

Entre as linhas e os círculos de Judith Lauand nos anos 1950

*Between the lines and circles of
Judith Lauand in the 1950s*

Raquel Elisa Cartoce*

**Recebido em
29/01/2026**

**Aprovado em
02/03/2026**

*Doutoranda em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), com pesquisa financiada pela CAPES. Este artigo foi produzido a partir do trabalho realizado no programa “MASP Pesquisa 2022”, organizado e financiado pelo Museu de Arte de São Paulo, entre 2022 e 2023. ORCID nº. 0009-0006-0231-0047.

Como citar:

Cartoce, R. E. (2026). Entre as linhas e os círculos de Judith Lauand nos anos 1950. *Imagem: Revista de História da Arte*, 8(1). <https://doi.org/10.34024/d6mxjt76>

Resumo:

Proponho aqui uma análise da trajetória e da obra da artista paulista Judith Lauand durante os anos 1950, quando suas pesquisas se voltaram à abstração geométrica e ao movimento concretista, tendo sido a única mulher a compor o grupo Ruptura.

Partindo das premissas do campo da História Social da Arte, no qual a produção artística não é vista nem como fruto do gênio individual do artista, nem como mero reflexo da sociedade, mas se efetiva na concatenação de diversos aspectos da vida, apresento um olhar multifacetado sobre as condições subjetivas, materiais, institucionais, sociais e econômicas envolvidas na sua produção e trajetória. Através da análise formal de obras da artista e de fontes documentais de naturezas diversas, tendo como base teórica o conceito de “estrutura de sentimentos” de Raymond Williams, busco expor as intrincadas relações entre a artista, sua obra e a movediça realidade social de São Paulo nos anos 1950.

Palavras-chave:

Concretismo
Modernidade
Judith Lauand
São Paulo

Abstract:

I propose here an analysis of the trajectory and work of São Paulo-based artist Judith Lauand during the 1950s, when her research focused on geometric abstraction and the concretist art movement, having been only woman to form the Ruptura group.

Based on the premises of the field of Social History of Art, in which artistic production is seen neither as the product of the artist's individual genius nor as a mere reflection of society, but rather as a interconnection of various aspects of life, I present a multifaceted view of the subjective, material, institutional, social, and economic conditions involved in her production and career. Through formal analysis of the artist's works and documentary sources of various kinds, using Raymond Williams's concept of the «structure of feelings» as a theoretical foundation, I aim to expose the intricate relationships between the artist, her work, and the shifting social reality of São Paulo in the 1950s.

Keywords:

Concretism
Modernity
Judith Lauand
São Paulo

Entre as linhas e os círculos de Judith Lauand nos anos 1950

Neste trabalho, lanço um olhar múltiplo sobre a trajetória e a obra da artista plástica Judith Lauand (1922-2022) no período mais prolífico e instigante de sua produção, inscrito no movimento concretista da década de 1950. Partindo do conceito de “estrutura de sentimentos” de Raymond Williams, para quem a emergência de novas formas culturais se dá na conjunção entre práticas sociais e simbólicas com as formas de produção e a realidade empírica, o objetivo é compreender a produção da artista não em si mesma, puramente como uma construção autônoma e subjetiva, mas forjada nas suas relações pessoais, institucionais, estéticas, sociais e econômicas.

O processo de desvelamento dos fios que compõem a trama do trabalho artístico de Lauand se deu através do entrecruzamento de fontes documentais de diversas tipologias e origens – desde pinturas produzidas nos anos 1950 a documentos de seu fundo pessoal, entrevistas e matérias na imprensa –, coletadas e analisadas durante o trabalho de investigação por mim realizado no programa “MASP Pesquisa 2022”, ocasião em que o Museu de Arte de São Paulo recebeu o fundo pessoal da artista e realizou a exposição retrospectiva “Judith Lauand: desvio concreto” em comemoração ao seu centenário.

Propõe-se aqui, portanto, uma abordagem da História Social da Arte, que analisa a obra de Lauand em seus aspectos formais e materiais concatenados com as mudanças institucionais, sociais e econômicas de uma São Paulo em ebulição nos anos 1950. Se, enfim, a arte não é fruto do mero “gênio” artístico, da sua *linha* de pesquisa poética, tampouco é reflexo do seu contexto, seu *círculo*. E é no terreno das inter-relações entre essas duas dimensões que a obra artística de Judith Lauand será examinada.

O universo visual e material de Lauand

Corria o ano de 1952, na cidade de Araraquara, quando a jovem pintora Judith Lauand se dedicava a produzir um quadro de natureza-morta. Não haveria nada de extraordinário nessa cena, exceto pelo que se seguiu. Diz ela: “Eu estava fazendo uma natureza-morta e quando terminei, me levantei para olhá-la e levei um susto,

pois já estava tudo abstrato. Tinha um prato, que eu fiz um círculo perfeito. Tinha um copo, que virou um objeto geométrico sólido. O quadro era geométrico. Não havia detalhes realísticos. Então eu descobri que havia mudado.” (Galeria Berenice Arvani, 2007, s/p).

É assim que a pintora descreve sua passagem da figuração para a abstração geométrica, tornando-se, tempos depois, uma importante personagem do movimento concretista paulista. Com suas linhas dançantes como marcas no chão dos passos de um tango rigorosamente ensaiado em “Variações em curvas” (1956) [Figura 01]; com os negros triângulos e quadriláteros irregulares que sozinhos nada dizem, mas alinhados num fundo verde água nos fazem cair em vertigem do alto de um edifício, em uma obra sem título de 1955 [Figura 02]; ou com “Acervo 319, do círculo à oval” (1958) [Figura 03], em que um podemos sentir um sol arder sobre nós com seus raios pontiagudos e intensos, um sol que não se fecha, não se completa e nos lembra da sua infinitude no espaço, feito com uma única linha que irradia a cor e a luz para todo lugar; enfim, Lauand nos apresenta a força e o poder comunicativo das formas em si, em seus diálogos espaciais, seus contrastes cromáticos, seus ritmos na arena do quadro.

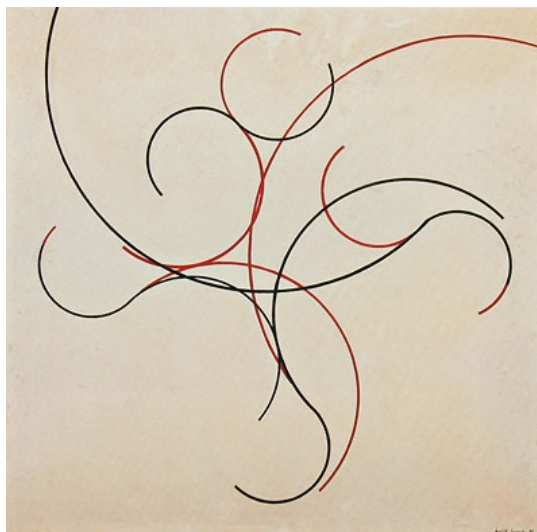


Figura 01: Judith Lauand. *Acervo 168, concreto 40, variação em curvas*. 1956.

Tinta sintética sobre aglomerado de madeira. 60x60 cm. Coleção particular.

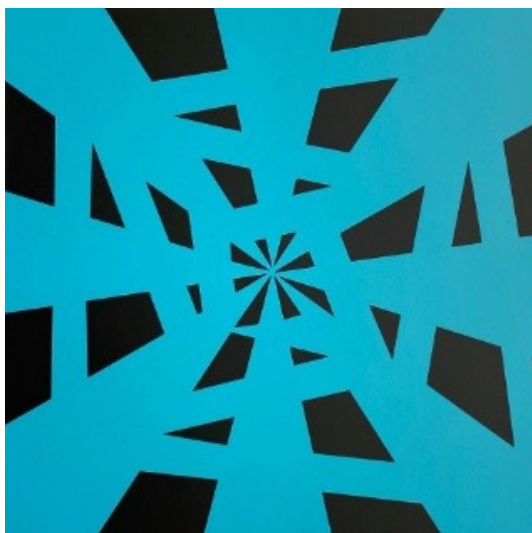


Figura 02: Judith Lauand. *Sem título*. 1955.
Óleo sobre aglomerado de madeira. 40x40 cm. Coleção particular.



Figura 03: Judith Lauand. *Acervo 319, do círculo à oval*. 1958.
Tinta e massa sobre aglomerado de madeira. 60x60 cm. Coleção particular.

Apesar do tom mítico com que Lauand narrava a reconfiguração da sua trajetória artística, a sua inserção no abstracionismo e na arte concreta não surgiu de qualquer tipo de revelação ou *insight*, nem de modo tão repentino e fantástico. Sua trajetória e obra se explicam na conjunção de uma série de elementos de ordem subjetiva, estilística, circunstancial e social, num processo em que a artista e o meio confluem na conformação de uma visualidade.

