-se a realizar uma mostra que remete à gênese deste movimento, reunindo obras de max bill e de dois de seus alunos brasileiros da escola de ulm: mavignier e wollner.

são dois mestres do design e da pintura concreta, artistas exclusivos da dan galeria e integrantes do grupo de artistas hoje objeto de estudo e reconhecimento pela crítica e colecionismo internacionais.

assim como a escola de paris foi fundamental para a história do modernismo brasileiro, a chegada das obras de max bill em 1950, sua exposição retrospectiva do masp em 1951 e o 1º prêmio da bienal de são paulo, no mesmo ano, configuram o momento histórico do recém iniciado movimento construtivo, como muito bem se lê no abrangente estudo de aracy amaral, em seu livro projeto construtivo brasileiro.

um dos aspectos mais sedutores da arte construtiva está na explicitação do belo, através da harmonia das relações matemáticas, subjacente a toda realidade visível. o construtivismo substitui a mimese naturalista, indo ao âmago das estruturas.

ponto, linha, plano, construções geométricas, estruturas subjacentes a tudo que nos rodeia, são tomados e nos remetem ao belo, em sua gênese.

esta exposição simultânea à 29ª bienal de são paulo dá sequência às mostras construtivas na dan galeria apresentando pinturas, serigrafias e plottergrafias históricas e atuais, num total de 52 trabalhos e várias mídias.

há que destacar nossos agradecimentos pela colaboração especial da editora cosac naify, de andré stolarski, de augusto de campos, de alexandre wollner e de ferreira gullner que, com seus trabalhos, cooperação e autorizações, ajudaram a viabilizar a mostra e esta publicação.

peter cohn



wollner
sem título
detalhe

bill-brasil: uma história transatlântica

juan manuel bonet

país onde as vanguardas conheceram um importante desenvolvimento a partir de 1922 – ano da semana de arte moderna de são paulo – o brasil não esteve, no entanto, na linha de frente no que se refere à abstração. na realidade, sua entrada aqui se deu muito lentamente. a primeira obra abstrata e construtivista brasileira, também em 1922, não foi um quadro, mas um trabalho tipográfico: a capa anônima e de forte “sabor” russo da revista modernista paulista *klaxon*, órgão de um grupo capitaneado por mário de andrade, *connoisseur* das vanguardas européias, incluindo o futurismo e o *l'esprit nouveau*.

e, recontando as relações do brasil com o construtivismo, o que segue acontece no campo da arquitetura, na expressão dos pioneiros gregori warchavchik, o também pintor flávio de carvalho, lúcio costa, oscar niemeyer...

sempre em sintonia com o *l'esprit nouveau*, temos que recordar, em 1937, o ministério de educação e saúde no rio, uma obra na qual colaboraram lúcio costa, oscar niemeyer e le corbusier – muito vinculado ao brasil – como supervisor do projeto que é complementado por azulejos de candido portinari e pelos jardins de roberto burle max.

o terceiro salão de maio paulista foi em 1939, um marco no conhecimento da abstração pelo público brasileiro. flávio de carvalho, personalidade marcante e multifacetada do modernismo brasileiro, conseguiu trazer entre outras, obras de josef albers, alexander calder, hans erni, jean hélion, carl holty e alberto magnelli.

um grande impulso para a configuração definitiva da modernidade brasileira acontece no pós-guerra. a criação do museu de arte de são paulo (masp), encabeçada pelo recém chegado italiano pietro maria bardi, e o museu de arte moderna (mam), iniciativa de francisco matarazzo, no qual teve lugar a primeira bienal de 1951, modificam o cenário brasileiro das artes. leon degand, o crítico belga

e primeiro diretor do mam, inaugurou o museu em 1949, com a extraordinária coletiva *do figurativismo ao abstracionismo*, na qual participaram, entre outros, arp, jean-michel atlan, calder, waldemar cordeiro, robert delaunay, jean dewasne, cícero dias, césar domela, samson flexor, hans hartung, auguste herbin, kandinsky, kupka, fernand léger, alberto magnelli, miró, francis picabia, serge poliakoff, alfred roth, sophie taeuber-arp, georges vantongerloo, victor vasarely, jacques villon...

uma das exposições mais arrojadas do masp, em sua primeira fase, foi a dedicada ao suíço max bill em 1951. o artista, que não pôde comparecer à inauguração, deixou instruções precisas para a sua montagem que incluía pinturas, esculturas, obra gráfica, cartazes, objetos, maquetes e fotografias de edifícios.

bardi conheceu max bill na milão de 1945. geraldo ferraz, um dos poucos críticos brasileiros receptivos à mostra, escreveu uma resenha no periódico carioca *o jornal e a revista habitat*, de lina bo bardi, em cujo segundo exemplar aparecia o artigo de max bill “beleza provinda de função e beleza como função”, naturalmente também apoiou a mesma.

quanto à bienal, reencontramos, nas glórias de sua primeira edição, o nome de max bill que obteve o grande prêmio de escultura com a *unidade tripartida* (1948-1949), uma peça de aço inoxidável baseada na cinta de moebius, que hoje faz parte da coleção do mac/usp.

em 1952, niomar moniz sodré, diretora do mam rio, visitou max bill em seu atelier de zürich e adquiriu duas esculturas para a coleção do museu.

quando triunfou na bienal de são paulo, max bill (winterthur, 1908 - berlim, 1994) tinha quarenta e três anos e uma já importante carreira. formado como ourives na kunstgewerbeschule (escola de artes e ofícios) de zürich (1924-1927), conheceu le corbusier em 1926 numa de suas conferências e passou rapidamente ao bauhaus (1927-1929) então em dessau, onde foi

aluno de kandinsky, paul klee, moholy nagy e oskar schlemmer, entre outros. em 1930 se estabeleceu como arquiteto em zürich. durante os anos seguintes participou como pintor – um pintor interessadíssimo em matemática – nas principais iniciativas destinadas a consolidar uma frente construtivista na europa, entre elas a *abstraction-création* de parís, na qual se tornou grande amigo de um de seus criadores e executores, georges vantongerloo, que muito influenciou algumas de suas obras concretas durante os anos 40.

com o tempo, max bill compatibilizou a arte dos pincéis com a escultura (as baseadas na cinta de moebius, como a premiada em são paulo), com o desenho industrial (incluindo o relógio junghans), com uma excepcional obra tipográfica (são seus os desenhos dos primeiros volumes da obra completa de le corbusier, assim como o do muito conhecido livro de alfred roth sobre a nova arquitetura), com a pedagogia, o ensaio, a cenografia e com uma produção arquitetônica reduzida, mas de grande qualidade, sempre com base numa percepção *“modesta e clara”* já manifestada em sua própria casa em zürich (1932-1933).

artista completo, transitou em códigos internacionais sem nunca deixar de lado a política suíça. entre 1967 e 1971 chegou a ser membro do parlamento, fazendo parte do grupo dos independentes. em 1936 obteve, com seu desenho do pavilhão suíço, o prêmio de honra na trienal de milão. é belíssima a sua série *quinze variations sur un même thème* (parís, cahiers libres, 1938), de título e atmosfera tão musicais: “se um tema estrutural nasce cumprindo uma lei de desenvolvimento e não arbitrariamente, admite uma multiplicidade infinita de possibilidades”. em 1944 organizou, desenhando também seu cartaz, a coletiva *konkrete kunst* na kunsthalle de basiléia, para a qual retomou, como vinha fazendo há alguns anos, o conceito de arte concreta criado por theo van doesburg.

no ano seguinte editou as *11 configurations* de arp, um de seus inspiradores, muito embora não demonstrasse as mesmas inclinações ou o seu sentido de humor. em 1947 expôs com anton pevsner e com vantongerloo na kunsthau de zürich, tendo sido novamente o autor do cartaz da mostra. na parís de 1951, aimé maeght editou sua monografia sobre kandinsky. coincidentemente, naquele mesmo ano e naquela mesma cidade, recebeu o prêmio que levava o nome do artista russo. no âmbito latino-americano, cabe mencionar a presença, à distância, deste suíço, na buenos aires concreta dos anos 40. seu nome e sua obra aparecem sucessivamente em importantes revistas como *arte madi universal* de gyula kosice, *ciclo* de aldo pellegrini, *ver y estimar* de jorge romero brest, *contemporánea* de juan jacobo bajarlía, e *nueva*

visión de tomás maldonado. um pouco mais tarde, seria um dos entrevistados por kosice em seu livro *geocultura de la europa de hoy* (buenos aires, losange, 1958). outra publicação relevante daqueles anos, à qual esteve vinculado, foi a espetacular *spirale* (1953-1964), de berna. dirigida por marcel wyss, contou com a participação de eugen gomringer (nascido na bolívia) e secretário de max bill por um tempo) e dieter roth. e, na área das artes plásticas, com colaborações originais de albers, arp, max bill, lanfranco bombelli (que, com o tempo, muito fez para a difusão da obra billiana na espanha), camille graeser, leo leuppi, verena loewensberg, richard paul lohse, vantongerloo, mary vieira e friedrich vordemberge-gildewart. um grupo sem dúvida suíço em sua maioria, mas que também incluiu alguns alemães, um belga e uma brasileira, a escultora mary vieira, membro do grupo allianz, esposa de carlo belloli, que desenvolveu na cena suíça a principal parte de sua carreira.

tudo que foi dito até agora nos permite apreciar a hiperatividade de max bill (que o autor destas linhas entrevistou em 1980 para o jornal madrilenho *el país*, por ocasião de sua retrospectiva no museo español de arte contemporáneo), seu profundo conhecimento da tradição à qual associava seu projeto (nessa entrevista falou com admiração sobre torres-garcía), e seu caráter batalhador. este teria a oportunidade de manifestar-se em seu trabalho entre 1953 e 1956, na condução da hochschule für gestaltung (escola superior da forma) de ulm, escola conhecida pela sigla hfg, e que seria considerada como a continuadora mais direta do bauhaus. escola, cujo austero e confortável edifício, foi obra sua e na qual confluíram talentos muito diversos. em alguns casos como professores integrados ao seu “claustro” (otl aicher, inge aiger-scholl, josef albers, max bense, karl gerstner, johannes itten, tomás maldonado, abraham moles, walter peterhans, friedrich vordemberge-gildewart), e em outros como conferencistas (reyner banham, herbert bayer, os eames, r. buckminster fuller, walter gropius, mies van der rohe, joseph rickwert, karlheinz stockhausen, norbert wiener). uma lista enorme de nomes, embora só enumere aqui alguns exemplos que falam da continuidade relativa à bauhaus e também da capacidade de conexão com uma nova safra, especialmente pelo lado científico. entre os alunos, cinco brasileiros: frauke e elke koch-weser, almir mavignier, alexandre wollner e mary vieira – que em seu país natal havia sido aluna de guignard e que permaneceu por muito pouco tempo em ulm.

tomás maldonado, um dos pintores mais significativos da cena geométrica argentina, fundador em 1945 da *asociación de arte concreto-invencción*, conheceu max bill na zürich de 1948. da mesma forma

que para alfredo hlito, o citado kosice, juan melé, lidy prati e outros artistas da vanguarda portenha, o suíço era, para ele, naquele momento, um clarão de luz.

em 1955, maldonado foi autor de uma monografia sobre max bill, publicada em seu editorial *nueva visión*. rapidamente a relação entre os dois se deteriorou e o argentino terminou sendo um dos causadores de sua saída da escola, na qual permaneceu inicialmente como membro de um grupo reitor e mais tarde como seu responsável máximo – até seu fechamento em 1968. desnecessário dizer que max bill não perdoaria o que considerou uma traição e assim, na entrevista madrilenha disse o que queria: “em maldonado também havia muito orgulho, uma vontade incrível de desempenhar sempre um grande papel, um blefe, convenhamos, com toda a sua terminologia pretensamente criadora”.

no âmbito brasileiro, os contatos de maldonado com seus pares foram adiantados, o que na *nueva visión* se traduziu na presença de bardi ou de geraldo de barros, com suas buscas fotográficas, assim como na participação do argentino, em 1951, no curso de arte moderna, organizado em teresópolis, pelo compositor hans joachim koellreutter, já presente nas páginas de *arte madi universal*.

em 1953, o mam do rio apresentou uma mostra dos concretistas argentinos, precisamente em maio de 1953. graças a um convite de niomar moniz sodré, max bill finalmente visitou o brasil, pronunciando conferências no rio de janeiro e em são paulo.

no rio, onde “topou” com maldonado, sabemos que conheceu manuel bandeira, roberto burle marx, lúcio costa, oscar niemeyer, abraham palatnik, lygia pape, affonso eduardo reidy e os irmãos roberto. em são paulo encontrou os bardi, geraldo de barros, sergio milliet, mário pedrosa, alexandre wollner...

entrevistado por flávio de aquino na popular revista *manchete*, manifestou-se contra o emblemático e corbusiano ministério de educação e saúde, incluindo seus pilotis e os azulejos de portinari, e contra o conjunto da pampulha de niemeyer, que considerou de “um barroquismo excessivo” com suas “curvas caprichosas e gratuitas”. do ponto de vista social, criticou como demasiadamente luxuoso o bloco de apartamentos de lúcio costa no parque guinle do rio. o único edifício que encheu seus olhos foi uma obra de reidy, o conjunto residencial de pedregulho, também no rio.

à crítica do barroquismo, lúcio costa respondeu com ironia à própria *manchete*: “não descendemos de relojoeiros, mas de fabricantes de igrejas barrocas”. os elogios a pedregulho foram repetidos por max bill no jornal *tribuna da imprensa*, numa entrevista intitulada pelo romeno stefan baciú de “max bill gostaria de

morar no conjunto do pedregulho”. em conferência aos estudantes de arquitetura paulistas, o suíço seguiu em sua linha de ataque contra o que considerava o “academicismo moderno” brasileiro: demasiada forma orgânica e gratuita imitada de arp e le corbusier, demasiadas curvas utilizadas de maneira “puramente decorativa”, demasiado “pan de verre”, demasiado “brise-soleil”, demasiados pilotis...

nessa ocasião, seu principal motivo de irritação foi outra obra de niemeyer, a *galeria califórnia*, que considerou terrível, “o fim da arquitetura moderna”.

a causa, o uso “fantasioso” dos pilotis que comparou a “uma floresta virgem da construção”, perguntando-se como podem existir no brasil “construções tão selvagens”. tudo isso, incluindo sua antes aludida defesa de uma arquitetura “modesta e clara”, foi registrado no nº 14 de *habitat*, já em1954, ano em que bill retornou a são paulo.

o escândalo se tornou internacional, quando esse registro foi incluído no “report on brasil” do número de outubro da londrina *architectural review*, na qual também se encontravam outras opiniões de walter gropius, do japonês hiroshi ohye e de ernesto rogers.

em madrid, o texto foi reproduzido naquele mesmo ano no nº 163 da *revista nacional de arquitectura*, que o recuperou da *revista de arquitectura* de buenos aires. além de niemeyer, max bill estava, na realidade, atacando seu admirado antecessor le corbusier, o único nome próprio citado naquela conferência.

o debate resume tudo muito bem, incluída a ácida resposta do próprio niemeyer em sua revista *módulo* e o capítulo “a afirmação de uma escola” do livro de hugo segawa *arquiteturas no brasil: 1900-1990* (são paulo, 1998, edusp). ainda sobre o tema, também devem ser vistos o ensaio de maría amalia garcía “max bill on the map of argentine-brazilian concrete art”, em *building on a construct: the adolpho leirner collection of brazilian constructive art at the mfah*, houston, the museum of fine arts, 2009, e o artigo da mesma autora: “tensões entre tradição e inovação: as críticas de max bill a arquitetura moderna brasileira”, em *concinntas*, nº 16, rio de janeiro, junho de 2010.

max bill é sempre fascinante, mesmo quando equivocado, como é manifestamente o caso frente à arquitetura brasileira. releio uma vez mais minha entrevista de 1980 com ele e, enquanto seu ataque contra os cinéticos, aos quais qualifica de circenses me parece previsível, a admiração que manifesta por giorgio morandi me surpreende positivamente. lembro-me então que, no ateliê deste último em bolonha, girava no teto uma leve escultura do suíço, de quem também, na biblioteca, certamente havia algum livro com dedicatória. alexandre wollner (são paulo, 1928), a partir

de 1950, havia se formado no instituto de arte contemporânea do masp. o excepcional corpo docente daquele centro incluía, além de bardi, seu fundador e diretor, criadores e intelectuais tão interessantes como roger bastide, lina bo bardi, leopoldo haar, aldemir martins, flávio motta, jacob ruchtí e roberto sambonet.

o primeiro contato de wollner com a obra de max bill, que ele recorda como algo de tão excepcional importância, que sua primeira sensação foi de absoluta paralisia, aconteceu precisamente em 1951, quando bardi lhe pediu para colaborar na instalação da já mencionada retrospectiva do suíço. da mesma forma foi impactado, naquele mesmo ano, por outra mostra no masp dedicada ao cartaz suíço. as primeiras realizações tipográficas do “caçula”, algumas delas para a filмотeca do mam, revelam a ênfase que ele deu à influência de tudo aquilo, especialmente às considerações de max bill. geraldo barros - pintor e fotógrafo - foi colaborador ocasional em algumas dessas realizações, nas quais também dava seus primeiros passos. graças a ele, wollner tornou-se um pintor concretista e passou a integrar-se no pioneiro grupo *ruptura*, fundado em 1952, e do qual também faziam parte o citado, lothar charoux, waldemar cordeiro, kasmer féjer, leopoldo haar, judith lauand, mauricio nogueira lima, luiz sacilotto e anatól wladyslaw.

com o *ruptura* inicia-se a aventura do concretismo brasileiro. dos extraordinários quadros, com os quais wollner contribuiu, feitos com esmalte sobre duratex, mencionemos o de 1953 que foi propriedade de adolpho leirner e que hoje está, como o restante dessa coleção, no museum of fine arts, de houston.

outra grande experiência para o aprendiz de pintor foi sua colaboração, em 1953, nas tarefas de montagem da segunda bienal. ali, teve a oportunidade de contemplar obras primas da vanguarda internacional, muitas pertencentes a artistas inscritos no horizonte da geometria, com destaque para as obras dos neo-plasticistas holandeses. presente nessa edição da bienal, com três de seus quadros, recebeu o prêmio de pintura jovem revelação flávio de carvalho. e seriam seus os cartazes da terceira (1955) e quarta (1957) bienais, realizados desde ulm.

durante seus anos de ulm (1954-1958), wollner realizou seu sonho de aprender com o mestre suíço e grande herdeiro da bauhaus, inicialmente reticente em aceitá-lo como aluno. o brasileiro, que em ulm abandonou a pintura, optando pelo design, tirou muitas e boas fotografias da hfg, de seus professores – sempre se sentiu em dívida com aicher, em cuja aula fez um bonito esboço de cartaz para a panair do brasil – e de seus condiscípulos. relembra de muitos ocorridos ulmianos e dos conflitos que desembocaram na já mencionada saída do criador max bill. para evocá-

lo na extensa entrevista concedida a andré stolarski (*alexandre wollner e a formação do design moderno no brasil: depoimentos sobre o design visual brasileiro*, são paulo, cosac naify, 2005), emprega palavras pouco amenas (“ele era terrível; as pessoas sofriam porque ele bronqueava, chutava, xingava”), e até mesmo reconhece que herdou essa legendária dureza billiana.

desse período é o cartaz verde-amarelo de wollner para a coletiva *brasilianischer künstler*, celebrada em 1958, na haus der kunst de münich.

no ano seguinte, já no brasil, mencionemos outro magnífico cartaz seu, anunciador do congresso da aica, que se celebrou em Brasília, rio e são paulo, sob o significativo lema *a cidade nova, síntese das artes*.

para conhecer em profundidade a obra de wollner como designer, dispomos de diferentes monografias, a mais importante das quais é a publicada em 2003 pela cosac naify, sob o título *design 50 anos* que, entre outros textos contém um vasto e autobiográfico escrito do próprio artista e um texto breve, mas perfeito de um de seus pares, o poeta concreto décio pignatari, que emoldura seu caso no contexto dos brilhantes *fifties* brasileiros: “anos 50, a mais extraordinária década construtiva do brasil internacionalista: bienal, masp, vera cruz, Brasília, arte e poesia concreta, indústria automotiva, futebol. e a liberdade, que tudo envolvia, criando aura e clima para grandes surtos abdutivos, depois da mortífera barbárie hitlerista”. em seu texto autobiográfico, wollner recorda que conheceu pignatari em ulm, de onde havia chegado procedente de paris, e onde lhe apresentou gomringer. também recorda que, quando retornou ao brasil, fundou com geraldo de barros, rubens martins e outros, a *forminform*. nos textos, teve a colaboração de pignatari, com quem voltaria a contar em múltiplas ocasiões. da mesma maneira, o poeta o convida para dar forma ao formidável suplemento semanal *invenção*, que publicava no *correio paulistano* com os irmãos augusto e haroldo de campos e com mário chamie.

do discurso mais teórico de wollner nesse interessantíssimo livro, destaco o que faz referência à mencionada capa construtivista de *klaxon*, considerando-a como a pedra fundamental do desenho gráfico brasileiro e reproduzindo a de seu primeiro número.

em 1963 era inaugurada no rio, a escola superior de desenho industrial (esdi) dirigida por maurício roberto, grande figura da arquitetura modernista brasileira – como seus irmãos marcelo e milton – que representava, não sem dificuldades, a adaptação das propostas ulmianas ao meio brasileiro. ali presentes estavam wollner e pignatari, dois outros ulmianos, karl heinz bergmiller e paul edgard decurtins e, durante um tempo, a bibliotecária da escola alemã, andrea schmidt.



alexandre wollner cartaz para a coletiva brasilianischer künstler, haus der kunst de münchen, 1958



alexandre wollner cartaz premiado, terceira bienal de são paulo, 1954



alexandre wollner cartaz premiado em concurso internacional, quarta bienal de são paulo, 1957



alexandre wollner cartaz cidade nova, síntese das artes, anunciando o congresso da aica, Brasília, rio de janeiro e são paulo, 1959

entre os conferencistas, alguns nomes já mencionados da escola alemã: aicher, max bense, maldonado, moles...

indiscutivelmente, wollner, um dos grandes nomes do design brasileiro,que fez contribuições extensamente difundidas na vida cotidiana do país, que se destacam por sua simplicidade e eficácia gráfica, depois de ulm, como já mencionei, nunca retornou à prática da pintura - à qual fez tão brilhantes contribuições antes de sua estadia alemã.

o outro discípulo brasileiro de max bill e de ulm, almir mavignier (rio de janeiro, 1925), residente desde 1965 em hamburgo, de cuja hochschule für bildente kunst foi professor, compatibilizou, no entanto, o trabalho no âmbito da pintura com notáveis contribuições no campo do design, especialmente do cartaz. seu primeiro professor de pintura foi o húngaro arpad szenes, refugiado no rio durante os anos da segunda guerra mundial, junto com sua mulher, a portuguesa maria helena vieira da silva, dois nomes muito queridos para o autor destas linhas, que os conheceu ainda menino e que com eles conviveu com frequência por muitos anos. naquele tempo, mavignier dirigiu um atelier de artes plásticas para internos no hospital do engenho de dentro. suas primeiras tentativas abstratas, entre o geométrico e o orgânico, datam de 1947 e, seus contatos com milton dacosta, abraham palatnik, o crítico mário pedrosa, ivan serpa, e mary vieira se intensificaram. em 1949, passando pelo rio, conheceu maldonado. em 1951, também se impressionou com a retrospectiva max bill do masp. naquele mesmo ano participou – tal qual serpa, que recebeu um prêmio de aquisição – da bienal de são paulo e foi para paris, onde conheceu vantongerloo e estudou na grande chaumière com jean dewasne. sua abstração evoluiu do orgânico ao sistemático, sem renunciar de todo ao intuitivo. no ano seguinte, seu encontro com max bill aconteceu em zurich, por intermédio de mário pedrosa e mary vieira. o pintor não só lhe mostrou seu ateliê como também o introduziu aos ateliês de camille graeser, verena loewensberg e richard paul lohse. também em companhia de pedrosa o brasileiro visitou morandi em bolonha. inicialmente, max bill não aceitou mavignier como aluno - está claro que era um professor que começava dizendo que “não”- o que o levou a optar por estudar em stuttgart com willi baumeister.

finalmente, mary vieira intercedeu por seu compatriota, que pôde incorporar-se a ulm, onde esteve entre 1953 – ano em que enviou obra ao salon des réalités nouvelles de paris, um dos principais encontros para aqueles que, naqueles anos de esmagador predomínio informalista, seguiam empenhados em empunhar a bandeira da geometria

– e 1958; e onde foi especialmente sensível aos ensinamentos de albers, com quem aprendeu a amar o quadrado. sua primeira individual europeia aconteceu em 1955, na galerie 33 de berna. construção e intuição dialogam em *nove quadrados* (1956). em 1957, um “one man show” no museum ulm, e outro na galerie gänsheide 26 de stuttgart, este com um catalogo prefaciado por max bense, responsável pela sala. na düsseldorf de 1958, expôs com o grupo zero. 1964 o viu participar na *documenta* de kassel, e – dentro do pavilhão brasileiro – na bienal de veneza, uma dobradinha que se repetiria quatro anos depois. em 1965, foi incluído na coletiva do moma nova-iorquino *the responsive eye*, que marcou o apogeu do “op art”, uma tendência com a qual mavignier manifestou como pintor, naquele momento, certa afinidade. em 1968, apresentou sua obra na kestner-gesselschaft de hannover, com catálogo novamente prefaciado por bense. gomringer, assessor artístico da empresa de porcelana rosenthal, incorporou naqueles anos o brasileiro ao seu programa, da mesma forma que a max bill e a muitos outros artistas de vanguarda. em 1973, expôs em düsseldorf, na sala conjunta de denise rené, a grande galerista da geometria do pós-guerra, e hans mayer. em 1985, ano em que recebeu o prêmio anton stankowski, sua obra pode ser contemplada, sucessivamente, em dois espaços alemães chave para os artistas da tradição construtiva, o bauhaus-archiv de berlín, e o josef albers museum, de bottrop.

é espetacular o trabalho de cartazes de mavignier. seu cartaz horizontal de 1955 para a retrospectiva de vordemberge-gildewart no museum-kunstverein de ulm pode ser qualificado de obra prima pré-minimalista: um fundo vermelho e duas linhas de tipografia, ambas em caixa baixa; a primeira camada em branco e a segunda, em um tipo menor, combinando novamente essa camada em branco e umas quantas palavras em preto. destaca-se sua colaboração, nos finais daquela década, com o museum ulm, para o qual cria um tipo de cartaz que ele mesmo qualifica de *modular*, no qual certos elementos compositivos e cromáticos se repetem como constantes, dando lugar a uma arte da variação. da mesma forma, destaco seu belíssimo cartaz de 1958, para uma dupla exposição em munique sobre Brasília, utopia então em construção, e sobre burle marx. gosto muitíssimo de outro cartaz seu, de 1960, novamente horizontal, que fez para divulgar uma exposição de antonio calderara no studio f, também de ulm, o maravilhoso pintor italiano antonio calderara. temos que recordar a monografia (milán, all’insegna del pesce d’oro, 1965), a ele dedicada pelo grande poeta e conhecedor de arte murilo mendes, também amigo de mavignier, a quem em 1963, fez expor em roma e



almir mavignier cartaz para a retrospectiva de vordemberge-gildewart no museum-kunstverein de ulm, 1955



almir mavignier cartaz para dupla exposição sobre Brasília e burle marx em munique, Alemanha, 1959

sobre quem escreveu em 1964, no catálogo do citado envio brasileiro à bienal de venezia.

de 1960 é, em preto sobre branco, *form*, o primeiro dos “additive plakate” ou “cartazes aditivos” de mavignier, de “poderosa visualidade”, como coloca aracy amaral. há uma fotografia daquele ano em que se pode comprovar quão bem funcionam na rua, vários exemplares justapostos daquele cartaz, à base de cuja acumulação se cria uma potente estrutura de repetição.

max bill, alexandre wollner, almir mavignier: três artistas totais, três grandes figuras da segunda onda da abstração geométrica e três grandes nomes também do desenho gráfico e, no caso dos dois primeiros, industrial.

as peças reunidas pela dan galeria para a mostra que o presente catálogo documenta, nos falam do interesse e da vigência de suas respectivas obras.

um exemplar do original *quinze variations sur un même thème*, e um admirável conjunto de seis quadros, de extrema pureza, exatidão, beleza e perfeição, realizados por max bill entre 1959 e 1975, dentro de uma poética em grande medida devedora do neo-plasticismo, e que, expostos no stand da galeria paulista na última arco madrilenha, constituíram uma ilha de quietude e uma das melhores surpresas da feira.

do período concreto de wollner, um quadro acompanhado pelas vinte plottergrafias que compõem o ciclo *formulação, interação, articulação*, (2005-2009), no qual retoma o motivo que lhe havia inspirado uma *constelação de seis pinturas* (1953), documentada em sua monografia de 2003; e um conjunto de quatro quadros quadrados – os quatro de um metro por um metro – de mavignier, escalonados entre 1973 e 2008, aos quais se acrescena outro ciclo de cinco serigrafias vibrantes e de grande dinamismo, *rotação brasil* (1992). composições que trazem à nossa memória o que aracy amaral escreveu a propósito do quanto brasileiro é o pintor, desde o ponto de vista cromático: “no pigmento puro, a luminosidade do país tropical permanece”, algo que também está claro em seu cartaz de 1957 para uma exposição de cândido portinari em munique.

