

O grupo Ruptura e o abstracionismo na Europa Central: histórias e obras perdidas de Kázmér Fejér e Leopold Haar

Heloisa Espada



MoMA

Instituto
Cisneros

O grupo Ruptura e o abstracionismo na Europa Central: histórias e obras perdidas de Kázmér Fejér e Leopold Haar¹

Este ensaio foi escrito como parte da “Bolsa da Coleção Latino-Americana do Instituto Cisneros”, que apoia pesquisas sobre aspectos negligenciados do acervo latino-americano do MoMA e suas conexões com a arte de outras regiões. São Paulo–Nova York, 2025

O grupo Ruptura é um assunto central na historiografia da arte construtiva no Brasil. É consenso que sua exposição inaugural, realizada em dezembro de 1952, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), marcou de forma incontornável o debate sobre arte abstrata e concreta no país. No entanto, as origens do grupo continuam sendo um assunto repleto de lacunas, algumas provavelmente insolúveis, pois, em alguns casos, as fontes de pesquisa são precárias ou se perderam.² Este texto aborda dois assuntos praticamente desconhecidos: as obras e as trajetórias pouco documentadas de Leopold Haar e Kázmér Fejér. O primeiro, imigrante polonês, e o segundo, húngaro, transferiram-se para o Brasil na segunda metade da década de 1940, em circunstâncias diretamente relacionadas ao fim da guerra. Procuo reconstituir a trajetória de Haar a partir de um conjunto de documentos guardados por sua família, muitos deles inéditos, e da análise da *Exposição de Artes Industriais: Vitrines e Fotografias*, realizada por Leopold e seu irmão Zygmunt Haar, no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1951. Em seguida, abordo a atuação de Fejér em Budapeste, de 1946 e 1948, junto ao Grupo de Artistas Abstratos reunido na capital húngara, em especial sua atuação como organizador da exposição *Új Világkép* (New Worldview), ao lado do crítico húngaro Ernő Kállai. Ainda que partindo de fontes exíguas, discorro também sobre a passagem de Fejér por Montevidéu, em 1948, antes de se instalar em São Paulo, no ano seguinte.

As informações apresentadas aqui revelam posturas, produções e referências teóricas bem menos ortodoxas do que a historiografia costuma reconhecer a respeito do Ruptura. Os dados sugerem que a experiência profissional e a formação de Haar e Fejér foram mais relevantes para as propostas do grupo do que se costumou pensar. Além disso, a pesquisa relaciona a história do Ruptura com a emergência de associações artísticas de viés internacionalista que emergiram na Europa Ocidental e Central, no imediato pós-guerra, com o objetivo de romper com o isolamento imposto pelo conflito e fortalecer a arte moderna em seus países.

A partir do que falta

Durante a pesquisa que deu origem ao livro *Arte concreta paulista: documentos*, em 2002, o pesquisador João Bandeira descobriu uma fotografia, até então desconhecida, da exposição do grupo Ruptura no MAM SP, em 1952, que acabou se tornando uma fonte fundamental sobre o conteúdo na mostra. A imagem retirada de um jornal tem

péssima qualidade, está suja e manchada.⁴ Ainda assim, ela informa que, à esquerda da sala, havia pelo menos seis telas penduradas em painéis e duas em colunas, quatro pinturas na parede do fundo e duas peças tridimensionais mostradas sobre totens. Uma das bases traz o nome “ruptura” escrito em caixa baixa. A definição precária da imagem impede que a maioria das obras seja identificada. Para piorar a situação, até o momento, nenhuma pesquisadora que se debruçou sobre o assunto jamais encontrou uma lista de obras da mostra. Sabe-se da participação de alguns trabalhos por meio de um conjunto restrito de fotos, igualmente de difícil legibilidade, publicadas em jornais da época, e de anotações nos diários de Sacilotto sobre as obras enviadas pelo artista para participar da mostra.⁵

À esquerda, é possível ver uma pintura de Geraldo de Barros, porém, o ângulo da foto deixa dúvidas se se trata de *Função Diagonal* (1952), da Coleção Patrícia Phelps Cisneros, ou *Função Diagonal* (1952-1953?), que se encontra numa coleção particular no Brasil.⁶ As duas obras são muito parecidas entre si, mas diferem sutilmente em detalhes essenciais. A *Função Diagonal* da coleção Cisneros é uma obra bastante comentada pela historiografia, que representa bem o interesse pela matemática euclidiana e pela Gestalt característica de uma parte da produção do Ruptura.⁷ A pintura é elaborada a partir de uma sequência de oito quadrados inscritos uns dentro dos outros, combinada a operações de rotação, inversão e reflexão. Barros partiu de uma lógica aparentemente simples: os lados dos quadrados inscritos têm a metade daquele que o contém, sendo que eles mudam alternadamente de posição (quadrado e diamante) e cor (preto e branco). Outra constante é que os vértices dos quadrados inscritos tangenciam a metade dos lados do quadrado maior que os contém. O artista estava profundamente interessado na teoria da Gestalt. Como consequência da alternância de cores e posições, surge uma série de triângulos retângulos que também diminuem de tamanho progressivamente. Assim, a composição descreve o Teorema de Pitágoras, pois os quadrados são a representação gráfica literal do quadrado de cada hipotenusa. A partir do que foi descrito aqui, pode-se entender que *Função Diagonal* deriva de uma lógica algorítmica, porém, a composição final decorre de três desvios. Se as inscrições ocorressem de forma concêntrica, teríamos o desenho de uma rosácea. Mas a partir da inscrição do quarto quadrado (branco), Barros deslocou o eixo da operação para a direita e, depois, duas vezes para a esquerda, criando a sensação de um movimento em espiral. Em seu último “ato”, ele define a posição do pequeno diamante branco de modo que este tangencia o centro do quadro.

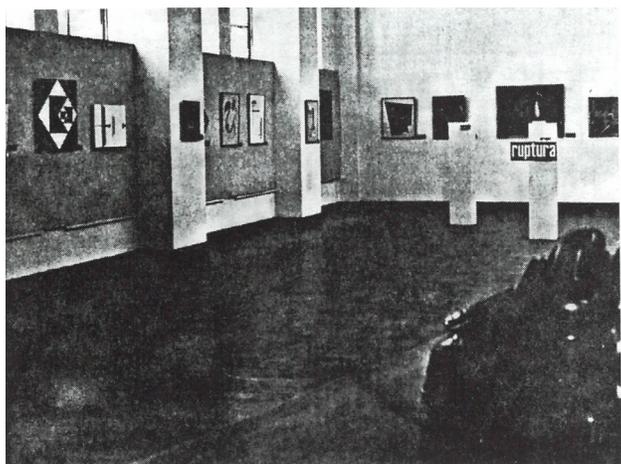


Fig. 1. Exposição do grupo Ruptura no MAM SP, em dezembro de 1952.
Fonte desconhecida³

Na outra versão de *Função Diagonal*, Barros introduziu pequenas mudanças na lógica descrita acima, turvando a leitura imediata do quadro e sugerindo novos desafios de percepção. Aqui, ele quebrou a regra da redução progressiva dos quadrados a partir da divisão equânime dos seus lados. O segundo quadrado preto inscrito no quadrado branco maior (em posição de diamante) é levemente deslocado para a direita, de modo que seu lado esquerdo é maior que a metade do lado do quadrado branco em que está inscrito. Em consequência disso, a existência desse segundo quadrado preto torna-se virtual, pois seus vértices do lado direito “escapam” para fora do diamante branco. Ou seja, a forma preta não é mais o quadrado da hipotenusa do triângulo branco à esquerda. Já o segundo diamante branco, menor, ainda mais à direita do quadro, é posicionado na lógica de uma divisão equânime dos lados. O segundo momento de subversão ocorre quando Barros decide por finalizar o movimento centrípeto descrito na obra com um retângulo branco em posição diagonal, à direita do centro do quadro. A comparação entre as duas versões de *Função Diagonal* sugere que, na segunda pintura analisada aqui, Barros optou por “frustrar” e desviar ainda mais a sequência lógica de polígonos regulares apresentada na primeira versão. O deslocamento do segundo quadrado preto à direita obedeceria a algum cálculo matemático? Na segunda versão da pintura, os quadrados avançam mais do que o previsto, ultrapassam limites e acabam se penetrando de modo irregular. Apesar das semelhanças, quando vistas lado a lado, as diferenças entre as duas composições sobressaem e, de certa forma, contrariam a ideia de que uma arte inspirada pela matemática euclidiana teria necessariamente um desfecho previsível e regular.

A mostra do Ruptura no MAM SP é considerada como a primeira manifestação de arte concreta no Brasil. Com duração de apenas quinze dias, o evento fez estardalhaço com um manifesto de verve assertiva e radical. Dela participaram Leopold Haar (Tarnów, 1910 – São Paulo, 1954), Anatol Wladyslaw (Varsóvia, 1913 – São Paulo, 2004), Geraldo de Barros (Chavantes, 1923 – São Paulo, 1998), Lothar Charoux (Viena, 1912 – São Paulo, 1987), Luiz Sacilotto (Santo André, 1924 – São Bernardo do Campo, 2003), Kázmér Fejér (Pécs, 1923 – Setúbal, 1989) e Waldemar Cordeiro (Roma, 1925 – São Paulo, 1973). O grupo, portanto, era composto por cinco imigrantes europeus e dois brasileiros descendentes de europeus. Charoux e Wladyslaw chegaram em São Paulo no início da juventude, em 1928 e 1930, respectivamente, na companhia dos pais. Cordeiro, Haar e Fejér instalaram-se na cidade logo após o fim da II Guerra Mundial.

Sacilotto e Barros, nascidos no interior de São Paulo, descendiam de famílias italianas e portuguesas. Em resumo, o grupo era formado por homens brancos relativamente jovens, que vinham de famílias de classe média baixa ou recém-imigrados e que, portanto, precisavam ganhar a vida ao mesmo tempo que se dedicavam à arte.