Formada no curso Normal (antigo magistério) e na Escola de Belas Artes de Araraquara (EBAA), no interior de São Paulo, Lauand vinha de uma orientação expressionista, com grande liberdade temática e estilística, possibilitada por seus

professores – algo já notável diante da tradição academicista da maioria das escolas de arte da época. O ambiente progressista da Escola de Belas Artes e o estágio junto ao pintor italiano recém-imigrado Domenico Lazzarini foram, portanto, elementos importantes no processo de busca por novas linguagens e práticas artísticas (Oliva, 2022, p. 13).

Em suas fichas de estudos, além de pesquisas de composição, linhas e cores, são abundantes as anotações sobre artistas modernos europeus ligados a debates sobre a forma, geometria e cor, como Sophie Taeuber-Arp, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Pablo Picasso e Paul Cézanne – alguns deles então praticamente desconhecidos por muitos artistas no Brasil. Já no início da década de 1950 participava de salões artísticos regionais com obras intituladas “Composição”.¹ Este é um indicativo da influência de pintores construtivistas sobre a artista antes mesmo de sua “conversão” ao abstracionismo geométrico. “Composição” é um título muito utilizado por pintores abstratos europeus das primeiras décadas do século XX, como Mondrian e, sobretudo, Kandinsky – que pretendia criar uma obra de arte total reunindo aspectos das artes visuais e da música (Gompertz, 2013, p. 175).

Não seria exagero, portanto, aproximarmos a obra “Pintura com três manchas, nº 196” (1914), de Kandinsky [Figura 04], com “Construção” de Lauand (1952) [Figura 05]. Num período em que a artista recém-formada buscava efetivamente construir uma linguagem e uma poética próprias, o modo como explorava cores, formas e movimentos não era fortuita – incluindo o título, que remete ao construtivismo. Em ambos os quadros podemos observar uma composição espiralada dos elementos, partindo de linhas alongadas nas bordas até formas circulares mais ao centro, sendo que em Lauand as formas são geometrizantes, ao passo que em Kandinsky são mais orgânicas. As escolhas cromáticas também se assemelham, com uma profusão de cores em diferentes tonalidades, mas que em Lauand definem melhor os volumes e formas.

1 São relatadas diversas obras intituladas “Composição” antes de sua virada ao concretismo: uma exposta na 1ª exposição de arte do Centro Almeida Junior, de Araraquara, em 1950; quatro expostas no 14º Salão de Belas Artes de Araraquara (1951); e três expostas no 15º Salão de Belas Artes de Araraquara (1952), tendo sido uma vencedora do Primeiro Prêmio. (Instituto de Arte Contemporânea, 2015, pp. 63-64).



Figura 04: Wassily Kandinsky. *Pintura com três manchas, nº 196*. 1914.
Óleo sobre tela. 121x111 cm. Museu Thyssen-Bornemisza (Madri, Espanha).



Figura 05: Judith Lauand. *Construção*. 1952.
Óleo sobre tela. 56x46 cm. Pinacoteca Mário Ybarra de Almeida (Araraquara, São Paulo).

No fim do mesmo ano em que Lauand teve sua “visão” ocorreu outra mudança fundamental em sua trajetória: sua família – composta pelos pais, imigrantes libaneses, e seus 11 irmãos – se mudou para a capital, São Paulo, onde ela travaria contato mais direto com um universo social, econômico e artístico em ebulição. Em 1947 foi fundado o MASP (Museu de Arte de São Paulo), de Assis Chateaubriand, a partir da coleção do *marchand* italiano Pietro Maria Bardi e da arquiteta Lina Bo Bardi, responsável junto ao marido pela curadoria do museu. Emigrados de uma Itália destruída pela II Grande Guerra, o casal Bardi trazia em suas bagagens diversas obras de arte, sobretudo europeias, às quais se somaram

muitas outras adquiridas nos anos subsequentes. No ano seguinte, o edifício dos Diários Associados, que tinha um andar ocupado pelo MASP, ganhou ainda outro museu: o MAM-SP (Museu de Arte Moderna de São Paulo), financiado pelo industrial e mecenas Ciccillo Matarazzo. Este, com maior abertura às vertentes abstracionistas, se tornou um rival do museu vizinho na busca pela formação artística do público paulistano (Lima, 2021, pp. 131-134 e 144).

Foi a partir do núcleo do MAM que em 1951 ocorreu a 1ª Bienal de São Paulo, um grande marco no universo cultural do país. Em tempos em que o intercâmbio artístico e cultural era relativamente escasso e poucos artistas tinham possibilidade financeira de estudar nos centros europeus, uma exposição no Brasil com o que havia de mais atual e renovador nas artes gerou um impacto enorme no campo (Villas Bôas, 2014, pp. 268-274). Nessa exposição, quem recebeu o grande prêmio foi o escultor suíço Max Bill (que também ganhara uma exposição individual no MASP no mesmo ano), com sua “Unidade tripartida” (1949). Advindo da ilustre escola alemã *Bauhaus* e diretor da Escola de *design* de Ulm, o escultor se notabilizava por uma arte dita formalista, racional e baseada em preceitos matemáticos. Muitas vezes criticado pelo seu radicalismo formalista e tecnicista, Bill na verdade tinha uma concepção filosófica sensível à sua realidade e seu contexto. Segundo o escultor,

Creio que é possível desenvolver uma arte de ampla base matemática. Não ignoro a onda de protestos que tal enunciado pode levantar. Em geral declara-se que a arte não tem nada a ver com a matemática, que esta é árida, antiestética, pura questão do pensamento, alheia totalmente à arte. Para a arte seria somente importante o sentimento; o pensamento, contraproducente. Mas o certo é que nenhuma das duas concepções é justa, porque a arte precisa, ao mesmo tempo, do sentimento e do pensamento (Bill, 1950/2014, p. 52).

O conceito e a obra de Bill caíram como uma bomba entre alguns artistas radicados em São Paulo. Pessoas provenientes de diversas partes do mundo e que compartilhavam uma nova vida na cidade que se tornava metrópole. Entre elas, Waldemar Cordeiro, ítalo-brasileiro nascido em Roma; Geraldo de Barros, vindo do interior de São Paulo; o austríaco Lothar Charoux; Luiz Sacilotto, filho de italianos nascido na grande São Paulo; o húngaro Kazmer Fejér e os poloneses Anatol Wladyslaw e Leopold Haar. Todos eles assinaram em 1952 o manifesto Ruptura, a partir da exposição homônima no MAM-SP por eles organizada no

fim daquele ano. Com a apresentação de obras abstrato-geométricas, os artistas do grupo Ruptura pregavam em seu manifesto justamente uma ruptura com a tradição de representação centrada na perspectiva desde o Renascimento, propondo uma outra relação com o espaço, o tempo e a matéria, centrada na percepção visual e na compreensão da arte como objeto em si – denominada concretismo (Cordeiro *et alii*, 1952/2014, p. 69).

Entre fins de 1953 e o início de 1954 ocorreu outro grande acontecimento no campo cultural brasileiro: a 2ª Bienal de São Paulo, agora instalada no novo e moderníssimo parque Ibirapuera, em pavilhões projetados por Oscar Niemeyer. Apelidada de “Bienal da Guernica”, pela presença do impactante quadro de Pablo Picasso, a 2ª Bienal também contou com uma retrospectiva de Piet Mondrian e uma sala especial para Walter Gropius, fundador da *Bauhaus* (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953). A exposição da grande obra de Picasso, entretanto, não ofuscou o acirrado debate nas artes nacionais entre partidários da arte figurativa por um lado, e da arte abstrata por outro, que vinha ganhando espaço desde fins dos anos 1940. A forte representação de artistas abstracionistas, seja nas delegações estrangeiras ou na nacional, provocou protestos entre os figurativistas (em geral, ligados ao modernismo das décadas anteriores), mas ampliou o impacto e o estímulo ao espírito de liberdade gerado na 1ª Bienal (Alambert & Canhête, 2004, pp. 53-60). Alexandre Wollner, na época um jovem pintor concretista com quem Lauand manteve estreito contato, nos dá a dimensão desse impacto em entrevista:

a coisa mais importante que aconteceu foi a segunda Bienal neste país, abriu uma janela, a gente começou a ter contato com Calder, com Klee, com Kandinsky, Malevich. De repente, tudo isso, foi um soco na cara da gente. Então o pessoal do grupo de arte concreta, principalmente, nós discutíamos muito, visitávamos a seção deles lá e ficávamos discutindo intensamente (*Apud*: Alambert & Canhête, 2004, p. 60).

