

Carlos Prado

São Paulo, Brasil [Brazil], 1908-1992

Carlos da Silva Prado formou-se em arquitetura pela Escola Politécnica de São Paulo no final da década de 1920, viajando em seguida à Europa para aperfeiçoar-se em urbanismo. Interessou-se pela pintura e, de volta a São Paulo, no começo da década de 1930 instalou seu ateliê na rua Pedro Lessa, nos arredores do viaduto Santa Ifigênia, junto com Flávio de Carvalho (1899-1973), Antônio Gomide (1895-1967) e Di Cavalcanti (1897-1976). Com esses artistas, fundou em 1932 o Clube dos Artistas Modernos (CAM). O grupo via associação entre as experiências artísticas modernas e a prática política. Prado manteve-se fiel à figuração por toda a vida, refutando outras tendências, como o abstracionismo, que considerava serem orientadas pelo mercado de arte. Pintava cenas urbanas, com temas sociais, como a pintura *Varredores de rua (Os garis)*, que remete ao contexto de forte organização trabalhista no Brasil da década de 1930. Na cena noturna, um grupo de garis reúne-se em roda numa esquina, ainda com as vassouras nas mãos. Os tons sombrios da obra parecem dar seriedade e sigilo ao teor da conversa.

Varredores de rua (Os garis) [Street Sweepers], 1935

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Flávio de Carvalho, 1964

Carlos Prado earned his degree in architecture from the Escola Politécnica de São Paulo in the late 1920s, and then traveled to Europe to specialize in urban planning. He took an interest in painting and, after returning to São Paulo, in the early 1930s, he set up a studio on Rua Pedro Lessa, next to the Santa Ifigênia viaduct, with Flávio de Carvalho (1899–1973), Antônio Gomide (1895–1967), and Di Cavalcanti (1897–1976). Along with these artists, he founded the Clube dos Artistas Modernos (CAM) in 1932. The group's objective was to associate modern artistic experimentation with political practices. Prado remained loyal to figuration his entire life, rejecting other trends like abstract art, which he considered driven by the art market. He depicted urban scenes with social themes, as in the painting *Street Sweepers*, which refers to the context of labor movements in Brazil in the 1930s. In this nocturnal scene, a group of street sweepers gathers in a circle on a street corner, still holding their brooms. The painting's somber colors seem to add a tone of seriousness and secrecy to the conversation.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Maestro del Bigallo

Florença, Itália [Florence, Italy]

Maestro del Bigallo é o nome consolidado pela historiografia de arte italiana para identificar um pintor anônimo do século 13. *Bigallo* era o abrigo de peregrinos e viajantes mantido pelos doze capitães que dirigiam a Compagnia Maggiore di S. Maria, órgão da Inquisição papal criado em 1244, em Florença. O nome também remete ao galo pintado pelo mesmo artista no crucifixo que se tornou emblema da Compagnia. Apenas no século 20 a pintura da coleção do MASP foi identificada como do artista pelos especialistas em arte italiana. A obra do pintor revela a influência da cultura bizantina, que chegava à Itália do século 13 por meio das iluminuras — grafismos que ornamentavam os manuscritos medievais. A pintura apresenta características típicas da arte bizantina: composição com linhas rígidas, falta de profundidade, dureza na representação das figuras e uso de simbologias — como o lenço carregado pela figura feminina, que remete ao vestuário ceremonial das imperatrizes bizantinas, e o halo arredondado na parte superior da obra. O aspecto gráfico das linhas que definem o drapeado das vestes é o responsável por dar certo volume e luz à pintura. A peça pertencia ao casal Lina Bo (1914-1992) e Pietro Maria Bardi (1900-1999), arquiteta e diretor fundador do museu, e foi doada por Bardi ao MASP no aniversário de 45 anos do museu, em 1992, como homenagem à memória de Lina.