O Ruptura se tornou um foco de estudos historiográficos no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, o que coincide com a emergência de pesquisas sobre arte concreta no Brasil. Em 1998, Ana Maria Belluzzo publicou o ensaio “Ruptura e Arte Concreta” no livro *Arte construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner*, com o objetivo de analisar as obras dos artistas do coletivo e do movimento concreto pertencentes à coleção em questão.⁸ Porém, a primeira iniciativa no sentido de reconstituir a história do grupo e identificar as obras apresentadas em 1952 ocorreu em 2002, quando Rejane Cintrão, com o apoio da pesquisadora Ana Paula Nascimento, organizou a mostra *Grupo Ruptura*, no Centro Universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo. Diante da dificuldade de localizar as obras que aparecem nas fotos da montagem original, as curadoras optaram por apresentar trabalhos produzidos pelos membros do coletivo no ano de 1952.⁹ Recentemente, a historiadora da arte Adele Nelson chegou a novas conclusões sobre o evento a partir de uma análise detalhada dos poucos documentos – registros fotográficos, plantas arquitetônicas e repercussão na imprensa – que existem sobre o assunto.¹⁰ E, em 2022, vinte anos depois da mostra concebida por Rejane Cintrão, tive a oportunidade de organizar uma nova releitura da exposição inaugural do grupo, em parceria com Yuri Quevedo, no MAM SP.¹¹ Esse trabalho, baseado nos estudos que o antecederam, nos levou a concluir que o conhecimento sobre o que foi mostrado pelo Ruptura, em 1952, permanece lacunar, pois, de fato, apenas três pinturas que aparecem nas fotografias de época – *Função Diagonal* (1952), de Barros, *Articulação complementar* (1952), de Sacilotto, e *Desenvolvimento óptico da espiral de Arquimedes* (1952), de Cordeiro – puderam ser localizadas pelos curadores e pesquisadores do assunto.

Ainda assim, com os dados levantados até o momento, é possível concordar com Adele Nelson quando a autora afirma que a mostra do Ruptura evidenciou interesses comuns entre os membros do grupo, embora suas obras apresentassem diferenças significativas entre si.¹² Ao que parece, entre os sete participantes, Cordeiro, Barros e Sacilotto mostraram pinturas feitas quase sempre com tintas industriais aplicadas homogeneamente sobre as telas, a

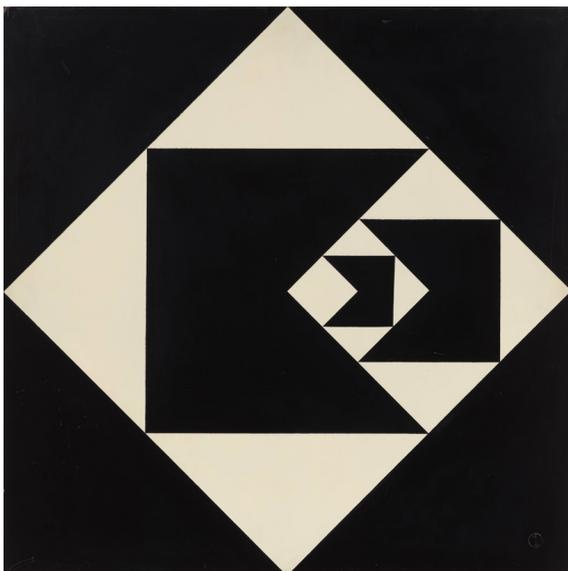


Fig. 2. Geraldo de Barros, *Função Diagonal*, 1952, esmalte sobre madeira, 62,9 x 62,9 cm. Gift of Patricia Phelps de Cisneros through the Latin American and Caribbean Fund, MoMA, NY

partir de um vocabulário fortemente pautado pela teoria da Gestalt e pela matemática euclidiana. As obras mostradas por Wladyslaw e Charoux ainda estão por ser identificadas, pois os documentos fotográficos dificultam seu reconhecimento. Supõem-se, portanto, que esses artistas mostraram pinturas produzidas em 1952 ou próximo disso, quando ambos trabalhavam com formas geométricas, porém sem que suas composições seguissem uma lógica algorítmica, como ocorria com os trabalhos de Sacilotto, Barros e Cordeiro. Além disso, Wladyslaw e Charoux trabalhavam com tons e semitons construídos nas paletas, diferentemente das cores industriais usadas pelos colegas citados acima. As geometrias de Wladyslaw, que frequentava o ateliê Abstração, coordenado por Samson Flexor – que, ao que tudo indica, participou pontualmente do Ruptura – não tinham o mesmo acabamento preciso, forjado à régua, compasso e tira-linhas, que caracterizava as pinturas dos demais membros do grupo.¹³ Não há registros sobre quais obras Kázmér Fejér mostrou. Ainda assim, sigo a hipótese de Nelson de que o artista húngaro pode ter participado da mostra do Ruptura com pinturas alinhadas às abstrações biomórficas que ele havia mostrado na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1951, e que suas esculturas em plexiglass, vidro e madeira surgiram apenas nos anos seguintes.¹⁴ As obras de Haar realizadas nos anos 1940 e 1950 estão quase todas desaparecidas. Tudo o que se sabe de sua participação está nos documentos fotográficos mostrados neste ensaio. Portanto, apesar da dificuldade de visualização das peças nas fotos, deduz-se que elas eram semelhantes aos objetos apresentados pelo artista na *Exposição de Artes Industriais: Vitrines e Fotografias*, realizada em conjunto com seu irmão Zygmunt Haar, em 1951, no MASP, da qual falaremos em seguida.

Outros documentos sugerem que os integrantes do Ruptura reconheciam que havia diferenças importantes entre as obras expostas no MAM SP. Uma frase no verso do manifesto que foi distribuído na ocasião dava a entender que a mostra era apenas o primeiro passo para um investimento maior: “a exposição do grupo ruptura anuncia a grande mostra nacional de arte abstrata e concreta a ser inaugurada em São Paulo no dia 5 de abril de 1953”.¹⁵ O evento noticiado não aconteceu. No mesmo sentido de alinhar o grupo com a arte abstrata e concreta, Cordeiro, amplamente reconhecido como líder e o principal redator do manifesto, inicia seu artigo “Ruptura”, dizendo que “Após quatro anos de luta semiclandestina o movimento de arte abstrata e concreta ingressa na vida legal artística”.¹⁶ As duas citações indicam que já existia

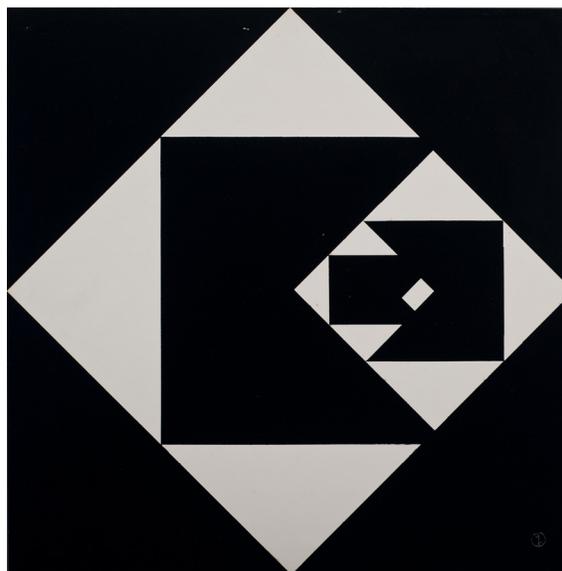


Fig. 3. Geraldo de Barros, *Função Diagonal*, 1952, esmalte sintético sobre madeira, 60 x 60 cm. Coleção Steinbruch, São Paulo. Foto: Gustavo Scatena /Imagem Paulista

no grupo, à época, a preocupação de diferenciar a arte abstrata e concreta, embora as discrepâncias entre essas duas vertentes só tenham se tornado tema de um debate público em 1956, quando a I Exposição Nacional de Arte Concreta (ENAC) reuniu obras de artistas baseados em São Paulo e no Rio de Janeiro.¹⁷

Até onde vai o Ruptura?

Adele Nelson também tem razão em notar que o Ruptura só se apresentou com este nome uma única vez. Para a autora, a longevidade do grupo seria uma invenção historiográfica, pois, a partir de 1953, sua alcunha se torna cada vez mais rara na imprensa paulistana.¹⁸ Embora eu concorde que a existência do coletivo *tout court* foi circunstancial, penso que vale a pena se perguntar por que o nome Ruptura se tornou uma referência tão marcante, persistindo por décadas em depoimentos de críticos e artistas.

Inicialmente, é preciso observar que a configuração do Ruptura – ou melhor, do grupo reunido em torno de Cordeiro – mudou rapidamente. Logo depois da mostra no MAM SP, o núcleo incorporou Maurício Nogueira Lima, que também trabalhava com propaganda, aluno de Haar no Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do MASP.¹⁹ Em 1954, Barros se distanciou para dedicar-se ao design de móveis da cooperativa de trabalho Unilabor, ao mesmo tempo que o grupo perdeu Haar, falecido prematuramente. Na mesma época, Wladyslaw começou a se interessar por abstração informal, abandonando a arte concreta e, por consequência, o grupo. Por volta de 1955, Judith Lauand e Hermelindo Fiaminghi se aproximaram do núcleo que, a essa altura, era identificado como o grupo de concretos paulista, embora outros concretos atuantes na cidade – Willys de Castro, Hércules Barsotti e Antonio Maluf, por exemplo – não participassem das mesmas reuniões. Vale notar que, em meados da década de 1950, a produção do coletivo, a essa altura formado por Cordeiro, Sacilotto, Charoux, Fejér, Nogueira Lima, Lauand e Fiaminghi, era mais coesa e mais claramente identificada com os ideais da arte concreta num sentido estrito (uso de instrumentos de precisão, de princípios da Gestalt e composição ordenada a partir de uma lógica algorítmica) do que o coletivo que havia se apresentado no MAM em 1952.

Apesar dessas transformações, no final da década de 1950, o nome Ruptura manteve-se presente. No texto do catálogo da exposição do Prêmio Leirner de Arte Contemporânea, na Galeria de Artes



Fig. 4. Leopold Haar, *W Marszu do Polski* (Cartão de Boas Festas do Exército Polonês da Resistência), 1944-45, impresso, 15 x 11 cm, Coleção Mira Haar, São Paulo

das Folhas, em 1959, da qual participaram Lauand, Cordeiro, Nogueira Lima, Sacilotto e Fejér, o crítico Lourival Gomes Machado identificou o conjunto como Ruptura.²⁰ E, muitas décadas mais tarde, nos anos 1990, Maurício Nogueira Lima e Judith Lauand, que não estavam na mostra inaugural, continuavam afirmando que haviam participado do Ruptura na década de 1950.²¹

Desde as inaugurações do Museu de Arte de São Paulo, em 1947, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949, e da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951, São Paulo e outras capitais do Sudeste já haviam assistido a diversas exposições de arte abstrata. A grande novidade, em 1952, parece ter sido o tom iconoclasta do manifesto, que anunciava uma ruptura radical com a tradição figurativa na arte, rotulada como “o velho”. O panfleto negava até mesmo o figurativismo ligado a vanguardas como o expressionismo, o surrealismo, e moldado sob influência dos “primitivismos”. Em contrapartida, expunha sua filiação construtiva ao anunciar “grandes possibilidades de desenvolvimento prático” vinculadas a conceitos abstratos de “espaço-tempo, movimento e matéria”.²²

Em grande medida, deve-se a postura vanguardista do grupo a Cordeiro, pintor ítalo-brasileiro radicado em São Paulo, em 1946, aos 21 anos. Em Roma, o artista havia presenciado a criação da Associazione Artistica Internazionale Indipendente Art Club, em 1945, que abrigou grupos responsáveis pela emergência da abstração e pela retomada da postura iconoclasta do futurismo na Itália do imediato pós-guerra.²³ A associação foi criada pelo pintor italiano Enrico Prampolini e pelo polonês Józef Jarema, que desembarcou na Itália como sargento do II Corpo do Exército Polonês, também conhecido como Exército Anders.²⁴ Prampolini, ex-integrante do movimento futurista, que havia vivido em Paris nos anos 1920 e 1930, tendo participado dos grupos Circle et Carré e Abstraction Creation, era uma referência para as novas gerações. A Associazione surgiu com o propósito de ativar contatos da Itália com o cenário artístico internacional, relativamente restrito durante os anos fascistas, e fomentar uma produção de vanguarda. Até meados dos anos 1950, o Art Club desenvolveu uma importante rede de contatos com artistas de outros países, chegando a ter representações na Áustria, Bélgica, França, Holanda, Inglaterra, Israel, Egito, Turquia, África do Sul, Austrália, Japão, Uruguai e Brasil.