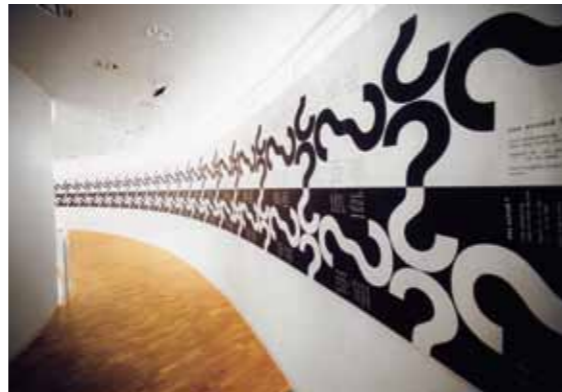
se bill-brasil derivou eventualmente em um desencontro, no que se refere à arquitetura, outro ulmiano, max bense (strasbourg, 1910 - stuttgart, 1990) ficou absolutamente fascinado pelo país, tal como se pode deduzir de alguns de seus poemas e sobretudo de seu livro em forma de diário *brasilianische intelligenz: eine cartesianische reflexion* (wiesbaden, limes, 1965 – capa com o símbolo do quarto centenário do rio por aloísio magalhães).

livro que agora finalmente pude ler na tradução portuguesa de tercio redondo: *inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana* (são paulo, cosac naify, 2009, com um interessante posfácio de ana luiza nobre).

livro breve e feliz, alimentado por quatro viagens sucessivas entre 1961 e 1964.

bense-brasil são os poetas concretos. o alemão colaborou em *invenção* e divulgou na europa o trabalho de seus amigos brasileiros. haroldo de campos prefaciaria sua *pequena estética* (são paulo, perspectiva, 1971). bense-brasil são o *aleijadinho*, diante do qual confessa não sentir a admiração que sentia por mário de andrade, os arquitetos (lúcio costa, niemeyer, reidy, de quem admira seu modo de utilizar... os pilotis), a engenheira carmen portinho, alfredo volpi, sobre quem diz coisas especialmente sutis, bruno giorgi, waldemar cordeiro, lygia clark, ferreira gullar e outros neo-concretos, mira schendel, os designers, mário pedrosa, brasilía (“incontestável proclamação brasileira da inteligência cartesiana”), visitada em companhia de João Cabral de Melo (na contracapa desta edição brasileira se reproduz seu poema. “acompanhando max bense em sua visita a brasilía, 1961”), um memorável almoço carioca com guimarães rosa e clarice lispector, e os jardins de um burle marx que vê como um raro herdeiro do cartesiano andré le nôtre... precisamente o diálogo entre o cartesiano e o tropical, entre o orgânico e o geométrico, foi o que seduziu max bense – muito diferente nisso de max bill – no brasil, país para ele de singular “clareza intelectual”, onde o rio era “a cidade como prolongamento da natureza habitável”, e brasilía “a cidade como prolongamento da inteligência emancipada”. no livro de max bense estão também, é claro, o próprio max bill, alexandre wollner – autor de um texto sobre o alemão, incluído na orelha do volume e almir mavignier. juntos novamente nessas páginas, e agora nesta mostra da dan, como no ulm *fifties* onde se haviam entrelaçado, na hfg, os destinos dos quatro.

neste ano de 2010 se celebrou, no *zentrum für kulturelle medientechnologie de karlsruhe*, outra mostra, intitulada *bense und die künste* – “bense e as artes”. assim, no plural – na qual estavam representados bill e mavignier, juntos a, entre outros (em sua maioria vinculados à história que se tratou de contar aqui) lygia clark, waldemar cordeiro, agosto e haroldo de campos, bruno giorgi, mathias goeritz, gomringer, aloísio magalhães, François Morellet, Pignatari, Dieter Roth, Mira Schendel e Anton Stankowski; embora seja interessante sinalizar que compartilhavam cartazes com artistas inscritos em outras linhas de trabalho, como Georges Mathieu, Henri Michaux, ou Wols, cujas presenças contribuíam para fazer entender a amplitude do olhar bensiano.




almir mavignier
“additive plakate” ou cartazes
aditivos, 1960




konkrete kunst
capa e quarta capa do
catálogo com a relação dos
artistas concretistas da
exposição. junho/agosto
de 1960 zurique, suíça




52
władysław strzemiński (1893–1952)
composition uniste
1934
oel auf leinwand. 50 : 50 cm
museum sztuki lodz polen




53
burgoyne diller (1906)
composition
1934–55–60
oel auf leinwand. 137 : 96.5 cm
galerie chalette new york



54
ben nicholson (1894)
white relief
1936
oel auf holz. 67 : 93 cm
galerie beyeler basel



55
max bill (1906)
ein-eck-fläche im raum
1957
messing vergoldet. 38 : 70 : 46 cm



die «eineckfläche» von max bill gehört deshalb an diese stelle, weil sie eine weiterführung eines seiner grundlegenden plastischen themen ist. bill stellt dazu fast:
-im jahr 1935 hatte ich eine elementare plastik gemacht: die «unendliche schleife». später stellte sich heraus, dass jene plastik in formal ausgewogener, künstlerisch interpretierter form das in der mathematik bekannte möbius-band darstellte. in der folge beschäftigte ich mich mit den darin realisierten problemen der topologie, die ausserordentlich spannend sind. jene plastik besteht aus einem überall gleich breiten band, dessen kanten also parallel sind. scheinbar ist es eine zweiseitige fläche, die durch parallel laufende linien aus dem sie umgebenden raum abgetrennt ist und einen neuen raum bildet. das phänomen dieses «körpers» ist jedoch, dass diese neue raumbildende fläche nur eine einzige seite hat, und dass die scheinbar parallelen zwei linien in wirklichkeit nur eine einzige linie ist, also eine linie, die mit sich selbst parallel läuft.

27

67
max bill (1906)
konstruktion aus zwei kreisringen
1942
oel auf leinwand. 35 : 105 cm
privatbesitz zürich




68
wasily kandinsky (1866–1944)
sept
1943
oel auf karton. 58 : 43 cm
privatbesitz zürich




während des krieges war die verbindung zwischen den zentren der konkreten kunst gestört. in der schweiz entwickelte sich in diesen jahren vor allem in zürich eine konstruktive richtung, vertreten von max bill, verena loewensberg, richard p. lohse, camille graeser. hans arp und sophie taeuber suchten 1943 zuflucht in der schweiz. sophie taeuber verunglückte tödlich; fast gleichzeitig starb mondrian in new york, und noch vor kriegsende starb in paris kandinsky (ende 1944).
von kandinsky war 1938 in no 1 der zeitschrift «XX siècle» (paris) ein text erschienen, der seine einstellung zu den problemen der bildgestaltung nochmals zusammenfasst. in den letzten jahren seines lebens in paris hatte kandinsky in vermehrtem mass bildelemente verwendet, die skurrilen gegenständen aus einer fremden, uns unbekanntem welt ähnlich sind und deren übereinstimmung mit der theorie der konkreten kunst in manchen fällen recht problematisch ist. er selbst äusserte sich jedoch zu der entwicklung der kunst als ganzes vorbehaltlos positiv:
-man wird niemals die möglichkeit haben, ohne «die farbe» und ohne «die zeichnung» ein bild zu schaffen, aber die malerei ohne gegenstände existiert in unserem jahrhundert seit mehr als 30 jahren, also kann der gegenstand in der malerei angewandt werden oder nicht. wenn ich an all diese debatten um dieses «nicht» denke, an die debatten, die vor 30 jahren begannen und die heute noch nicht beendet sind, so sehe ich die immense kraft der als «abstrakt» oder «ungegenständlich» bezeichneten malerei, die ich vorziehe «konkret» zu nennen.
diese kunst ist ein «problem», das man zu oft begraben wollte, das man als definitiv gelöst meldete (im negativen sinne natürlich), und – das sich nicht begraben lässt. es ist zu lebendig.
im impressionismus, im expressionismus und kubismus existieren keine probleme mehr. alle diese «ismen» sind in verschiedene schubfächer der kunstgeschichte verteilt. diese sind nummeriert und tragen ihren inhalt anzeigende etiketten. und so sind die debatten zu ende. es ist vergangenheit.
aber die debatten um die konkrete kunst lassen ihr ende nicht voraussagen. um so besser! die konkrete kunst ist in voller entwicklung. vor allem in den freien ländern, und die zahl der jungen künstler, die an dieser bewegung teilhaben, steigt in all diesen ländern. dies ist die zukunft!
(aus: «essays über kunst und künstler», verlag gerd hatje, stuttgart 1955)

31


91
nicolas schöffer (1912)
sculpture spatiodynamique
1951
stahl. 260 : 80 cm




92
waldemar cordeiro (1925)
cercles chromatiques simultanés
1952
lack auf hartplatte. 41.5 : 51.5 cm




93
charmion von wiegand (1900)
the great field of action
1953
oel auf leinwand. 71.2 : 71.2 cm



94
alexander wollner (1928)
composition in dreiecken
figur IV
1953
ripolin und hartfaserplatte
60 : 60 cm




95
kenneth martin (1905)
screw
1953
messing und stahl. 83 : 33 cm




39


107
mario deluigi (1908)
G. G. 8
1956
kratztechnik. 67 : 70 cm
galleria del naviglio milano




108
almir mavignier (1925)
19
1956
oel auf leinwand. 55 : 55 cm
privatbesitz zürich




109
enzo mari (1932)
301
1956
weisse und schwarze tempera auf karton. 30 : 92 : 10 cm



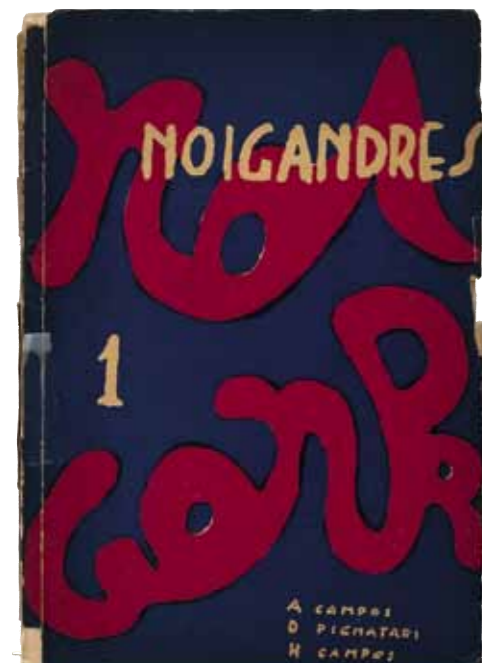
110
hans aeschbacher (1906)
figur IV
1957
lava. h: 148 cm
galerie suzanne bollag zürich



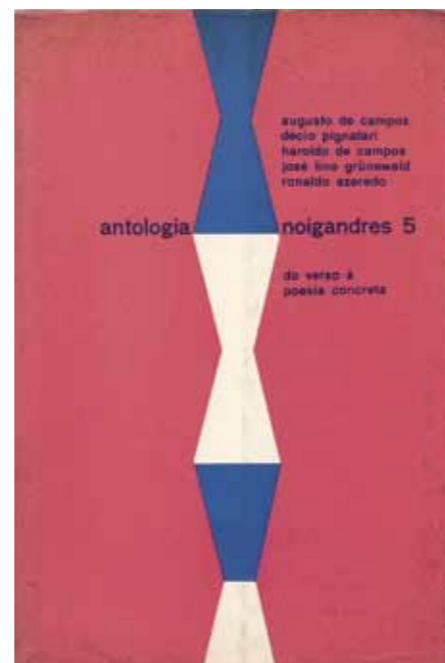
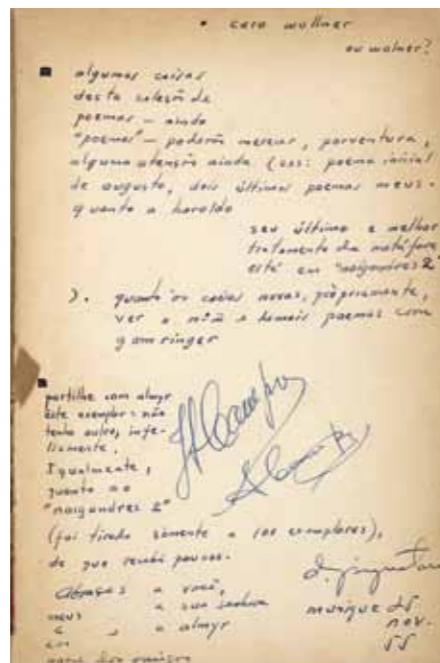
111
fritz glarner (1899)
relational painting II/81
1957
oel auf leinwand. 76 : 66 cm
privatbesitz zürich



43



noigandres n° 1
a campos, d pignatari,
h campos
capa: dácio pignatari
1952



antologia noigandres n° 5
a campos, d pignatari,
h campos, José lino
grünewald, ronaldo azeredo.
capa: homenagem do
grupo noigandres a alfredo
volpi, primeiro e último
grande pintor brasileiro
1962



poetamenos, 1953-1973
augusto de campos
edições invenção
são paulo, brasil -1973

por
suposto:
'scanto
eu
rochaedo
meu
rupestro
cactus
ab
rupt
ao mar: us
somos
um unis
sono
poetamenos

poetamenos
poema do livro
homônimo

no
entrei ah
inpubis figueiral
jardim figueiredo
braços
suspenso
petr'eu mim
exempl'eu fêmoras a ella
sus pênis
flagrante
ad nauseam
espal(s)mas jardim
caem joelhos debonança
penso
paraíso pudendo

paraíso pudendo
poema do livro
poetamenos

lygia finge
rs ser
digital
dedat illa(grypho)
lynx lynx assim
mãe felyna com ly
figlia me felix sim na nx
seja: quando so lange so
ly
gia la sera sorella
so only lonely tt-




lygia fingers
poema do livro
poetamenos

nossos dias com cimento
conchiglia
e o menoscabo em cubos
menos cubos como dias
men digos ao cabo frio
ao
fim
do triste
há manchas no assoalho
mendigos são os que sentam
dois nos bancos da praça ao
vento tão ventre
segurando tant o
as mãos s passos
e em boa noite e até per amanhã
t e a té t e afã
bem guntam fim?




nossos dias com cimento
poema do livro
poetamenos

amantes
 eis
 os
 sem parentes
 senão
 os corpos
 irmãum gemeoutrem
 cima eu baixela
 e coraçambos
 dupl ampl infantuno (s) empre
 semen(t) em ventre
 estêsse aquelêle
 inhumenoutro



eis os amantes
 poema do livro
 poetamenos

dias dias dias
 sem
 uma
 esperança linha deum só dia
 expoeta expira: minh ahcartas
 sphynx e a n ão p artas
 gypt y g mor - E avião voas ?
 - Heli s sim sem ar
 fim confirm sim
 L EMBRAS amemor
 es DEMIMLYG IA e far par avante
 se stertor AR
 rticula: se par amante
 ohes OH SE ME tele NÃO
 se - Urge t g b sds vg filhazeredo pt
 segur sos se só seguramor
 LEMBRA E QUANTO



dias dias dias
 poema do livro
 poetamenos

da construção à desconstrução

ferreira gullar

a arte concreta e neoconcreta pertencem hoje à história da arte brasileira e sobre elas já muito se refletiu e escreveu, em função mesmo do papel que desempenharam no curso dessa história.

por determinadas razões a crítica e os amadores de arte costumam associar esses dois movimentos como se um fosse uma variação do outro, quando na verdade são contraditórios e conflitantes.

a arte neoconcreta poderia, sob certos aspectos, ser vista como anticoncreta, se se leva em conta que surgiu da negação dialética da arte concreta. não obstante, aquela não teria existido sem esta, mesmo porque a própria expressão “negação dialética” implica o envolvimento com o que é negado. de fato, a arte concreta, ao surgir no brasil no começo dos anos 50, provoca uma ruptura com a tradição modernista que se mantinha hegemônica desde 1922. essa ruptura consistiu em propor ao artista brasileiro novas questões relativas à concepção artística e à linguagem da arte, pondo de lado como superados os valores que o modernismo impusera.

em lugar da temática nacional ou regional, em lugar da linguagem figurativa, uma temática universal, racional e uma linguagem geométrica.

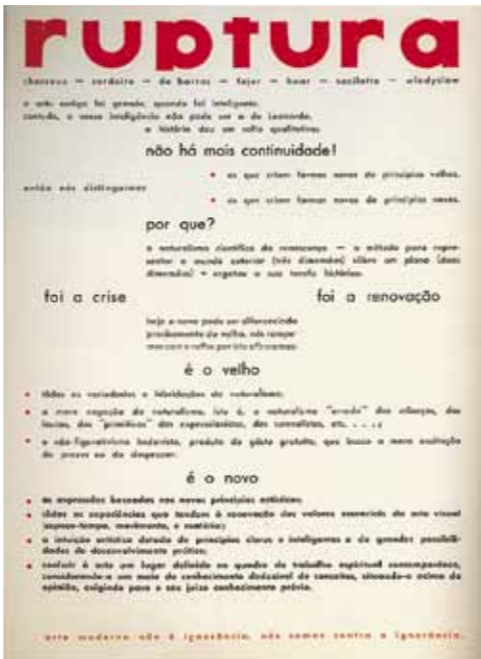
foram essas novas propostas que, por fazerem da questão formal o próprio tema da obra, precipitariam um processo estético radical, cujo desfecho foi a negação delas. contribuiu para isso, de modo decisivo, o surgimento da poesia concreta que estendeu para o campo literário propostas semelhantes às do concretismo plástico. também aqui a negação dialética da visão concretista gerou a busca de soluções estéticas novas, que tiveram influência direta no curso da arte neoconcreta.

a presença das idéias concretistas no brasil se dá como parte do reatamento do intercâmbio cultural com a europa, interrompido em função da segunda guerra mundial, de 1939 a 1945. o fim do conflito provocou uma onda de otimismo e renovação que se refletiu no campo artístico. a exposição de max bill em são paulo, em 1950, gerou o primeiro vínculo com a arte do grupo de ulm, herdeiro de algumas idéias da bauhaus e, mais particularmente, dos conceitos emitidos por van doesburg, em seu *manifesto da arte concreta*, publicado em 1936. esse vínculo novo punha fim a uma longa dependência da arte brasileira com a escola de paris. em são paulo, vários artistas, entre os quais geraldo de barros e waldemar cordeiro, voltavam-se

para a nova experiência artística que, no rio, sob a influência de mário pedrosa, mobiliza jovens artistas como ivan serpa, almir mavignier e abrahão palatnik.

já desde o início, verificam-se diferenças entre os grupos paulista e carioca, mostrando-se este mais eclético, conforme se verifica na composição do grupo frente, que já então reúne, artistas tanto de linguagem geométrica quanto figurativa ou abstrato-expressionista e até mesmo pintores naives. já o grupo ruptura, de são paulo, é mais coerente na sua opção concretista. talvez esteja aí a explicação para o desenvolvimento diferente que terão as idéias concretistas num e noutro grupo. mas isso só se explicitará, mais tarde, quando o nascimento da poesia concreta incute novo entusiasmo no movimento, de que resulta a *l exposição nacional de arte concreta*, inaugurada em são paulo, em dezembro de 1956 e transferida para o rio, em fevereiro do ano seguinte. essa junção das obras dos dois grupos, numa mesma mostra, tornou evidentes as diferenças entre eles.

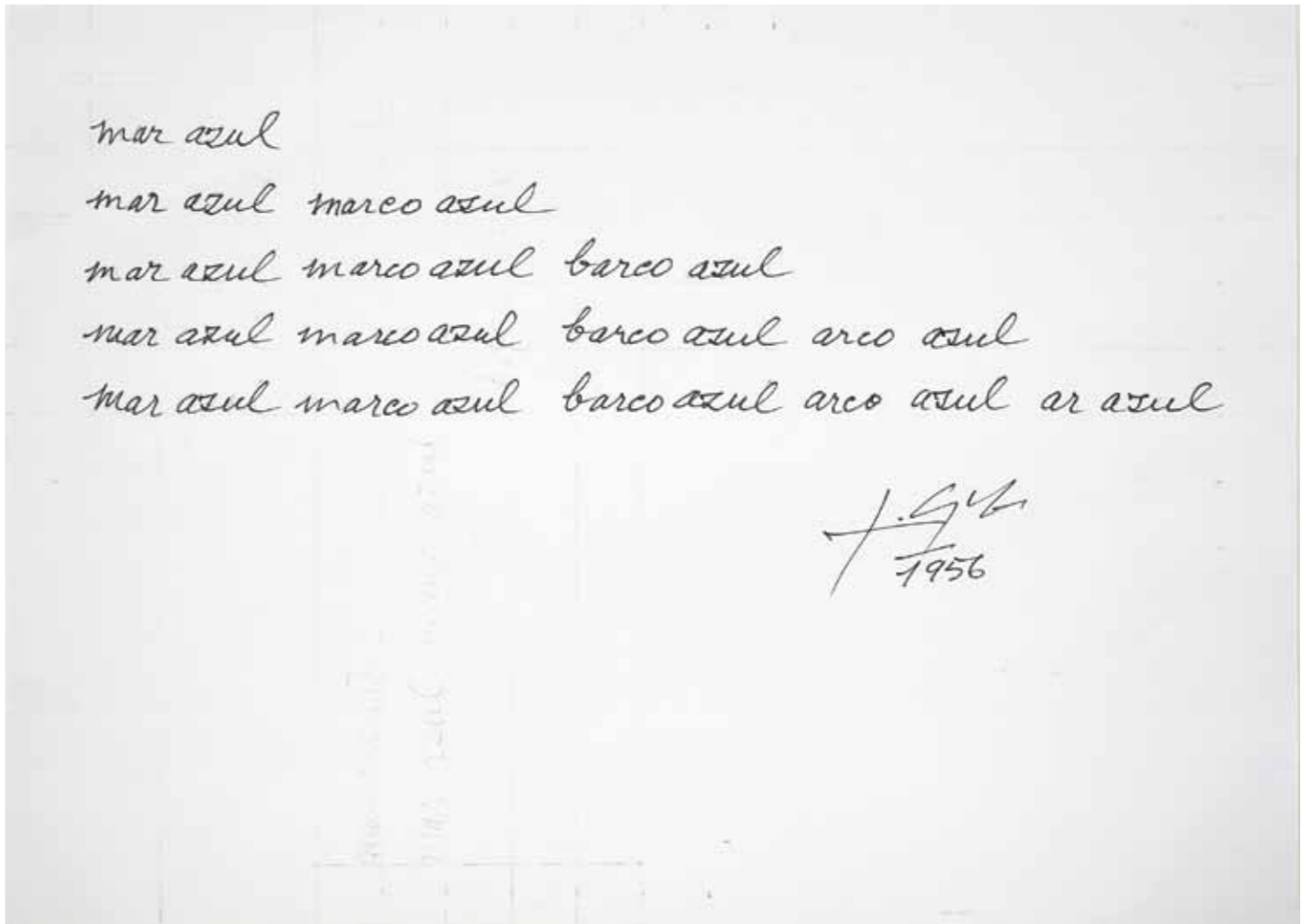
fragmento do texto homônimo originalmente publicado no catálogo *arte concreta e neoconcreta, da construção à desconstrução* - dan galeria - são paulo - 2006