Lauand também participou dessa Bienal, mas não como expositora (o que até tentara, sem sucesso)², e sim como monitora, o que era uma novidade na mostra. A partir de uma extensa formação com o diretor do MAM-SP, Wolfgang Pfeiffer, Lauand pôde se valer dos conhecimentos que já tinha em sua formação prévia e ter um contato mais aprofundado com a arte moderna e até mesmo com os artistas

2 Documento de recusa da obra na 2ª Bienal de São Paulo. In: *Acervo Judith Lauand*, Museu de Arte de São Paulo (MASP), Folder 177.

participantes – entres eles Paul Klee e Walter Gropius, e vários artistas concretistas já atuantes, como Geraldo de Barros, Lothar Charoux e Ivan Serpa (Edelman, 2021, p. 93). Apesar de ter sido reduzida na imprensa da época a comentários como “Moças bonitas explicam o que é a Arte Moderna” (Martins, 1953, s/p), a monitoria foi muito significativa para a expansão do conhecimento e a apreciação da arte moderna em uma cidade que, apesar de ser pretender cosmopolita, ainda era pouco afeita a tais novidades.

Mais impactante ainda foi a monitoria na trajetória profissional de Lauand. Foi a partir da 2ª Bienal de São Paulo que ela se voltou definitivamente ao abstracionismo geométrico, mas, diferentemente da “visão” que afirmara ter tido, ela própria destacou em entrevista que “A passagem da figuração para a abstração, em minha pintura, deu-se através de trabalho continuado” (Instituto de Arte Contemporânea, 2015, p. 06). Tanto a artista quanto comentaristas são unânimes em afirmar que seu trabalho na 2ª Bienal foi o ponto de inflexão ao concretismo (Instituto de Arte Contemporânea, 2015, p. 07; Edelman, 2021, p. 92). Seus *sketchbooks* de 1954 demonstram prolíficos estudos de propriedades fundamentais de linhas, cores e planos, de história da arte e de exercícios de artistas ligados à *Bauhaus*, como Klee, Kandinsky e Bill (Edelman, 2021, p. 94).³

A participação de Lauand já como artista expositora na 3ª Bienal, em 1955 (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1955, p. 19), demonstra a ascensão e a consistência de seu trabalho. Apesar de nesse momento já conhecer os artistas concretistas, foi somente em meados daquele ano que Lauand travou contato efetivo com os artistas do grupo Ruptura, durante o 4º Salão Paulista de Arte Moderna, no qual – segundo ela – suas obras foram aproximadas pela curadoria da exposição e, então, se percebeu a conexão entre eles (Instituto de Arte Contemporânea, 2015, p. 07). Tal encontro rendeu o convite para ingressar oficialmente no grupo, do qual foi a única mulher integrante e no qual esteve até a sua dissolução, no final da mesma década. Esse fato é bastante significativo no sentido de que podemos perceber que não era Lauand quem se encaixara em determinadas normas ou preceitos dos concretistas, mas os concretistas é que a convidaram a partir da percepção de uma linguagem e objetivos comuns.

De que se tratam, afinal, essa linguagem e objetivos? Em primeiro lugar, a busca da natureza sensível da geometria na arte, nos termos de Waldemar Cordeiro, o articulador do Ruptura (Cordeiro, 1956/2014, p. 75). A propósito, ao contrário das muitas críticas que se fez ao concretismo como um movimento

³ Cadernos disponíveis em: *Acervo Judith Lauand*, Museu de Arte de São Paulo (MASP).

dogmático e racionalizante, o termo “sensibilidade” foi frequentemente utilizado tanto por artistas construtivos europeus (como Malevitch e Max Bill) quanto brasileiros para descrever seus princípios artísticos. Daí decorre a importância de ressaltar que a arte concreta vai além da abstração geométrica, e há vários exemplos de abstração geométrica fora do concretismo, como em Alfredo Volpi e Samson Flexor. Suas particularidades estão no uso da geometria pura para elaborar aspectos visuais e materiais do universo sem recorrer a referenciais miméticos da natureza; evidenciavam o movimento e a dimensão temporal da arte através das relações entre as formas e cores (reduzidas às mais elementares) e da exploração da bidimensionalidade do quadro, e não na ilusão da perspectiva; defendiam a universalidade da arte pois, para eles, um quadrado é um quadrado em qualquer lugar do mundo; a integração ao mundo urbano-industrial, seja com o uso de materiais utilizados na indústria (como tintas sintéticas, esmaltes, chapas e aglomerados de madeira, pintura com pistola ao invés de pincel, entre outros) para despersonalização e dessacralização da obra de arte, seja pela potencialidade social e produtiva da arte concreta (a despeito das críticas dos modernistas ao concretismo como um movimento “alienado”), muitas vezes aplicada a outros projetos nas áreas de *design*, *design* gráfico, paisagismo etc.

Tais princípios do concretismo são particularmente notáveis na obra de Lauand “Acervo 169, relação de dois elementos” [Figura 06], de 1955, feita em óleo sobre tela. Nesse quadro, sobre o fundo cinza de forma quadrada são dispostos dezesseis pequenos círculos alinhados ortogonalmente, como que formando os vértices de quatro quadrados. Tal alinhamento, entretanto, não é imediatamente perceptível, pois sobre alguns deles há retângulos verticais de diferentes tamanhos que dão a sensação de alongamento do espaço ocupado por cada um desses círculos. Enquanto os círculos inscritos nos retângulos são da mesma cor do plano, os demais são pretos. A impressão é a de que Lauand criou jogo com uma chapa com dezesseis furos, inserindo encaixes em alguns deles de modo aparentemente arbitrário, dando a sensação de que podemos brincar de empurrar esses encaixes para cima e para baixo. O único jogo aqui, porém, está na composição de formas e das cores, que produzem um efeito de movimento induzido dentro da bidimensionalidade da tela e do estrito uso de tintas e pincéis.

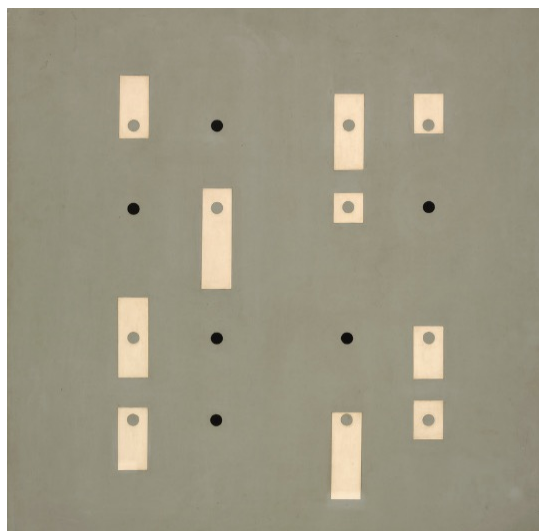


Figura 06: Judith Lauand. *Acervo 169, relação de dois elementos*. 1955.

Óleo sobre tela. 61x61 cm. Museu de Grenoble, França.

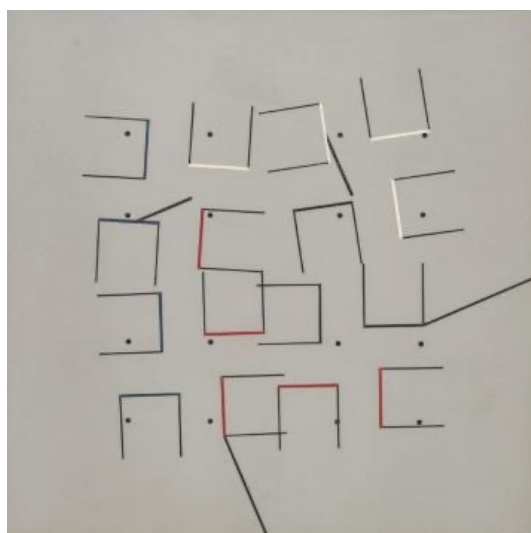


Figura 07: Judith Lauand. *Acervo 170, dinamização de elementos ortogonais*. 1955.

Esmalte sintético sobre aglomerado de madeira. 61x61 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

Lauand continuou sua investigação e, no mesmo ano, produziu a obra “Acervo 170, dinamização de elementos ortogonais” [Figura 07], com iguais dimensões (61 cm x 61 cm), mas dessa vez feita com esmalte sintético sobre aglomerado em madeira. Nela, sobre um fundo cinza estão dispostos dezesseis pequenos pontos pretos da mesma forma que no quadro anterior, dessa vez em diálogo com outras dezesseis linhas poligonais abertas simples formadas por três segmentos de reta predominantemente de contorno preto, mas eventualmente com arestas vermelhas, azuis ou brancas agrupadas em determinadas regiões – seguindo o princípio do uso de cores elementares para dar foco à forma. Algumas linhas pretas também se distribuem no espaço, às vezes para além da margem definida

pelo conjunto de formas. À primeira vista a obra provoca uma sensação de caos e desorganização causada pelo desalinhamento das formas que se propõem como “ortogonais”, como no título, além das linhas fora do conjunto. É este desalinho que provoca a sensação de “dinamização”, como se as formas fossem recipientes que chacoalham os pontos. Um olhar mais detido, contudo, nos faz perceber que os pontos estão perfeitamente alinhados, formando quatro vértices de quadrados iguais. A obra gera uma interessante dinâmica entre os elementos e, de certa forma, um incômodo no observador com seu desalinho a partir de uma base alinhada, transmitindo um desejo de ordenação e harmonia.