Fig. 5. Haar Studios (Leopold e Zygmunt Haar), sem título, déc. 1950, arte final, 55,5 x 37 cm. Foto: Everton Ballardin. Coleção Família Haar, São Paulo

Haar, “War Official Artist”²⁵

Haar e Fejér também estiveram vinculados à Associazione Artistica Internazionale Indipendente Art Club antes de se instalarem em São Paulo. O primeiro cursou arte industrial em Cracóvia, em 1929, e frequentou a Academia de Belas Artes da mesma capital, onde se formou em 1934. De origem judaica, grande parte de sua família morreu em campos de concentração ou vítima dos combates na II Guerra. Em 1939, Leopold Haar e o irmão Zygmunt foram presos pelo exército russo e, pouco depois, serviram no mesmo Exército Anders que Józef Jarema, criador do Art Club, integrou. Até 1946, ele atuou como “War Official Artist”, desenhando emblemas, brasões, estampas de camiseta, jornais, convites, cartões de Natal e todo tipo de material gráfico voltado para a publicidade das atividades da tropa de resistência. Nessa condição, no início da década de 1940, ele e o irmão acompanharam as forças polonesas que atuaram no norte da África para conter as forças do Eixo, fixados especialmente na Líbia. Em 1944, participaram da campanha aliada para libertar Roma, vivendo nessa cidade até 1946, quando imigraram para Porto Alegre, no sul do Brasil, cidade que abrigava uma comunidade judaica bastante organizada.

Antes disso, em Roma, Haar participou da exposição inaugural da Associazione Artistica Internazionale Indipendente e integrou outras mostras de artistas poloneses organizadas por Józef Jarema.²⁶ É possível ter uma ideia de sua produção nos anos 1940 por meio do catálogo da mostra individual realizada por ele no auditório do jornal *Correio do Povo*, em 1947, em Porto Alegre.²⁷ A mostra reuniu 102 pinturas e desenhos – naturezas-mortas, nus, paisagens, cenas do cotidiano e da guerra – realizados no Cascaquistão, Iraque, Irã, Egito, Veneza, Roma, Espírito Santo e Porto Alegre. Pintados em óleo, têmpera e nanquim, os trabalhos eram figurações simplificadas, abstratizantes, com pinceladas aparentes e grandes áreas de uma única cor. O catálogo não sinaliza afinidades com uma estética construtiva, mas sim com formulações derivadas de uma ideia ampla e pouco ortodoxa do cubismo e do expressionismo, que permaneciam como referências importantes para produção de artistas em diferentes países.

Os Haar parecem ter se adaptado bem a Porto Alegre. Eles atuavam no Studio Haar, que oferecia serviços de artes gráficas e fotografia. Leopold trabalhava também como paginador da revista *O Globo* que, desde 1929, era palco de um processo de atualização das artes visuais locais por meio das artes gráficas.²⁸ Numa breve reportagem



Fig. 6. *Exposição de Artes Industriais: Vitrines e Fotografias*, de Leopold Haar e Zygmunt Haar, inaugurada em 16 de abril de 1951, no MASP. Em primeiro plano, maquetes de vitrines desenhadas por Leopold Haar. Arquivo Mira Haar, São Paulo

publicada no jornal *Letras e Artes*, em 1950, Neli Dutra descreve o estúdio dos Haar como um ponto de encontro de artistas e escritores locais, onde aconteciam exposições de arte moderna, como uma mostra de gravuras de Honoré Daumier, com obras da coleção particular do artista Vasco Prado. A reportagem apresenta Leopold como um pintor “pós-impressionista” e Zygmunt como um “grande fotógrafo” responsável por belos retratos de escritores locais, como do poeta Mário Quintana. É também dessa época o retrato de Érico Veríssimo, então editor da revista *O Globo*, pintado por Leopold Haar. Nele, o artista procurou conciliar um certo caráter moderno – formas sintéticas, fundo geometrizado, pinceladas aparentes e grandes áreas de uma única cor – à necessidade de representar as feições do escritor gaúcho, conhecido pelos romances históricos ambientados na região sul do país. O retrato interessa sobretudo por evidenciar a conexão de Haar com o contexto artístico porto-alegrense.

Leopold e Zygmunt Haar se instalaram em São Paulo provavelmente no início de 1951. Eles viviam há pouco tempo na capital paulista quando realizaram a *Exposição de Artes Industriais: Vitrines e Fotografias*, inaugurada em 16 de abril de 1951, no MASP. Em paralelo, reabriram o Studio Haar, atuando no campo da publicidade e do design, sobretudo desenvolvendo projetos de exposições e vitrines. Isabella Cabral e M. A. Rezende contam que, nesse mesmo ano, Leopold teria apresentado a obra de Kandinsky, Malevitch, Pevsner e Moholy-Nagy a Fiaminghi, quando este era diretor de arte da agência Lintas International Advertising.²⁹ Os poucos documentos que existem sobre a atuação de Haar no Brasil e as pouquíssimas obras que restaram daquela época dão a entender que, entre sua exposição individual em Porto Alegre, em 1947, e a mostra no MASP, o artista se aproximou do abstracionismo e de um design de viés construtivo, mas não de forma restrita. Um cartaz assinado pelo Studio Haar, da década de 1950, mostra uma cena insólita, de teor surrealista, com um manequim articulado sobre o globo terrestre equilibrando uma carta de copas e um chapéu gigante sobre a cabeça.

Exposição de Artes Industriais: Vitrines e Fotografias

Uma comparação entre registros fotográficos da *Exposição de Artes Industriais: Vitrines e Fotografias* e da mostra do grupo Ruptura leva a crer que as peças mostradas por Haar na coletiva do MAM SP, em 1952, estavam relacionadas com os trabalhos comerciais apresentados por ele, no MASP, um ano antes.

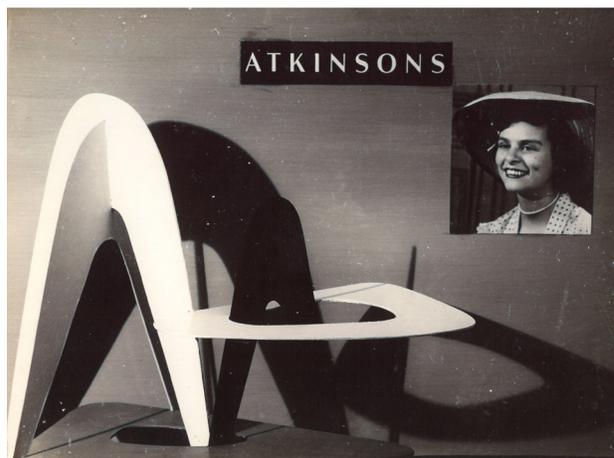


Fig. 7. Leopold Haar, maquetes para vitrines das lojas Atkinsons e Olivetti, 1951. Arquivo de Mira Haar, São Paulo

A *Exposição de Artes Industriais: Vitrines e Fotografias* uniu maquetes de vitrines desenvolvidas por Leopold Haar para marcas nacionais e internacionais como Olivetti, Goomtex e Atkinsons, ao trabalho fotográfico do irmão. Há pouco mais de um mês, Leopold havia começado a lecionar a disciplina Elementos de Composição e Técnicas de Trabalho no IAC, a escola de design industrial que o museu inaugurara no dia 1º de março, junto com a abertura da maior retrospectiva de Max Bill já realizada até aquele momento. Os projetos de Leopold se alinhavam claramente ao design moderno e à arte abstrata, especialmente ao neoplasticismo holandês e aos *stabiles* de Alexander Calder, artista que vinha ganhando a atenção das instituições brasileiras no segundo pós-guerra.³⁰ Sobre as fotografias mostradas por Zygmunt Haar sabe-se quase nada. As matérias de jornal a respeito da exposição comentaram sobretudo as vitrines do irmão. Alguns meses depois, a revista *Habitat* n. 5,³¹ dedicou quatro páginas ao trabalho de Leopold, publicando textos dele e sobre ele, além de fotografias de Zygmunt que possivelmente integraram a *Exposição de Artes Industriais*.

Nesse contexto, Leopold Haar publicou uma breve nota reconhecendo Mondrian e, principalmente, Max Bill como referências de seu trabalho como vitrinista. No texto “Plásticas novas” (outra forma de dizer neoplasticismo)³², ele defende que a vitrine “tem a beleza como função”, numa citação ao texto “Beleza provinda da função e beleza como função”, que Bill publicou na *Habitat* n. 2 poucos meses antes.³³ Em seguida, finaliza dizendo que, na atualidade, as vitrines estão alinhadas “às conquistas da arte, da ciência, da psicologia etc. – exigências estéticas do homem que usa geladeira, conhece as sulfas e é contemporâneo de Max Bill”.³⁴ Seu discurso em favor de uma estética funcional antecipa argumentos que reapareceriam no manifesto Ruptura, do qual foi signatário, um ano e meio depois.

No contexto do MASP, do IAC e da revista *Habitat*, o design de vitrines era um assunto de primeira ordem. A *Habitat* n. 5 também publicou um texto raivoso de Lina Bo criticando a má qualidade das vitrines em São Paulo. Para a arquiteta, os mostruários eram um problema de urbanismo, pois a cidade correspondia a uma sala de exposição pública, semelhante a um museu. Nessa linha de raciocínio, a qualidade estética das vitrines seria uma responsabilidade moral dos lojistas.³⁵ Ou seja, a *Habitat* n. 5 dava a entender que o design de vitrines tal como praticado pelos lojistas de São Paulo era mal feito e atrasado, e que a solução seria o design geométrico e enxuto praticado por Haar.