manifesto ruptura, são paulo, 1952

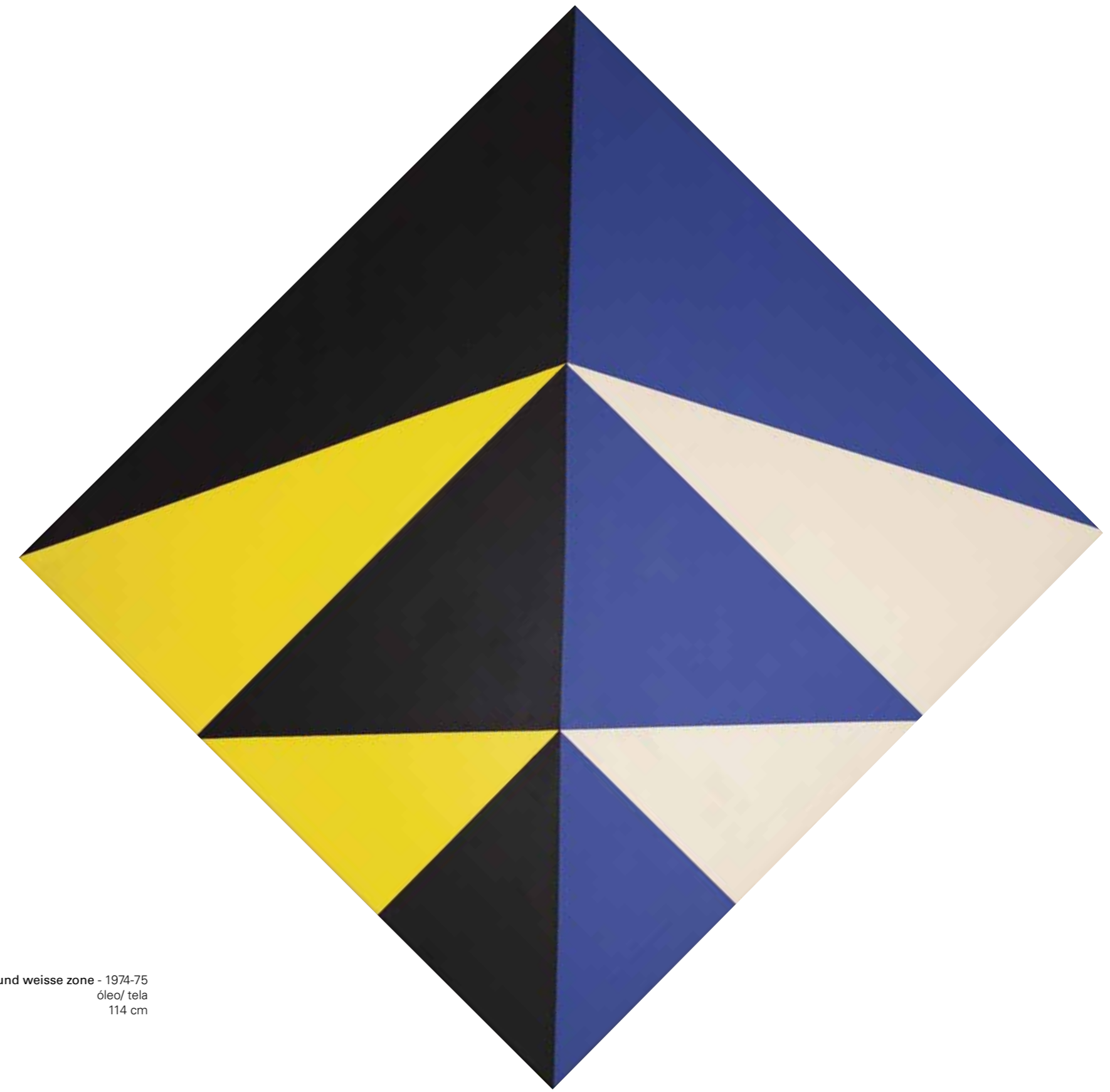


capa do suplemento dominical do jornal do brasil, rio de janeiro, março de 1959

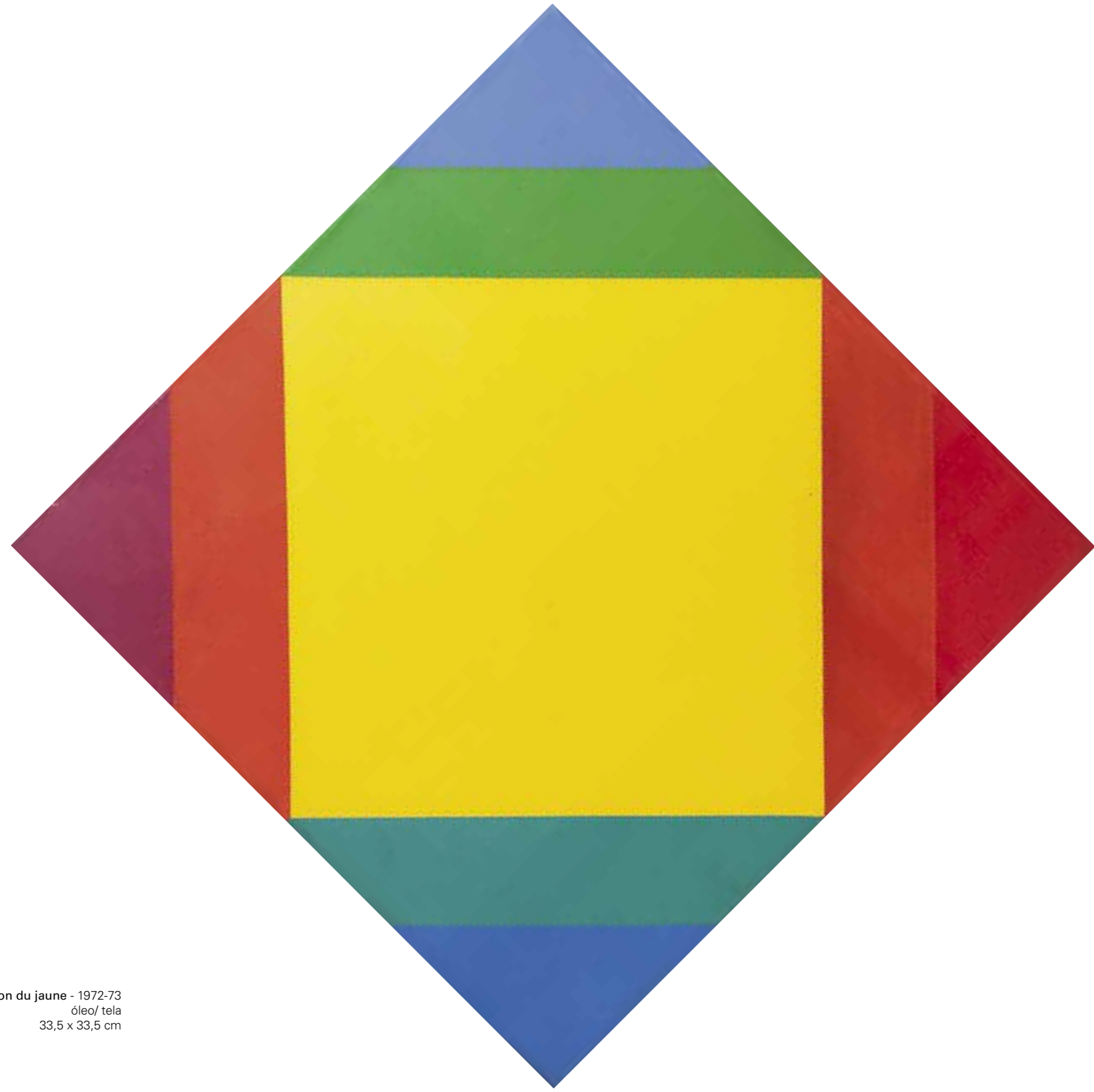


poema manuscrito de ferreira gullar 1956

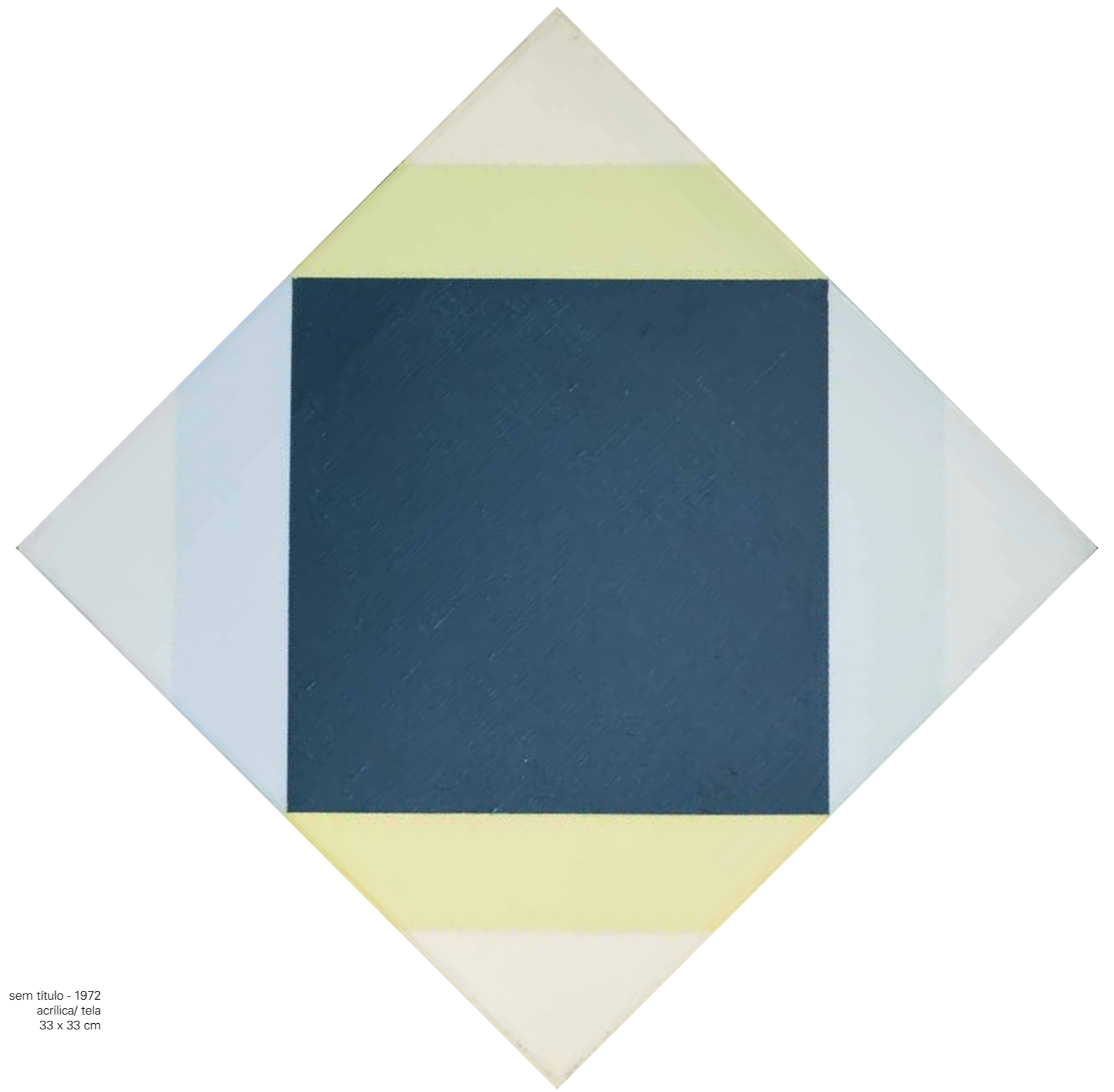
max **bill**



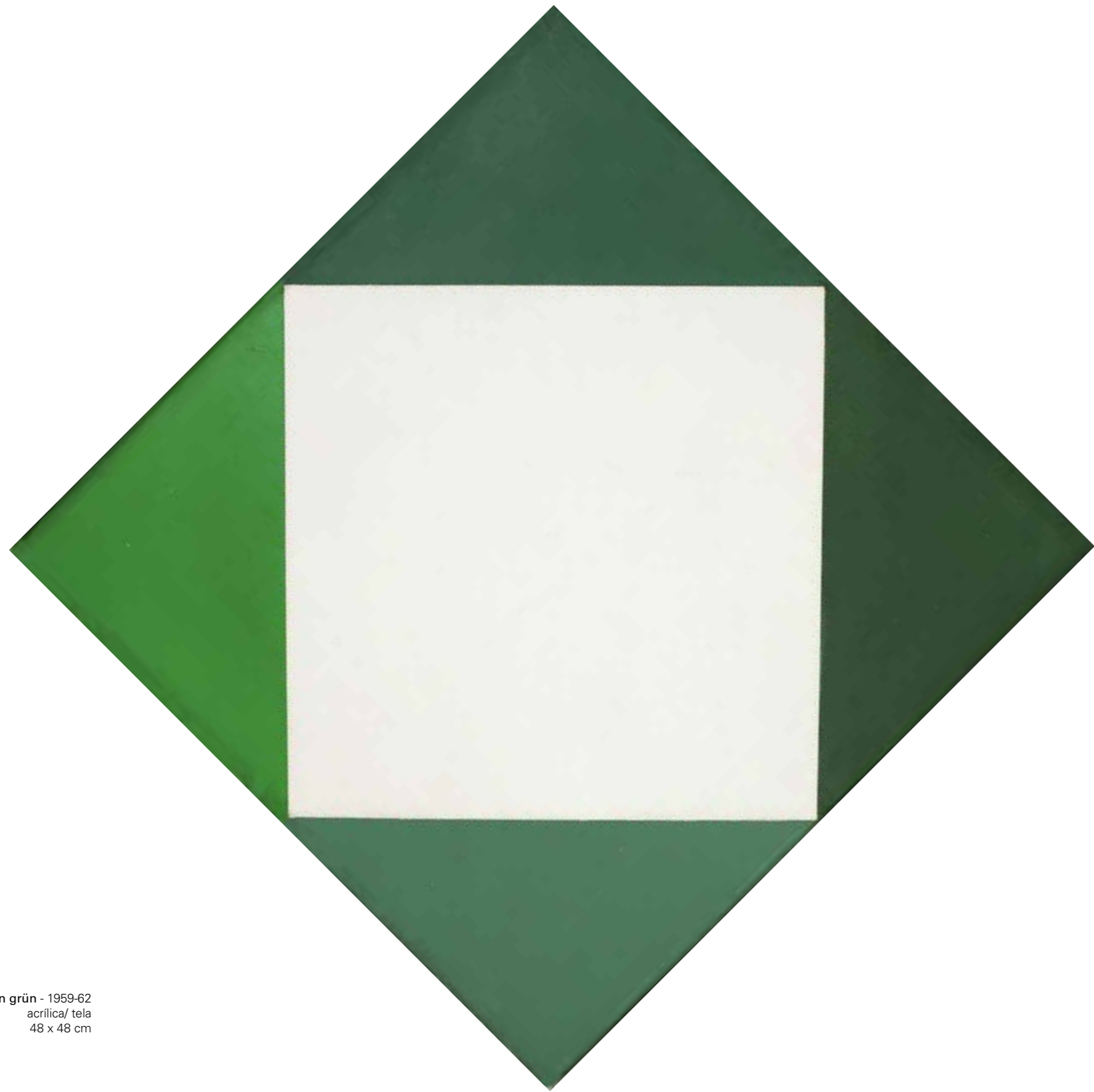
gelbe und weisse zone - 1974-75
óleo/ tela
114 cm



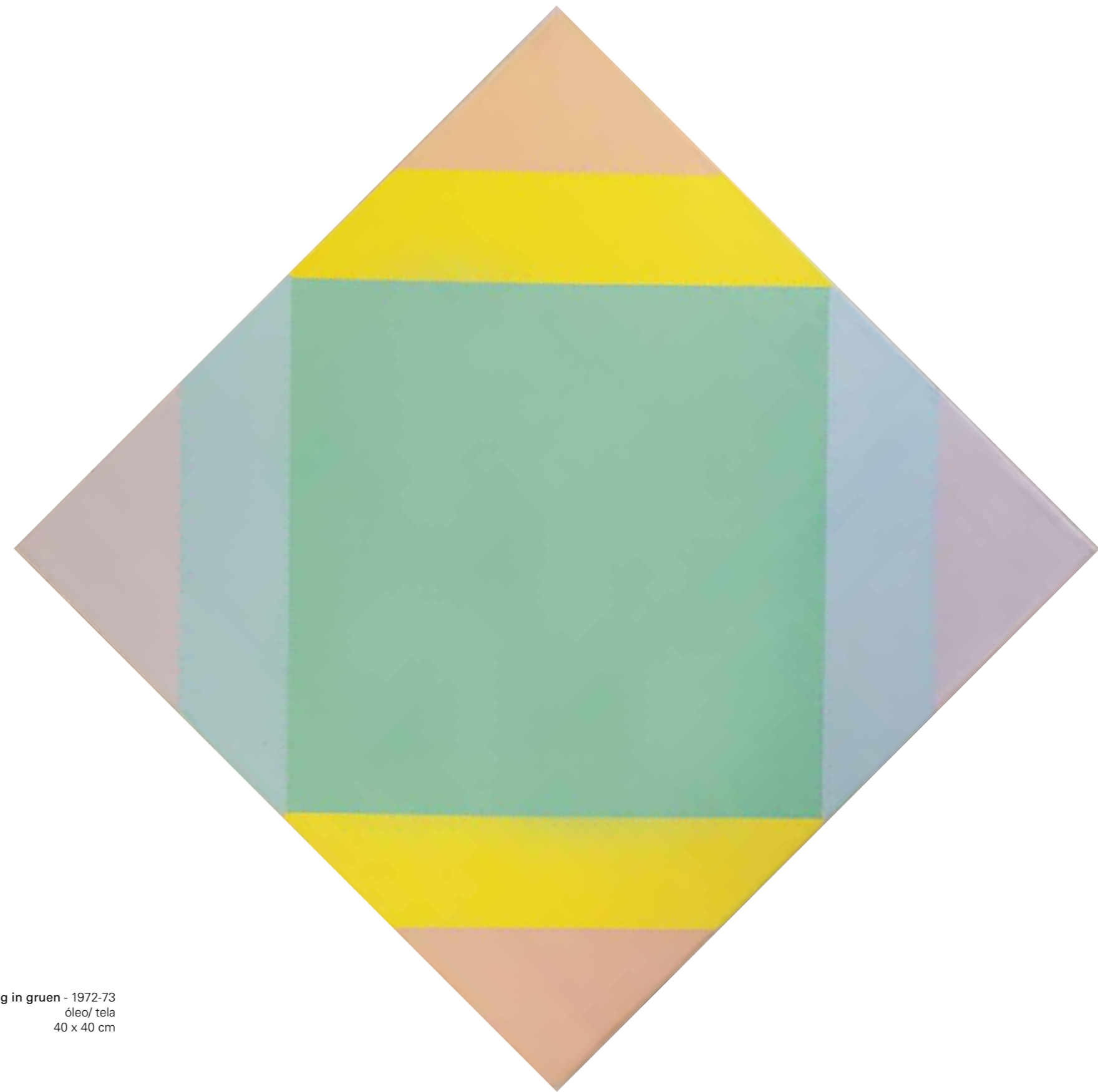
radiation du jaune - 1972-73
óleo/ tela
33,5 x 33,5 cm



sem título - 1972
acrílico/ tela
33 x 33 cm



weiss in grün - 1959-62
acrilica/ tela
48 x 48 cm



strahlung in gruen - 1972-73
óleo/ tela
40 x 40 cm

röte basis - 1959
acrilica/ tela
34,7 x 34,7 cm

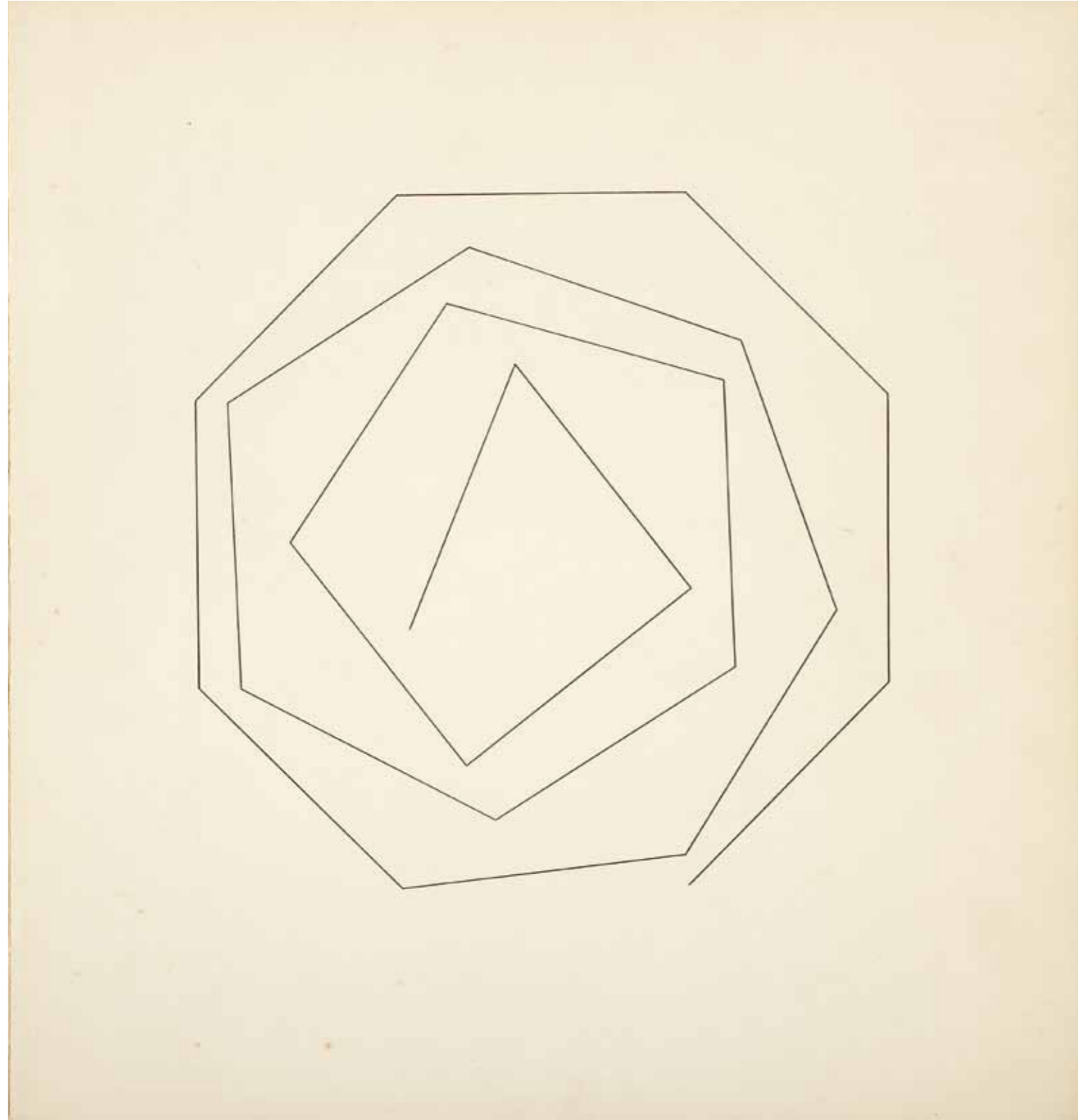


max .bill

quinze variations sur un même thème

éditions des chroniques du jour - paris v*

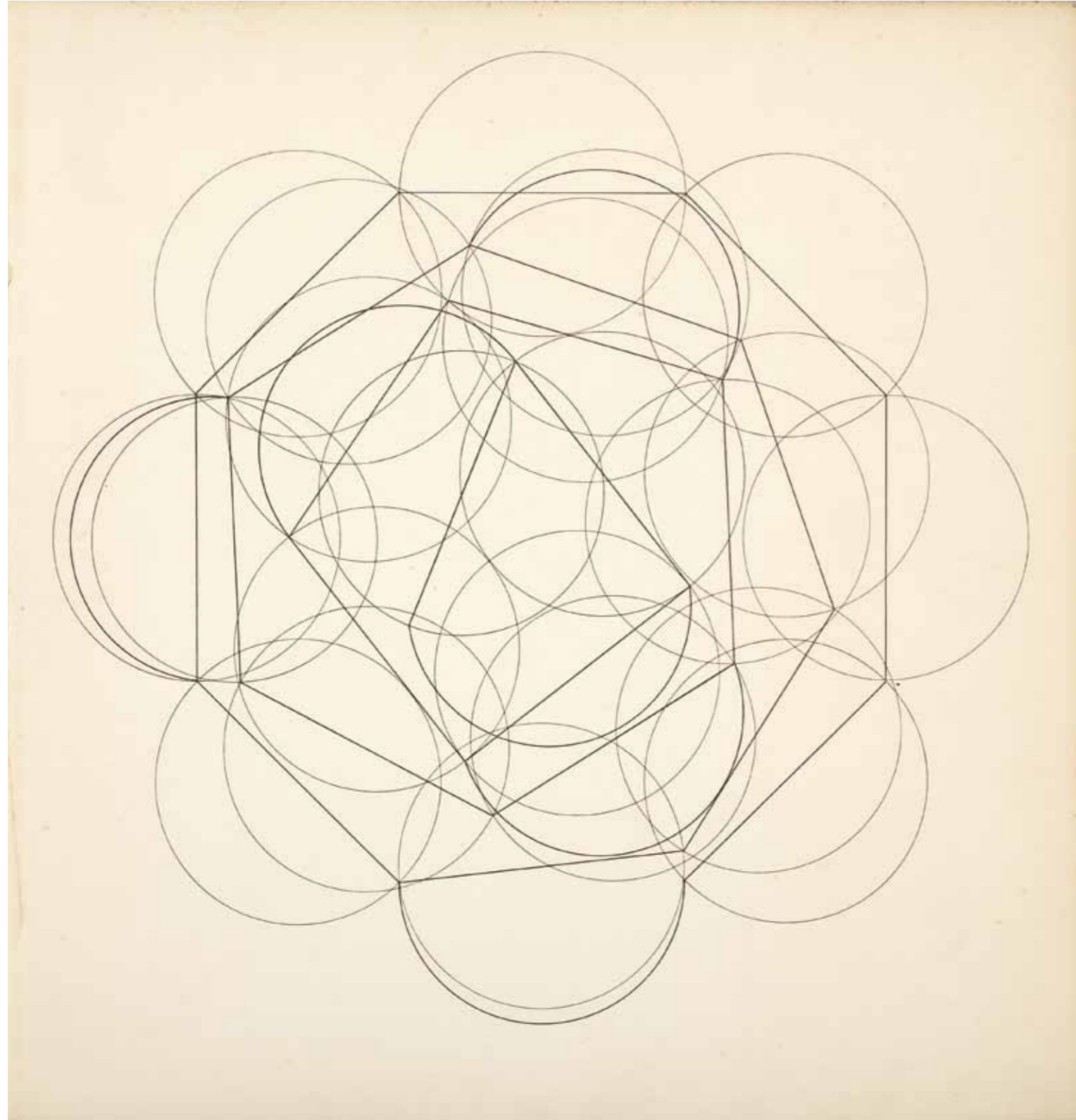
quinze variations sur
un même thème
serigrafia
éditions des chroniques
du jour - paris - 1938
32 x 30,8 cm