A questão da dinâmica das formas em suas interrelações se tornou central para Lauand naquele momento, o que é notável em uma observação comparativa das duas obras, bem como em muitas outras. Realizadas no mesmo ano, com as mesmas dimensões e de forma subsequente, como indicam os títulos (“Acervo 169” e “Acervo 170”), ambas possuem estruturas semelhantes: tendo como base os mesmos dezesseis pontos ortogonais, estes são postos em relação e tensão com outras formas de modo a trazer uma sensação de movimento e dinamismo; destaca-se também a grande economia de cores tendo o cinza por base, o preto como ponto focal e poucas cores nas demais formas.

Dinamismo, portanto, parece ser uma palavra-chave para compreender suas pesquisas no contexto do concretismo. A própria artista, em entrevista dada na década de 1990, realizou uma brevíssima descrição de seus colegas concretistas a partir de investigações que considerava centrais em cada um. Se para Fejér destacava as “transparências geométricas” e para Fiaminghi a “vibração cor-luz”, para si evidenciava que “Judith Lauand dinamiza estruturas através de relações cambiantes de cor, espaço, forma” (Instituto de Arte Contemporânea, 2015, p. 09).

Muitas obras de Lauand, entretanto, fogem aos princípios concretistas, sem perder o rigor geométrico e, principalmente, a sensibilidade da forma. Em “Acervo 29, Concreto 33” [Figura 08], de 1956, feita em esmalte sobre aglomerados de madeira recortados, Lauand fere a noção de bidimensionalidade ao realizar sua obra em duas chapas recortadas sobrepostas e, ainda, um suporte atrás do quadro – justamente o que torna esta uma das mais instigantes obras da artista. A chapa frontal é toda pintada de preto com 16 recortes circulares equidistantes. Apesar da busca de um efeito chapado, é possível observar marcas de pinceladas e do fazer artesanal da construção do quadro, como os pregos que ligam as chapas, contrariando a noção de despersonalização da obra. Já a chapa posterior só é visível

nos recortes da primeira, sendo predominantemente verde escura, com alguns elementos em vermelho, combinando cores complementares. Tais elementos são dispostos verticalmente nas fileiras à direita do observador, mas de modo não linear. Já a segunda fileira vertical é parcialmente vazada. Não que seja pintada de branco (cor tradicionalmente ligada ao vazio), mas efetivamente vazada. Para ressaltar o efeito, a artista acoplou um suporte atrás do quadro, de modo que, ao ser pendurado gera necessariamente uma sombra e fica à mercê da cor e da textura do espaço onde se insere, podendo gerar múltiplos efeitos, possibilitando também que o vazio se torne espaço, volume e significado. Aqui, portanto, o uso de elementos geométricos simples e organizados cria efeitos surpreendentes e depende em alguma medida do seu contexto, o que também vai de encontro com a noção de universalidade da forma. É como se estivéssemos espiando por janelinhas de um edifício que, mesmo sendo todas iguais, podem conter em si diversas formas, movimentos (poderiam ser as formas vermelhas um elevador a subir e descer?) e até se abrir ao desconhecido.

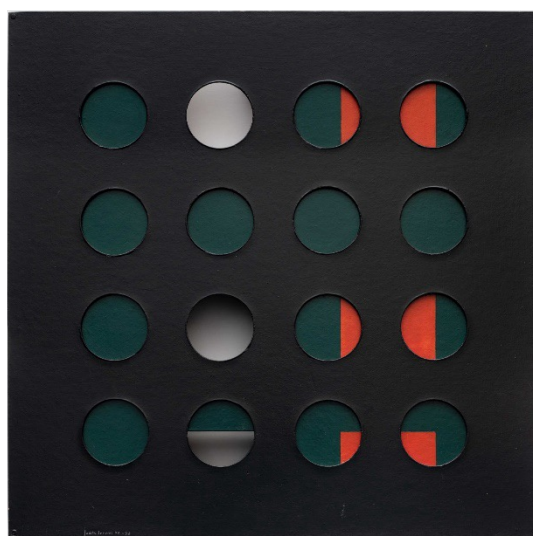


Figura 08: Judith Lauand. *Acervo 29, concreto 33*. 1956.

Esmalte sobre aglomerado de madeira recortado. 50x50 cm. Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Além de pinturas, a artista realizou, ainda nos anos 1950, obras em tapeçaria, bordado, relevos e colagens. É recorrente o uso de uma paleta de cores mais terrosas ou vibrantes. Interessante exemplo pode ser localizado na obra “Acervo 290, concreto 18” [Figura 09], de 1954. A obra retangular é seccionada por uma linha vertical em duas partes desiguais. Em cada uma delas há conjuntos de triângulos, retângulos e losangos que se encaixam no espaço, sendo sua harmonia rompida por um círculo na parte inferior direita. Todos possuem o mesmo conjunto de

cores: preto, cinza claro e médio, ocre, vermelho escuro e azul claro. Nenhuma das cores pertence, portanto, à escala cromática primária, e em geral se configuram como tons terrosos, a despeito do atonalismo proposto pelo Ruptura. A escolha não é fortuita: trata-se de uma referência a uma obra que realizara em 1950, uma tapeçaria intitulada “Paisagem de Araraquara” [Figura 10]. É possível notar que ambas as obras, apesar de terem estilos e proporções distintas, possuem a mesma estrutura com a divisão vertical em duas partes por uma linha (Edelman, 2022, pp. 31-33). Ainda que a obra de 1954 seja totalmente abstrata, a escolha cromática nos leva ao cenário rural anterior, com seus telhados vermelhos, sua terra ocre e seu céu azul límpido.



Figura 09: Judith Lauand. *Acervo 290, concreto 18*. 1954.
Esmalte sobre aglomerado de madeira. 72x60 cm. Coleção Particular.

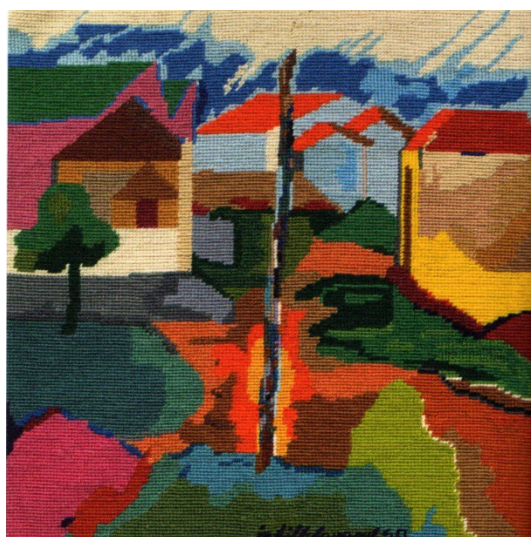


Figura 10: Judith Lauand. *Paisagem de Araraquara*. 1950.
Tapeçaria de bordado de lã. 45x43 cm. Coleção Particular.

Lauand possuía, portanto, uma linguagem e uma poética próprias dentro do concretismo, assim como outros artistas do Ruptura, o que contraria certo senso comum de que os concretistas seriam um grupo rigoroso e dogmático. Essa questão também nos leva a um ponto central: por diferentes origens e caminhos, artistas chegavam a princípios e conclusões semelhantes – o que lhes permitiu tornarem-se um grupo relativamente homogêneo mesmo com suas singularidades. Isso se deu não só pelo compartilhamento de um dado contexto artístico e institucional, já debatido, mas pelo que o pensador britânico Raymond Williams denominou como de “estrutura de sentimento”, que consiste em estruturas emergentes de novas formas culturais, expressas sobretudo na literatura e nas artes por suas escolhas formais, a partir da conjunção entre práticas sociais e simbólicas com as formas de produção e a realidade empírica (Filmer, 2009, pp. 374-375). Segundo o historiador Francisco Alambert, “Para Williams a “estrutura de sentimento” nasce das inter-relações entre práticas sociais e hábitos mentais herdados que se relacionam, por sua vez, com as formas de produção e de organização socioeconômica, resultando no sentido que damos à experiência do vivido” (Alambert, 2014, p. 13).