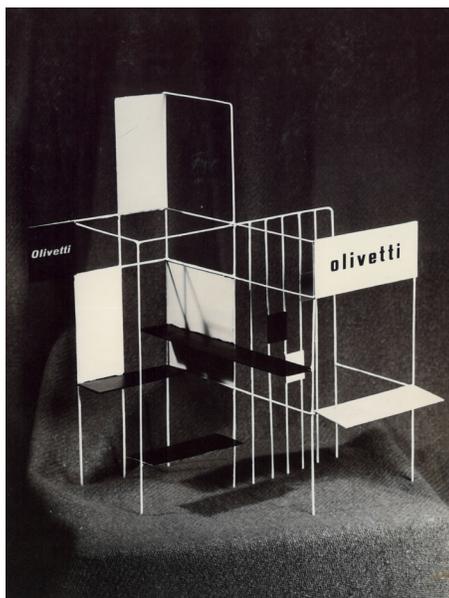


Fig. 8. Leopold Haar, maquetes para vitrines das lojas Atkinsons e Olivetti, 1951. Arquivo de Mira Haar, São Paulo

Pura e aplicada

Na foto da *Exposição de Artes Industriais* mostrada acima (Fig. 6), vê-se uma fileira de maquetes de vitrines, entre as quais é possível identificar as feitas para as marcas Goomtex e Atkinsons. Em primeiro plano, à direita, há um objeto que não está vinculado a nenhuma marca, semelhante a um *stable* de Calder. Nenhuma dessas peças sobreviveu ao tempo. Sabe-se de sua existência por meio de fotos depositadas no Centro de Documentação do MASP e no arquivo da família Haar,³⁶ em São Paulo. Tais documentos sugerem a natureza ambígua das construções de Haar, pois mostram objetos abstratos claramente feitos para servir de suporte para uma marca ou um produto e outros que podem ser vistos como peças de decoração para vitrines ou como esculturas autônomas. É o caso do objeto que aparece à direita da foto da *Exposição de Artes Industriais*, formado por um conjunto de hastes retas e curvas, seis pequenas esferas, um triângulo equilátero preto e um retângulo, na base (Fig. 9). A disposição das pequenas esferas e dos triângulos cria um equilíbrio visual assimétrico característico de obras de herança construtiva. Não se sabe se a peça era colorida.

Fogo amigo

A natureza ambígua dos objetos de Haar, entre a escultura e as artes aplicadas, é coerente com a estética funcional proposta pelas vanguardas construtivas históricas, e estaria alinhada também aos ideais do manifesto Ruptura. Este afirma que “a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático” representa “o novo” nas artes.³⁷ Porém, Cordeiro, que assinava uma coluna sobre artes plásticas no jornal *Folha da Manhã*, tinha suas restrições a respeito do enquadramento de objetos de decoração, moda e peças de publicidade como “arte”. O pintor-crítico indicou a exposição dos Haar aos leitores, com a ressalva de que as vitrines de Leopold não poderiam ser chamadas propriamente de obras de arte. Na sua visão, elas seriam um exemplo de “criações artísticas não puras de tipo erudito”. Ele discorre sobre as aproximações e as diferenças entre “artes puras” e “aplicadas”: “Arte pura quer dizer livre de incrustações moralísticas (sic), conceituais ou de qualquer maneira intelectualistas. (...) As criações artísticas não puras de tipo erudito, situáveis historicamente, estão ligadas à moda, à decoração em geral, à indústria e também à propaganda. (...) Sua relação com a arte



Fig. 9. Leopold Haar, esculturas provavelmente usadas na decoração de vitrines, 1951. A peça integrou a *Exposição de Artes Industriais: Vitrines e Fotografias*, de Leopold Haar e Zygmunt Haar. Arquivo de Mira Haar, São Paulo

dos artistas (no sentido tradicional) é dialética. Estes lhe fornecem certos princípios estéticos e, por sua vez, a arte aplicada reverte forte influência sobre a arte pura.”³⁸

Cordeiro reconhece, portanto, que os dois tipos de produção se influenciam mutuamente, mas separa categoricamente as artes “puras” das “não puras”. Além disso, afirma que as maquetes de Haar eram “incompletas”, pois precisariam ser acompanhadas por um projeto de iluminação e deveriam ter sido mostradas junto com os produtos que pretendiam anunciar. Na sua opinião, os desenhos de Haar eram “monótonos no aproveitamento do espaço”, pois estavam restritos à lógica formal de uma prateleira. Provavelmente Cordeiro se referia a maquetes como a que aparece no convite da exposição, formada por hastes finas segurando dois triângulos e quatro círculos. Os triângulos levavam o nome da Olivetti, enquanto os círculos, na posição horizontal, serviriam de suporte para os produtos, como pequenas prateleiras.

Pelo menos dois objetos de Haar – daqueles que não levavam nomes de marcas e poderiam ser considerados como “arte pura” – participaram da exposição do grupo Ruptura, no MAM SP. Outra fotografia da mostra traz uma visão um pouco melhor das duas peças apresentadas por Haar. No contexto de uma mostra de artes plásticas, sem identificar nenhuma marca comercial, os objetos eram percebidos como esculturas abstratas. Então, ao que parece, para Haar, uma peça de “arte aplicada” usada para decorar uma vitrine poderia também ser considerada como arte “pura” no contexto de uma exposição de arte.

Não pude encontrar imagens individualizadas e em melhor qualidade dos objetos que Haar mostrou na ocasião. Mas, ainda que não seja possível analisar em detalhe esses trabalhos, tampouco saber ao certo quais eram as ambições artísticas de Haar, os documentos aqui reunidos permitem admitir que suas obras “puras” estavam intimamente relacionadas com o seu trabalho comercial como designer (gráfico, de vitrines e de exposições). Além disso, não há sinais de que suas obras fossem definidas por algum tipo de lógica algorítmica.

Fejér e o abstracionismo em Budapeste no imediato pós-guerra

Kázmér Fejér foi pintor, escultor e químico industrial. Ingressou na Academia Nacional Húngara de Belas Artes, em Budapeste, em 1940, enquanto cursava a faculdade de Química Industrial, o que

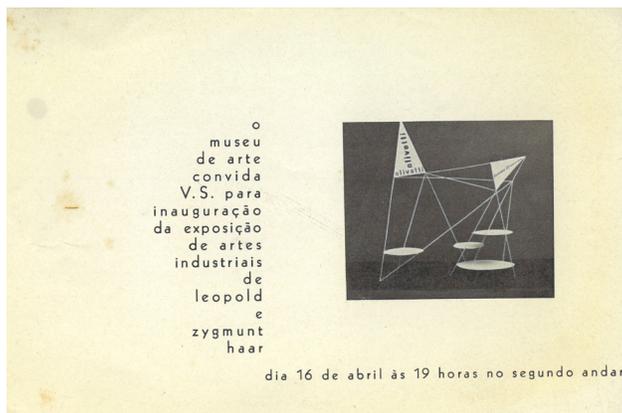


Fig. 10. Detalhe do convite da *Exposição de artes industriais: Vitrines e Fotografias*, de Leopold e Zigmunt Haar, no MASP, 1951. Arquivo de Mira Haar, São Paulo

impactou seu trabalho artístico e sua colaboração com os colegas do grupo Ruptura anos mais tarde. Um perfil do artista publicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro, em 1957, escrito provavelmente por Ferreira Gullar e Oliveira Bastos, editores do caderno, conta que Fejér teria sido expulso da escola de artes “por comportamento destrutivo e por professar uma arte de decadência, vagamente expressionista”.³⁹ O texto, de tom fraternal e jocoso, é claramente pautado num depoimento do próprio Fejér, que parece nutrir uma certa fama de rebeldia.

A ficha de ingresso de Fejér na Academia Nacional Húngara de Belas Artes, no primeiro semestre do ano letivo 1940/1941, informa que ele estudou com Zsigmond Kisfaludi Strobl (Alsórajk, 1884 – Budapeste, 1975), um dos escultores húngaros mais conhecidos e tradicionais da época, discípulo de Adolf von Hildebrand, autor de monumentos oficiais e obras públicas de caráter clássico. O mesmo documento traz uma anotação manuscrita informando que a família Fejér, originalmente judia, havia se convertido ao catolicismo em 1938. Àquela altura, a mudança era provavelmente uma condição para que os filhos do fazendeiro Imre Fejér e da artista Lilly Walfisch pudessem estudar.⁴⁰ De fato, após dois anos na Academia, Kázmér Fejér não alcançou as notas necessárias para prosseguir no curso e foi convidado a se retirar da escola.⁴¹ Porém, seu passaporte emitido no início de 1948, e intensamente utilizado naquele ano em que o artista deixou a Hungria, trazia a informação de que ele exercia a profissão de escultor.⁴²

De 1945 ao início dos anos 1950, Fejér dedicou-se à pintura e à escultura, porém, é mais conhecido no Brasil pelas peças tridimensionais em plexiglass, vidro e algumas poucas em madeira produzidas entre as décadas de 1950 e 1970. Lamentavelmente, poucos desses objetos originais chegaram até nós.⁴³ Hoje em dia, conhece-se sobretudo as esculturas de placas de vidro e plexiglass transparentes feitas (ou refeitas) nos anos 1970, quando ele vivia em Paris. Alguns trabalhos em madeira realizadas nos anos 1950 são conhecidos por meio de fotos e folhetos de exposições realizadas no Brasil.⁴⁴

A escassez de obras e documentos dificulta a compreensão do alcance de sua produção. Ainda assim, informações sobre suas atividades na Hungria, no imediato pós-guerra, sobretudo sua participação no Grupo de Artistas Abstratos de Budapeste, dão pistas sobre as referências teóricas e artísticas que o levaram a produzir



Fig. 11. Exposição do grupo Ruptura no MAM SP, em dezembro de 1952. Arquivo da Seção de Catalogação e Documentação do MAC USP. Fotografia desconhecida

uma obra bastante singular no contexto da arte concreta no Brasil.