thème



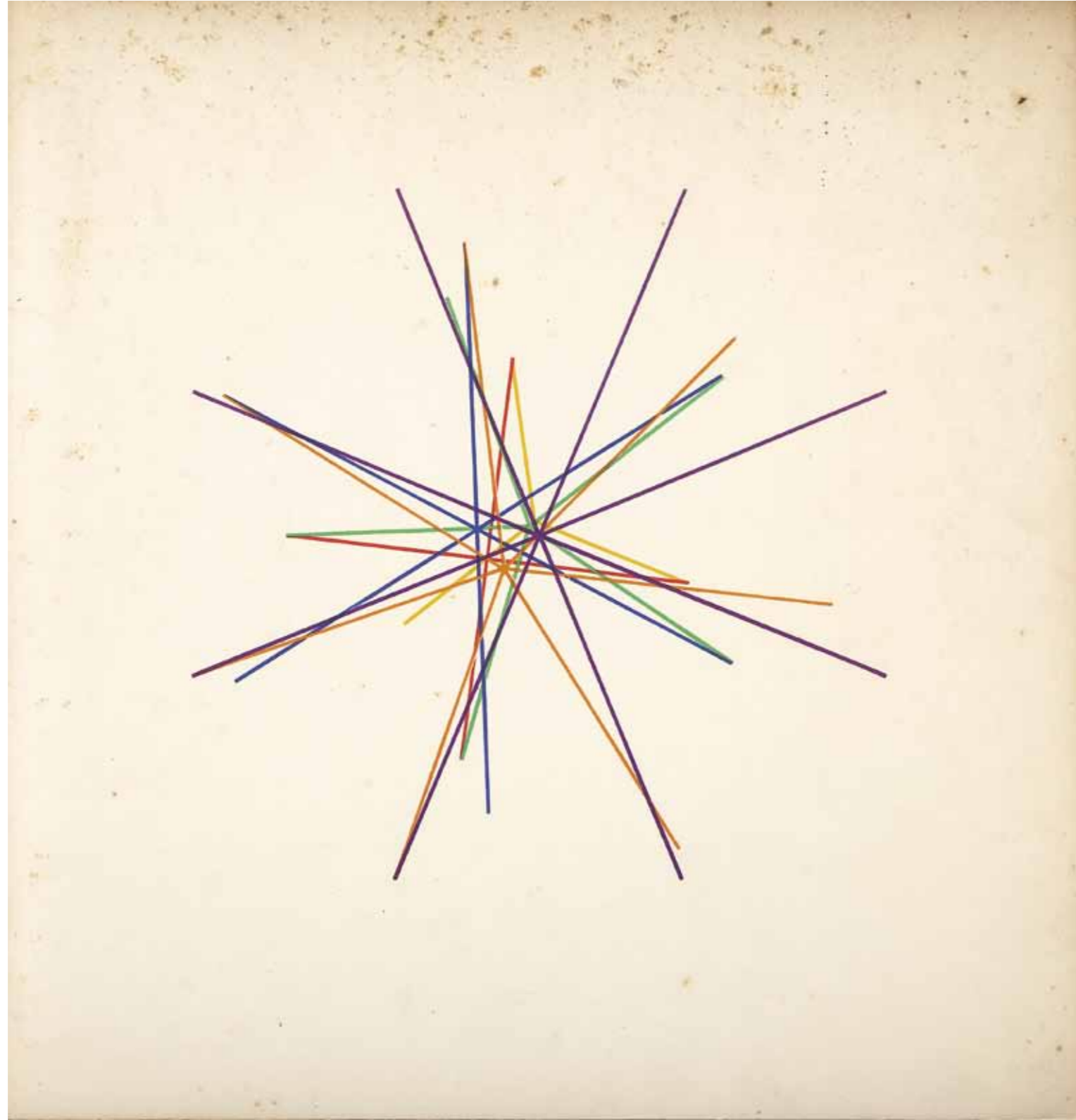
variation 1



variation 2



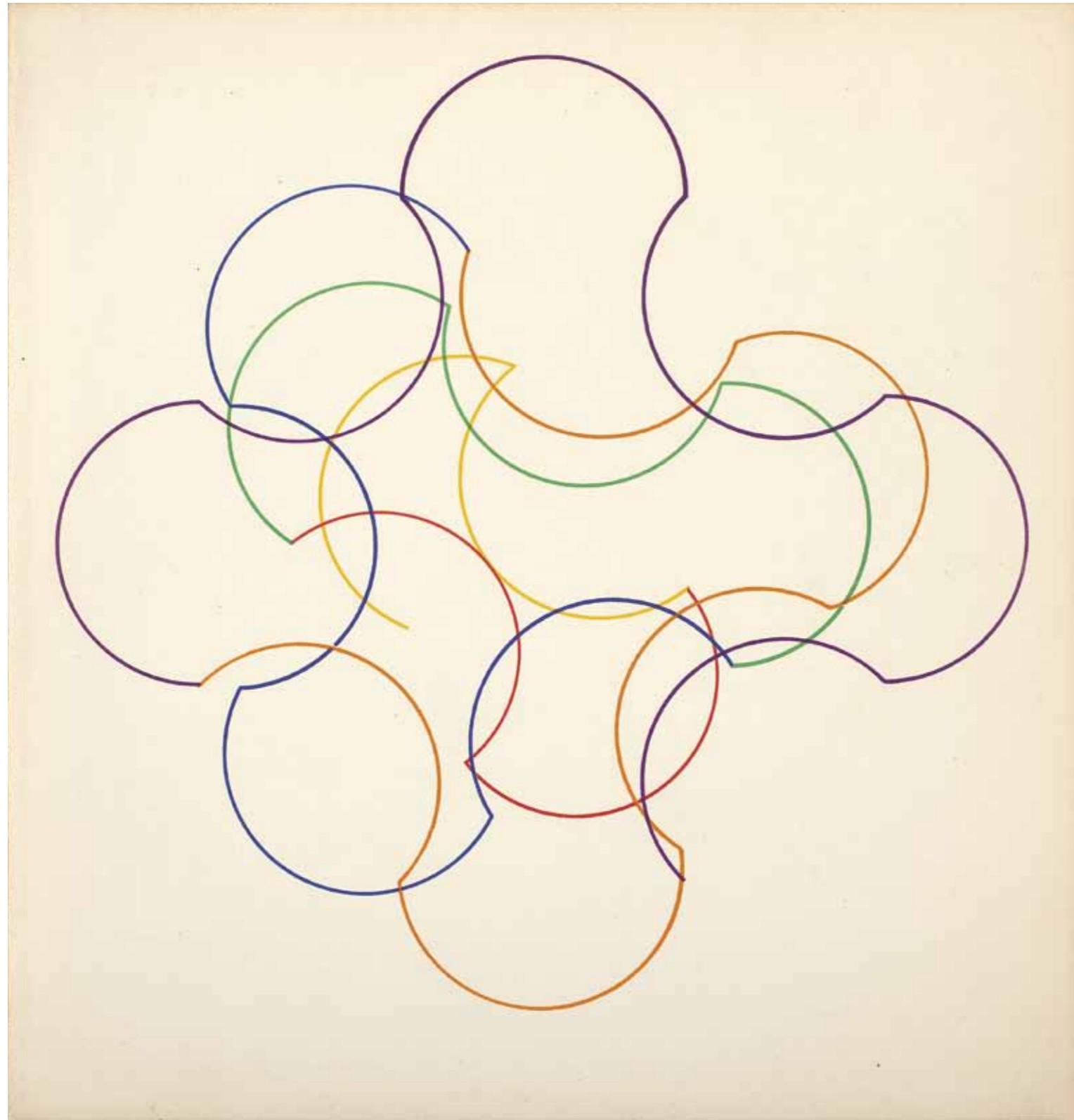
variation 3



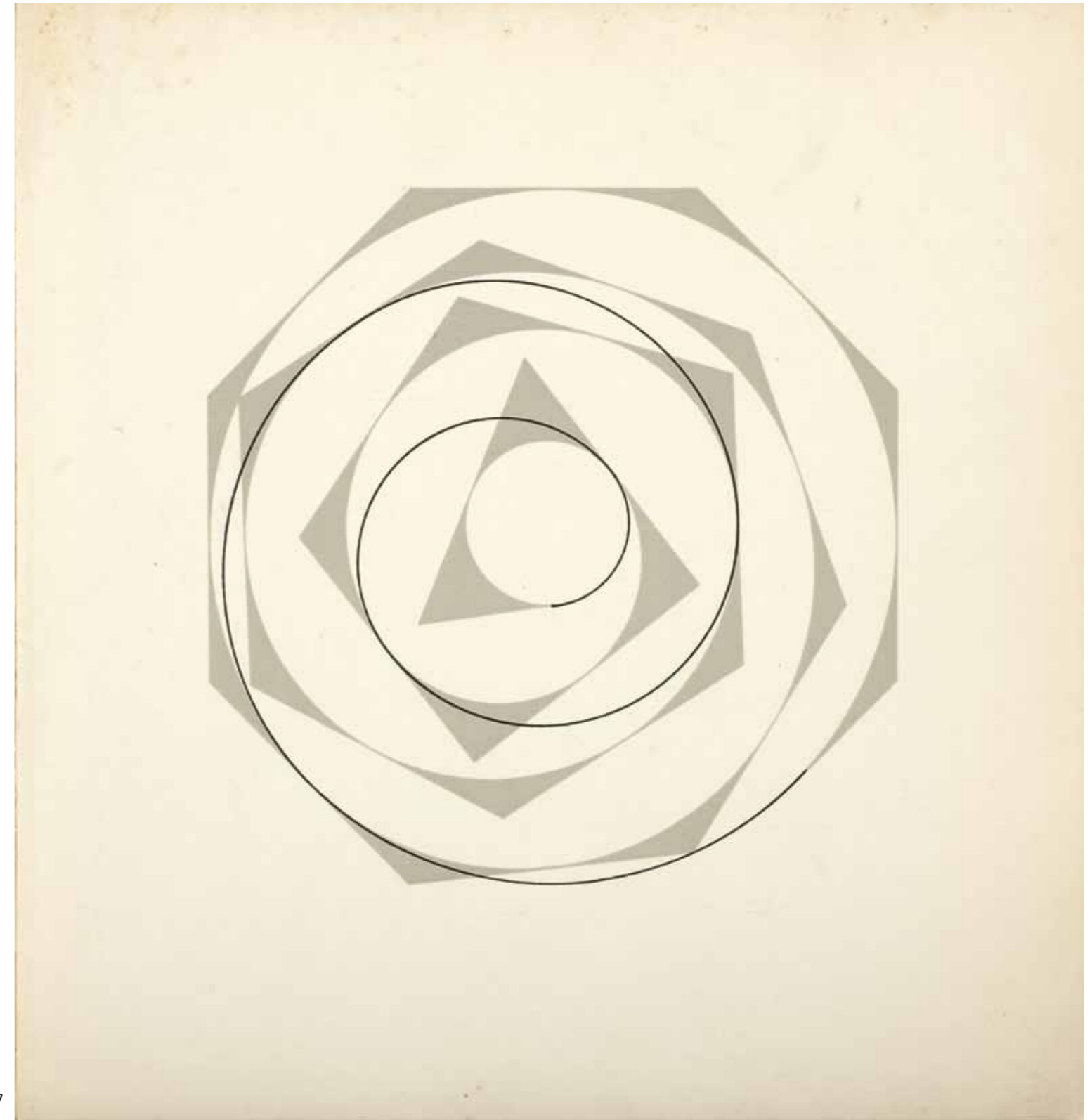
variation 4



variation 5



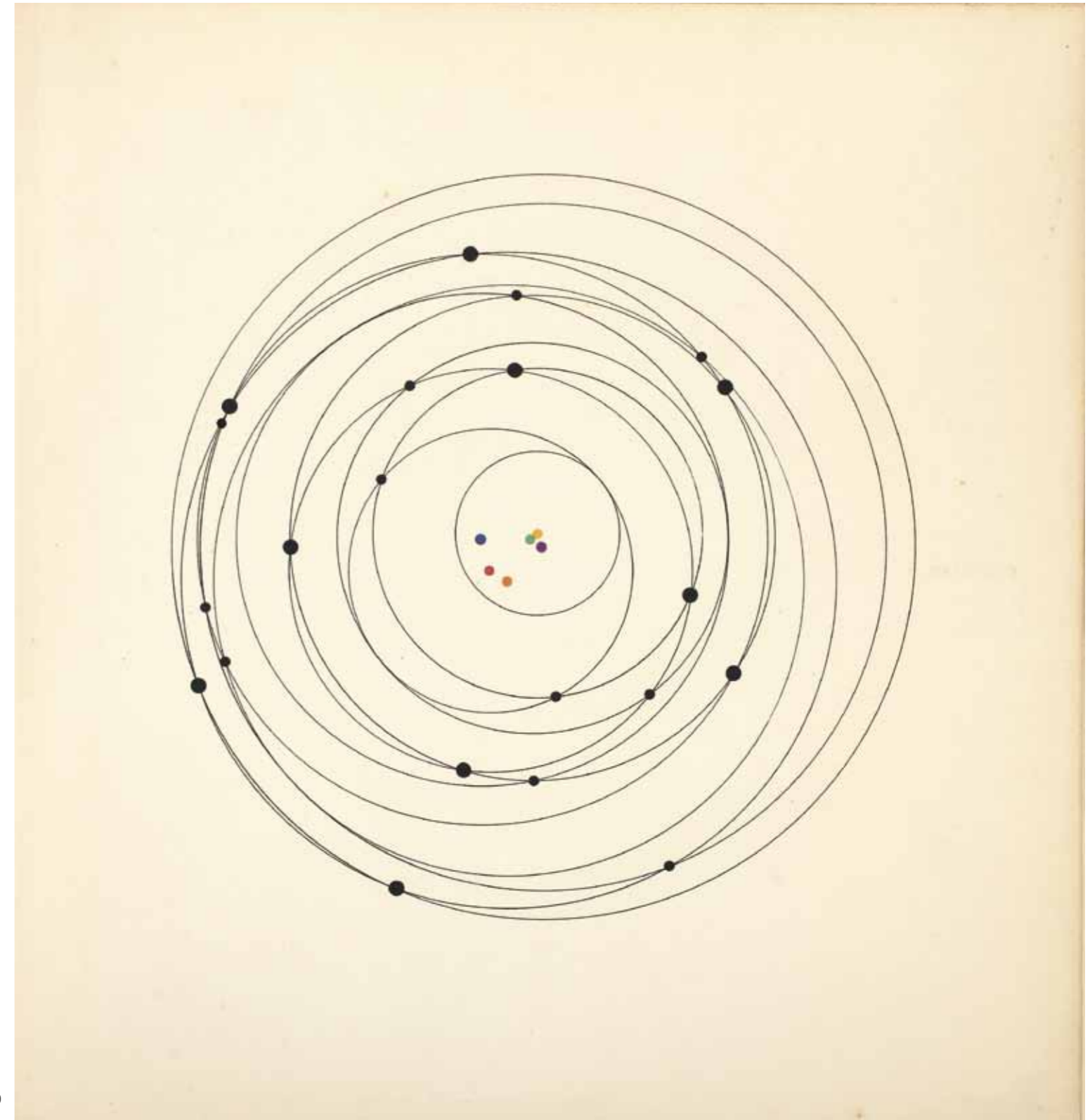
variation 6



variation 7



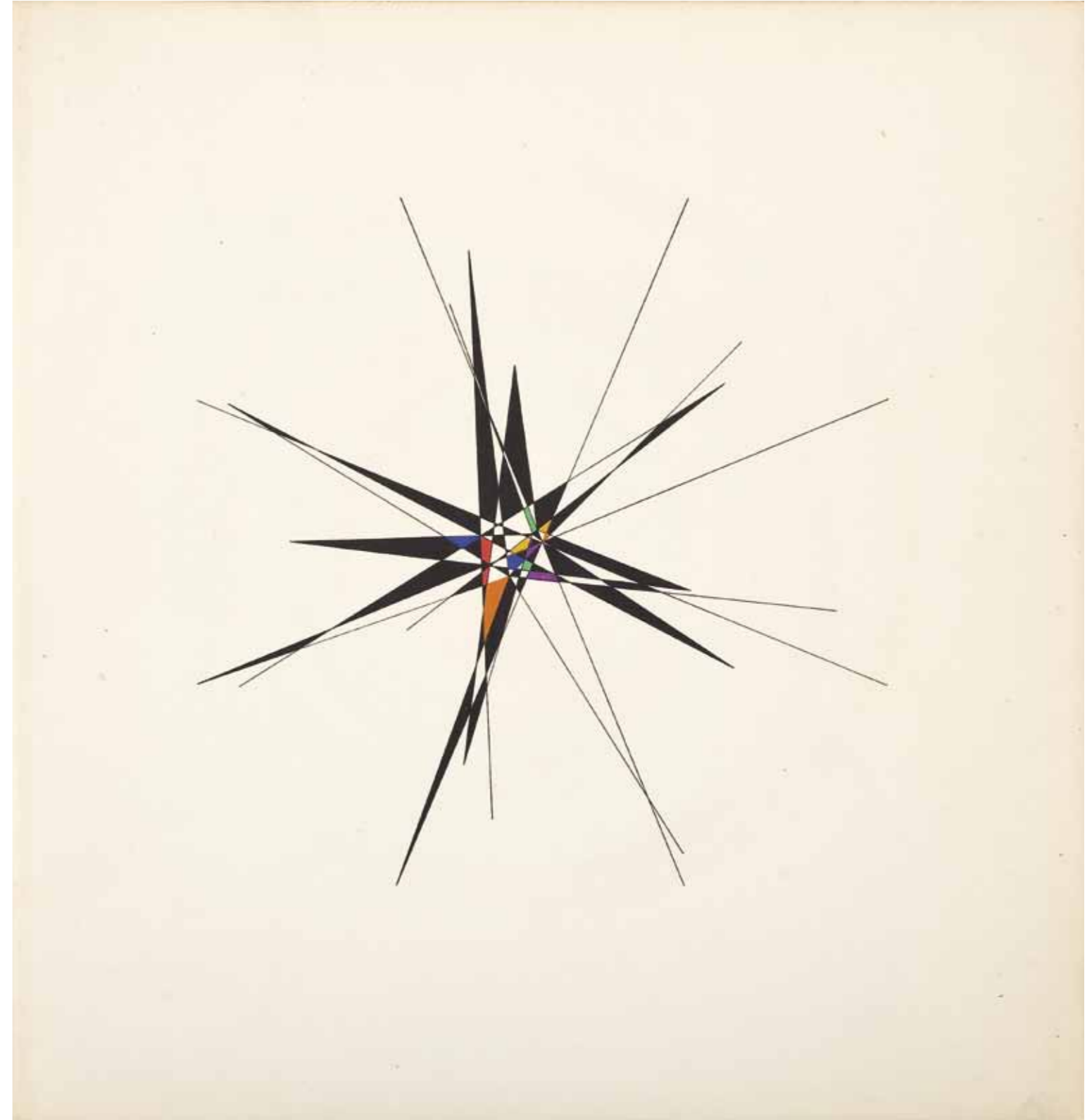
variation 8



variation 9



variation 10



variation 11



variation 12



variation 13



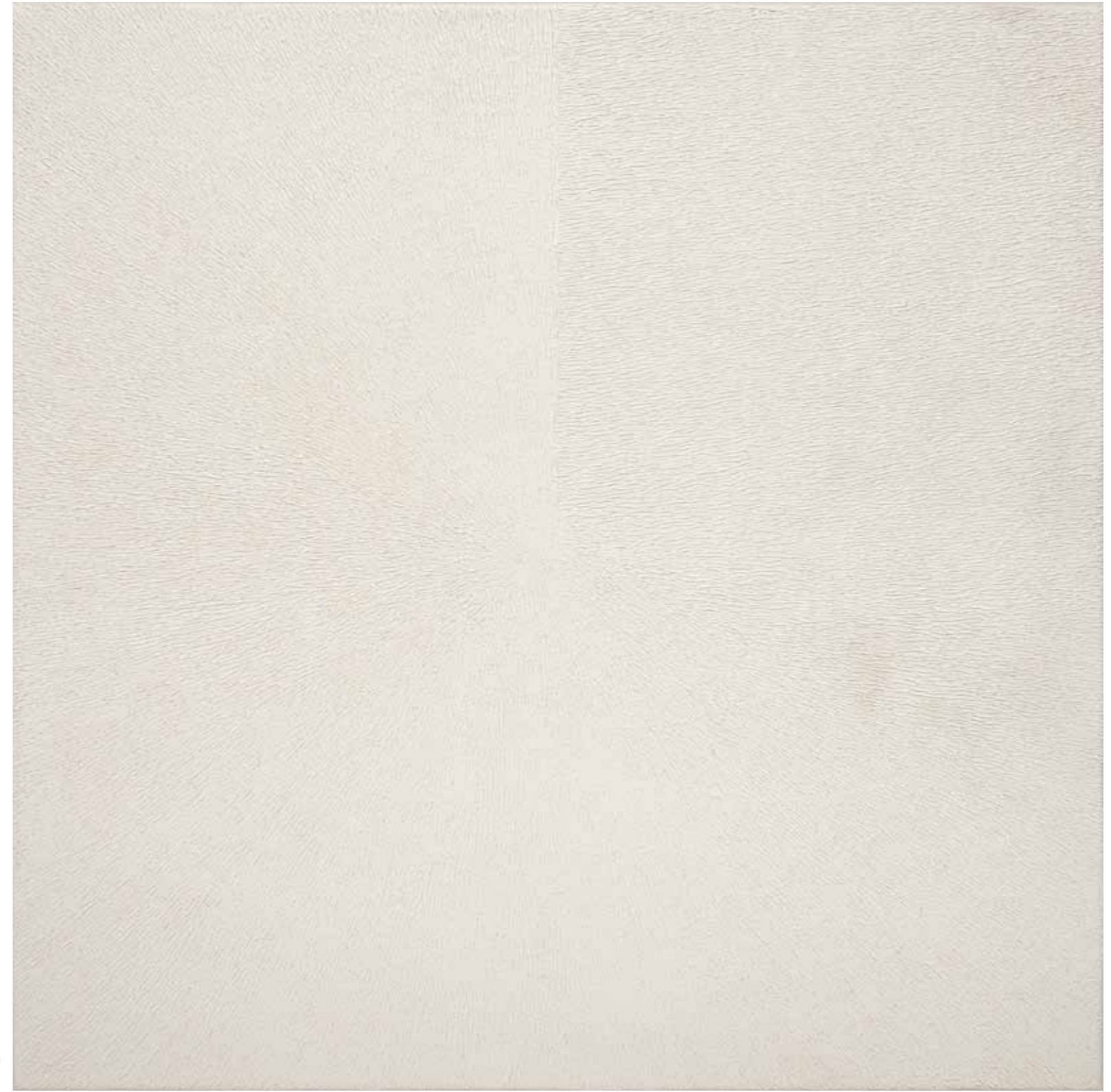
variation 14



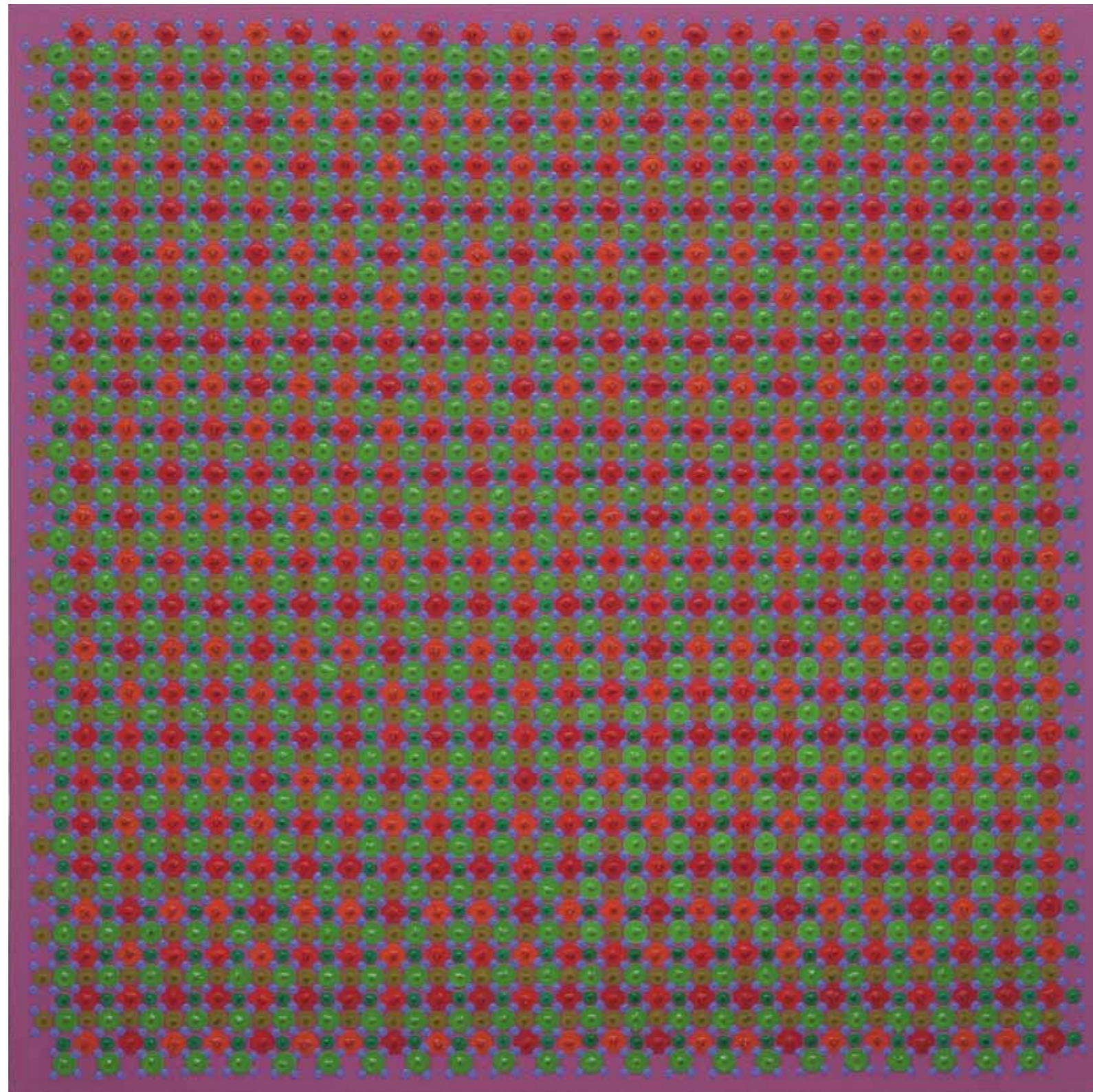
variation 15

mavignier

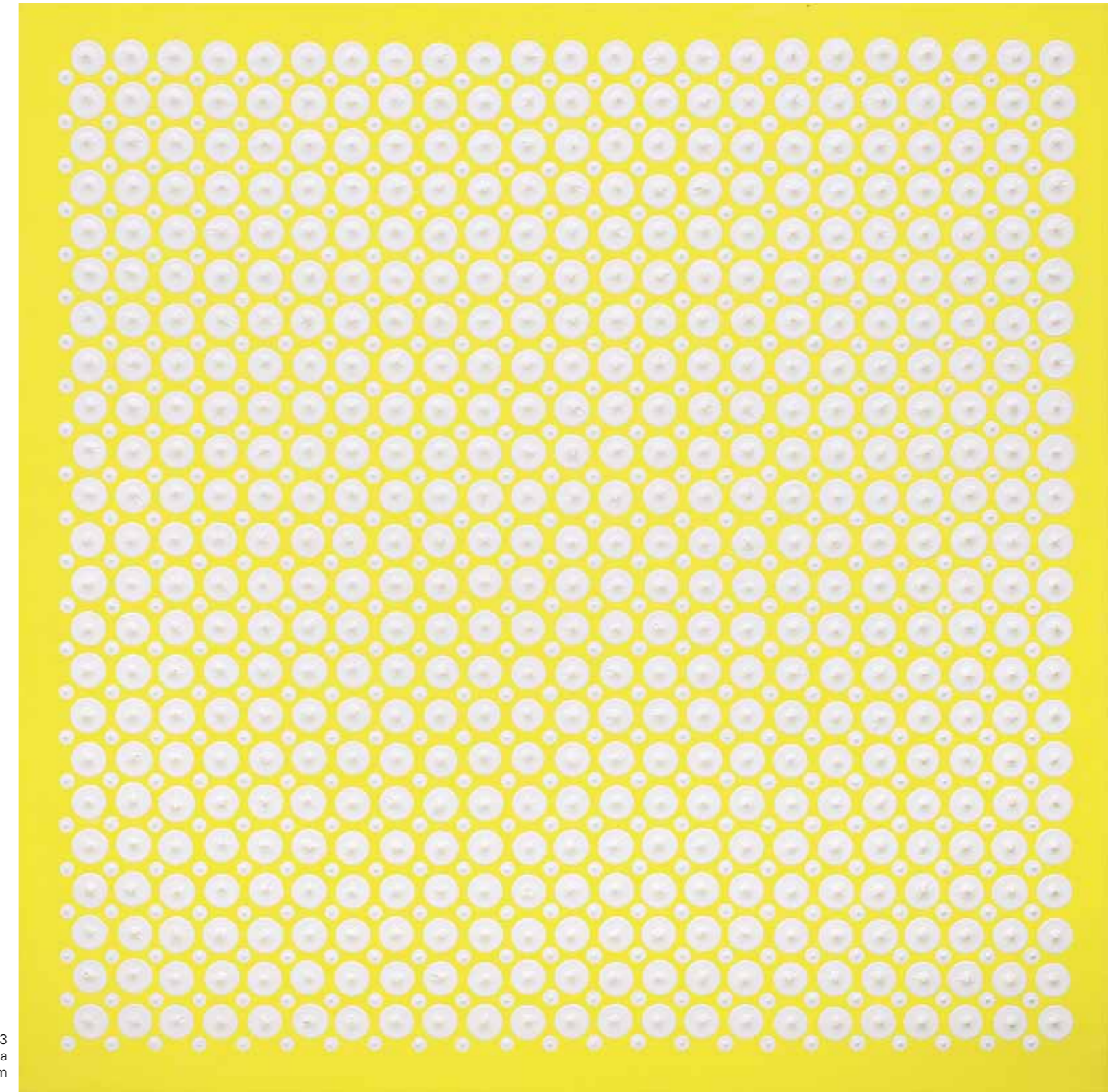
rotação na paralela branco - 1981
óleo/ tela
100 x 100 cm



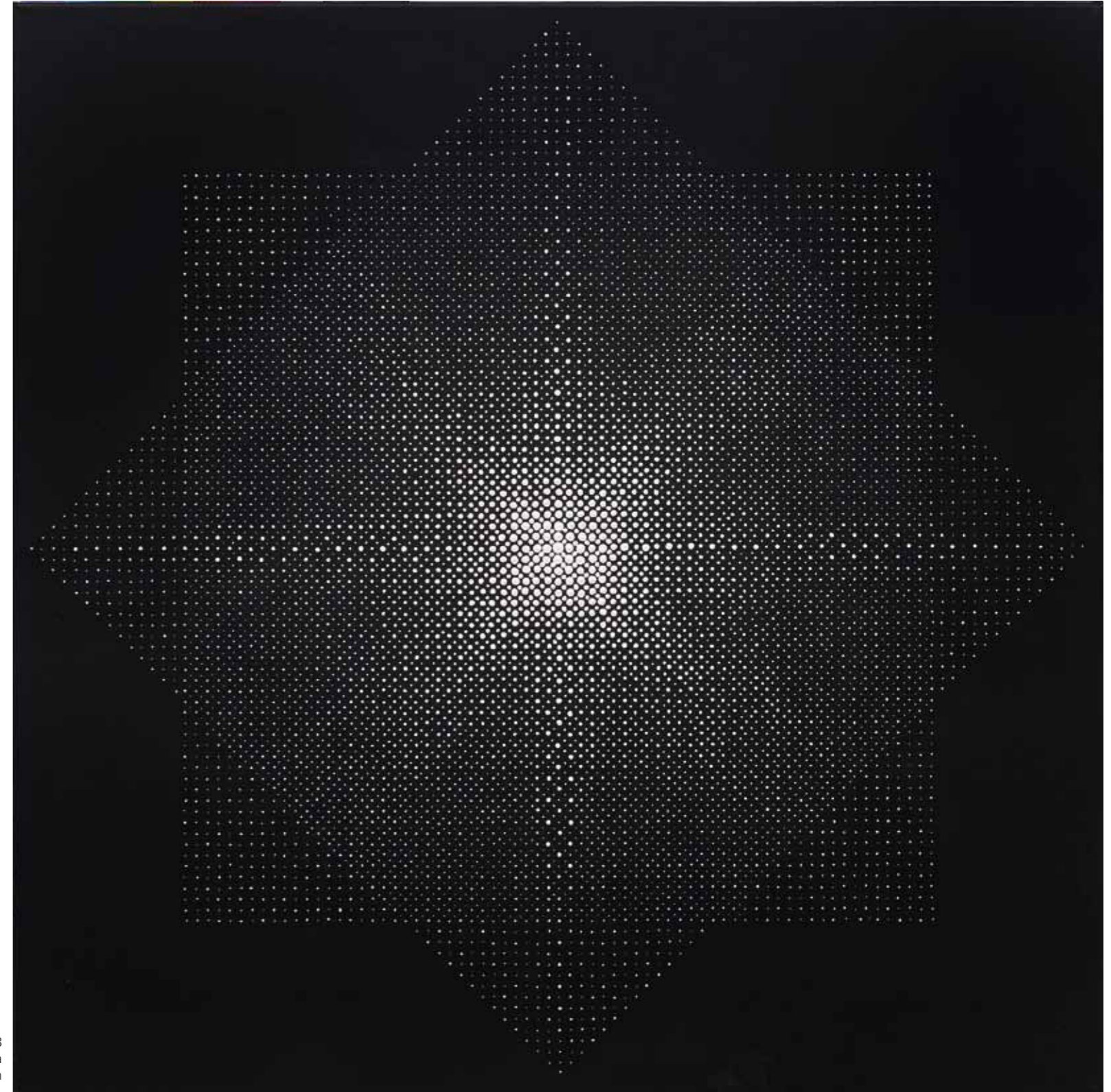
interpenetrações vermelho/
verde/ azul/ lilás - 1975
óleo/ tela
100 x 100 cm



penetração branco/ amarelo - 1973
óleo/ tela
100 x 100 cm



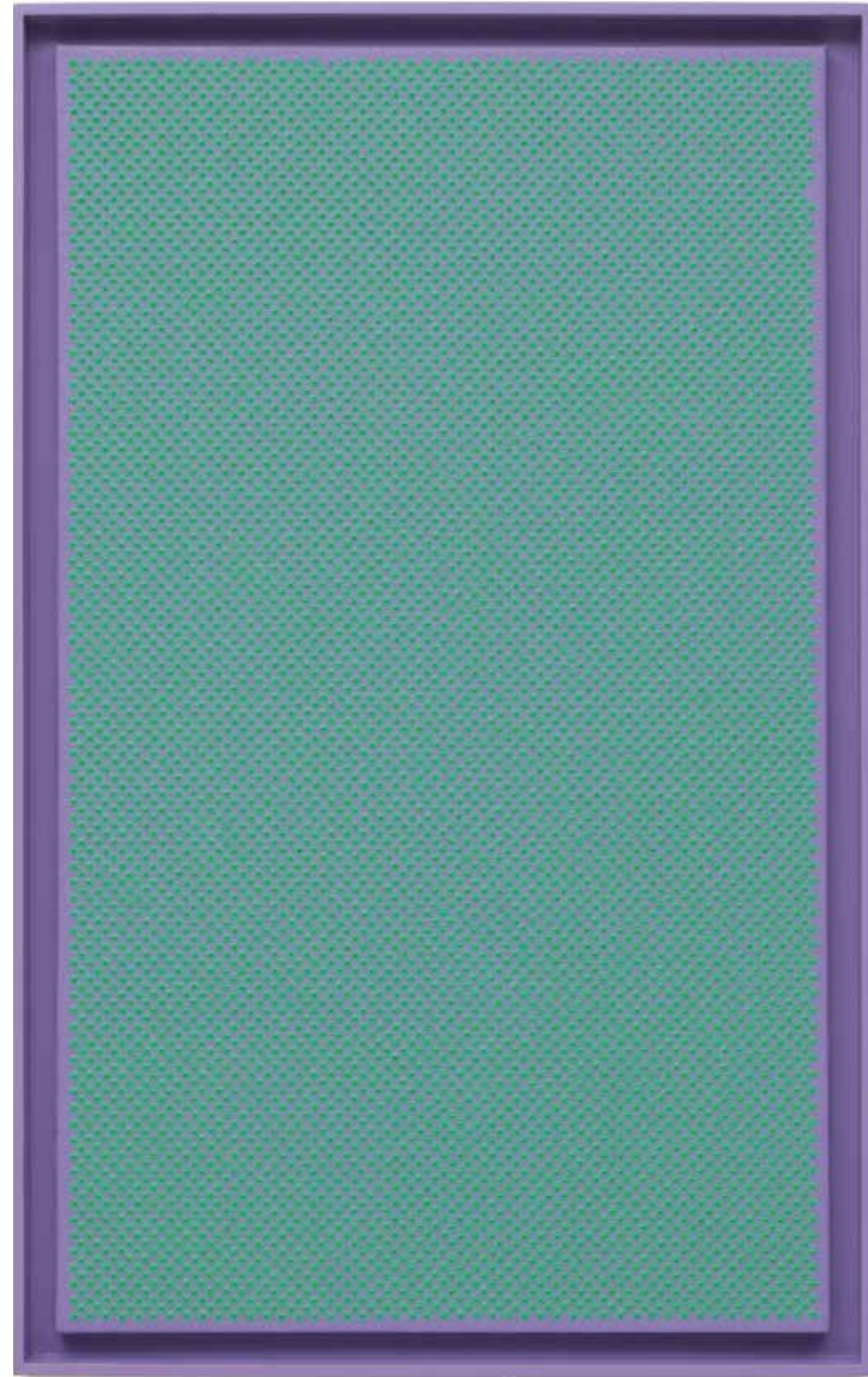
branco - 2008
acrílica/ tela
100 x 100 cm