Como já demonstramos, a inserção de Lauand no agitado universo artístico da cidade de São Paulo do início dos anos 1950 foi fundamental para que ela entrasse em contato com vanguardas tanto estrangeiras quanto nacionais, ampliando seu repertório, aprimorando sua técnica e ajudando a formatar uma expressividade própria. A concentração de novos museus, galerias e montagens de grandes exposições na capital paulista, entretanto, não seria fortuita. Nesse momento, a cidade se consagrava como grande centro financeiro e industrial do país, animado pelas políticas nacional-desenvolvimentistas de Getúlio Vargas em seu último governo (1951-1954) e, particularmente, de Juscelino Kubitschek (1956-1961). Mais do que industrializar, Kubitschek tinha como grande propósito modernizar o país, fazendo com que o urbano sobrepujasse o rural não só em termos numéricos, mas também em termos de imaginário (Oliveira, 2002, p. 31). O crescimento da cidade de São Paulo, particularmente, se deu então num processo de metropolização – entendido por R. Williams não só como o crescimento vertiginoso da cidade, mas como espaço de reconfiguração das relações sociais e culturais e como relação de poder (Williams, 2011, pp. 9-25). Assim, o agressivo processo de industrialização provocou mudanças não somente na circulação de riquezas e bens culturais, mas na sua própria lógica – observada, por exemplo, no mecenato e atuação exercida pelo industrial Ciccillo Matarazzo no MAM-SP e na Bienal (que deram suporte institucional às vertentes abstracionistas), no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia)

e na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, todos fundados entre 1948 e 1951 (Arruda, 2015, pp. 91-103).

O conceito de moderno, tão utilizado na década de 1920, seria ressignificado, portanto, em função de mudanças materiais e culturais no Brasil nos anos 1950. Se nas primeiras décadas daquele século a industrialização foi impulsionada pelo setor cafeeiro e pela imigração de matriz europeia e japonesa, esse novo salto se deu com características diferentes: na relação complementar entre o Estado e o capital privado – pois a ideia era que a indústria estratégica de base permanecesse nacional e estatal, enquanto se estimulava a iniciativa privada nacional e estrangeira para a produção de bens de consumo e intermediários –, e graças à força de trabalho de grandes contingentes de migrantes da região Nordeste para a Sudeste, especialmente, e o fluxo migratório de europeus fugidos da II Grande Guerra atuantes em setores especializados, como no caso aqui estudado.

Essa nova indústria inundava as ruas e casas com seus novos produtos, de carros populares a eletrodomésticos, de artigos plásticos a comidas enlatadas. Morar na cidade e consumir esses produtos passou então a ser um ideal compartilhado por grande parte da população, ainda que o acesso efetivo fosse muito mais às suas imagens e simulacros do que aos produtos em si. Nisso atuaram fortemente a publicidade (Cartoce, 2013), o *design* gráfico e de produto e os meios de comunicação de massa, como revistas, rádio e a grande novidade: a televisão – um universo ao qual muitos dos artistas concretistas eram ligados.

Assim, apesar de se falar em modernidade no Brasil desde o início do século XX, foi na década de 1950 que surgiu um sentimento até então inédito por aqui: o de que, finalmente, fazíamos parte do mundo moderno. E se houve mudanças na noção de moderno, também a ideia de modernismo no campo da cultura sofreria impactos. Enquanto na Europa a abstração, particularmente de matriz geométrica, se desenvolveu a partir dos movimentos modernistas como o cubismo e o construtivismo, no Brasil houve clara oposição entre os modernistas da primeira metade do século XX e as vanguardas abstratas que surgiam a partir de fins dos anos 1940, como demonstram Couto (2004) e Ferreira (2013). Segundo Eneida de Souza, “Com o intuito de romper com o conservadorismo, uma das acepções mais estereotipadas da tradição, o conceito de moderno ressurgiu sob o signo da ruptura e do desenvolvimento industrial, a partir do exemplo da revolução artística processada na literatura e nas artes desse período” (Souza, 2002, p. 108).

Tal ruptura e projeto demandavam uma nova concepção de tempo e espaço, uma nova relação com métodos e materiais e, particularmente, o reequacionamento da relação entre cultura e sociedade. A arquitetura teve papel capital nisso, mas essa era uma lacuna que a arte concreta – concreta exatamente por mirar dar concretude a tais noções – também buscava preencher através de uma nova visualidade, ou seja, uma experiência visual compartilhada socialmente e situada historicamente (Meneses, 2003, p. 31).

Ao invés do universo rural e subdesenvolvido tematizado em artistas modernistas como o consagrado Portinari; ao invés de um nacionalismo que, durante o recente Estado Novo, servira à propaganda política; ou, ainda, ao invés da busca de um realismo mimético do academicismo, a compreensão da obra de arte como um objeto concreto em diálogo com o observador. Vislumbrava-se a arte em busca de uma linguagem universal, até então impossibilitada pela política e pela guerra, que pensasse e ordenasse o espaço caótico das cidades que inchavam em meio aos grandes fluxos migratórios, que disciplinasse a hipertrofia da imagem no contexto de urbanização agressiva, do surgimento e expansão da televisão e da publicidade, que servisse à racionalização da produção e do consumo diante da implacável industrialização.

Isso não quer dizer que Lauand e os demais artistas concretistas se puseram a desenhar chaminés e carros ou a fazer obras de crítica social, como os modernistas de outrora. O abstracionismo, particularmente de matriz geométrica, não busca qualquer referencial no mundo real, mas a forma em seu sentido mais puro. Compreender a obra de Lauand, portanto, não é tentar decifrar significados ou representações possíveis em linhas, círculos ou combinações de cores, mas também não é vê-la de forma a-histórica. É perceber a conformação de uma nova visualidade em um país que buscava se desvincular do seu jugo colonial e ingressar no *hall* das nações modernas, com todas as suas implicações. Lauand comentava a presença dessa percepção já na época da sua virada para o concretismo: “Em 1954 eu me encontrei com a arte concreta. Neste ano eu trabalhei como monitora na II Bienal. Nesse tempo, houve necessidade de criarmos uma coisa que fosse nossa mesmo, porque estava acontecendo uma mudança na sociedade” (Instituto Tomie Ohtake, 2009, p. 259).

Portanto, a expressa influência de movimentos e artistas construtivos e/ou concretistas europeus na arte concreta brasileira, incluindo a de Lauand, de modo algum se configurou como “cópia” daqueles ou, como afirmara um crítico

estadunidense na ocasião da 4ª Bienal de São Paulo (1957), “*bauhauserercises*” (Alambert, 2014, p. 10). Os elementos propulsores do concretismo – como ordenação, dinamismo e integração ao mundo industrial – eram entendidos, efetivamente, como demandas próprias e elementos necessários à construção de um Brasil moderno e faziam parte de sua constituição ideológica. Em última instância, eram expressão de uma estrutura de sentimentos que emergia, muitas vezes em conflito com o *status quo*.

Essa mudança sentida e promovida pelos artistas concretistas, no entanto, não ocorreu somente no plano do ideário ou da construção uma visualidade, mas também nos planos material e da vida prática. Um elemento significativo se refere ao uso de materiais industriais por esses artistas, incluindo Lauand. Se eles permaneceram sustentando o quadro como suporte de sua expressão – ou como objeto, como entendia Waldemar Cordeiro, no sentido de que “não há a expressão de um objeto, mas o objeto de uma expressão” (Cordeiro, 1956/2014, p. 74), a materialidade dele é que vai mudar radicalmente. A tela foi frequentemente trocada pelo compensado de madeira (o *Eucatex*), a tinta a óleo pelo esmalte sintético e o pincel pela pistola. Para a historiografia, o uso desses materiais se deu pela experimentação artística vinculada a processos industriais, bem como à busca pela despersonalização e dessacralização da obra de arte, retirando indícios da fatura do artista (Amaral, 1977/2014, pp. 311-312; Barbosa, 2017, pp. 146-147).

Tudo isso é verdade, mas não uma regra. Uma breve análise quantitativa das obras reunidas na exposição “Judith Lauand: desvio concreto” realizada pelo MASP em 2022 – a maior retrospectiva da artista já realizada até hoje – nos dá uma dimensão mais efetiva de suas escolhas em termos de materiais⁴. No gráfico a seguir [Gráfico 01] estão classificadas as tintas utilizadas nas obras produzidas entre 1954 (ano de sua adesão efetiva ao concretismo) e 1960 e expostas na referida mostra. Das 64 obras, 21 são feitas com tintas tradicionais na pintura, como tinta a óleo, têmpera ou acrílica; 16 obras feitas com tintas sintéticas, como esmalte, alquídica ou vinílica; 23 feitas em Guache ou Nanquim e quatro com outros materiais.

4 A análise foi realizada a partir das referências de cada obra constantes no catálogo da exposição. Cf.: Museu de Arte de São Paulo, 2022.

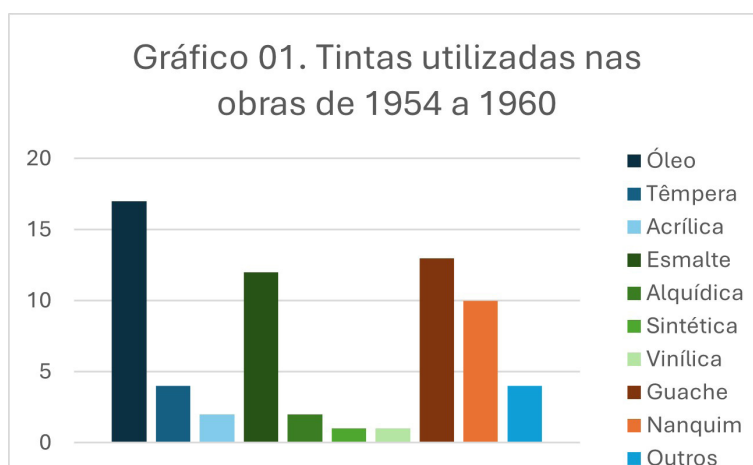


Gráfico 01: Tintas utilizadas nas obras de 1954 a 1960.