Com o término da II Guerra Mundial, a Hungria viveu um período de democracia limitada, por cerca de três anos, sob ocupação militar soviética, sendo administrada por governos nacionais supervisionados pelos Aliados, especialmente por Moscou. Ao final de 1945, após eleições livres para a Assembleia Nacional, o partido húngaro vencedor foi forçado a criar um governo de coalisão que dava aos comunistas um poder desproporcional, não conquistado por meio das urnas. Ao mesmo tempo que o país começava a ser reconstruído e retomava uma certa normalidade, via os soviéticos penetrarem cada vez mais em suas instituições e modificarem suas bases econômicas, que iam sendo pouco a pouco estatizadas. Neste período, uma grande reforma agrária transformou profundamente o país ao confiscar propriedades com mais de 100 acres e distribuí-las entre trabalhadores agrícolas e camponeses pobres.⁴⁵

Apesar da ocupação soviética e das transformações paulatinas na vida nacional, nos primeiros anos depois da guerra, o plano de reconstrução nacional teve certo sucesso e o país começou a prosperar. Neste contexto, a vida cultural floresceu, sendo impulsionada por ideias progressistas e um sentimento de esperança, num momento em que a política cultural soviética, extremamente limitante, ainda não estava em vigor. No campo das artes visuais, a cena de Budapeste foi marcada pelo aparecimento da *Európai Iskola* (Escola Europeia), que reuniu críticos, artistas e colecionadores, entre 1945 e 1948. O coletivo formado por artistas de diferentes estilos representou a retomada das tendências modernistas do entreguerras, em especial o surrealismo e o abstracionismo. Neste breve período, com o objetivo de fomentar uma produção pluralista e aproximar a arte húngara da Europa Ocidental, a Escola Europeia realizou 38 exposições, promoveu palestras, debates e publicações de arte. O grupo também promoveu uma individual de Paul Klee e uma mostra coletiva de surrealistas tchecos.⁴⁶

Entre os fundadores da Escola Europeia estavam figuras emblemáticas da vanguarda húngara dos anos 1920 como o crítico Ernő Kállai e o artista Lajos Kássak. Kállai foi um personagem central na história do construtivismo húngaro. Ele viveu em Berlim entre 1920 e 1935, onde participou ativamente da cena artística da cidade e manteve contato com personalidades influentes como Hans Richter, Mies van der Rohe, El Lissitzky, Naum Gabo e Theo van Doesburg. Entre as principais publicações editadas por Kállai



Fig. 12. Kázmér Fejér. *Crystal*. 1956. Lâminas de vidro, 59.00 x 17.50 x 12.00 cm
Coleção Patricia Phelps de Cisneros, Caracas

na Alemanha estão o *Jahrbuch der Jungen Kunst* e a *Bauhaus Zeitschrift*, com a qual colaborou entre 1928 e 1930. Mesmo sendo conhecido pela atuação em Berlim, o crítico continuou próximo de artistas húngaros como Lajos Kássak, Béla Uitz e Laszlo Moholy-Nagy, que também vivia na Alemanha. Kállai apoiou as atividades de Kássak quando este viveu em Viena, na década de 1920, exilado em consequência de seu engajamento político em defesa da participação de artistas na revolução bolchevique. Poeta, escritor e pintor, Kássak foi também uma figura de destaque da vanguarda da Hungria, criador da revista *Ma* (Today), editada por ele e Béla Uitz, em Budapeste, de 1916 a 1919. Na década seguinte, quando a sede de *Ma* foi transferida para a capital austríaca, Kállai publicou seus primeiros textos sobre construtivismo naquele periódico.⁴⁷

A Escola Europeia se formou sobretudo em torno da ideia de que uma nova Europa só poderia emergir a partir de uma síntese entre Ocidente e Oriente.⁴⁸ Eles acreditavam que a linguagem pictórica surgida no Renascimento era totalmente obsoleta, porém, apesar da adesão à estética modernista, a maior parte de seus membros permaneceu ligado à representação mimética. Ainda em 1946, sob a liderança de Ernő Kállai, alguns membros da Escola formaram um núcleo dissidente, se apresentando na antiga *kunsthalle* de Budapeste como o Grupo de Artistas Abstratos. Embora não tenha participado desta a primeira exposição, Kázmér Fejér logo passou a frequentar as reuniões do grupo abstracionista formado por Fekete Béla, Gyarmathy Tihámér, Jakovits József, Lossonczy Tamás, Makarius Sameer, Marosán Gyula, Martinszky János, Martyn Ferenc e Zemplényi Magda.

Não havia uma separação rígida entre a Escola Europeia e o Grupo de Artistas Abstratos, pois vários integrantes do primeiro também produziram obras abstratas e alguns artistas participaram das atividades dos dois coletivos. Ambos os grupos agiam para ativar as trocas entre a Hungria e o circuito artístico internacional.⁴⁹ A Escola Europeia tinha contato com o Salon des Réalités Nouvelles, em Paris, com a Galerie des Eaux-Vives, sede do grupo Alliance, em Zurique, e com artistas que logo formariam o grupo CoBRA, como Asger Jorn.

Porém, o Grupo de Artistas Abstratos criou um programa específico. Eles trabalhavam sob a influência de Kállai, que estava esta preocupado em defender o abstracionismo e o surrealismo da acusação de serem formas de arte formalista e sem conteúdo. Para

ele, as duas vertentes revelariam a realidade a partir de novas formas de percepção. Seu objetivo era demonstrar as conexões “espirituais” dessas vertentes modernas com as ciências, a matemática, as novas tecnologias e a arquitetura contemporânea.⁵⁰ Kállai via uma conexão entre a arte moderna – em especial o abstracionismo – e as formas da realidade reveladas pelas novas tecnologias, tais como o raio-x, as pesquisas espaciais e a microbiologia. O crítico entendia que as estruturas visuais reveladas por essas técnicas representavam o funcionamento interno do mundo.

A Galéria a 4 Világtájhoz

De 1946 a 1948, Fejér atuou como secretário do Grupo de Artistas Abstratos, organizando exposições, escrevendo textos e divulgando as ações do coletivo no exterior. Em fevereiro de 1947, eles inauguraram a galeria Galéria a 4 Világtájhoz (Gallery to the 4 Points of the Compass), que funcionou durante cerca de seis meses numa pequena sala no andar superior da Livraria Misztótfalusi, em Budapeste, onde realizaram seis exposições. O nome da galeria explicitava o interesse do grupo pela produção artística dos quatro cantos do mundo. O espaço foi inaugurado com a exposição *Új Világkép* (New Worldview), organizada por Kállai com a colaboração de Fejér. A mostra foi composta por nove obras abstratas – dois desenhos de Max Bill, um de Willi Baumeister, mais gravuras, pinturas e esculturas dos membros do coletivo húngaro. As obras originais foram acompanhadas por um conjunto de 33 cartões contendo reproduções fotográficas de trabalhos de Naum Gabo, Le Corbusier, Piet Mondrian, Jean Hélion, Jean Gorin, Moholy-Nagy, Kazimir Malevich, Hans Erni, Max Bill, Jean Arp, Constantin Brancusi, Yves Tanguy, Pablo Picasso, Paul Klee e Wassily Kandinsky, imagens da Torre Eiffel, além de fotos científicas (detalhes de formas da natureza, microrganismos, uma nebulosa, cristais e pequenos animais) e imagens de raio-x.

Os historiadores da arte Gábor Pataki e Emőke Bodonyi, curadores da exposição *Európai Iskola: Veszélyes csillagzat alatt (1945-1948)* [The European School: Under an Ominous Sign (1945-1948)], realizada no MűvészetMalom, na cidade húngara de Szentendre, em 2024, explicam que a mostra *New World View* ecoava as ideias sobre a arte abstrata reunidas por Kállai no livro *The Hidden Face of Nature*, lançado no mesmo ano de 1947. Nesta obra, o crítico apresentava o conceito de bio-romantismo, a teoria da abstração

formulada por ele nos anos 1930, que criava uma conexão entre uma nova visão científica do mundo baseada na física, na biologia, na psicologia e na filosofia modernas e a arte de vanguarda, especialmente o abstracionismo e o surrealismo. Influenciado pelas ideias de Moholy-Nagy sobre a Nova Visão, Kállai identificou um paralelo entre formas geomórficas e biomórficas – reconhecidas por meio de fotografias aéreas, close-ups de plantas, microfotografias de células, raio-x – e as formas da arte moderna. Em sua teoria, que tinha como referência a filosofia natural romântica de Goethe e Schelling, as duas manifestações representavam o pulsar de uma vida que permeava todo o universo. Em outras palavras, para Kállai, o abstracionismo era uma forma mais profunda de naturalismo, uma representação da verdade, escondida sob a face da natureza.⁵¹ O pesquisador Sándor Hornyik lembra que Kállai, como editor da *Bauhaus Zeitschrift*, no final dos anos 1920, conhecia bem as ideias antroposóficas de Kandinsky.⁵² Em *New World View*, ele pretendia revelar a analogia entre as obras de Kandinsky, Klee e Arp com imagens da galáxia e o mundo microscópico.

Responsável pelo texto de introdução do catálogo da mostra *New World View*, Fejér estava alinhado com as ideias de Kállai. Neste espaço, ele afirma que o abstracionismo se relacionava com a realidade por meio das tecnologias modernas e procura traçar as razões históricas para o surgimento deste tipo de arte:

Tudnunk kell, hogy az absztrakt művészet több mint harmincéves múlta tekinthet vissza. Tény, hogy elindulása és eddigi fejlődése időben szorosan együvé esik a két világháborút szülő európai válsággal. Az is tény, hogy ennek a válságnak a képzőművészet fejlődésében és az absztrakt festészet, szobrászat szürrealista áramlataiban sok jele támadt. De az absztrakt művészet nemcsak ezeket a történelmi katasztrófákat látta és érezte meg előre. Akkor is nyitott szemmel és fogékony képzelettel járt, amikor olyan konstruktív festményeket és szobrokat teremtett, amelyek nyilvánvaló szellemi párhuzamban állanak az atomfizikával, tér-idő-egységgel, és a modern tudomány égyéb korszakalkotó felfedezéseivel. Ezek a felfedezések halomra döntötték eddigi térszemléletünket. Miért kívánják hát a művésztől, hogy a régi térszemlélethez ragaszkodjék? A ma művészetének igenis szorosan együtt kell haladnia a ma tudományával ésa korrall. Ezt teszi az absztrakt művészet.⁵³

Porém, a maior evidência da afinidade de Fejér com as ideias de Kállai é a tela *Moszat* (Alga), pintada por ele em 1947.⁵⁴ Em tons de verde e azul, a obra é uma composição abstrata que remete a formas de algas e membranas submersas na água. Nos anos quarenta, trabalhos de outros integrantes do Grupo de Artistas Abstratos da Hungria, como Lajos Barta, Ferenc Martyn, Tihamér Gyarmathy, Tamás Lossonczy, Gyula Marosán e Magda Zemplényi se parecem com visões micro e macroscópicas da natureza.