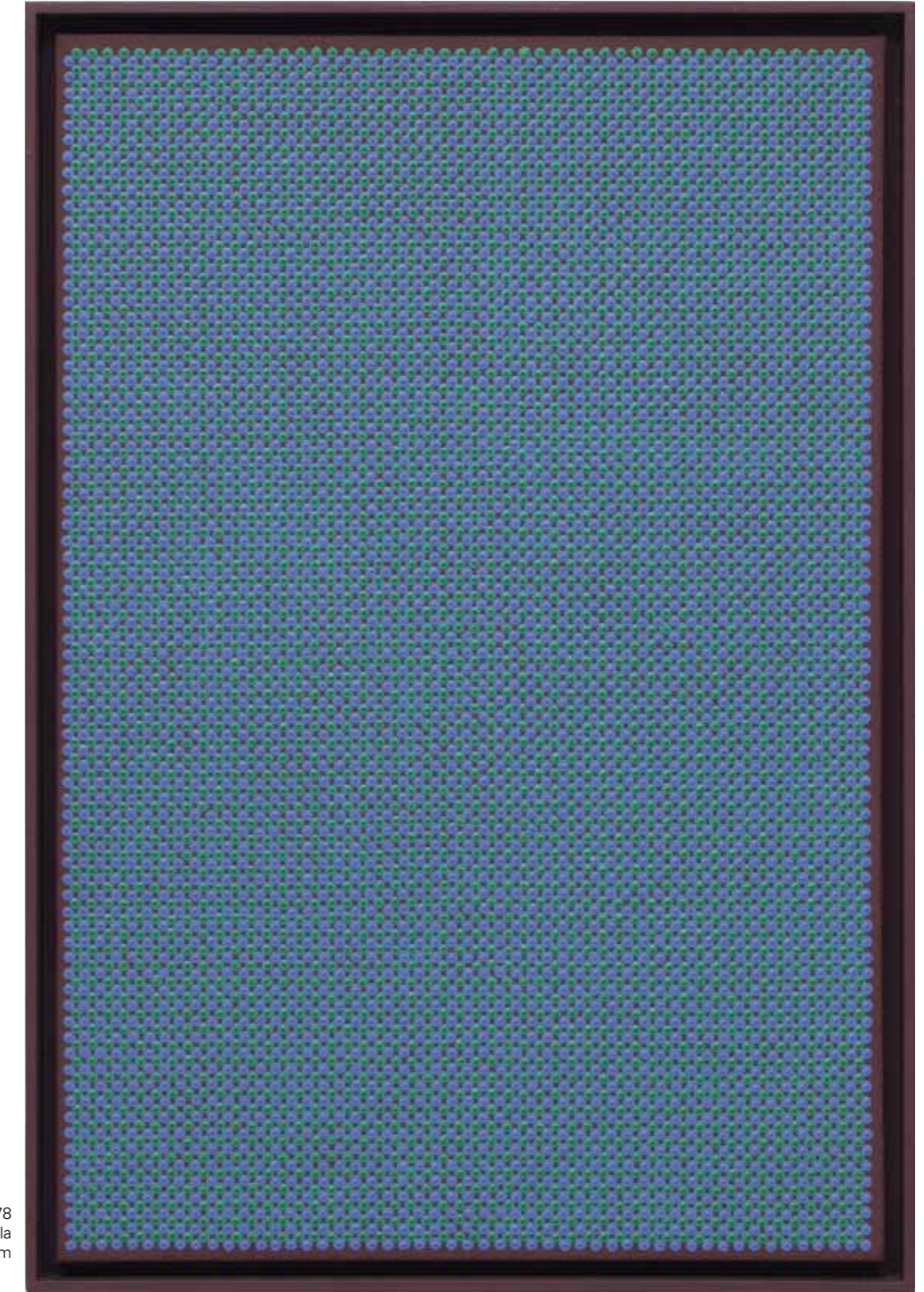
rotação brasil - 1992
serigrafia/ papel
84 x 59,5 cm



verde sobre violeta - 1978
óleo / tela
80,5 x 49 cm



azulverde sobre marrom - 1978
óleo / tela
77 x 52 cm



almir da silva mavignier

1925	nasceu no rio de janeiro.	1958-64	participou do grupo <i>zero</i> com heinz mack, otto piene, günther uecker, lucio fontana e piero dorazio, entre outros.
1945	terminou o curso colegial científico.		
1947-48	estudos de pintura com arpad szenes, axel v. leskoschek e henrique boese.	1960-61	projetou, organizou e deu o título para a exposição <i>novas tendências</i> ("nove tendencije") de zagreb.
1951	paris, atelier de la grande chaumière.		
1952	viagem com mario pedrosa, visitando em zurique os pintores concretos - max bill, richard paul lohse, camille graeser, verena loewensberg - e em bologna, giorgio morandi.	trabalhos	
		1949	aquarela concreta.
1953-58	hochschule für gestaltung, ulm. estudos com josef albers, max bill, vordemberge-gildewart, otl aicher, tomás maldonado, entre outros.	1952-53	paris, pinturas geométricas.
		1954	ulm, quadro com pontos.
1958	recebeu o diploma no departamento de comunicação visual.	1956	pinturas com retícula, apresentando cor e estrutura como fenômenos de percepção visual.
1965	casamento com sigrid quarch. nomeado como professor de pintura na hochschule für bildende künste (escola de belas artes) de hamburgo.	1957	pinturas monocromáticas.
		1959-61	realizou as serigrafias <i>permutações</i> - programa de multiplicação, que liberta a obra do controle do artista.
1968	nascimento do filho delmar.	1962	<i>côncavo-convexo</i> - quadros branco e preto.
2008	vive em hamburgo.	1963	<i>cartazes aditivos</i> , onde a estrutura programada pode adicionar-se indefinidamente.
		1974	séries de pinturas mono-policromáticas.
atividades artísticas		1975	estruturas monocromáticas que refletem luz e sombra.
1946-51	iniciou o atelier de pintura e modelagem no centro psiquiátrico nacional do engenho de dentro, no rio de janeiro, descobrindo os artistas: arthur amora, emygdio de barros, fernando diniz, raphael domingues, adelina gomes, isaac liberato, carlos pertuis.	1981	divisão e rotação, série com dez pinturas monocromáticas.
1949	participou do primeiro grupo de arte concreta no rio de janeiro com ivan serpa, abraão palatnik e mario pedrosa.	1985	primeiro cartaz onde a informação escrita se apresenta em cada lado, permitindo nas ruas quatro variações
1950	organizou com leon dégand e lourival gomes machado a exposição <i>9 artistas do engenho de dentro</i> no mam de são paulo. apresentou o <i>cinecromático</i> de palatnik na <i>vernissage</i> .		

wollner

galáxia gestalt

andré stolarski

André Stolarski, 1950, Museu de Arte Moderna, São Paulo

a expressão “fechar a gestalt” significa, grosso modo, completar a figura, caracterizar o todo de uma percepção. no design gráfico, o fechamento da gestalt pode ocorrer em muitos níveis. fecha-se a gestalt de um cartaz, de uma página, de uma marca, de um complexo programa de identidade.

as gravuras desta exposição, são, nas palavras de alexandre wollner, uma busca pelo fechamento de sua própria gestalt. iniciadas como uma série de pinturas no início da década de 1950, serviram de mote para o cartaz da 3ª bienal de são paulo. foram um dos últimos pontos de contato entre a carreira de pintor e a pioneira atuação como designer – uma das principais responsáveis pelo amadurecimento da profissão no país. como muitos trabalhos de matriz construtiva, essas gravuras são compostas de progressões. conjuntos de triângulos de diferentes dimensões, que deixam entrever os quadrados dos quais se originam, articulam-se pelo toque de seus vértices. a estabilidade desses quadrados é posta em marcha num vaivém dimensional pelas movimentadas diagonais dos triângulos.

os pontos de partida e chegada desse vaivém são intercambiáveis. nas bordas, o conjunto oscila entre o predomínio dos triângulos grandes e a diluição sugerida pelos pequenos. no meio, a diluição ocorre na escala intermediária, mas produz como resto triângulos de dimensões idênticas aos menores das pontas – indicação de que, apesar da aparente confusão, há um pleno domínio proporcional e modular em ação.

em que pese a rigidez geométrica sugerida pelos triângulos e a precisão da composição, o todo é caracterizado sobretudo pela fluidez. de início, somos levados a pensar que ela é fruto de sobreposições complexas, mas se deixarmos que nosso olhar se detenha um pouco mais, veremos que ela resulta antes das relações proporcionais entre os conjuntos de triângulos, que não são mecânicas, mas orgânicas.

intuídas nos trabalhos de sessenta anos atrás, essas relações passaram, nos últimos anos, a se basear abertamente na proporção que governa a sequência de fibonacci, uma formulação matemática baseada na observação empírica de padrões de organização e crescimento encontrados na natureza.

nessas novas séries de gravuras, essa investigação desdobrou-se em pelo menos três sentidos importantes: no uso das cores, na multiplicação das progressões e na sua sobreposição. o resultado é o enfrentamento contínuo e obstinado daquilo que

poderíamos chamar de uma complexidade regulada.

forma, cor, tamanho, contraste, ritmo, tensão, escala, textura – enfim, todos os elementos constitutivos da linguagem visual – estão ali, não em estado de dicionário, mas de laboratório original, como num big bang do olhar. o conjunto dessas gravuras, de fato, mostra como wollner se debruça insistentemente sobre a mesma progressão, investigando os matizes de sua judiciosa reorganização formal e cromática.

como designer, alexandre wollner produziu uma obra extremamente sofisticada do ponto de vista formal. quem teve o privilégio de acompanhar seu processo de trabalho, testemunhou a profundidade com que seu olhar perscruta aquilo a que chamamos gestalt, varrendo incessantemente o espaço que vai do todo à parte e da parte ao todo, e lentamente ajustando as relações dessas esferas em si e entre si.

estas gravuras podem ser vistas como uma ampliação existencial desse raciocínio. no retorno ao trabalho artístico e à pura investigação formal, o designer reafirma não apenas seus métodos, mas trata o próprio trabalho como uma alegoria de sua vida.

a coincidência de datas entre esta exposição e a 29ª bienal de são paulo não é, portanto, uma coincidência, mas uma alusão significativa à 3ª bienal, às mudanças de rumo de sua carreira e às relações que então estabeleceu com figuras do porte de max bill e almir mavignier.

os ciclos de uma vida não se fecham com a morte, mas com o reconhecimento de suas totalidades.

esse é o pano de fundo desses trabalhos: totalidades que se afirmam e logo se desfazem para em seguida reafirmarem-se noutra escala, e assim por diante.

de início contidas, crescem e nos ultrapassam. primeiro aos poucos, depois inexoravelmente, tomam, por fim conta de tudo, deixando tempo e espaço para trás e dando sentido ao nosso universo. com seus trabalhos, wollner nos mostra que esse sentido é urdido por analogias e conhece o poder de seu alcance. daí seu batismo cósmico: constelações.

trechos da entrevista concedida a andré stolarski em seu livro *alexandre wollner e a formação do design moderno no brasil* - editora cosac naify - 2005

André Stolarski, 1950, Museu de Arte Moderna, São Paulo

o que os seus pais faziam antes de chegar ao brasil?
a família do meu pai sempre foi estranha para mim. nunca consegui chegar perto. nunca entendi exatamente o que meu pai fazia, mas sei que ele era comerciante e gostava de futebol - era juiz e treinador. ele era muito ligado à colônia iugoslavo-italiana. quando veio da iugoslávia para o brasil, não definiu bem o que fazer, mas se associou a alguém do ramo e passou a coordenar a parte comercial de uma tipografia. nessa época, eu vivia com ele no trabalho. foi uma fase muito importante para mim - o cheiro da máquina, os tipos que caiam no chão e que eu ficava olhando, interessado.

André Stolarski, 1950, Museu de Arte Moderna, São Paulo

ele montou uma tipografia em são paulo?
montou uma tipografia e foi dono de várias gráficas.

André Stolarski, 1950, Museu de Arte Moderna, São Paulo

o que você passou a infância trabalhando com ele?
eu ajudava, levava originais para compor textos na linotipia.

André Stolarski, 1950, Museu de Arte Moderna, São Paulo

ele não tinha linotipos na gráfica?
não. era tudo feito fora, na rua da abolição, no bexiga. eu levava os originais para fazer a digitação dos tipos e devolvia os blocos de chumbo prontos para ele. vivia na gráfica o dia todo. eu gostava muito, ficava com o meu pai e a gente se divertia.

André Stolarski, 1950, Museu de Arte Moderna, São Paulo

como foram seus primeiros anos na escola?
difíceis. eu tinha dificuldade de pensar abstratamente. não conseguia entender as aulas de aritmética e gramática. os professores ficavam com pena de mim. minha mãe me vestia com camisa de jérsei, calça de veludo e eu ia todo chique para a escola. os professores pensavam que eu era de classe média e me davam mais atenção. ficavam preocupados, perdiam o recreio me explicando a matéria. tanto que, no quarto ano do primário, uma das professoras chamou meu pai e disse: “seu filho não está acompanhando a classe. acho melhor ele repetir o ano”. meu pai disse que não, que eu ia melhorar, e ela não me reprovou. mais tarde, pensei: será que eu era autista naquele tempo?

meu pai morreu quando eu estava na primeira série do ginásio. eu não compreendia o que estava acontecendo. talvez seja pesado dizer isso, mas com a morte dele eu comecei a deslanchar e a perceber as coisas, pois fiquei sem proteção.

tudo mundo dizia que eu desenhava bem, então me dediquei ao desenho. quando terminei o ginásio, quis aprender pintura. fui procurar um curso na escola de belas artes. a primeira pergunta que minha mãe fez ao diretor foi: “a escola dá diploma?”. ele respondeu que não. “então nem pensar.”: minha mãe queria que eu fizesse arquitetura, mas eu só queria saber de desenho.

cheguei a iniciar um curso de belas artes na galeria prestes maia, mas não me interessei pelo método. então fui cursar o científico no colégio caetano de campos. minha mãe conseguiu bolsa de estudo para mim e para minha irmã, mas eu repetia de ano, não freqüentava a escola, jogava bilhar, estava totalmente fora do esquema.

André Stolarski, 1950, Museu de Arte Moderna, São Paulo

foi nessa época que você começou a fazer jornal?
eu fazia o jornal do caetano de campos. mas, quando meu pai vivia, já tinha feito um jornal no grupo escolar.

André Stolarski, 1950, Museu de Arte Moderna, São Paulo

o que você conhecia o modo de impressão dos jornais?
sim. na gráfica, eu via como eram produzidos. eram feitos com linotipo, amarrados, e depois passavam por um processo de impressão plana. gostava muito do cheiro. sobrava jornal, eu pegava e ia vender na rua. eu desenhava jornaizinhos para a turma, desde o grupo escolar. como eu ficava vermelho com facilidade, meu apelido era “cebolão”. por esse motivo, o jornal acabou batizado com esse nome. era uma coisa intuitiva, mas as pessoas gostavam muito, ficavam na expectativa.

André Stolarski, 1950, Museu de Arte Moderna, São Paulo

e o hábito de desenhar para os professores na sala de aula, também surgiu nessa época?
isso foi no mackenzie. eu tinha catorze anos e, durante a aula, desenhava no caderno os diagramas de corpos humanos que a professora de ciências mostrava nos livros. ela viu e pediu que eu reproduzisse os desenhos no quadro-negro durante o recreio.

“você perde o recreio mas garante uma nota seis, e eu vou pedir ao meu marido” - que era o professor de matemática - “que ‘dê uma força’ para você”. tudo que ela dava na aula eu fazia no quadro-negro. e aprendi a desenhar em pé. desenhar no papel é uma coisa, desenhar na vertical é outra, as proporções mudam totalmente. comecei a perceber essas coisas e a orientar melhor minhas proporções, meu eixo.

as coisas estavam normais, eu cursava o científico e me preparava para estudar arquitetura. mas eis que vejo um anúncio no diário de são paulo: “o museu de arte de são paulo vai abrir o instituto de arte contemporânea e está abrindo concurso para o ingresso de trinta alunos;” eu pensei: “arte contemporânea? é tudo que eu quero!.” nunca havia pensado em design, nem sabia o que era isso. fiz o concurso com

mais de trezentas pessoas, entrei e fui imediatamente procurar o aldemir martins e o poty lazarotto. eles me acharam engraçado, logo ficamos amigos. como eu não tinha com o que me ocupar, ficava lá o dia todo trabalhando, tentando fazer gravuras. começaram as aulas: tecnologia da madeira, das pedras, do ferro, fotografia, laboratório. eu não sabia nada.

André Stolarski, 1950, Museu de Arte Moderna, São Paulo

o que você esperava disso?
não, só queria desenhar. comecei a perceber meu talento na gráfica e fui contratado pela filmoteca do museu de arte moderna - que ficava ao lado - para fazer os cartazes das sessões das terças e sextas-feiras. fiz o cartaz de uma exposição do saul steinberg. utilizei letras vermelhas e uma seta preta não sei por quê, ele ganhou a simpatia de algumas pessoas. uma delas foi o geraldo de Barros. em 1952, ele ganhou o concurso do IV centenário de são paulo, e foi contratado para fazer os cartazes do festival internacional de cinema e da revoada internacional. como viu que eu sabia e tinha paciência para cortar letras, me pediu ajuda.

André Stolarski, 1950, Museu de Arte Moderna, São Paulo

essas letras eram recortadas?
todas recortadas, com papel colorido, não ficavam graficamente bem feitas, mas não importava: naquele tempo, ninguém reparava nessas coisas.

André Stolarski, 1950, Museu de Arte Moderna, São Paulo

e o que aconteceu depois?
como o geraldo não podia pagar direito pelo serviço, ofereceu aulas de pintura. nós trabalhávamos no estúdio dele, perto da rua 25 de março - ele me ensinou a mexer com pincéis, tintas, e eu comecei a fazer pinturas concretas - a essa altura, os artistas concretos já começavam a se reunir e constituir um movimento. foi nessa época que ganhei algum nome como pintor.

André Stolarski, 1950, Museu de Arte Moderna, São Paulo

e esta foto, o que é?
é o meu primeiro escritório, no porão da casa onde eu morava no tempo

do museu, na frei caneca. eu já juntava fotografias de revistas look, life - de que gostava muito e comecei a aprender quem eram paul rand e alexei brodovitch.

André Stolarski, 1950, Museu de Arte Moderna, São Paulo

como eram as aulas?
o bardi dava aulas teóricas sobre o significado do design, sobre a bauhaus. eu não conhecia nada daquilo. muita gente não conhecia a bauhaus naquele tempo por causa da censura política imposta pelo nazismo, pelo fascismo e também em razão do marketing cultural francês. o desenho começava a tomar um outro aspecto, mas eu ainda não entendia isso completamente.

o roberto sambonet dava aula de desenho à mão livre. também era muito interessante. um dia, vi uma vitrine cheia de potes egípcios, astecas, e, ao lado de diversas outras antiguidades, uma máquina olivetti.

fui falar com o flávio motta, que era assistente do bardi: “acho que esqueceram uma máquina de escrever na vitrine .:”o bardi se interessou pelo sujeito que havia dito aquilo e veio me explicar que a máquina de escrever era a mesma coisa que o pote na época do pote: um objeto útil, que fazia parte da cultura de um grupo primitivo, assim como hoje a máquina faz parte do nosso grupo. foi então que comecei a perceber essas coisas. eis que um dia o bardi vem à sala de aula e me pergunta se eu estava disposto a ajudar na montagem de uma exposição, claro que eu estava. “então venha. vamos fazer a exposição de um designer suíço famoso”, ele disse. “um designer?,” perguntei. “é, um designer, um sujeito que faz cartazes. vai ser o seu primeiro trabalho profissional. você vai ganhar por ele.”

foi a primeira exposição individual abrangente do max bill. na montagem, comecei a perceber que o desenho tinha funções que não estavam muito claras para mim, que podia adaptar-se para criar produtos, formas novas. fiquei paralisado. foi um choque. nesse momento, saí da idade das trevas.

o max bill veio para a montagem?
ele não pôde vir porque já está envolvido na criação da escola de ulm.
ele só veio ao brasil em 1953. nenhum crítico comentou a palestra que ele fez contra o niemeyer.

o max bill veio para a montagem?
ele não pôde vir porque já está envolvido na criação da escola de ulm.

a exposição do max bill tinha relação com a divulgação da escola de ulm?
não, era para divulgar os trabalhos dele, mas o próprio bardi falou da escola no texto de apresentação.

quando o max bill veio ao brasil, perguntou ao bardi se algum brasileiro poderia ir à escola de ulm, ao que ele respondeu: “tem o geraldo de Barros ... “ - que trabalhava no laboratório de fotografia do museu, tinha mais envolvimento com projetos de design, tinha vencido o concurso de cartazes do IV centenário - “e tem o alexandre aqui.” o geraldo foi escolhido mas não pôde ir: era recém-casado, tinha acabado de voltar de uma temporada de estudos em paris, era funcionário do banco do brasil e não queria perder a aposentadoria. então o bardi e o geraldo me indicaram. fiz uma pequena entrevista e - não sei por quê - fui aprovado.

como foi chegar a ulm vindo do brasil?
naturalmente, fiquei muito impressionado ao sair

o max bill veio para a montagem?
ele não pôde vir porque já está envolvido na criação da escola de ulm.

a exposição do max bill tinha relação com a divulgação da escola de ulm?
não, era para divulgar os trabalhos dele, mas o próprio bardi falou da escola no texto de apresentação.

de uma cultura latina e chegar a um país como a alemanha. como sou judeu, minha mãe se preocupou com a possibilidade de perseguição política, o que criou em mim uma certa ansiedade. achava que iam fazer pizza de mim. mas eu estava querendo ir mesmo, fazer o que fosse, cair no precipício, ir, ver e me arriscar em todos os sentidos.

eu não tinha certeza de ser alguém suficientemente desenvolvido para freqüentar uma escola daquele tipo, mas como o max bill tinha conversado com outras pessoas antes de me aceitar, adquirei confiança. ele exigiu que eu chegasse lá seis meses antes do início do curso. saí daqui em julho de 1954.

quando o navio chegou à frança, aconteceu o suicídio do getúlio. houve inúmeros problemas diplomáticos e fui obrigado a ficar um bom tempo em paris. depois, peguei o trem e fui para a alemanha. já era setembro e o curso ia começar em outubro, embora a inauguração oficial fosse em fevereiro de 1955.

você estava sozinho?
não, estava com a minha primeira esposa.

você foi direto para ulm?
quando cheguei a ulm, entrei em contato com a escola e disse que estava preocupado, pois não falava alemão, apenas inglês. fui aconselhado a fazer o curso do

goethe institut e a trabalhar no escritório do otl aicher. ficava lá o dia todo, limpando as mesas, fazendo desenhos. ulm comemorava mil e cem anos, era preciso fazer um folheto e ele me deu essa tarefa. seu auxiliar técnico, fritz ouerenqässer, pegava as coisas, dava para mim e dizia: “leve essa arte ao fotolito e mande fazer isso e aquilo”. eu respondia que não sabia falar alemão. “vire-se.” foi assim que comecei a aprender. em seis meses, pude entender o que a turma falava. comecei a frequentar disciplinas sobre as quais não tinha a menor ideia e a participar de tudo que podia. via os outros trabalhando com mais facilidade que eu, competia com eles, fazia trabalhos abstratos totalmente idiotas. percebi então que não se tratava só de fazer o que se gosta, mas de procurar saber se aquilo de que se gosta realmente vai funcionar.

quando você começou a perceber isso?
nos primeiros seis meses. como não havia notas, os alunos eram avaliados pelo que aprendiam. eu estava sendo avaliado positivamente e aquilo aumentava minha confiança, minha vontade de aprender. de manhã, tínhamos aulas teóricas. à tarde, as aulas práticas, de oficina e projetos. e à noite havia palestras e outras atividades. os professores moravam lá, nós morávamos lá. eu conversava constantemente com todo mundo: no café da manhã, no almoço, no

jantar, na *happy hour*, além disso, tinha que explicar minhas idéias para um grupo de pessoas. ficava com medo, achava que iam me malhar por eu não fazer as coisas certas, mas nada disso acontecia; as pessoas me incentivavam.

aí começaram as matérias abstratas: física, geometria, matemática, aritmética, semiótica, significados, percepção. eu mergulhei totalmente naquilo; foi deslumbrante. comecei a fazer fotografia com o rolf schroeter, um grande colega, fotografo suíço de quem eu fiquei muito amigo. o mesmo aconteceu com o max graf, que era arquiteto em st. galten, na suíça. conheci também o karl heinz bergmiller, com quem me divertia muito, além de discutir os assuntos da escola.

foi uma explosão, mudei totalmente a minha vida. virei outra pessoa. comecei a fazer projetos fotográficos. os professores de fotografia me incentivavam e diziam que meu talento era para a fotografia, que eu deveria trabalhar com jornalismo ao voltar ao brasil. fiquei também muito amigo do max bill, além do otl aicher, com quem conversava sempre. ele tinha mais ou menos a minha idade e foi fácil ficarmos amigos.

os professores tinham a mesma idade dos alunos?
alguns sim. o tomás maldonado era um deles.

já professores como max bill e walter zeischegg eram bem mais velhos. os professores convidados também. um deles era o norbert wiener, o inventor da cibernética, que trabalhou num projeto do qual também participamos no departamento de desenho industrial. nós nos dávamos muito bem. não havia aquele ranço do professor imaculado, que pega uma pastinha e fica na mesa, chamando, perguntando, sério. não havia isso em ulm. a interação entre alunos e professor era total.

de quem foi a iniciativa de fundar ulm?
foi de inge aicher-scholl e de otl aicher, que era marido dela. eles trabalhavam juntos na *volkshochschule*, uma escola particular patrocinada pela prefeitura. era uma escola de alto nível literário e filosófico, que pretendia restaurar uma cultura muito afetada pela guerra. ele fazia os cartazes e participava das discussões; ela era a diretora. seu pai havia sido prefeito da cidade.

seus irmãos envolveram-se com o movimento antinazista weibe rose [rosa branca] e acabaram fuzilados. em homenagem a eles, otl e inge tiveram a idéia de, por meio da fundação irmãos scholl, fazer ressurgir a bauhaus, que, por ser simpática ao comunismo, também havia sido fechada pelo nazismo. a alemanha tem um problema sério com o

comunismo. quando a escola de ulm foi fundada, as pessoas da cidade se perguntavam: “será que não são comunistas?.” até mesmo a expressão *visuelle kommunikation*, nova na língua alemã, soava como coisa de comunista.

além disso, havia o problema do dinheiro. o governo norte-americano, por meio do plano marshall, concedeu um aporte financeiro para a construção da escola, mas, em contrapartida, exigiu que o governo alemão fizesse o mesmo. um milhão de dólares por um milhão de dólares. os primeiros alunos que vieram pagavam a escola - e não era barato. essa primeira turma, formada antes mesmo da inauguração, era composta pelos artesãos e arquitetos que construíram a escola.

o max bill foi convidado por essa fundação para estruturar a escola?

sim. o josef albers veio para ensinar cores, tema que também era abordado por johannes itten e por nonne schimdt, esposa de joost schmidt. walter peterhans deu aulas para a turma anterior à minha. era um núcleo bauhausiano. em 1937, ele, o albers e o moholy-nagy tinham fundado, em chicago, a new bauhaus, mas o projeto não deu certo.

a bauhaus não tinha a inclinação científica de ulm?
não. não havia curso de matemática, nem de física nem nada. o que é extraordinário para mim, que não pensava abstratamente, foi que comecei a perceber a relação que cada profissão estabelecia com o projeto. aprendi que o projeto não era simplesmente uma idéia, que para fazer a forma era preciso informar-se. às quartas-feiras, íamos ao instituto albert einstein, um instituto de física na cidade, para aprender física quântica. às terças-feiras, íamos à *volkshochschule* para aprender literatura e poesia com professores importantes de toda a alemanha. foi uma experiência maravilhosa não apenas para mim, mas para muita gente.

a estrutura da escola baseava-se no trabalho individual?

de jeito nenhum. você aprendia a trabalhar em equipe, respeitando a opinião de todo mundo. ulm era um convento: cento e cinqüenta pessoas de manhã, à tarde e à noite, tomando café, almoçando e jantando junto - inclusive os professores. você trabalhava 48 horas por dia. o albers, por exemplo, continuava a dar aula até de noite.

eram alunos do mundo inteiro?
sim, mas principalmente da suíça alemã e francesa. eram do japão, da itália, dos estados unidos, da áustria...

quem eram os estudantes brasileiros?
eram o almir mavignier, duas moças de origem alemã que viviam no paraná, frauke e iise koch-weser, e a mary vieira, que não terminou o curso. ela desistiu porque ficou claro para ela e para a turma de pintores e escultores que em ulm não se enfocava a arte só como arte, nem se formavam alunos para que depois montasse um ateliê.

mas você não era pintor?
era, mas logo desisti. a comunicação visual que aprendíamos substituía a pintura. para nós, pintar era fazer algo que tivesse um conceito e uma função para as pessoas, que mostrasse um progresso e uma relação entre cores e formas. fazendo projeto, fazíamos a mesma coisa. não havia necessidade de dividir o esforço entre duas profissões.