Fonte: elaborado pela autora (2023).

Já em relação aos suportes utilizados por Lauand na mesma amostra [Gráfico 02], é possível observar uma clara preferência por suportes não tradicionais: são somente oito telas frente a 30 obras feitas em madeira ou aglomerado de madeira. Além disso, há 24 obras em papel ou cartão, sendo que uma delas mistura cartão e aglomerado de madeira, além de duas obras em outros suportes.

Tais dados nos permitem algumas observações: primeiramente, a liberdade com que Lauand escolhia seus materiais, ora optando por tintas pertencentes ao cânone da pintura, ora por tintas sintéticas muito criticadas à época pela sua baixa qualidade, finalidade industrial e incertezas sobre sua durabilidade para fins artísticos, ou até mesmo guache ou nanquim, tradicionalmente utilizadas em obras consideradas menores, como estudos ou ilustrações – às vezes até misturando diferentes tipos de tintas ou suportes. Este, a propósito, é um aspecto que Lauand iria radicalizar na década seguinte de forma pioneira, inserindo materiais cotidianos ou industriais diretamente na obra, como cimento e clipes de papel.

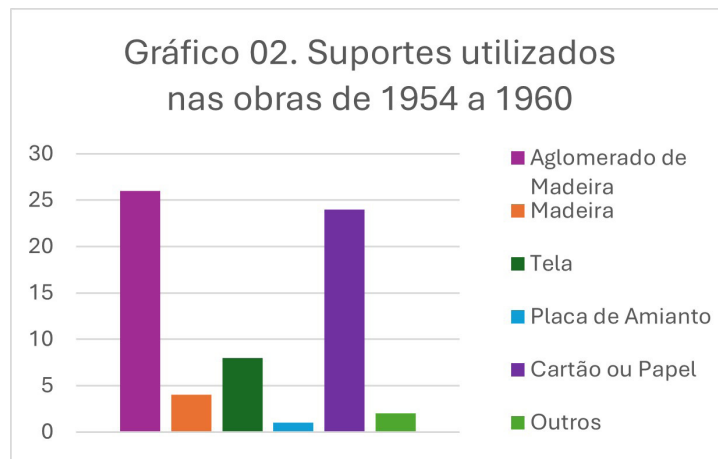


Gráfico 02: Suportes utilizados nas obras de 1954 a 1960.

Fonte: elaborado pela autora (2023).

É interessante notar também o uso de materiais distintos nas duas obras pertencentes à mesma pesquisa da artista e analisadas anteriormente: se “Acervo 169, relação de dois elementos” [Figura 06] se aproxima de “Acervo 170, dinamização de elementos ortogonais” [Figura 07] na data, nas dimensões, na sequência numérica dos títulos e na composição apresentada, há uma diferença relevante: a primeira foi realizada em óleo sobre tela e a segunda em esmalte sintético sobre aglomerado de madeira. Isso revela o experimentalismo em relação aos materiais e seus efeitos, além de uma heterodoxia no que toca à “ruptura” promovida pelo movimento concretista no sentido dos materiais utilizados.

Há ainda dois elementos notáveis nessas e em outras obras de Lauand que evidenciam uma relação oscilante entre arte e indústria em sua produção. Todas as obras entre 1954 e 1960 listadas no referido catálogo possuem títulos com numerações que denotam sequências, ou não possuem título (como se pode observar nas obras analisadas ao longo deste artigo). É como se fossem obras feitas em série, na esteira de uma fábrica. Por outro lado, nenhuma delas deixa de ter a discreta assinatura da artista inserida no *grid* do quadro – signo da individualidade do artista e da originalidade da obra.

Outro elemento importante na análise do conjunto da obra é certa despreocupação com as consequências práticas do uso de determinados suportes, o que muitas vezes poderia comprometer o aspecto final da obra. Em “Acervo 29, Concreto 33” [Figura 08], por exemplo, a textura do *Eucatex* é visível em alguns pontos, assim como as marcas de pinceladas, quebrando a intenção de homogeneidade do preto da placa externa. Nota-se também que a busca por um

aspecto industrial e despersonalizado se realiza no minucioso trabalho artesanal e uso de ferramentas simples, como fitas adesivas para demarcar linhas retas.

Ao examinar algumas obras de Lauand do ponto de vista técnico com análises físico-químicas, um grupo de pesquisadores aponta que “a artista mistura conhecimentos de técnicas artísticas antigas com técnicas do *design* e uso de materiais industriais para transformar seu pensamento criativo em matéria” (Souza *et alii*, 2020, pp. 222-223).⁵

Além disso, ainda que tais ponderações sobre o uso de novos materiais sejam relevantes, elas não se explicam por si só. O caso é que não se tratava somente de uma transgressão ao cânone e um propósito de inserção no universo industrial: havia um sério problema de falta de tintas especializadas para os pintores nos anos 1950. Esse problema é diretamente decorrente das políticas protecionistas de Getúlio Vargas que, para estimular a indústria nacional, dificultou a importação de diversos produtos – incluindo tintas. O crítico de arte Antônio Bento dedicou uma coluna ao tema no jornal *Diário Carioca* em 1953, apontando que:

Resta aos pintores figurativos e abstratos a alternativa de deixar de fazer quadros, a menos que se utilizem das tintas nacionais, julgadas imprestáveis pelos técnicos. Só os pintores concretos não têm problemas com a falta de importação, pois usam esmaltes fabricados no Brasil, substituindo o Ripolin pelo Quentone e pelas tintas Ypiranga (Bento, 1953, p. 26).

As singularidades de Lauand em seu universo

As características e possibilidades de atuação de Judith Lauand no cenário artístico paulista de meados do século XX se forjaram, como vimos, num ambiente social e institucional de experimentação e abertura às ditas sociedades desenvolvidas, modernas e industrializadas. Esse ambiente possibilitou a conjunção de determinados indivíduos e práticas na construção de um ideário e uma visualidade calcados na ideia de Concretismo (presente não somente nas artes visuais, mas também na poesia, na arquitetura e outras expressões artísticas e técnicas), expressa na busca por uma linguagem universal da forma e na aproximação com o universo da técnica. Dentro disso, entretanto, vale apontar algumas singularidades

5 Tradução minha a partir do texto original em inglês.

da trajetória de Judith Lauand que certamente influíram também no seu percurso profissional e na sua obra.

Formada em uma escola de Belas Artes, Lauand era artista plástica de formação e se dedicava prioritariamente à sua produção, além de dar aulas de reforço e realizar outros trabalhos pontuais. Diferentemente, seus colegas do Ruptura em geral possuíam formação técnica e exerciam outras profissões às quais suas produções artísticas se conectavam (Villas Bôas, 2014, pp. 283-285): Waldemar Cordeiro, vetor intelectual do grupo, além de artista e crítico era paisagista, fundando uma empresa com o sugestivo nome “Jardins de Vanguarda”. Geraldo de Barros era também fotógrafo e *designer* de móveis. Hermelindo Fiaminghi era litógrafo e publicitário, e suas experimentações cromáticas em muito partiram da sua prática profissional. Kazmer Fejér era químico industrial, o que lhe concedia grande propriedade nas experimentações com novos materiais industriais, sobretudo acrílico. Luiz Sacilotto desenhava esquadrias metálicas em uma indústria. Assim, se um dos princípios do Concretismo era sua integração com a vida social no mundo industrial, expresso nos ambientes criados por Cordeiro, nos móveis de Geraldo de Barros ou nas esquadrias de Sacilotto, essa não foi uma premissa desenvolvida por Judith Lauand, que se destacou sobretudo pelo seu prolífico trabalho de artes visuais dos anos 1950.

A imersão dos artistas concretistas no mundo industrial, entretanto, não era uma questão puramente plástica: era também uma necessidade prática. Em um país em transição sob vários aspectos, a busca de uma linguagem universal e uma nova visualidade ainda não havia sido abraçada pela elite, o que implica no que as historiadoras da arte Aleca Le Blanc e Pia Gottschaller chamaram de “anacronismo ostensivo: o desenvolvimento de linguagens visuais modernas antes da modernização em larga escala da região” (Le Blanc & Gottschaller, 2017, p. 03).⁶ Segundo Maria Lúcia Bueno,

A constituição de um mercado de arte moderna pressupõe a emergência social de alguns pré-requisitos. O primeiro está ligado ao nível de modernização da sociedade e ao estágio de consolidação da economia capitalista, uma vez que o desenvolvimento do mercado de arte, assim como do mercado financeiro, encontra-se associado ao volume de capital excedente disponível em circulação (Bueno, 2005, p. 378).