A exemplo da Associazione Artistica Internazionale Indipendente Art Club, a Escola Europeia e o Grupo de Artistas Abstratos almejavam a internacionalização da arte húngara e a ativação das trocas culturais com outros países. Em outro panfleto distribuído pela Gallery to the 4 Points of the Compass, em 1947, Fejér apresentou o projeto para a organização de uma associação artística internacional dedicada à ampliação do público das artes e à melhoria do padrão de vida dos artistas. Durante o breve período de democracia húngara, no contexto da reconstrução da Europa, o artista imagina uma espécie de política cultural global. Ele propõe a criação de uma renda mínima para artistas e a realização de exposições itinerantes nas áreas mais pobres do globo; propõe intercâmbios e colaborações entre os países. A iniciativa se alinha à criação de diversas associações de artistas que emergiram na Europa no segundo pós-guerra, com a intenção de criar redes internacionais que pudessem fortalecer classes artísticas locais, ajudando-as a resistir ao autoritarismo que se impunha sobretudo nos países da Europa Central e Oriental. Os argumentos pelo desenvolvimento de uma “cultura universal” nutriram e, mais tarde, foram adaptados e cooptados pela Unesco. Fejér estava ciente dessa movimentação: Mikor e sorok íródnak, már megalakulóban van az UNESCO alosztályaként működő képzőművészeti szervezet, amelynek terveit és célkitűzéseit még nem ismerjük. Reméliük, hogy ez a szervezct a fentebb eloadottakat meg fogja valósítani.⁵⁵ O texto de Fejér indica também um tipo de engajamento com questões coletivas que mais tarde pode ter refletido nos debates sobre a vida cultural em São Paulo, nos anos 1950.⁵⁶

Além de *New Worldview*, o Grupo de Artistas Abstratos realizou mais cinco exposições no local: quatro individuais de membros do grupo (Fekete Béla, Gyarmathy Tihamér, Lossonczy Béla and Lossonczy Tamás, Martinszky János) e a mostra *Mohácsi busók* (The busós of Mohács). Esta também foi organizada por Fejér, em colaboração com Szabó Zoltán, diretor do Transdanubian Science Institute.



Fig. 13. Kázmér Fejér. *Composição*, s/d., pintura, sem dimensões. Objeto extraviado. Obra apresentada na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo

The busós of Mohács apresentou máscaras usadas na festa popular de Busó, um carnaval de seis dias que ocorria na cidade de Mohács, ao sul da Hungria, no mês de fevereiro, para marcar o fim do inverno.⁵⁷ O evento estava alinhado ao interesse de integrantes da Escola Europeia pela arte folclórica e dita “primitiva”. No texto da exposição, Fejér mostra-se preocupado em refletir sobre as relações entre arte popular e moderna e sobre as implicações de se expor um artefato ligado ao folclore local numa galeria de arte abstrata. À época, o artista argumenta que as máscaras dos busós eram uma expressão “instintiva” e “primitiva”, de valor atemporal, que deveria servir de exemplo para os artistas contemporâneos.⁵⁸

Mesmo após o Tratado de Paz assinado em Paris, em fevereiro de 1947, a União Soviética permaneceu no território húngaro e iniciou a transição para o sistema de partido único, que encerraria o breve período democrático. O debate sobre as artes foi cada vez mais contaminado pelas disputas políticas. Nesse contexto, a Escola Europeia e a Gallery to the 4 Points of the Compass passaram a ser atacadas e, involuntariamente, se tornaram o centro de um debate crítico que pretendia desqualificar a arte moderna. Em 1947, o proeminente intelectual marxista György Lukács publica um texto marcante, “Hungarian Theories of Abstract Art”, no qual considera a arte abstrata como uma manifestação pequeno burguesa decadente, uma resposta reacionária e malformada ao fascismo. Segundo György e Pataki, este artigo foi recebido pelos artistas húngaros progressistas como sendo o início de uma nova política cultural em que sua existência seria desacreditada.⁵⁹ A partir deste momento, o meio artístico foi sufocado pela ascensão de uma política cultural intolerante, que via o realismo socialista como a única expressão artística aceitável. O Grupo de Artistas Abstratos foi desfeito no final de 1947, pressionado por dívidas de aluguel com a livraria Misztótfalusi e pela situação política. A partir de 1948, a arte abstracionista foi proibida na Hungria. A repressão à cultura tornou-se tão forte que a Escola Europeia também se desfez e muitos artistas deixaram o país.

Montevideu e São Paulo

Fejér deixou a Hungria no início de 1948, tendo passado por Viena e Roma antes de se fixar em Montevideu.⁶⁰ O artista viveu por cerca de um ano na capital do Uruguai, onde frequentou o Art Club local, do qual Joaquín Torres-García era membro, e participou de uma mostra

coletiva na galeria Arte Bella, em 1949.⁶¹ Duas menções à Fejér na imprensa local indicam que, distantes do contexto do abstracionismo praticado em Budapeste, seus trabalhos foram recebidos com estranhamento e ceticismo pelo meio artístico uruguaio. Em coluna publicada no periódico *Marcha*, o crítico Florio Parpagnoli comenta “la extraña composición de Feyer (*sic*), cuyo mensaje está limitado por un lenguaje en el que no estamos acostumbrados a ver expresarse a nuestros plásticos”.⁶² Um pouco depois, a crítica Giselda Zani, conhecida defensora do abstracionismo, foi ainda mais dura: “Y ahora, hablemos de lo peor: la tela del señor Kazmer Feyer [*sic*], quien decididamente se burla de todo juicio. Se puede denominar de cualquier manera, menos “pintura”, esa solución de azul de metileno en que nadan abetos – más o menos estilizados – de Christmas Card, fantasmas de castillos y formas larvarias a lo Joan Miró. No estamos para esas bromas.”⁶³

A impressão de que a pintura de Fejér lembrava pequenas árvores de Natal “nadando” num fundo azul talvez indique que, em 1949, o artista continuava interessado na visualidade de estruturas microscópicas, na direção das discussões que ele havia vivenciado em Budapeste. O mesmo pode ser dito da abstração apresentada por Fejér na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951, que também lembra um ambiente aquoso com microrganismos, na linha da tela *Moszat*, realizada em Budapeste.⁶⁴ O artista se transferiu para São Paulo em 1949, e não há registros sobre as obras que mostrou na inaugural do grupo Ruptura, em dezembro de 1952. Sendo que as fotos do evento indicam que apenas Haar participou com peças tridimensionais, é provável que Fejér tenha mostrado pinturas.

Enquanto viveu em São Paulo, em paralelo ao trabalho em arte, Fejér também atuou como químico industrial na área de cerâmica e plásticos, dedicado sobretudo à pesquisa de pigmentação de polímeros. Além de participar da mostra inaugural do Ruptura, ele atuou, simultaneamente, junto ao grupo concreto paulistano durante toda a década de 1950, muitas vezes dividindo ateliê com outros artistas, como Cordeiro e Fiaminghi. A pesquisadora Pia Gottschaller demonstrou que os artistas do Ruptura, como Geraldo de Barros e Cordeiro, utilizaram misturas de tintas pouco comuns, provavelmente derivadas das invenções de Fejér no campo de pigmentos industriais.⁶⁵

No Brasil, além de assinar o manifesto Ruptura, o artista húngaro publicou textos em pequenos catálogos e alguns poucos

depoimentos na imprensa.⁶⁶ Nessas ocasiões, diferentemente de Haar, Fejér coloca-se em defesa de uma ideia restrita de arte concreta, defendendo abertamente uma produção totalmente apartada das formas da natureza. Ele defende também a expressão de conceitos claros e que o artista contemporâneo deve agir por meio da razão e não da emoção. Em 1957, na matéria do *Jornal do Brasil* já mencionada, Fejér assume uma posição oposta àquela defendida dez anos antes em Budapeste, quando apoiou as ideias de Kállai que relacionavam a arte abstrata com as formas da ciência reveladas por tecnologias de ponta. No periódico carioca, o artista coloca-se contra

à teorização de Mário Pedrosa para quem a arte concreta tem como endereço dar uma imagem do mundo e da realidade conquistados pela ciência e que nem a figura nem a linguagem verbal conseguem dar. Essa teorização subordina a arte à ciência e no fundo trai uma nostalgia da doutrina da arte como imitação ou expressão de alguma coisa.⁶⁷

Ou seja, aqui ele nega que a arte concreta represente qualquer tipo de descoberta científica e afirma sua independência de qualquer referência ao mundo natural, uma fala que destoa em parte de suas ideias divulgadas nos cartazes da Gallery to the 4 Points of the Compass. Por outro lado, as esculturas de Fejér são coerentes com a confiança nas realizações da ciência moderna, subentendida em seus escritos em Budapeste.

Dos anos 1950 aos 1970, suas obras tridimensionais são quase todas realizadas a partir da justaposição de placas geométricas de acrílico (ou vidro) transparente.⁶⁸ Seus trabalhos se destacam pela leveza e pela sugestão de movimento. Eles falam sobre repetição e ritmo, são constituídos por geometrias que se transformam de maneira calculada e progressiva. É o que vemos em *Cristal* (Fig. 12), peça formada pela justaposição de placas de vidro que descrevem a gradativa transformação de dois retângulos em triângulos isósceles. A sobreposição das placas cria diferentes níveis de transparência e a ilusão de novas geometrias. As sequências de linhas retas e curvas sugerem um movimento contorcido e ondulado, cujo ritmo é controlado com precisão matemática. Como vimos, nos anos 1950, o artista negou qualquer relação da arte concreta com a natureza. Ainda assim, título *Cristal* inevitavelmente remete a um tipo de estrutura encontrada no mundo mineral, cuja principal característica é a regularidade. Pode-se também reconhecer na peça correspondências com o movimento ondular dos oceanos.

Afinidades e estranhamentos

A vivência de Fejér na Gallery to the 4 Points of the Compass aponta para referências que certamente impactaram a formação do Ruptura. Considerações sobre a obsolescência da arte renascentista, o olhar para as vanguardas abstracionistas históricas e discussões sobre novas concepções científicas de espaço e tempo estiveram na pauta do coletivo húngaro e do grupo paulista. O percurso do artista húngaro sugere que além dele ter influenciado as escolhas dos pigmentos usados por parceiros do Ruptura, ele provavelmente marcou presença no grupo como um intelectual interessado nos fundamentos teóricos da arte abstrata e concreta que se desenvolvia no país.

Por outro lado, apesar da proximidade de Fejér com a arte construtiva desde a Hungria, a pintura mostrada na I Bienal de São Paulo pode indicar que ele aderiu à geometria após o contato com seus pares brasileiros. Conceitualmente, as esculturas iniciadas em meados da década de 1950 estão alinhadas às obras de Sacilotto, Cordeiro e Barros apresentadas em 1952, no MAM SP. A exemplo de *Função Diagonal*, por exemplo, em *Cristal*, a mutação das formas é controlada por progressão matemática. As afinidades entre as produções dos dois artistas também são notáveis quando comparamos as peças de Fejér com trabalhos da série Fotoformas, de Barros. Interessados em efeitos de luz, ambos investem na repetição e na sobreposição de formas geométricas translúcidas.⁶⁹

As conexões de Cordeiro, Fejér e Haar com a Associazione Artistica Internazionale Indipendente Art Club em Roma, Montevideu e São Paulo, e as experiências de Fejér junto ao Grupo de Artistas Abstratos húngaro apontam para a formação de coletivos que, no imediato pós-guerra, ansiavam por ultrapassar o isolamento dos anos do conflito. Para Fejér, as atividades junto ao Ruptura atualizaram seu interesse pelas relações entre arte e ciência e, de certa forma, permitiram que ele desse continuidade às reflexões sobre política cultural iniciadas em Budapeste. No caso de Haar, a participação no grupo paulistano significou o reconhecimento e a inserção de objetos que transitavam no contexto de suas atividades comerciais no meio das artes plásticas.