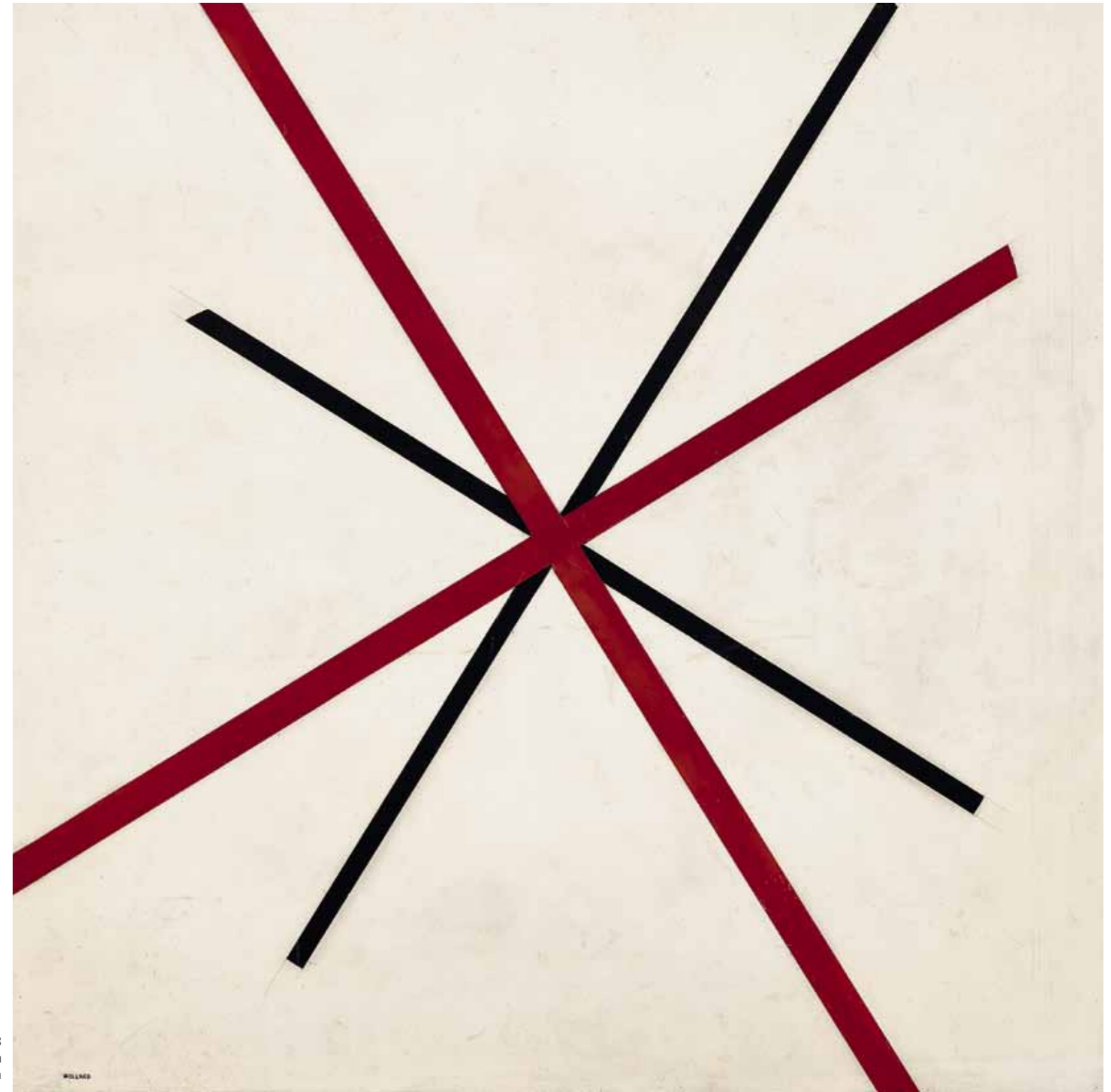
o almir, como bom carioca, conseguiu amenizar. o aicher, o maldonado e vários outros professores queriam mandá-io embora, porque ele passava o tempo todo às voltas com a pintura. mas ele, muito esperto, acabou ficando.

quando você fez as suas pinturas?
eu participei da bienal de 1953, em que recebi o prêmio flávio de carvalho na categoria revelação. comecei a pintar em 1951.

como foi o fim da escola?
o fechamento de ulm foi uma coisa totalmente mal orientada, resultado de uma atuação puramente tecnológica, política, organizada pelos intelectuais de origem latina: franceses, italianos, argentinos e brasileiros.

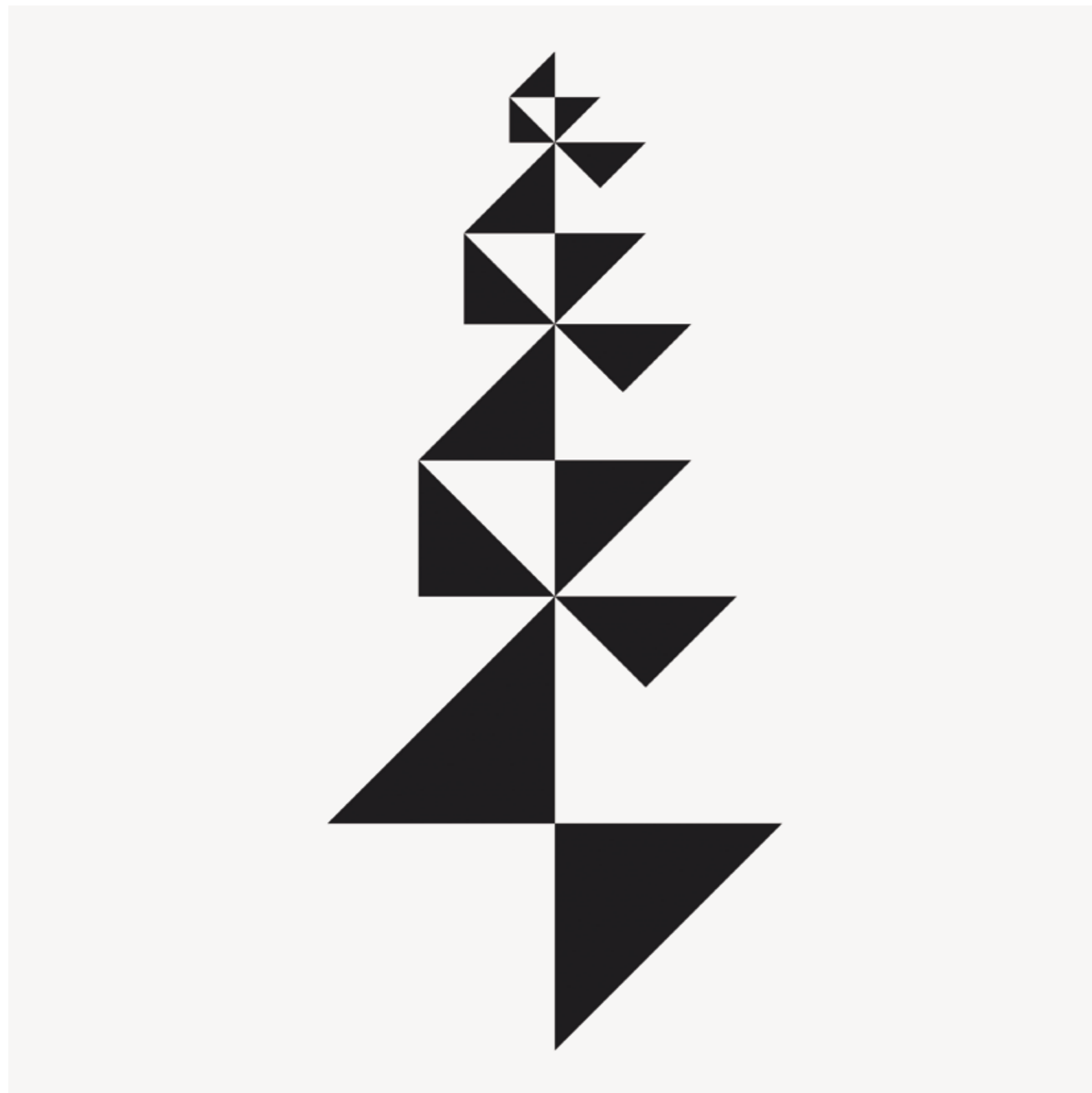
você inclui o tomás maldonado nisso?
de certa maneira, embora ele tenha saído da escola antes do fechamento e tivesse um nível intelectual muito elevado. ele era muito inteligente e fazia as coisas com bastante clareza. isso é visível na carta em que sugeria uma nova orientação para o curso fundamental da escola depois da saída de max bill, que os intelectuais consideravam um ditador, uma pessoa com a qual não era fácil se relacionar.

o próprio bill, que tinha um poder tremendo como designer e havia participado da bauhaus, não frequentava muito a escola porque a mulher dele não queria ir para ulm. ele morava na suíça, vinha uma vez por mês ou a cada quinze dias. foi a deixa para o pessoal da fundação tirá-lo da escola, o que provocou a ruptura definitiva - e essencial - com a bauhaus. com toda a evolução da ciência, da tecnologia e do conhecimento, não era possível manter a mesma mentalidade de dezenas de anos antes.

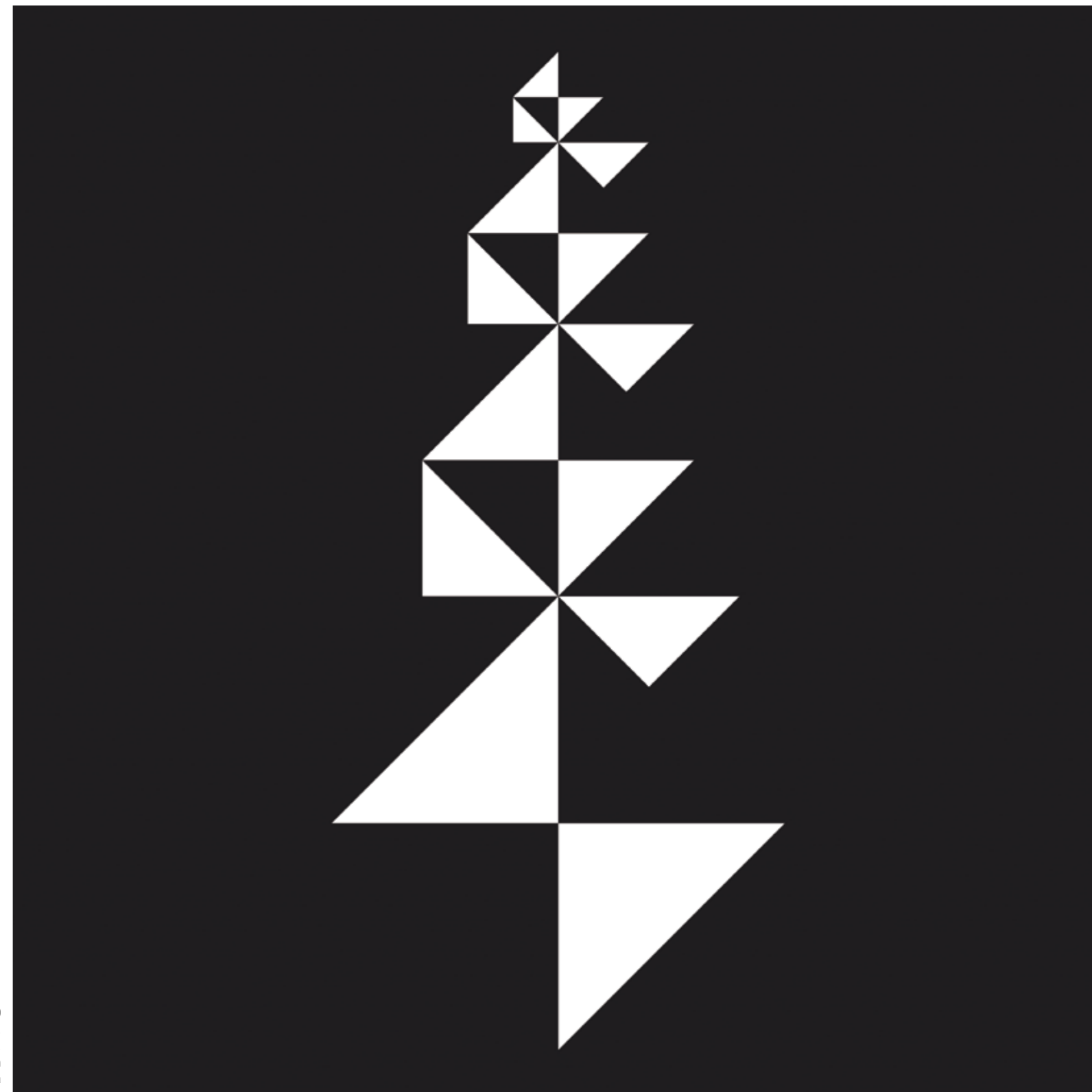


sem titulo - 1953
esmalte/ placa
60 x 60 cm

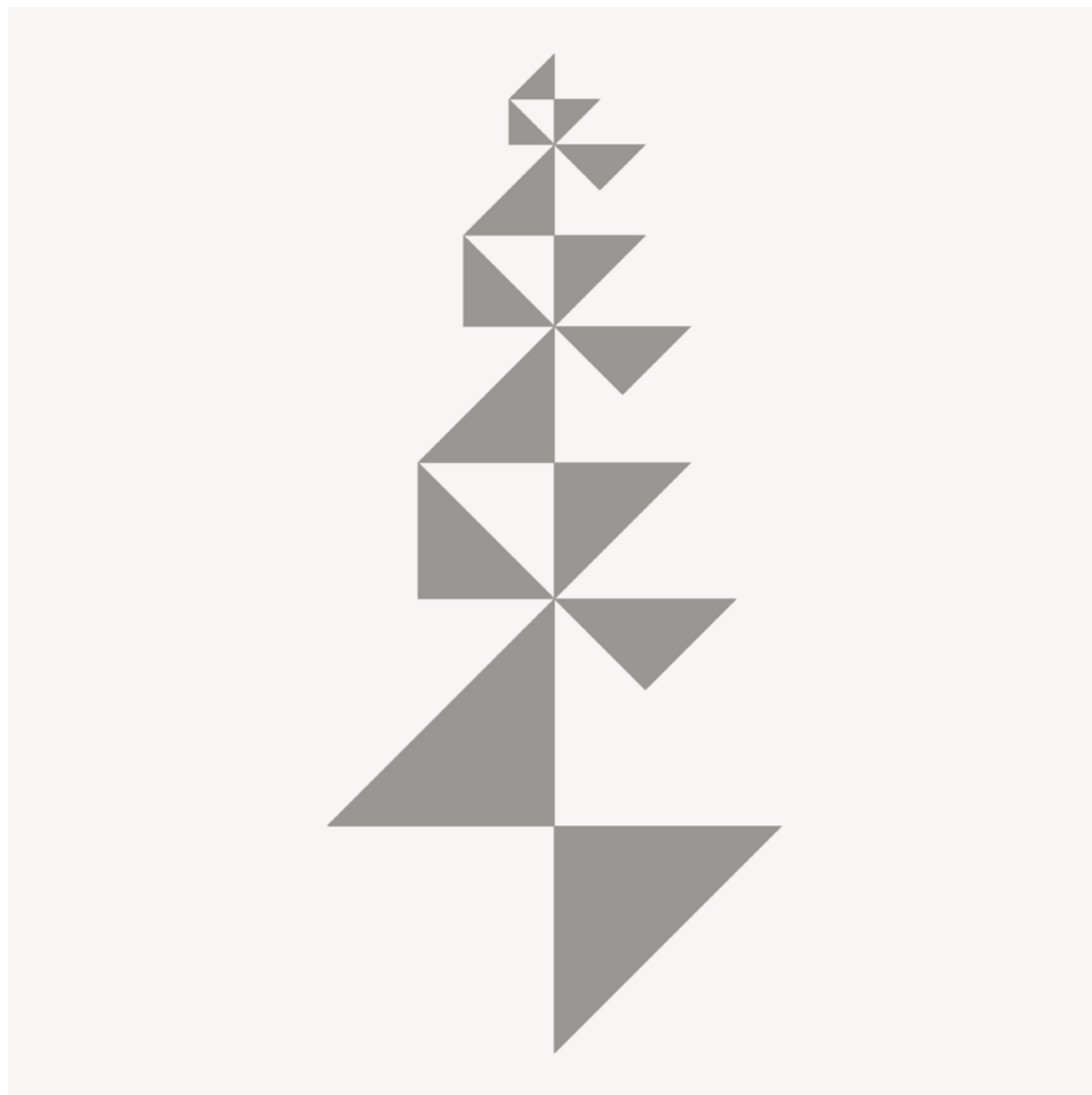
constelação a1 - 2010
série formulação.
interação. articulação.
50 x 50 cm
plottergrafia



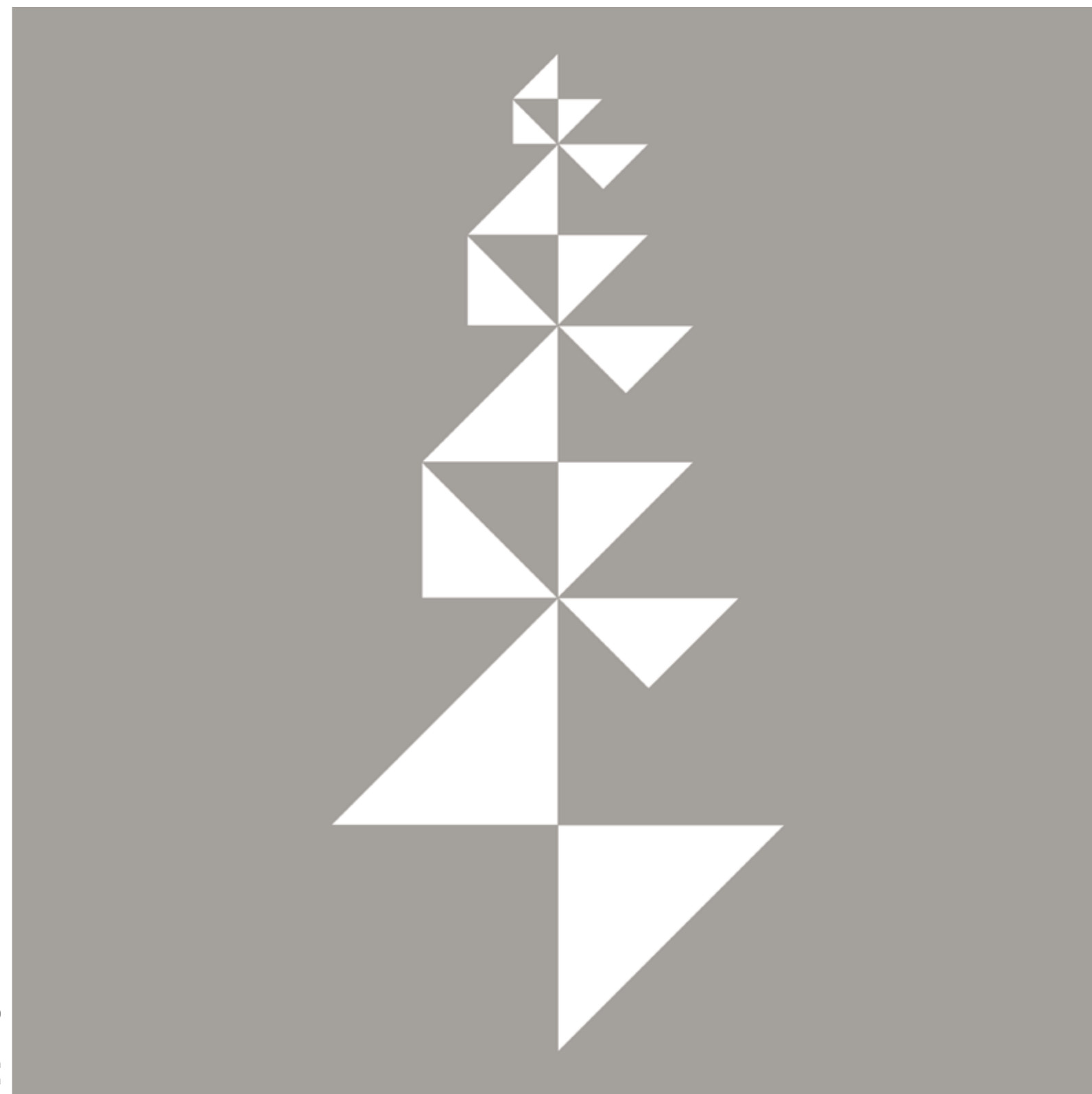
constelação a2 - 2010
série formulação.
interação. articulação.
50 x 50 cm
plottergrafia



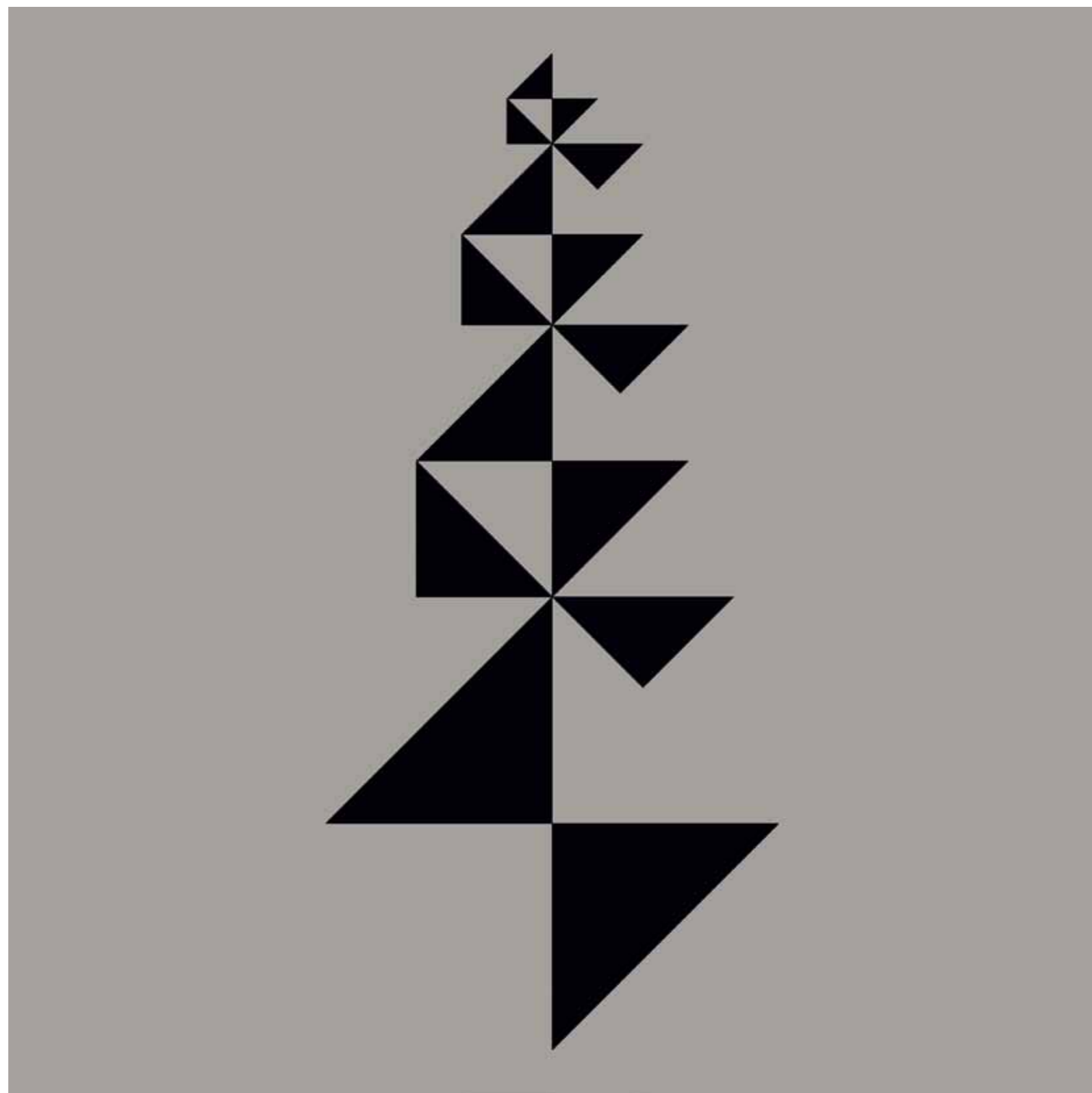
constelação b1 - 2010
série formulação.
interação. articulação.
50 x 50 cm
plottergrafia



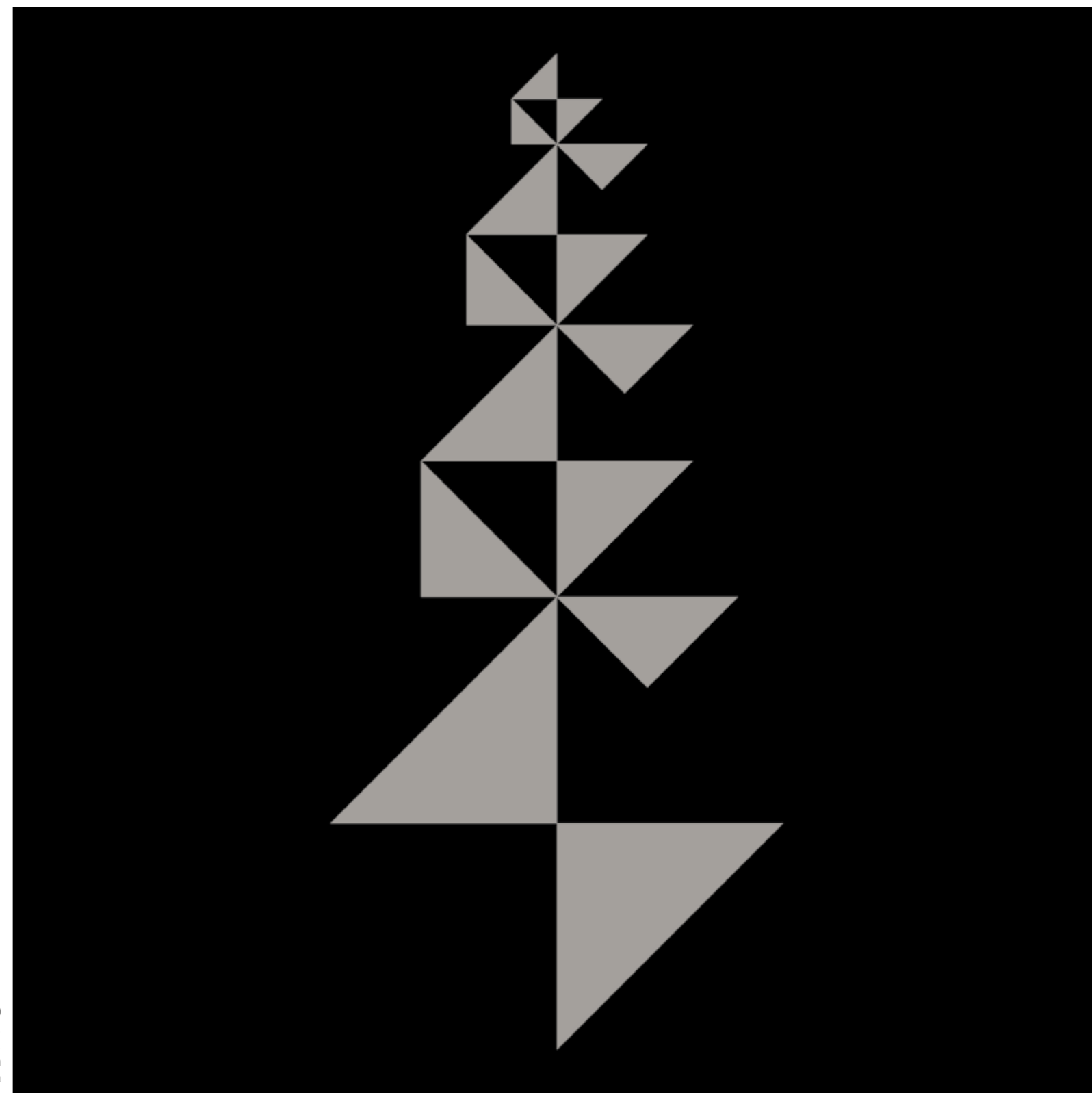
constelação b2 - 2010
série formulação.
interação. articulação.
50 x 50 cm
plottergrafia



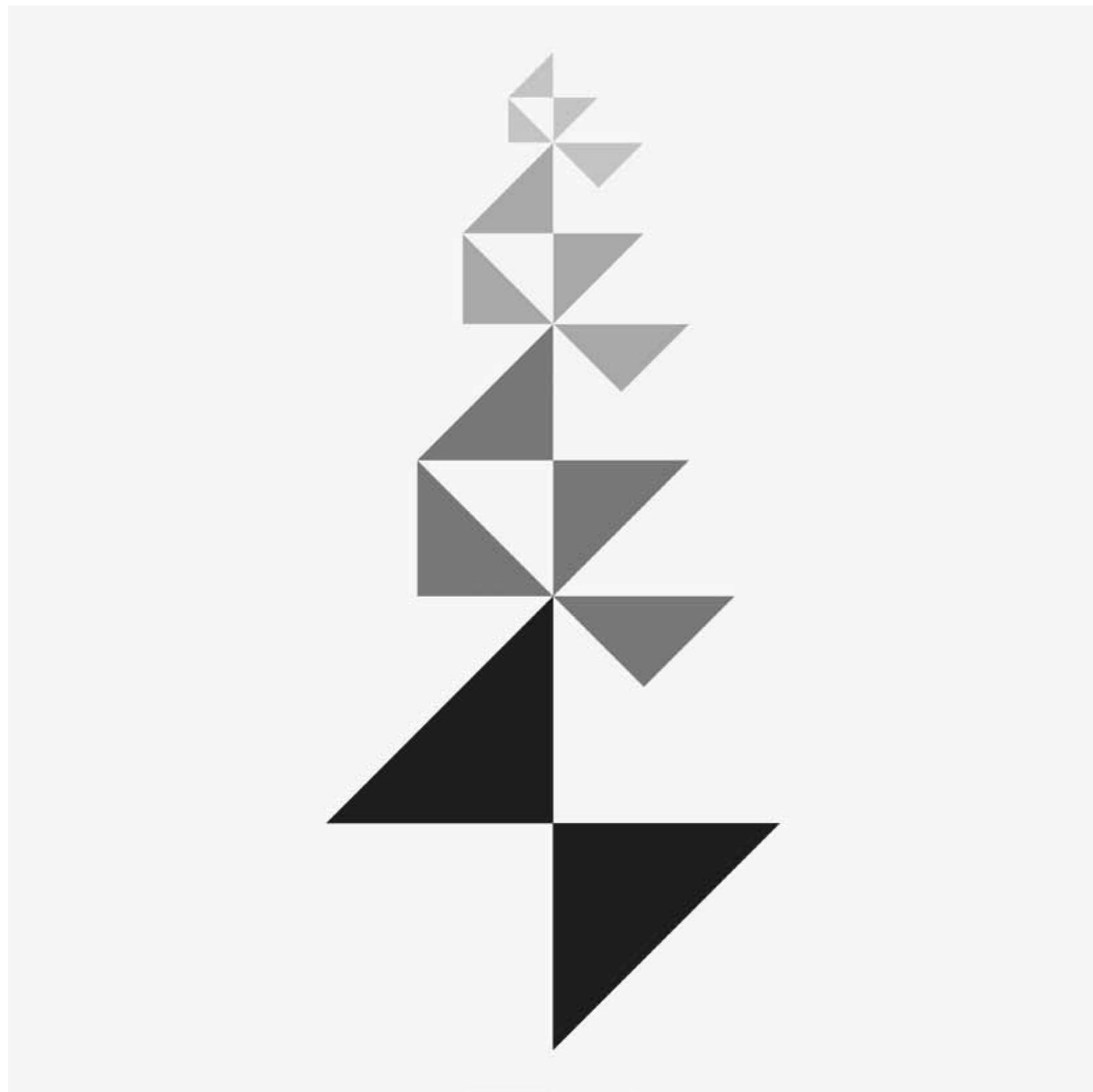
constelação nº b3 - 2010
série formulação.
interação. articulação.
50 x 50 cm
plottergrafia