⁶ Tradução minha a partir do texto original em inglês.

Assim, mesmo com um ambiente institucional efervescente com a criação de diversos museus e das bienais, as primeiras galerias de arte – surgidas nesse contexto –, raramente vendiam obras contemporâneas, focando-se em obras de modernistas já consagrados nas décadas de 1930 e 1940. Sem um mercado de arte constituído, os concretistas praticamente não conseguiam vender suas obras, dividindo seu tempo e criatividade entre empregos formais e sua produção artística.

Tais dificuldades se expressam nas exposições das quais Lauand participou nos anos 1950. Em geral, suas participações eram quase restritas a salões que buscavam promover novos artistas na cena paulista e nacional – como o Salão Paulista de Arte Moderna, o Salão Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro e a ruidosa Exposição Nacional de Arte Concreta de 1956, além da participação na 3ª Bienal de São Paulo –, promovidos por museus ou órgãos governamentais, contando com premiações às melhores obras (tendo inclusive conquistado algumas medalhas). Já em galerias comerciais Lauand só teve uma exposição individual na década de 1950, na Galeria Ambiente, em 1954. Ainda assim, a crítica demonstrava desconfiança com a obra de Lauand: em artigo no jornal *Folha da Manhã*, o crítico José Geraldo Vieira comentou a exposição. Após afirmar que artistas mulheres tenderiam à pintura primitiva que lhes fornecesse um temário ingênuo e lírico, Vieira elogia o caminho de Lauand: “A pintora que escolhe o abstracionismo já tem uma consciência despertada por conjecturas cerebrais, pelo conhecimento de uma estética, estando mais às voltas com problemas de forma, criação e invenção do que de analogias e interpretações.” Entretanto, mais à frente ele afirma que “Essa prática artesanal, de laboratório, onde enredo e assunto não interessam, talvez não seja uma fase que se torne constante e definitiva; pode ser mero “solfejo” técnico, para entrar ulteriormente nos resultados dessas lições e pesquisas” (Vieira, 1954, p. 07).

Tal postura demonstra o reconhecimento do debate em torno do abstracionismo geométrico e sua qualidade estética, mas a desconfiança na sua afirmação enquanto arte. Opinião especializada que, reverberada pela imprensa, era acompanhada por potenciais consumidores de arte. Afinal, quem investiria em “solfejos” técnicos?

Tentando encontrar um espaço no nascente mercado de arte e buscando reagrupar os artistas que já se dispersavam para outras direções, os concretistas – incluindo Lauand – fundaram em 1963 a galeria Novas Tendências. A experiência, entretanto, não foi bem-sucedida e a galeria fechou dois anos depois. A artista

contou em entrevista que “Eu fiz uma [mostra] individual lá. Mas não vendeu nada. (...) Quando a galeria fechou, eles me deram um vidro de tinta branca, óxido de titânio. Era o pagamento pelo quadro que eu havia deixado. Não sei para quem ficou o quadro.” (Galeria Berenice Arvani, 2007, s/p)

O segundo ponto em que Lauand tem uma trajetória singular se refere às suas referências familiares e culturais. Enquanto a parte dos artistas do Ruptura era de origem estrangeira europeia (imigrantes ou filhos de imigrantes), já tendo contato com os debates em torno da abstração e do concretismo na Europa anos antes desse debate tomar corpo no Brasil, formando-se ou mesmo já atuando em seus países de origem, Lauand vinha do interior do estado de São Paulo e nunca havia saído do país. Seu primeiro contato direto com as obras das vanguardas estrangeiras foi pelos novos museus paulistanos e especialmente pela Bienal – talvez por isso sua participação na 2ª Bienal tenha sido um ponto tão marcante em sua formação. Lauand, assim como parte seus colegas artistas, também era filha de imigrantes, mas a única de origem árabe – onde o abstracionismo geométrico é o centro de uma tradição artística secular, e não uma ruptura.

Finalmente, uma terceira dissonância salta aos olhos ao observarmos os membros do grupo Ruptura: Lauand foi a única mulher pertencente diretamente ao grupo. Ainda que ela tenha afirmado em entrevistas que não sofrera preconceito e que havia igualdade de tratamento entre todos, há momentos em que se pode observar práticas de subalternização da artista, como quando ela narra que durante o tempo em que foi sócia na Novas Tendências, Cordeiro queria fazer com que ela fosse vendedora dos quadros expostos, sem que ela quisesse exercer tal função (Galeria Berenice Arvani, 2007, s/p). Ou quando, ainda no início da carreira, recebeu uma proposta do *marchand* Hélio Morganti para estudar arte na Itália e foi proibida pelo pai (Galeria Berenice Arvani, 2007, s/p). Vale também recordar como a sua atuação profissional foi tratada na imprensa em duas ocasiões já citadas em função do seu gênero: no seu trabalho como monitora na 2ª Bienal e na sua primeira exposição individual.

Entretanto, assim como não há figurativismo ou subjetivismo na obra de Lauand na década de 1950, não devemos procurar em suas formas ou cores qualquer busca por uma voz feminina em um ambiente masculino e machista. Talita Trizoli alerta para as armadilhas de se atribuir uma feminilidade intrínseca à obra de Lauand, muitas vezes expressa em adjetivações como “tensão delicada”,

“geometria feminina”, ou “pequenas delicadezas concretistas”, utilizadas na historiografia sobre a artista (Trizoli, 2021, p. 237).

Da mesma forma, não se trata simplesmente de resgatar a importância de uma artista cujo trabalho fora inferiorizado em relação ao de seus pares masculinos, como se a qualidade do seu trabalho estivesse igualmente ligada à condição feminina – agora com o sinal trocado. O que se põe em questão são as limitações e negociações impostas a Lauand pelo simples fato de ser mulher dentro do seu contexto social, institucional e ideológico.

Quais poderiam ter sido seus caminhos profissionais se seu pai tivesse autorizado sua viagem a estudos para a Itália? Teria encontrado as mesmas reações à sua escolha pessoal e profissional de não se casar e se dedicar integralmente à arte se fosse um homem? Em outra situação teria encarado a mesma solidão da mulher independente, expressa ao afirmar em entrevista que “A minha família sempre me estranhou um pouco. As amigas eram poucas e não frequentavam bares e restaurantes”? (Obrist, 2018, p. 47)

Na História não existe espaço para o “se”, mas o questionamento vale para uma reflexão sobre os níveis de condicionamentos de uma estrutura social sobre o trabalho artístico. Na mesma entrevista supracitada, Lauand deixa claro tal condicionamento ao comentar sua inserção no grupo Ruptura, para o qual fora convidada diretamente por Waldemar Cordeiro. Ela diz: “Eu fui a única mulher! O Cordeiro era meio avesso. Ele não gostava muito da presença de uma mulher. Foi ele que me convidou para ir para o grupo. Ele gostava muito da minha pintura. Mas ele agredia ao mesmo tempo” (Obrist, 2018, p. 44).

Ou seja, ao passo em que o trabalho artístico de Lauand correspondia às expectativas estéticas daquele tido como líder do grupo, sua condição de mulher a colocava em uma situação conflituosa e muitas vezes de deslocamento ou rebaixamento, como quando foi posta por ele para vender os quadros da galeria em que era sócia.

Por outro lado, os desafios enfrentados por Lauand enquanto artista mulher a levaram a diversos gestos disruptivos à norma, como o desmanche secreto de um noivado para se dedicar à arte, o caminho por uma arte “racional” enquanto se esperava que mulheres produzissem uma arte “lírica”, como escrevera Geraldo Vieira, ou ainda o hábito de sair com seus colegas artistas para beber e discutir arte enquanto das mulheres de sua época se esperava que estivessem em casa preparando o jantar para seus maridos. Tal postura nos planos pessoal, social

e institucional se articula a um perfil artístico arrojado da pintora, que não se poupou às experimentações em uma vertente artística muito questionada por grandes figuras da arte e da crítica brasileira nos anos 1950 e, na década seguinte, ao uso pioneiro de materiais inusuais ao fazer artístico.

Lauand e a formação de uma estrutura de sentimentos

Judith Lauand viveu nos anos 1950 o processo de formatação da sua linguagem e do seu trabalho artístico em um momento em que o futuro parecia aberto a propostas e possibilidades de novas construções e modos de vida. O fim de uma guerra de proporções destrutivas nunca vistas até então, concomitantemente ao fim de uma ditadura que cerceou ou cooptou projetos políticos e estéticos; as migrações de um grande contingente de pessoas que buscavam não só melhores condições materiais de vida, mas a inserção em um modo de vida entendido como superior, conjuntamente ao estabelecimento de pessoas de diversos países que buscavam reconstruir suas vidas após a guerra; o processo agressivo de industrialização e urbanização que dinamizava a produção e reprodução de bens, riquezas e aspirações. Todos esses elementos formavam um turbilhão de mudanças e possibilidades vividas e captadas como a emergência de um Brasil efetivamente moderno.