Quando as razões para a formação do Ruptura são interpretadas a partir dos textos de época publicados na imprensa brasileira, é compreensível que a voz alta de Cordeiro apareça em primeiro plano e, conseqüentemente, domine a narrativa sobre a história do grupo. Porém, as duas trajetórias esboçadas aqui apontam para um retrato menos coeso e menos homogêneo do coletivo de arte concreta formado em São Paulo. Haar e Fejér tiveram suas histórias de vida marcadas pela origem judaica e viram seus países destruídos. Seus olhares para as vanguardas construtivas históricas foram necessariamente decantados pelas experiências da guerra. Suas origens na Europa Central conectam o grupo Ruptura com uma história do abstracionismo mais ampla, contraditória e variada, por vezes, distante de uma ortodoxia programática e racionalista a partir da qual suas obras frequentemente são lidas.

Endnotes

- 1 Este texto foi realizado com o apoio das pesquisadoras Polonyi Kincső Bodza e Maria Florencia Morera Sánchez, que coletaram documentos primários a meu pedido em bibliotecas e arquivos de Budapeste e Montevideu, respectivamente. Agradeço às duas pesquisadoras pela dedicação a este trabalho e à historiadora da arte Ildikó Felhő que, em 2017, encontrou as primeiras pistas sobre a atuação de Kázmér Fejér em Budapeste, nos anos 1940, e gentilmente me incentivou a prosseguir com a pesquisa. Agradeço também a Peter Fejér por compartilhar comigo documentos pessoais de seu pai. Todas as fontes húngaras citadas neste artigo foram traduzidas para o inglês por Polonyi Kincső Bodza.
- 2 As principais referências sobre a história do grupo Ruptura são: Ana Maria Belluzzo, "Ruptura e Arte Concreta", in *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*, org. Aracy Amaral (São Paulo: Companhia Melhoramentos; DBA Artes Gráficas, 1998), 95-141; Rejane Cintrão & Ana Paula Nascimento, *Grupo Ruptura* (São Paulo: Cosac Naify; Centro Universitário Maria Antônia, 2002); Adele Nelson, *Forming Abstraction: Art and Institutions in Postwar Brazil* (Oakland: University of California Press, 2022); Heloisa Espada & Yuri Quevedo (Curadoria e texto), *Ruptura e o Grupo: Abstração e Arte Concreta, 70 anos* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2022).
- 3 João Bandeira, org. *Arte Concreta Paulista: Documentos*. São Paulo: Centro Universitário Maria Antônia; Cosac Naify, 2002, 48.
- 4 Em conversa com a autora, em 5 de dezembro de 2023, Bandeira disse que não se lembra onde encontrou o documento.
- 5 Rejane Cintrão e Ana Paula Nascimento citam uma foto de arquivo (Fig. 11) e três recortes de jornal (dois sem identificação da fonte) com fotos da exposição do Ruptura. Em entrevista às autoras, em 2002, Luiz Sacilotto contou que os artistas do Ruptura decidiram a disposição das obras e foram responsáveis pela montagem, dando a entender que o MAM SP se limitou a ceder uma de suas salas para que o grupo pudesse se apresentar. Cintrão & Nascimento, 15. Ver também: Luiz Sacilotto. Caderno n. 4, 1952. Espólio Luiz Sacilotto, São Paulo.
- 6 Michel Favre, um dos responsáveis pelo Arquivo Geraldo de Barros, em Genebra, informa que o título da obra que se encontra no Brasil é, na verdade, *Objeto Forma – Desenvolvimento de um quadrado* (1952-1953?), e que há dúvidas sobre a data correta em que a mesma foi realizada. Existe uma terceira pintura de Geraldo de Barros realizada em 1952 também intitulada *Função Diagonal*, porém, esta é muito diferente das obras analisadas aqui. Importante notar que, ao longo de sua trajetória, Geraldo de Barros muitas vezes modificou os títulos de suas obras. Neste caso, não pudemos saber com certeza se, as duas pinturas analisadas aqui, pelo fato de estarem diretamente relacionadas, tiveram originalmente um mesmo título ou não. Como a dúvida exige uma investigação mais profunda, que extrapola os objetivos deste texto, optei por manter as informações da obra informada pelo atual proprietário. Em relação à data, assumo a possibilidade de a obra ter sido realizada em 1952.
- 7 Ver: Gabriel Péres-Barreiro, ed., *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps Cisneros Collection* (Austin, Blanton Museum of Art, Fundación Cisneros, 2007), 128; Maria Amália Garcia, *El Arte Abstracto: Intercambios Culturales entre Argentina y Brasil* (Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2011), 163; Gottschaller et al., eds., *Making Art Concrete. Works in Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros* (Los Angeles: The Getty Conservation Institute; The Getty Research Institute, 2017); Zanna Gilbert et al., eds., *Purity is a Myth: The Materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay* (Los Angeles: The Getty Conservation Institute; The Getty Research Institute, 2021); Nelson, 77.
- 8 Belluzzo, 95-141. Em 2007, a coleção Leirner de arte construtiva brasileira foi adquirida pelo Museum of Fine Arts, Houston.
- 9 Excetuando-se as esculturas de Fejér refeitas pelo artista na década de 1970, uma vez que a maior parte de suas peças realizadas nos anos 1950 foram perdidas. Cintrão & Nascimento, 16-18.
- 10 Nelson, 136-155.
- 11 Espada & Quevedo, 2022.
- 12 Nelson, 138.
- 13 A partir de meados de 1950, a produção de Wladyslaw se alinhou ao abstracionismo informal
- 14 Nelson, 139.
- 15 Acervo Luiz Sacilotto, Almeida & Dale Galeria de Arte e Valter Sacilotto, São Paulo.
- 16 Waldemar Cordeiro, "Ruptura", *Correio Paulistano*, 11 de janeiro de 1953, in: *Waldemar Cordeiro: Fantasia Exata*, org. Analvia Cordeiro (São Paulo: Itaú Cultural), 210. O texto foi escrito em resposta à crítica de Sérgio Milliet, que considerou o manifesto vago e reclamou exemplos que esclarecessem as afirmações do grupo. Sérgio Milliet, "Duas Exposições", *O Estado de S. Paulo*, 13 de dezembro de 1952.
- 17 A I Exposição Nacional de Arte Concreta, apresentada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1956, e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no ano seguinte, reuniu pela primeira vez pintores, escultores e poetas que trabalhavam, nas duas cidades, com base nos princípios da arte concreta. O evento chamou a atenção para diferenças entre as produções apresentadas, detonando debates na imprensa, nem sempre amistosos, envolvendo críticos e artistas. As polêmicas geradas em torno da I Exposição Nacional de Arte Concreta que, de modo simplificado, opunham "paulistas" racionais e "cariocas" sensoriais, está na origem da cisão entre concretos e neoconcretos surgida poucos anos depois. Heloisa Espada, "O Debate em torno da Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta", in *ICAA Documents Project Working Papers*, 2007, 4-9.
- 18 Nelson, 154.
- 19 Idealizado e coordenado pela arquiteta Lina Bo Bardi e por Pietro Maria Bardi, então diretor do MASP, o IAC foi inaugurado em março de 1951 e encerrou suas atividades no fim de 1953. O instituto foi uma das primeiras iniciativas no campo do ensino do desenho industrial no Brasil. Seu currículo seguia os modelos da Bauhaus Dessau e do Instituto de Design de Chicago. Sobre o assunto, ver Ethel Leon, *IAC – primeira escola de design do Brasil* (São Paulo: Blucher, 2014).
- 20 Lourival Gomes Machado, *Prêmio Leirner de Arte Contemporânea* (São Paulo: Galeria de Arte das Folhas, 1959. [Catálogo de exposição])
- 21 Entrevista de Maurício Nogueira Lima para o Museu da Pessoa, São Paulo, vídeo, 1992. Campinas e São Paulo: Arquivo do Instituto Maurício Nogueira Lima; Celso Fioravante (Curadoria e texto), "Da figuração à abstração" [c. 1994] in *Judith Lauand: os anos 50 e a construção da geometria* (São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea, 2015) [Catálogo de exposição], apud Heloisa Espada & Yuri Quevedo, 13. [Catálogo de exposição]. Esses são apenas alguns exemplos de menções ao grupo de artistas reunidos em torno de Cordeiro como grupo Ruptura.
- 22 Lothar Charoux et al., *manifesto ruptura* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1952). [Panfleto de exposição].
- 23 Waldemar Cordeiro foi delegado do Art Club no Brasil, promoveu exposições dos membros do coletivo italiano em São Paulo, foi próximo do líder Enrico Prampolini e dos membros do grupo abstracionista Forma – Carla Accardi, Ugo Attardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Mino Guerrini, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo e Giulio Turcato –, que surgiu no contexto da associação romana, em 1947. Sobre o assunto, ver: Heloisa Espada, "Waldemar Cordeiro and Grupo Forma: The Roman Road to São Paulo Concrete Art", in Zanna Gilbert et al., eds. *Purity is a Myth: the Materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay* (Los Angeles: Getty Research Institute and Getty Conservation Institute, 2021), 46-65.
- 24 O II Corpo do Exército Polonês foi uma força militar constituída por cidadãos poloneses que haviam sido levados como prisioneiros para a URSS após a invasão da Polônia por forças soviéticas, em 1939. Entre 1941 e 1942, com o rompimento entre URSS e Alemanha, o general Wladyslaw Anders, em acordo com o governo polonês no exílio, formou uma força de resistência. Em 1942, o Exército Anders foi enviado ao Oriente Médio para conter o avanço das forças alemãs e, a partir de 1944, juntou-se à campanha aliada na Itália. Os militares poloneses permaneceram em Roma até 1946.
- 25 A expressão aparece nos dados biográficos do artista publicados no catálogo de sua exposição de pinturas em Porto Alegre. Fernando Corona (Texto), *Exposição Leopold Haar* (Porto Alegre, 1947).
- 26 Ibid.; *Mostra di Pittori Polacchi. Art Club. Periodico d'informazione dell'Associazione Artistica Internazionale Indipendente* n. 11 (Roma, 1946), 5.
- 27 Ibid.
- 28 Paula Ramos, *A Modernidade Impressa. Artistas e Ilustradores da Livraria do Globo. Porto Alegre* (Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016).
- 29 Isabella Cabral e M. A. Amaral Rezende, *Hermelindo Fiaminghi* (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998), 20.
- 30 Calder foi tema de uma mostra individual apresentada pelo Ministério da Educação e da Saúde, no Rio de Janeiro, em 1947, e reapresentada pelo MASP, em 1948. Sobre a presença do artista norte-americano no Brasil, nos anos 1940 e 1950, ver: Roberta Saraiva, org., *Calder no Brasil: Crônica de uma Amizade* (São Paulo, Cosac Naify, 2006); Luiz Camillo Osório, *Calder e a Arte Brasileira* (São Paulo: Itaú Cultural, 2016). Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/publicacaocalder_issu_ok.
- 31 A revista *Habitat – Arquitetura e Artes no Brasil* foi fundada por Lina Bo e Pietro Maria Bardi, em 1950. Editada pela arquiteta de 1950 a 1953, a publicação deu voz às ações e ao projeto pedagógico do MASP, ao mesmo tempo que atuava como um espaço de crítica cultural.
- 32 Leopold Haar, "Plásticas novas", *Habitat* n. 5, 1951, 57.
- 33 Max Bill, "Beleza provinda da função e beleza como função", *Habitat* n. 2, 1951, 61-65.
- 34 Haar, 57.
- 35 Lina Bo, "Vitrinas", *Habitat* n. 5, 1951.
- 36 Leopold Haar faleceu em 1954, aos 44 anos, deixando esposa e dois filhos pequenos. A maior parte de suas obras e documentos sobre suas atividades artísticas e de design se perderam. O arquivo Mira Haar, consultado no contexto desta pesquisa, consiste num conjunto de documentos pessoais (fotos, passaportes etc.), fotos de obras, de exposições desenhadas por Haar e pelo Studio Haar, algumas poucas peças de arte final (cartazes e capas de livros), material gráfico (convites, folders) e um pequeno conjunto de pinturas guardados por Mira Haar, filha do artista, que tinha apenas um ano quando o pai faleceu.
- 37 Lothar Charoux et al., *manifesto ruptura* (São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1952) [Panfleto de exposição].
- 38 Waldemar Cordeiro, "A pureza da arte aplicada", *Folha da Manhã*, 1951, Arquivo Família Cordeiro.
- 39 "Casimiro Fejer", *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 24 de fevereiro de 1957.
- 40 Származási, minősítési lap. Országos Magyar Kir. Képzőművészeti Főiskola 1940/41 tanévének I félévére beiratkozott rendkívüli hallgatóról. Arquivo da Universidade Húngara de Belas Artes, Budapeste.
- 41 Származási, minősítési lap. Országos Magyar Kir. Képzőművészeti Főiskola 1941/42 tanévének II félévére