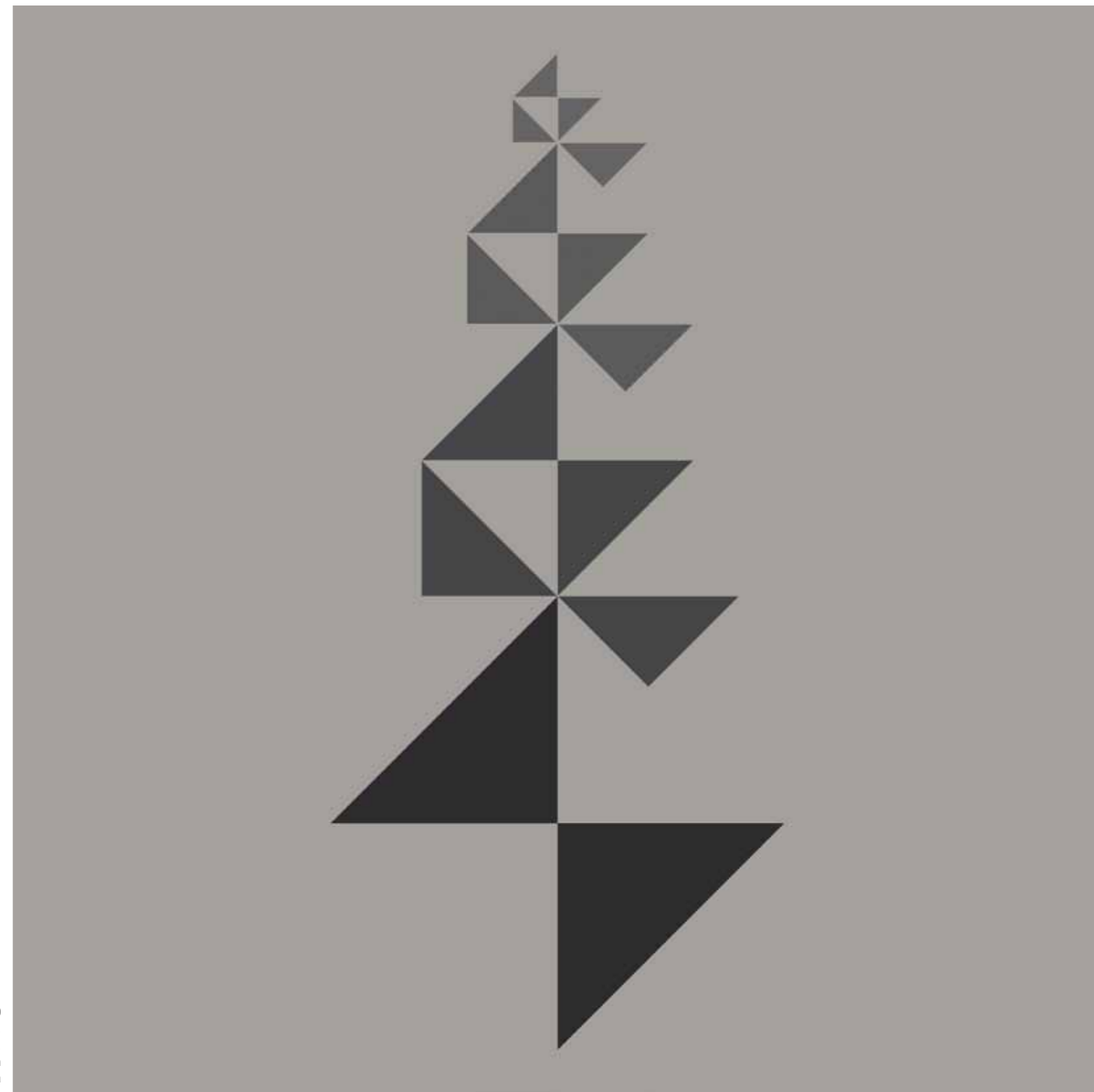
constelação b4 - 2010
série formulação.
interação. articulação.
50 x 50 cm
plottergrafia

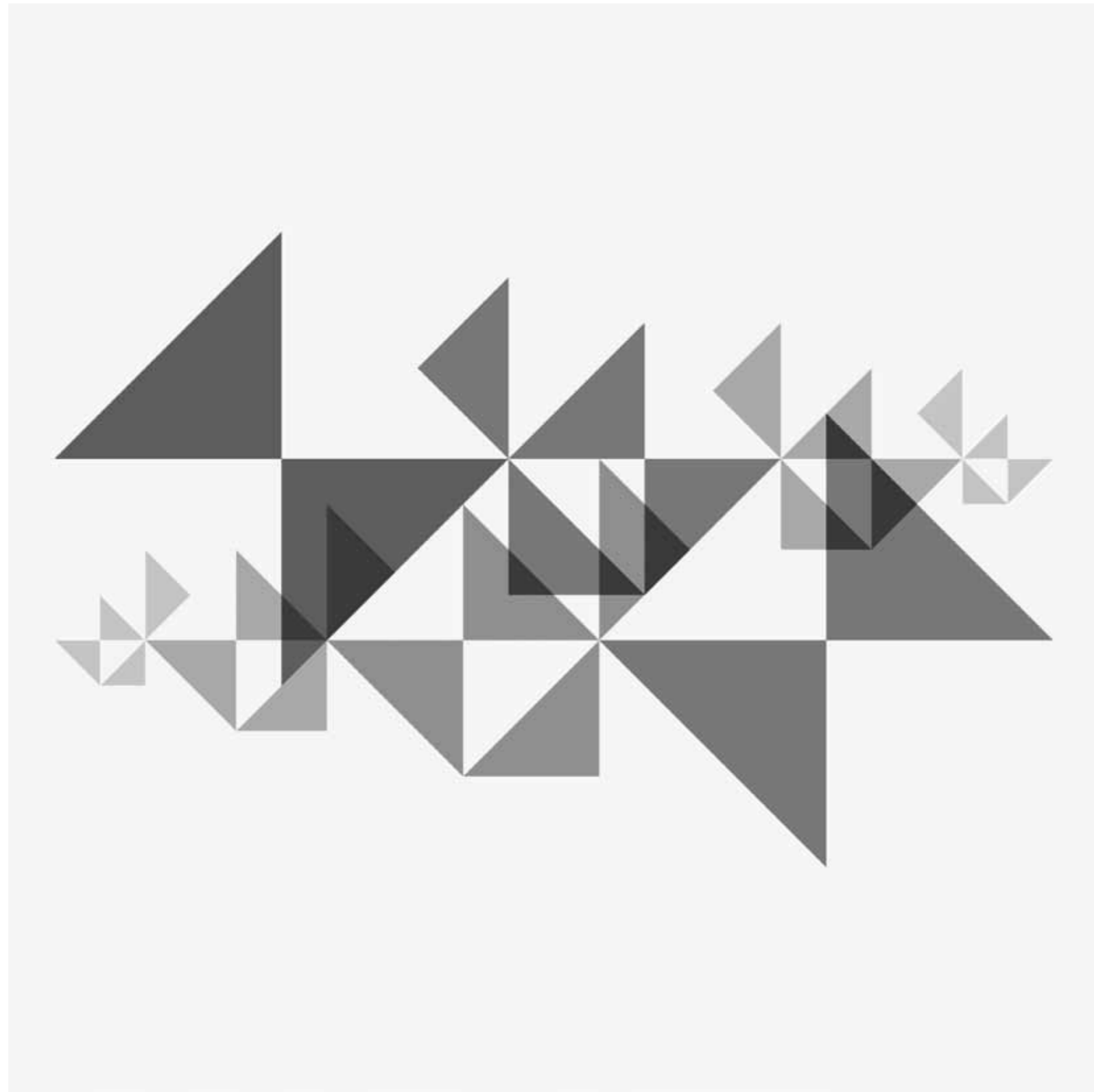


constelação - 2010
série formulação.
interação. articulação.
50 x 50 cm
plottergrafia

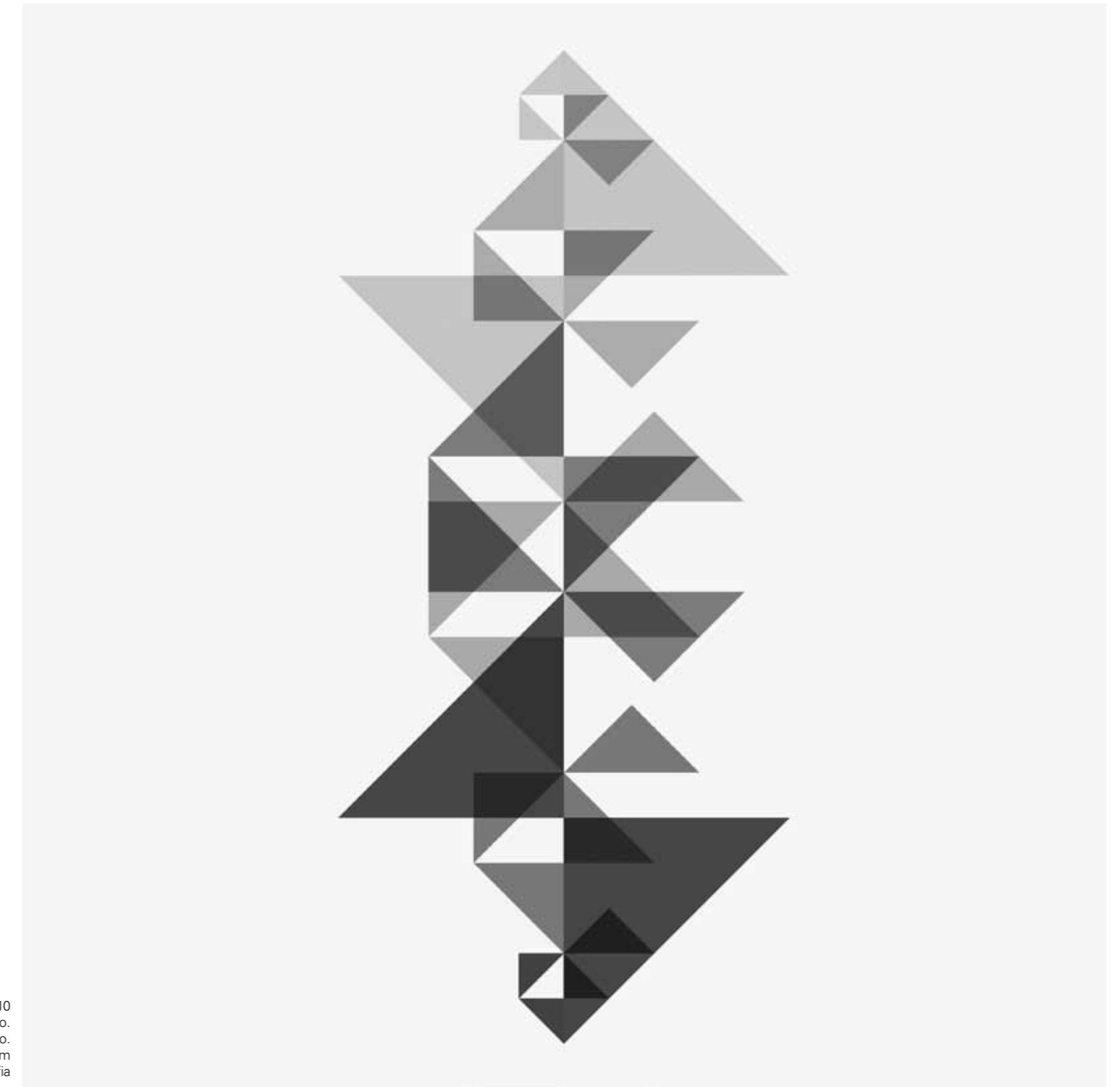


constelação c2 - 2010
série formulação.
interação. articulação.
50 x 50 cm
plottergrafia

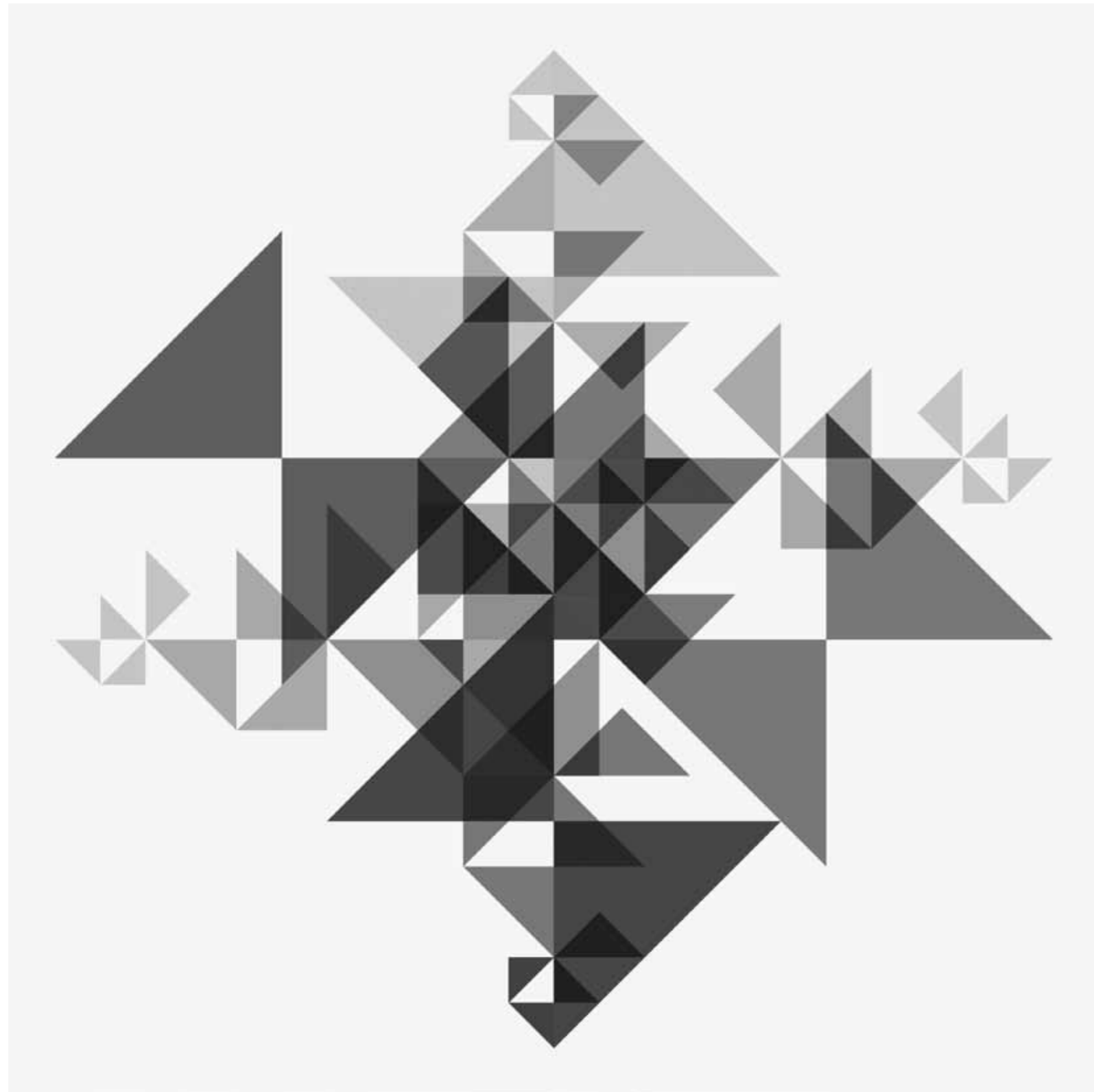




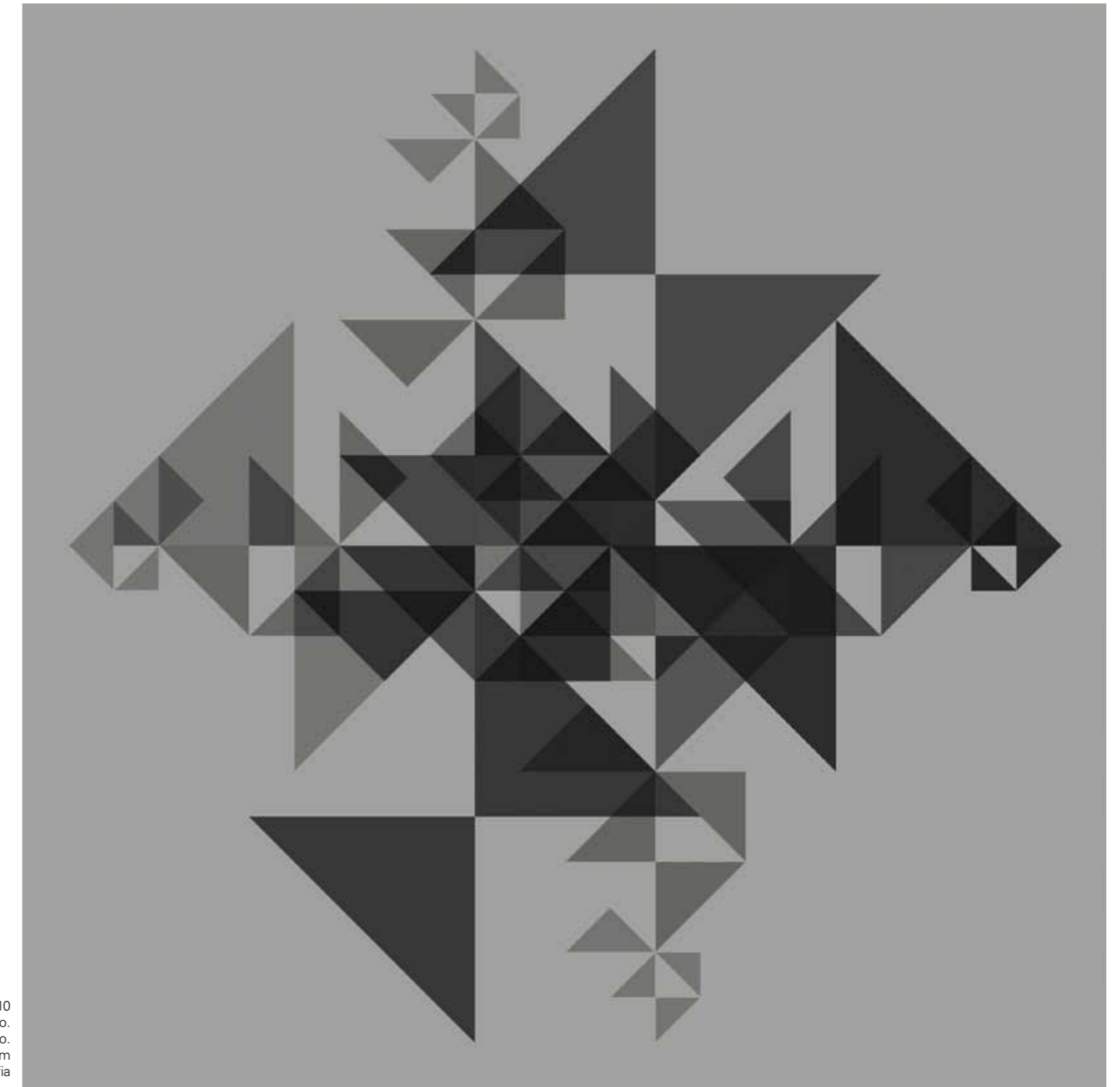
constelação c3 - 2010
série formulação.
interação. articulação.
50 x 50 cm
plottergrafia



constelação c4 - 2010
série formulação.
interação. articulação.
50 x 50 cm
plottergrafia

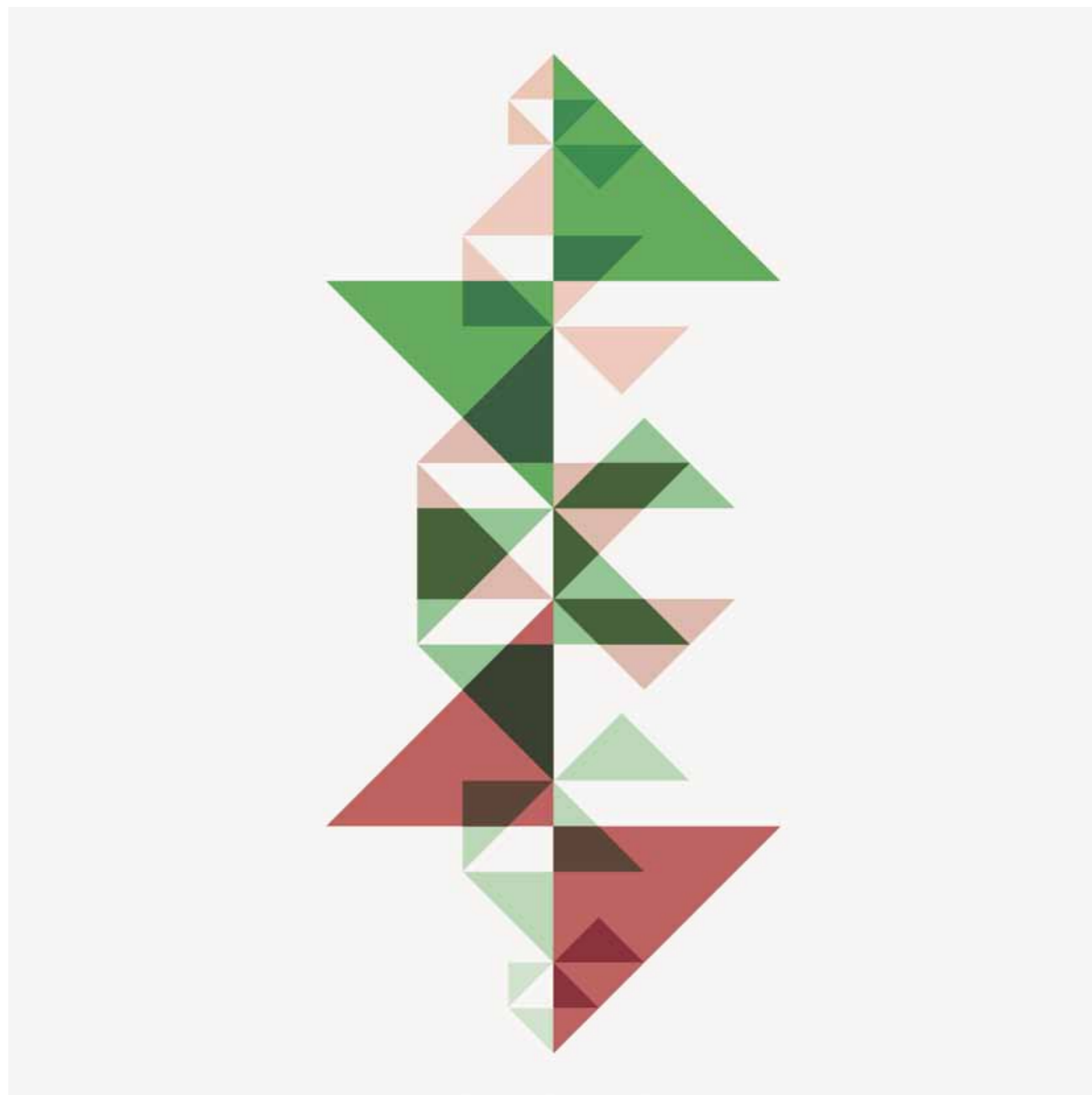


constelação c5 - 2010
série formulação.
interação. articulação.
50 x 50 cm
plottergrafia

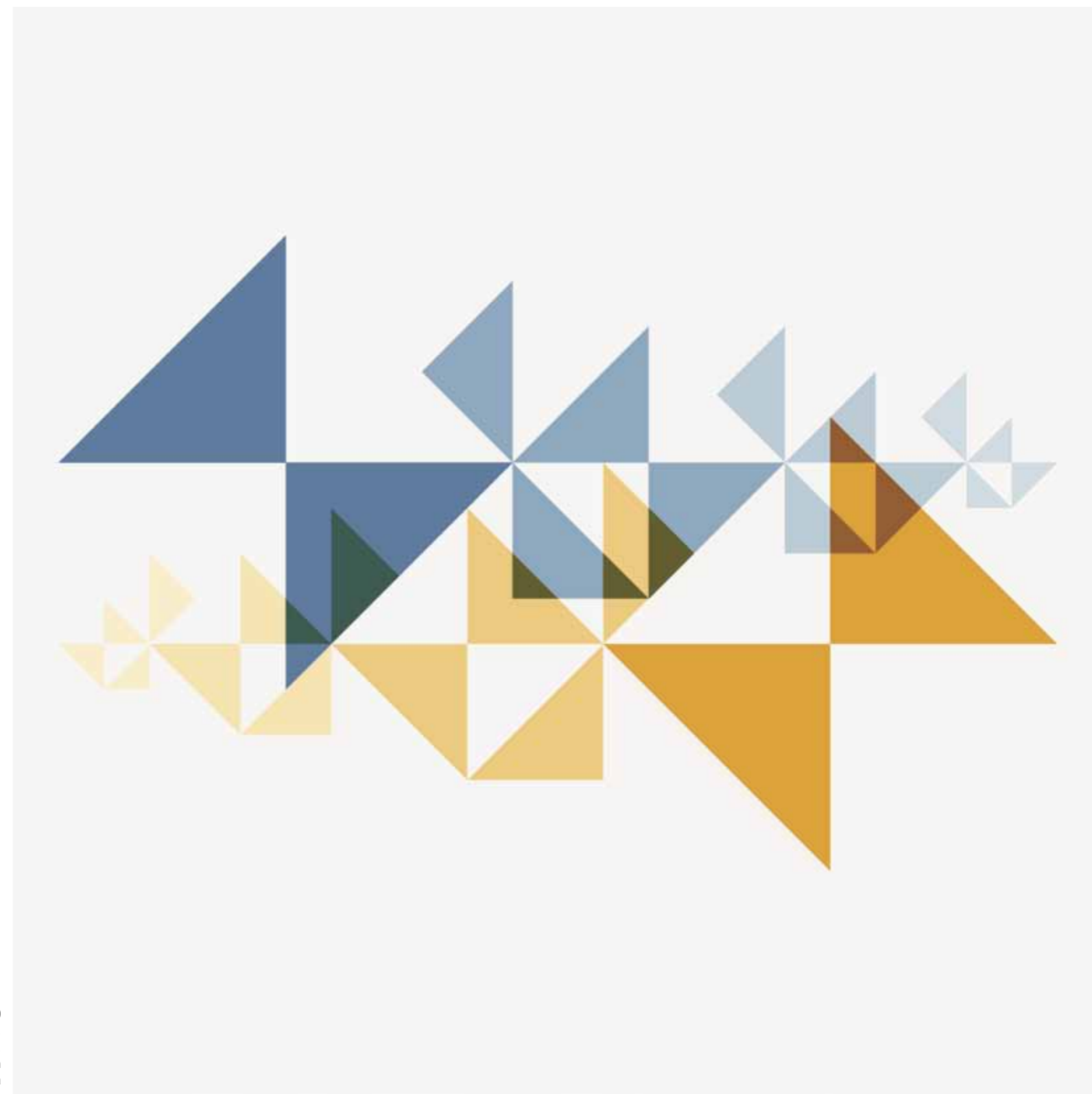


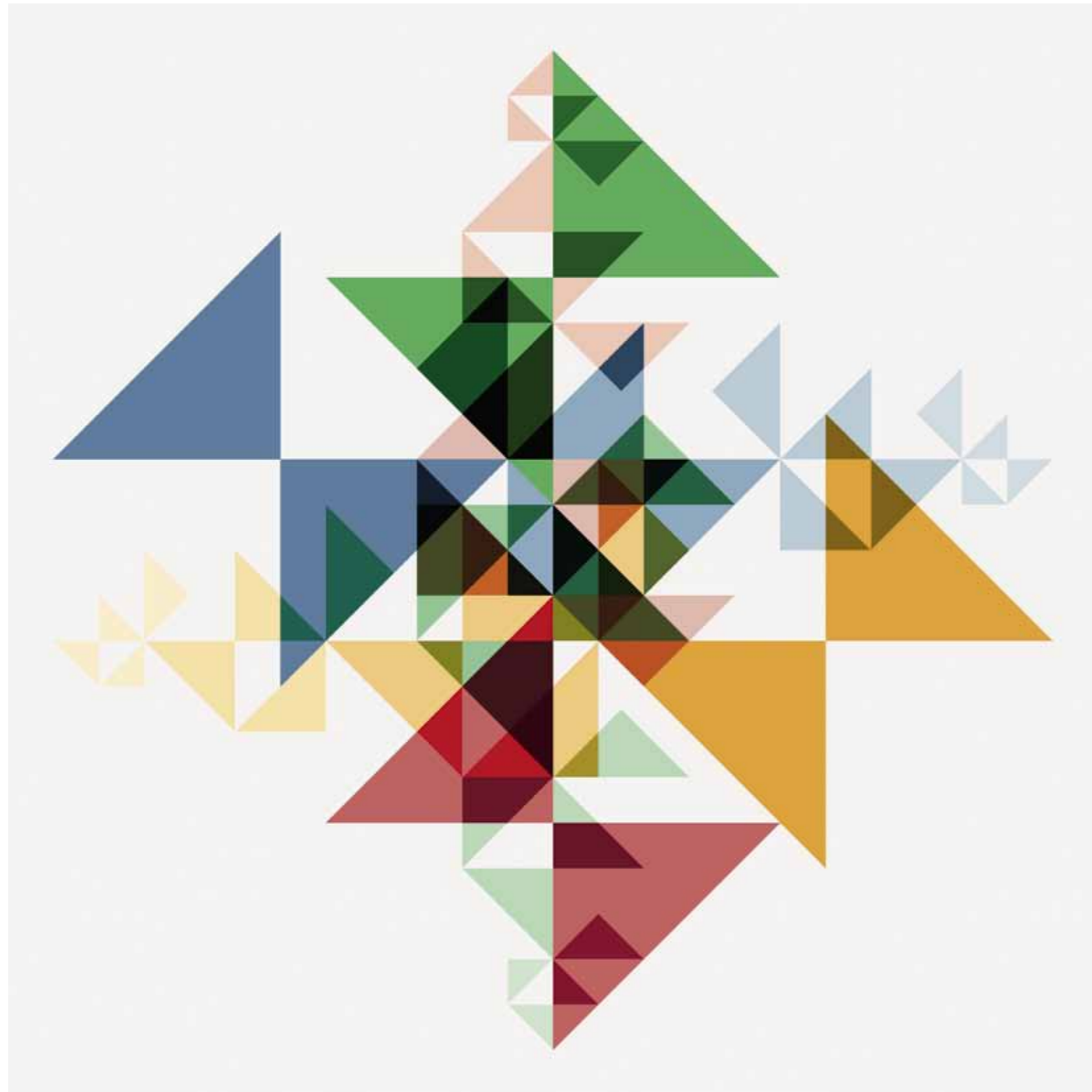
constelação c6 - 2010
série formulação.
interação. articulação.
50 x 50 cm
plottergrafia

constelação d1 - 2010
série formulação.
interação. articulação.
50 x 50 cm
plottergrafia