A captação dessa movimentação, que é o que Raymond Williams conceituou como “estrutura de sentimentos”, segundo ele “é percebida somente através da experiência da obra de arte, como um todo” (Filmer, 2009, p. 375), capaz de expressar movimentos da vida material e simbólica que muitas vezes não são percebidos de modo explícito no cotidiano ou nas instituições.

A elaboração formal presente em Lauand e em outros artistas concretistas na busca de uma linguagem universal da forma a ser lida por qualquer indivíduo circulante nessa metrópole de Babel, no uso de materiais industriais por necessidade prática e experimentalismo diante das novas possibilidades técnicas, na economia formal e cromática diante da profusão de imagens que se formava no ambiente urbano e na indústria cultural, é manifestação dessa percepção de mudança. Manifestação esta que não se deu retratando a realidade observada, mas atuando através do manejo da forma e da materialidade de forma propositiva com fim à criação de uma nova visualidade diante de um contexto de reformatação social. Proposta dada na alteridade – na exclusão e busca de espaços de atuação diante de um contexto hegemônico de artistas figurativistas consagrados em

termos de estética e mercado – e nas possibilidades abertas num novo modelo de sociabilidade e vivência.

Manejando pequenos círculos e retângulos numa área [Figuras 06 e 07], dinamizando-os puramente por suas relações espaciais, propondo uma relação dúbia de movimento e estabilidade, Lauand buscava disciplinar uma visão de mundo, dinamizar o espaço de modo projetado e harmônico. Nos conduzindo a “janelas” [Figura 08] a observar as relações entre cores complementares, entre cheio e vazio, vertical e horizontal, colocava em suspenso concepções de espaço e suas formas de ocupação. Mesmo pretendendo uma arte despersonalizada com o ocultamento da fatura, a experimentação do uso de tintas industriais e de chapas de *Eucatex* e os títulos das obras com numerações como se fossem produtos em série, não ocultou um fazer artesanal minucioso na difícil composição das formas geométricas, expressos também no uso concomitante de técnicas tradicionais e na discreta assinatura sempre presente no *grid*.

Ao optar por uma poética artística que se pretendia vanguardista e inserida no universo industrial e moderno, se deparou com os desafios de um mercado emergente, mas refratário ao seu próprio contexto institucional, com a desconfiança do potencial vanguardista e racionalista de uma artista mulher e com a convivência entre o aceno ao técnico e industrial e a permanência de práticas artesanais e subjetivas. Uma experiência social e estética de idas e voltas, de chacoalhões, de rupturas e permanências, desejos e impasses, tal como são experienciadas as linhas e formas de sua obra.

Referências

Alambert, F. (2014) Para uma história (social) da arte brasileira. In Barcinski, F. W. (org.) *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. Edições SESC; WMF Martins Fontes.

Alambert, F. & Canhête, P. (2004) *Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores*. Boitempo.

Amaral, A. (1977). Duas linhas de contribuição: Concretos em São Paulo / Neoconcretos no Rio. In Amaral, A. (org.) (2014). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)* [Fac-símile]. MAM-RJ; Pinacoteca do Estado de São Paulo. (Trabalho original publicado em 1977).

Arruda M. A do N. (2015) *Metrópole e cultura*. São Paulo no meio século XX. Edusp.

Barbosa, J. H. R. (2017). *Arte construtiva brasileira: o uso de materiais pictóricos industriais pelos artistas nas décadas de 1950 e 1960*. [Dissertação de mestrado em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório institucional da UFMG.

Bento, A. (1953, 29 novembro). *Os pintores e a falta de tintas*. Jornal Diário Carioca, ano XXVI. Rio de Janeiro.

Bill, M. (1950) O pensamento matemático na arte de nosso tempo. In Amaral, A. (org.) (2014). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)* [Fac-símile]. MAM-RJ; Pinacoteca do Estado de São Paulo. (Trabalho original publicado em 1977).

Bueno, M. L. (2005). O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. *Revista Sociedade e Estado*. 20 (2), 377-402. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922005000200006>

Cartoce, R. E. (2013) A publicidade nos anos JK: Consumo de mercadorias e ideias no nacional-desenvolvimentismo. *Revista Cadernos de Clio*. 04 (1), 61-88. <https://doi.org/10.5380/clio.v4i1.40428>

Cordeiro, W. (1956) O Objeto. In Amaral, A. (org.) (2014). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)* [Fac-símile]. MAM-RJ; Pinacoteca do Estado de São Paulo. (Trabalho original publicado em 1977).

Cordeiro, W. et alii. Manifesto Ruptura. (1952). In Amaral, A. (org.) (2014). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)* [Fac-símile]. MAM-RJ; Pinacoteca do Estado de São Paulo. (Trabalho original publicado em 1977).

Couto, M. de F. M. (2004) *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Editora da Unicamp.

Edelman, A. (2021). Judith Lauand's Sketchbooks and the visualization of concrete form in 1954. In Gilbert, Z. et Alii. *Puruty is a myth: the materiality of concrete art from Argentina, Brazil and Uruguay*. Getty Research institute.

Edelman, A. (2022). "Sempre à mão livre": Judith Lauand e o ato elíptico de desenhar. In Museu de Arte de São Paulo. *Judith Lauand: desvio concreto*. [Catálogo de exposição].

Ferreira, G. (org.). (2013). *Brasil: figuração X abstração no final dos anos 40*. IAC – Instituto de Arte Contemporânea.

Filmer, P. (2009) A estrutura do sentimento e das formações sócio-culturais: o sentido de literatura e de experiência para a sociologia da cultura de Raymond Williams. *Revista Estudos de Sociologia*, v. 14 (27), 371-396. Recuperado de: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/1944>>

Galeria Berenice Arvani. (2007). *Judith Lauand – 50 anos de pintura*. [Catálogo de exposição].

Gompertz, W. (2013). *Isso é arte? 150 anos de arte moderna do Impressionismo até hoje*. Zahar.

Instituto de Arte Contemporânea. (2015). *Judith Lauand: os anos 50 e a construção da geometria*. [Catálogo de exposição].

Instituto Tomie Ohtake. (2009). *Pincelada, pintura e método: projeções da década de 1950* [Catálogo de exposição].

Le Blanc, A. & Gottschaller, P. (2017). *Making art concrete: works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Getty Research Institute.

Lima, Z. R. (2021). *Lina Bo Bardi. O que eu queria era ter história*. Companhia das Letras.

Martins, I. (1953, 15 dezembro) *Última Hora*. Nº 770. São Paulo.

Meneses, U. T. B. de. (2003). Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. 23 (45), 11-36. <https://doi.org/10.1590/s0102-01882003000100002>.

Museu de Arte de São Paulo. (2022). *Judith Lauand: desvio concreto*. [Catálogo de exposição].

Museu de Arte Moderna de São Paulo. (1953). *2ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo* [Catálogo de exposição]. MAM-SP; Ediam.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. (1955). *3ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo* [Catálogo de exposição]. MAM-SP; Ediam.

Obrist, H. U. (2018). *Entrevistas Brasileiras*. V. 1. Cobogó.

Oliva, F. (2022). “Pintei uma natureza-morta. Então me distanciei. Vi um quadro abstrato”. In Museu de Arte de São Paulo. *Judith Lauand: desvio concreto*. [Catálogo de exposição].

Oliveira, L. L. (2002). Tempos de JK: a construção do futuro e a preservação do passado. In Miranda, W. M. (org.). *Anos JK: margens da modernidade*. Imprensa Oficial do RJ; Casa de Lúcio Costa.

Souza, E. M. de. (2002). Arte e Estado: JK reinventa o moderno. In Miranda, W. M. (org.). *Anos JK: margens da modernidade*. Imprensa Oficial do RJ; Casa de Lúcio Costa.

Souza, L. A. C. *et alii*. (2020). Judith Lauand: art and technology of a Brazilian concrete painter. In Sgamellotti, A.; Brunetti, B. G.; Milani, C. (orgs.). *Science and Art: the contemporary painted surface*. Royal Society of Chemistry.

Trizoli, T. (2021). Uma dupla exclusão: Judith Lauand e Jandyrá Waters, entre concretismos, misticismos e possíveis feminismos. *MODOS: Revista de História da Arte*. 5 (1), 231-248. <https://doi.org/10.20396/modos.v5i1.8663977>

Vieira, J. G. (1954, 22 julho). *Exposições na galeria Ambiente*. Folha da Manhã, Nº 29.901, Ano 34. São Paulo.

Villas Bôas, G. K. (2014). Concretismo In Barcinski, F. W. (org.) *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. Edições SESC; WMF Martins Fontes.

Williams, R. (2011). Percepções metropolitanas e a emergência do modernismo. In *Política do modernismo*. Editora UNESP.