- beiratkozott rendkívüli hallgatóról. Arquivo da Universidade Húngara de Belas Artes, Budapeste.
- 42 Passaporte de Kázmér Fejér. Arquivo Peter Fejér, São Paulo, Brasil.
- 43 O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo possui uma escultura de Fejér, em plexiglass, datada de 1956, incorporada ao acervo do museu em 1966. Atualmente, a obra se encontra desmontada, com peças soltas, necessitando passar por um procedimento de restauro importante. Até onde tenho conhecimento, existem no Brasil apenas outras duas esculturas de Fejér realizadas nos anos 1950. Uma delas pertence à coleção de Breno Krasilchik, em São Paulo, e a outra à Coleção Sérgio Fadel, no Rio de Janeiro.
- 44 Ver, por exemplo, *Exposição de arte concreta – Waldemar Cordeiro, Kázmér Fejér, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Luiz Sacilotto. Retrospectiva, 1951 – 1959*, (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, julho de 1960). Textos de Max Bill e Waldemar Cordeiro. Folheto de exposição. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- 45 Miklós Molnár, *A Concise History of Hungary*. (Cambridge: Cambridge University Press, s.d), 295-298, Kindle.
- 46 Doris Hartmann, "Constructive-Concrete Art in the GDR, Poland, and Hungary", in *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, eds. Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny e Piotr Piotrowski, NED-New edition, n. 1, 201-7 (Budapest: Central European University Press, 2016), <https://www.jstor.org/stable/10.7829/j.ctt19z397k.20> (acessado em 26 de abril de 2024).
- 47 Ma ficou conhecida por dar voz à vanguarda artística alinhada com movimentos políticos de esquerda.
- 48 Péter György & Gábor Pataki, "The European School and the Group of Abstract Artists", in *A Reader in East-Central-European Modernism 1918-1956*, eds. Beáta Hock, Klara Kemp-Welch and Jonathan Owen, Courtauld Books Online, 2019, 400. <https://courtauld.ac.uk/research/research-resources/publications/courtauld-books-online/a-reader-in-east-central-european-modernism-1918-1956/26-the-european-school-and-the-group-of-abstract-artists-between-the-ramparts-the-critical-reception-of-the-european-school-and-the-gallery-of-the-four-directions-broke/> (acessado em 10 de julho de 2024).
- 49 Lánosz Sándor. "Az Elvont Művészek Csoportja" in *A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve XXIX (1984)*, (Pécs: s. ed., 1985), 242.
- 50 Kállai Ernő, "Beköszöntő a Galéria a 4 Világtájhoz", in: György Péter & Pataki Gábor, *Az Európai Iskola: És Az Elvont Művészek Csoportja* (Budapest: Corvina, 1988), 122-123.
- 51 Texto de parede da exposição *Európai Iskola: Veszélyes csillagzat alatt (1945-1948)*, realizada no MűvészetMalom, em Szentendre, Hungria, entre 7 de abril e 28 de julho de 2024. Curadoria de Pataki Gábor e Bodonyi Emőke, em colaboração com Árvai Mária, Hornyik Sándor, Passuth Krisztina e Várkonyi György.
- 52 Sándor Hornyik, "A világ művészi képletei. Az elvont művészet és a világ új képe az Európai Iskola idején", in: Gábor Pataki, Bodonyi Emőke (ed.), *Európai Iskola: Veszélyes csillagzat alatt (1945-1948)*, Szentendre, Ferenczy Múzeumi Centrum, 2024, 172.
- 53 Kázmér Fejér, *Új Világkép*, in: György Péter & Pataki Gábor, *Az Európai Iskola: És Az Elvont Művészek Csoportja* (Budapest, s. ed., 1988), 123.
- We have to know that Abstract art has a history dating back more than 30 years. It's a fact that its start and its progression in time so far is closely intertwined with the European crisis of an era that gave birth to two world wars. It is also a fact that this crisis reflected in the development of art and many signs of this can be seen in the tendencies of Abstract and Surrealist art. Abstract art foreboded not only these historical catastrophes but it observed the world with a sensitive mind and eyes wide open. When Abstract art created those constructive paintings and sculptures that are prominently in parallel to those scientific discoveries of atom physics, the unity of space and time and other modern technological advances that mark this era. These discoveries teared down our conception of reality entirely. Why is it still required from art to adjust itself to the old ways of thinking? Today's art should move closely together with today's science and time. This is what Abstract art is.
- 54 *Moszat*, 1947, óleo sobre tela, 60 x 50 cm, coleção particular. Pataki & Emőke, 288.
- 55 Kázmér Fejér, "A látástól ameglástásig", in *Az Európai Iskola: És Az Elvont Művészek Csoportja*, 126.
- When I am writing these, there is already an artistic organization being formed as a subdivision of UNESCO, of which plans and aspirations are yet unknown to us. We hope that this organization will realize the aforementioned goals.
- Sobre a criação de associações artísticas na Europa durante a Guerra Fria, ver: Nancy Jachec, *European Intellectuals and the Cold War: The European Society of Culture, Post-War Politics and International Relations* (Londres, I.B. Tauris, 2015).
- 56 Sobre as discussões em torno da organização da classe artística em São Paulo, nos anos 1950, ver: Nelson, 89-131.
- 57 Nessa festividade, as pessoas saem às ruas fantasiadas com máscaras de madeira de aparência assustadora e grandes mantos de lã.
- 58 Kázmér Fejér, "A mohácsi busók", in *Az Európai Iskola: És Az Elvont Művészek Csoportja*, 126-127.
- 59 György & Pataki, 2019, 401-404.
- 60 Pia Gottschaller relata que Fejér imigrou com a namorada para o Uruguai, em 1948, passando por Viena, Trieste, Roma e Marselha. Ver: Pia Gottschaller, "The migration of Concretist thought between Latin America and Europe: Max Bill, Kázmér Fejér, Tomás Maldonado and Georges Vantongerloo", in L. Wrapson et al., *Migrants: Art, Artists, Materials and Ideas Crossing Borders*, (Londres: Archetype Publications in association with Hamilton Kerr Institute, University of Cambridge, 2019), 54. <https://courtauld.ac.uk/people/pia-gottschaller/> (acessado em 30 de novembro de 2023).
- No passaporte usado por Fejér para deixar a Hungria em 1948, consta que ele saiu do país acompanhado por sua esposa, Klara Helenyi.
- 61 Segundo Cintrão e Nascimento, Fejér teria participado de uma exposição do Art Club de Viena, em 1947, e de uma exposição do Art Club de Turim, em 1948. Cintrão e Nascimento, 38.
- Infelizmente, não foram encontrados registros de sua produção artística em Montevidéu.
- 62 Florio Parpagnoli, "Exposiciones, Montevideo", *Marcha*, n. 504, 18 de novembro de 1949, 15.
- 63 Giselda Zani, "Tres exposiciones y una sola lección, Montevideo", *Escritura*, n. 8, dezembro de 1949, 130.
- 64 A reprodução da obra foi encontrada por Adele Nelson no Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Ver: Nelson, 123.
- 65 Pia Gottschaller, "Making Concrete Art", in Pia Gottschaller et al., 42-43.
- 66 Kázmér Fejér, "Arte concreta", in *Maurício Nogueira Lima, pinturas*, (Campinas, Galeria Arremar, 1962) [Folder de exposição].
- 67 Sem autoria, *op. cit.*, 1957.
- 68 Ver site do artista: <https://www.fejer.com.br/>. Diversas coleções particulares, em São Paulo, possuem peças de Fejér realizadas nos anos 1970.
- 69 Sobre as Fotoformas, de Geraldo de Barros, ver: Heloisa Espada, "Fotoformas: Luz e Artificio", in *Geraldo de Barros e a fotografia*, org. Heloisa Espada (São Paulo: Instituto Moreira Salles; Edições SESC, 2014), 12-35.