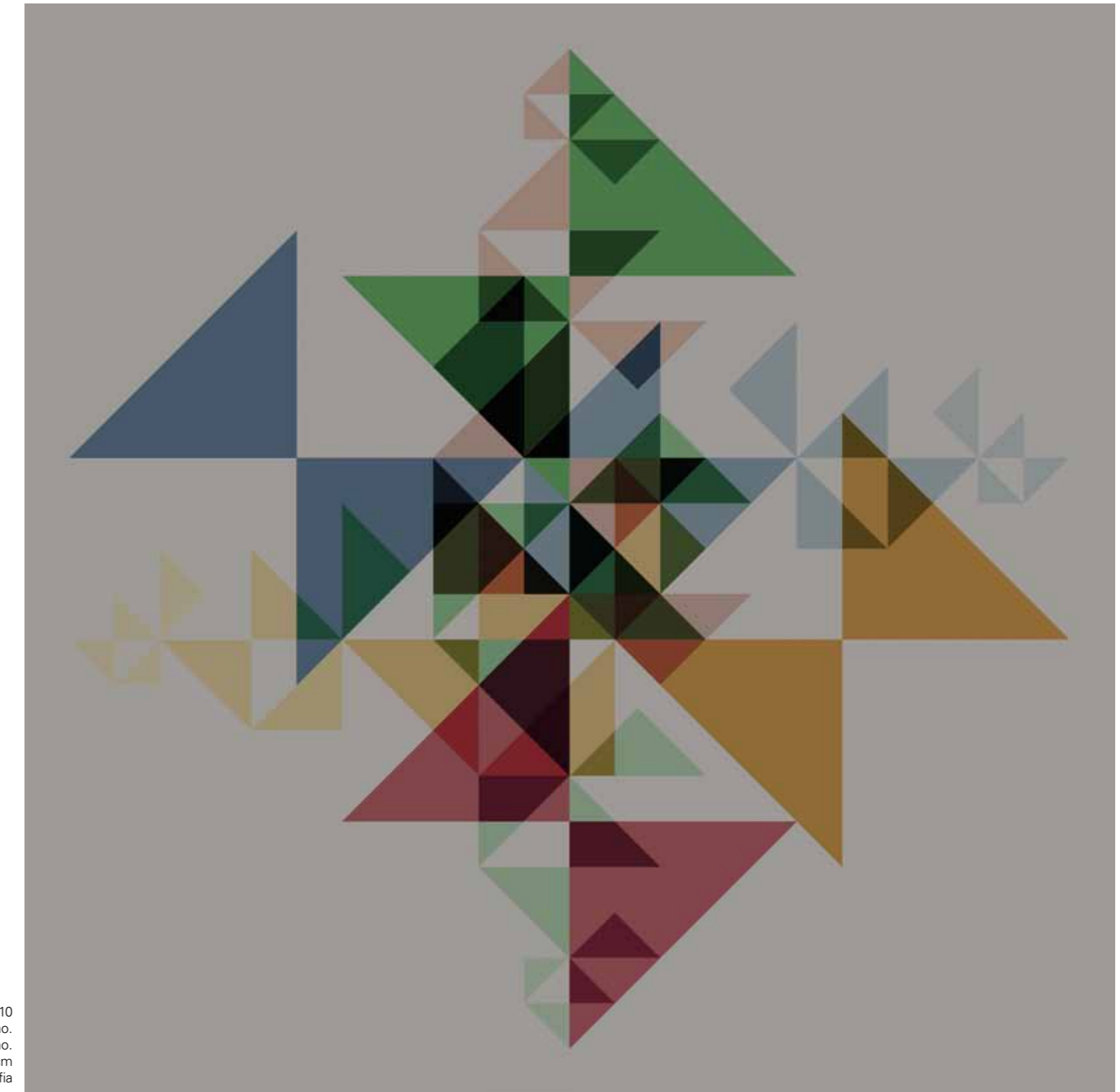


constelação d2 - 2010
série formulação.
interação. articulação.
50 x 50 cm
plottergrafia



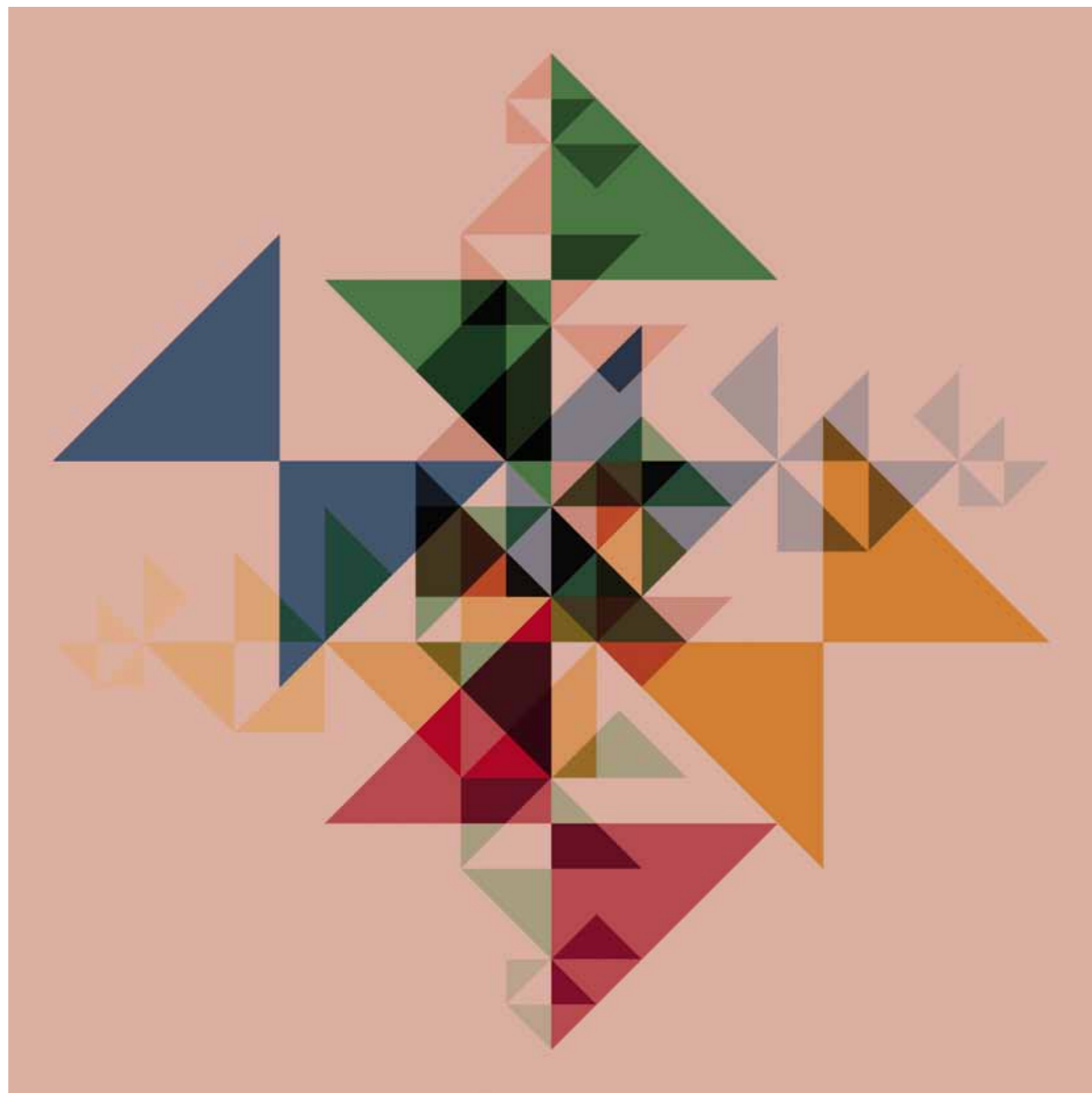


constelação n° d3 - 2010
série formulação.
interação. articulação.
50 x 50 cm
plottergrafia

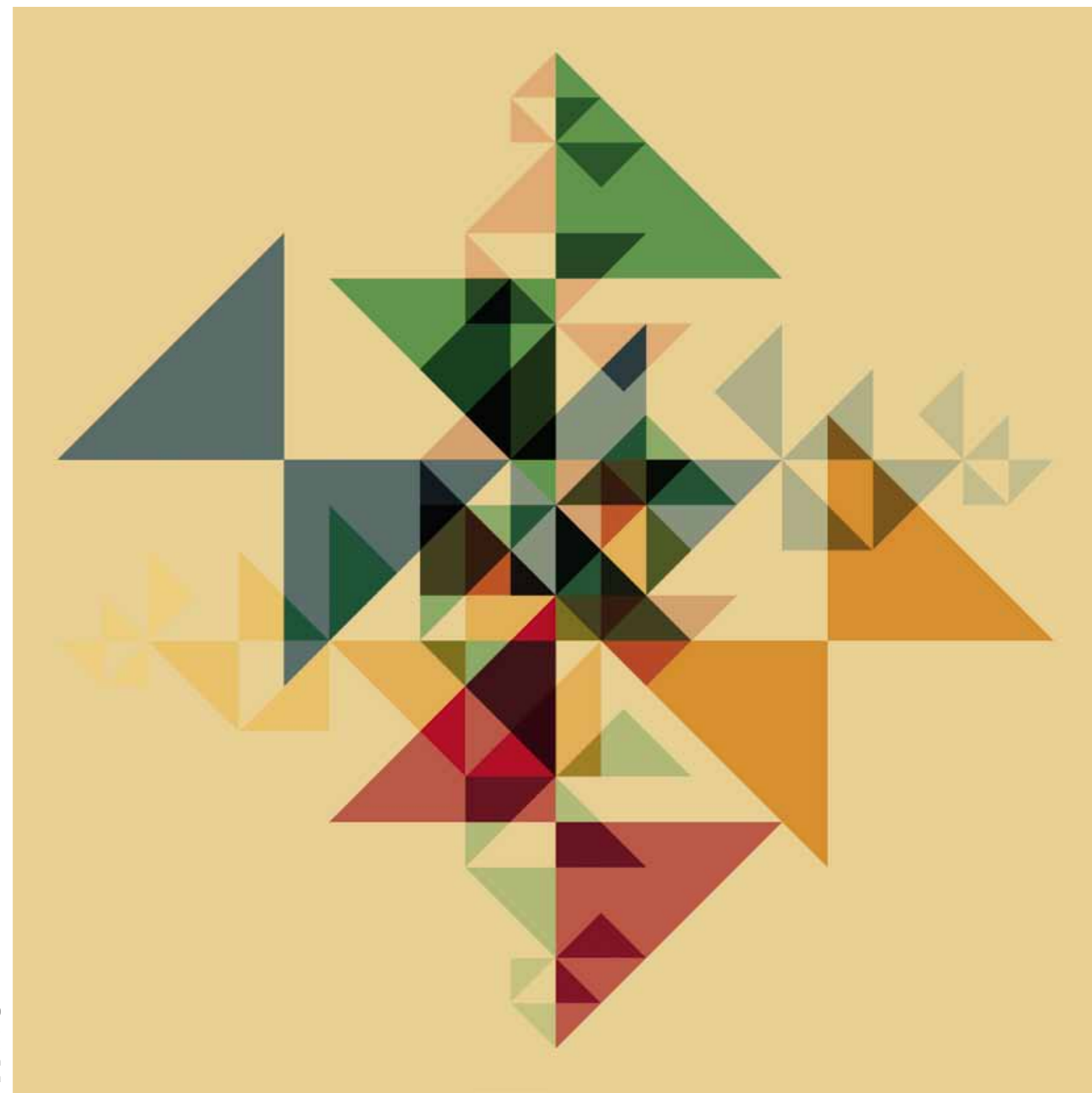


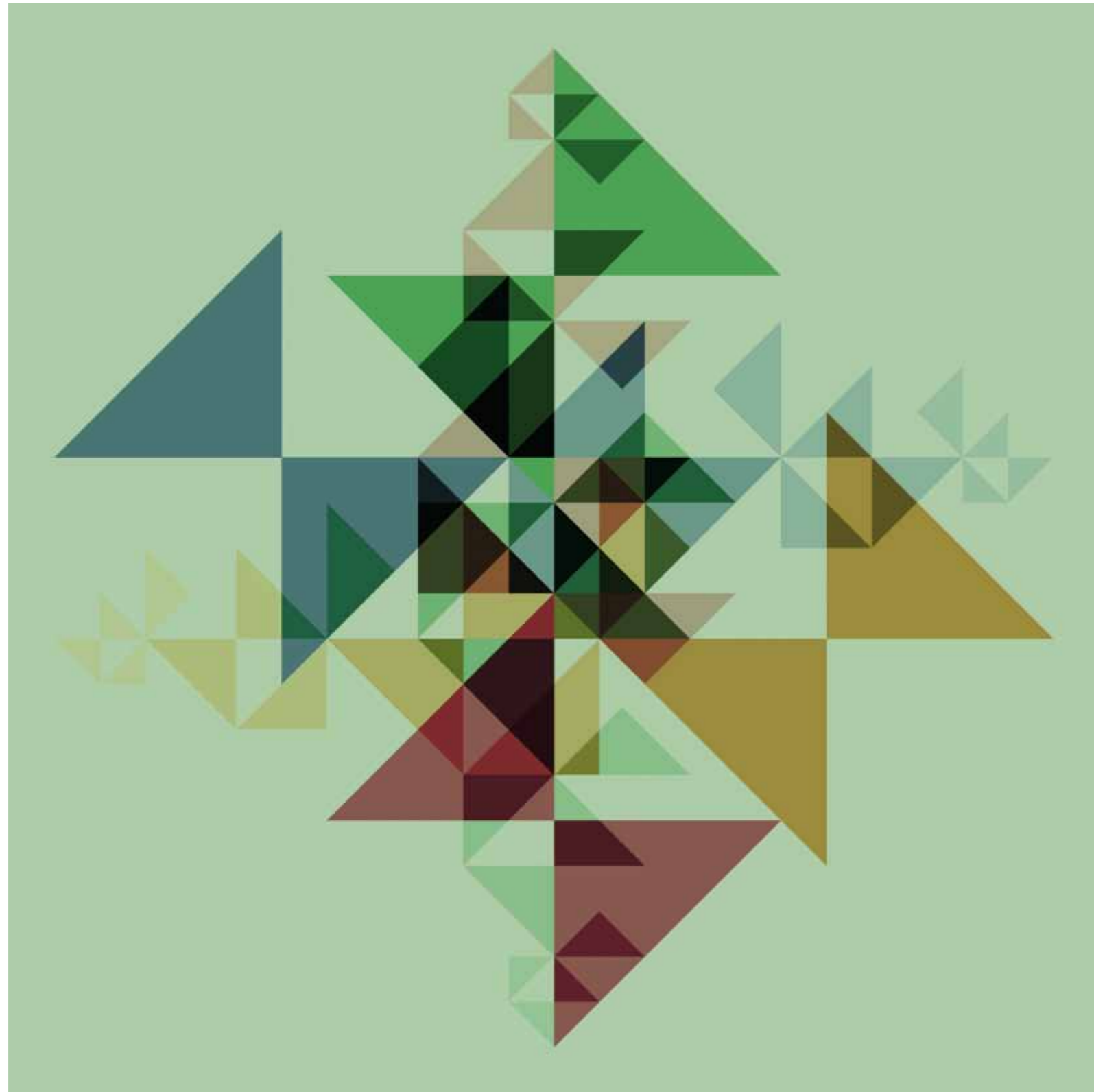
constelação e1 - 2010
série formulação.
interação. articulação.
50 x 50 cm
plottergrafia

constelação e2 - 2010
série formulação.
interação. articulação.
50 x 50 cm
plottergrafia

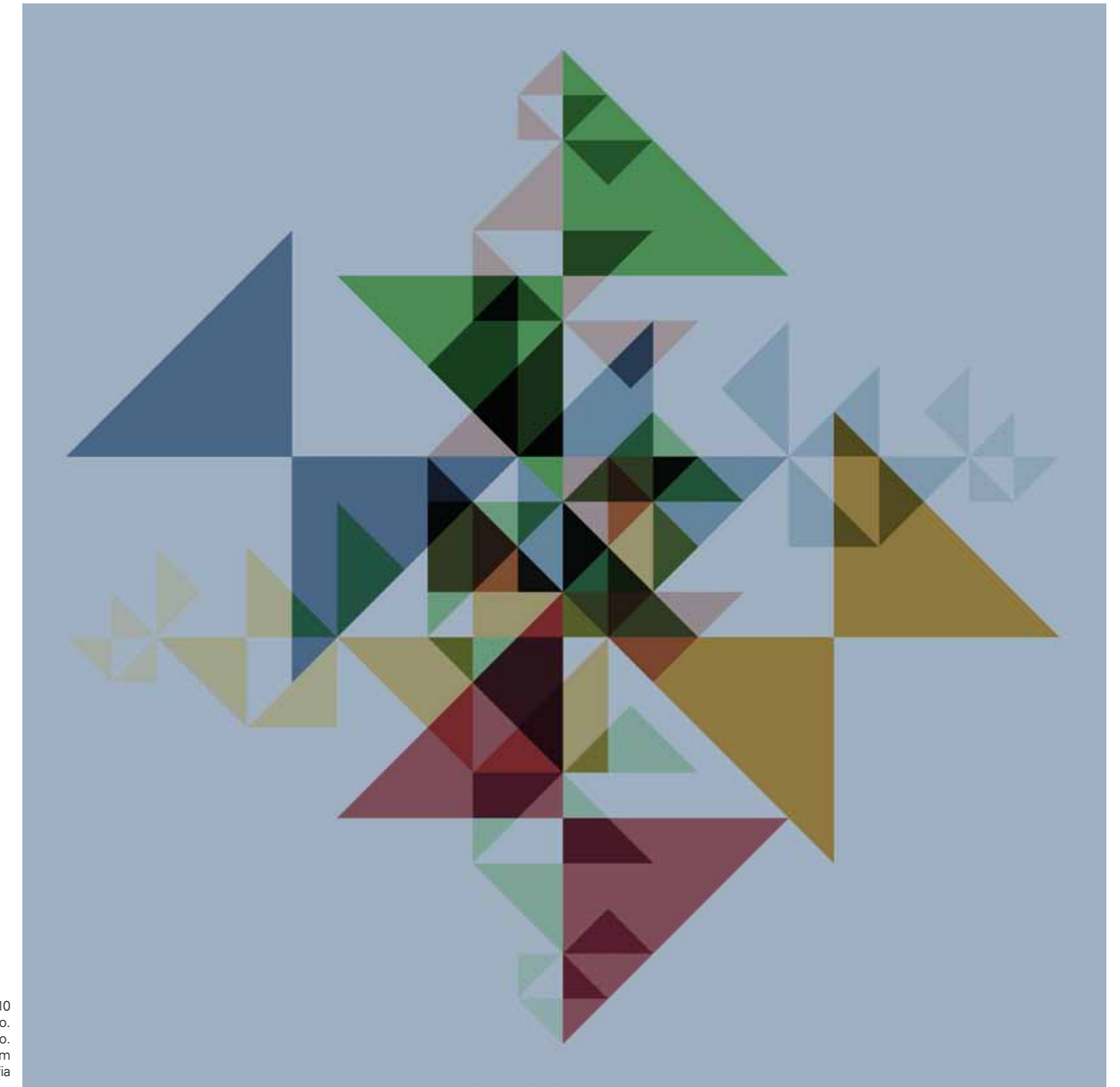


constelação e3 - 2010
série formulação.
interação. articulação.
50 x 50 cm
plottergrafia





constelação e4 - 2010
série formulação.
interação. articulação.
50 x 50 cm
plottergrafia



constelação e5 - 2010
série formulação.
interação. articulação.
50 x 50 cm
plottergrafia

1928	nasce em são paulo sp br, 16 setembro.		recebe bolsa do itamaraty, do ministério da educação e do capes para frequentar a hochschule für gestaltung, ulm, alemanha.	educadores de escolas de arte, porém sem conhecimentos da função e necessidades de uma escola de design. junto com seu colega de ulm, karl heinz bergmiller, define o programa para a implantação de uma escola de design no brasil, cujo conceito é aceito pelo ministério da cultura.	
1950	inscreve-se e é aceito na seleção de candidatos a frequentar o instituto de arte contemporânea, primeira escola de design no brasil, do museu de arte de são paulo, por pietro maria bardi, lina bo bardi e jacob ruchti.	1954/58	inicia e completa seus estudos de comunicação visual e design gráfico na hochschule für gestaltun em ulm, Alemanha.		
	aluno de roberto sambonet, flavio motta, leopoldo haar, salvador candia, aldemir martins, roger bastide, carlos nicolaiesky, gastone novelli, poty lazazaroto, wolfgang pfeiffer.		durante os quatro anos de curso tem contato com programas da teoria e ciência das cores: joseph albers, johannes itten, helene nonné-schmidt, aemilius müller; geometria construtiva: hermann von baravalle; trabalhos visuais e projetos: max bill, otl aicher, tomás maldonado, hans gugelot, vordemberg- gildewart; tipografia: anthony frøshaug, fritz querengässer; fotografia: ernest scheidegger, ernest hahn, thomas rago, wolfgang siol, christian staub; integração cultural, metodologia, teoria científica, semiótica e sociodinâmica da cultura: max bense, tomás maldonado, abraham moles, josef richwert, hans-günter sperlich, walter zeischegg; metodologia aplicada, percepção visual: herbert vesely, merwin wiklliam perrine.	1960	a convite de max bill participa de uma exposição coletiva no helmhaus, zurich, suíça “konkrete kunst, fifty years of development/1960” com albers, kandinsky, klee, bill, malevich, mondrian, itten, vantongerloo, schwiters, moholy-nagy, os concretos brasileiros e outros.
	colega de luiz sadaki hossaka, estella aronis, emilie chamie, antonio maluf, mauricio nogueira lima, ludovico martino.			1963	carlos flexa ribeiro, diretor cultural do mam-rj, na gestão de niomar sodré bittencourt, é nomeado secretário de cultura estadual, pelo governador carlos lacerda e em 10 de junho é inaugurada, no rio de janeiro, a escola superior de desenho industrial, seguindo as recomendações de wollner e bergmiller, dirigida pelo arquiteto maurício roberto, agregando designers como aluísio magalhães e goebel weyne.
	paralelamente, desenvolve grandes amizades no campo de aprendizagem do desenho com aldemir martins, goebel weyne, geraldo de barros.			1965	a convite do icsid, international council of industrial design, é convidado a participar, representando o brasil, na hfg em ulm, alemanha, de um grupo de trabalho sobre recomendações de programas e métodos de ensino do desenho industrial em nível superior.
1951	recebe convite de pietro maria bardi para auxiliá-lo na montagem da exposição de max bill no masp.			1968	com o mesmo grupo e assunto participa de uma reunião em buenos aires, argentina.
1952	é solicitado por geraldo de barros para, conjuntamente, desenvolver cartazes para a comemoração do quarto centenário da cidade de são paulo e como pagamento recebe aulas de pintura e pelos trabalhos associa-se aos artistas concretos do grupo ruptura, com waldemar cordeiro, lothar charoux, luis sacilotto, kazmer fejer, judith lauand, maurício nogueira lima, antonio maluf, anatol wladyslaw e leopoldo haar.	1957	recebe o prêmio internacional do cartaz da quarta bienal do museu de arte moderna de são paulo.	1970	é eleito presidente (70/72) pela abdi, associação brasileira de desenho industrial.
1953	participa de concurso e é premiado pelo cartaz da terceira bienal de são paulo.	1958	em outubro retorna ao brasil e abre o primeiro escritório brasileiro de industrial e graphic design com geraldo de barros, ruben martins e walter macedo: a forminform. participam desse escritório, como colaboradores: décio pignatari, ludovico martino, german lorca, e seu colega de ulm, karl heinz bergmiller.	1972	reeleito (72/74) presidente da abdi.
	inscreve quatro pinturas de arte concreta na terceira bienal e é premiado como jovem pintor revelação por um júri internacional, que inclui mario pedrosa e max bill. max bill solicita de pietro maria bardi a indicação de um possível jovem candidato brasileiro para participar de um grupo internacional de estudantes para a escola, baseada na bauhaus, em ulm na alemanhaocidental. é indicado por bardi e entrevistado e aprovado por max bill.	1959	através de niomar sodré bittencourt, diretora do museu de arte moderna do rio de janeiro, é convidado, por indicação de max bill, tomás maldonado e otl aicher, a organizar a réplica da hochschule fuer gestaltung a ser implantada no mam-rj.	1973	participa, a convite do governo brasileiro, do congresso do icsid 73 in kyoto, japão: soul and material things.
			por questões financeiras e políticas, essa função é transferida ao ministério da educação e cultura, liderada por simeão leal, com um grupo de importantes	1980	exposição wollner design gráfico, no museu de arte de são paulo, e no museu de arte moderna do rio de janeiro, nessa exposição é lançada a nova identidade visual do banco itaú.

1997 a convite do designer wolfgang weingart, conduz workshop e palestras na basel kunstgewerbeschule, suíça e, a convite de herbert kapitzki, em rotis, alemanha.

2008 palestra em homenagem ao centenário de max bill e sobre o significado de sua influência na arte concreta e design no brasil, no museum haus konstruktiv, zurich, suíça.

a convite do museum of fine arts, houston, usa, participa de uma palestra sobre seu roteiro como artista e designer, abordando o tema “art and design: discovery and attitude” onde comunica seu retorno à pintura.

2009 workshop e palestras em singapura, na nanyang technological university.

lançamento do livro “building on a construct”, produzido por wollner, sobre a coleção adolpho leirner, arte construtiva brasileira, para o museum of fine arts de houston, usa.

diretores

gláucia cohn

peter cohn

flavio cohn

coordenação editorial

ulisses cohn

apresentação

peter cohn

texto crítico

juan manuel bonet

traduções

andrea tissenbaum

john norman

agnes l. velloso

anthony doyle

fotografia

sérgio guerini

jose antonio carrillo

assessoria de comunicação

mariana amaral comunicação

projeto gráfico

maína junqueira

designer assistente: debora motoki

produção gráfica

mai design

tratamento de imagens e provas digitais

ricardo tilkian – ponto e meio de comunicação

impressão

gráfica ipsis

tiragem

1.500 exemplares em português

500 exemplares em inglês

nossos agradecimentos

alexandre wollner

andré stolarski

angela thomas schimd

augusto de campos

dr. jacob bill

editora cosac naify

erich schimd

ferreira gullar

bonet, juan manuel

max bill, mavignier, wollner: 60 anos de arte construtiva no brasil / apresentação de peter cohn; textos de juan manuel bonet; ferreira gullar; andré stolarski – são paulo :dan galeria, 2010.

p. : il.

isbn: 978-85-620-7902-3

1. construtivismo (arte moderna) 2. artes gráfica 3. bill, max, 1908-1994. 4. mavignier, almir, 1925- . 5. wollner, alexandre, 1928- . l. cohn, peter, apres. II. gullar, ferreira, 1930- . III. stolarski, andré. IV. Título

crb/8 : 4032

cdd 709.04057



rua estados unidos, 1638

01427-002 são paulo sp

www.dangaleria.com.br