Virgem em majestade com o Menino e dois anjos [Madonna and Child Enthroned and Two Angels], *circa* 1275

Têmpera sobre madeira [Tempera on wood]
Doação [Gift] Pietro Maria Bardi em memória
de [in memory of] Lina Bo Bardi, 1992

Maestro del Bigallo is the name used by convention in Italian art history to identify a certain otherwise anonymous 13th-century painter. The Bigallo was the shelter for pilgrims and travelers maintained by the twelve captains who led the Compagnia Maggiore di S. Maria, an agency of the Papal Inquisition created in 1244 in Florence. The name also refers to a rooster painted by the same artist on the crucifix that became the emblem of the Compagnia. Only in the 20th century was the painting in MASP's collection attributed to the artist by experts in Italian art. The work of this artist reveals an influence from Byzantine culture, which came to Italy in the 13th century by way of illuminations — decorative drawings seen in the pages of medieval manuscripts. The painting features characteristics typical of Byzantine art: a composition with rigid lines, lack of depth, stiff representation of figures and the use of symbols — like the cloth held by the female figure, which refers to ceremonial garments worn by Byzantine empresses, and the halo that appears at the top. The graphic aspect of the drapery lines in the robe lends the painting volume and a certain lighting. This piece was owned by the Lina Bo Bardi (1914-1992) and Pietro Maria Bardi (1900-1999) couple — the architect of MASP and the museum's founding director, respectively — and was donated by Pietro to MASP on the occasion of the museum's 45th anniversary in 1992 in honor of Lina's memory.



066

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]



Alfredo Volpi

Lucca, Itália [Italy], 1896 – São Paulo, Brasil
[Brazil], 1988

Alfredo Volpi foi um artista autodidata que emigrou da Itália para o Brasil em 1897 e concluiu sua formação operária na Escola Profissional Masculina do Brás, em São Paulo. Foi pintor de paredes e decorador antes de se dedicar à atividade artística. Em 1935, juntou-se ao Grupo Santa Helena, ao lado de Mário Zanini (1907-1971) e Aldo Bonadei (1906-1974), entre outros. Volpi pintou retratos e paisagens até meados da década de 1940, quando adotou o tema da fachada na série de pinturas de Itanhaém, inspirado pela capacidade de síntese que via nos trabalhos do pintor Emygdio de Souza (1868-1949). Em 1950, viajou para a Europa, onde se interessou pelo efeito da têmpera, tinta à base de clara de ovo, nos afrescos de Giotto (*circa* 1267-1337). A partir de então, começou a pintar com essa técnica e adotou uma linguagem geométrica. Em 1954, pintou as primeiras telas com o tema das bandeirinhas, referência às festas populares que dialoga formalmente com a linguagem abstrata dos artistas concretistas brasileiros do período. Nesta pintura de 1955, vemos um exemplo de como o artista trafega entre a pintura figurativa, com a representação das fachadas, e os elementos geometrizantes, com as linhas verticais e horizontais das portas e janelas e da arquitetura, tudo pintado em preto e branco, conferindo uma qualidade gráfica à composição. Esta tela faz parte de um conjunto de dez obras do artista que pertencem ao Comodato MASP Banco Central, recebidas pelo museu no ano passado, num empréstimo de longa duração da autarquia federal sediada em Brasília.

Motivo de casas [Motif of Houses], 1955

Têmpera sobre tela [Tempera on canvas]
Comodato [Long-term loan] MASP Banco Central, 2019

Alfredo Volpi was a self-taught artist who migrated from Italy to Brazil in 1897 and concluded his workmanship training at the men-only school Escola Profissional Masculina do Brás, in São Paulo. He was a painter and decorator before becoming an artist. In 1935, he joined the Santa Helena Group, alongside Mário Zanini (1907-1971) and Aldo Bonadei (1906-1974), amongst others. Volpi painted portraits and landscapes until the mid-1940s, when, inspired by the conciseness of the work of painter Emygdio de Souza (1868-1949), he adopted the theme of façades in a series of paintings of the coastal town of Itanhaém. In 1950, he traveled to Europe, where he became interested in tempera, an egg-based paint, used in the frescos of Giotto (*circa* 1267-1337). From then on, he began to paint using this technique and adopted a geometrical language. In 1954, he painted his first works showing bunting, a reference to popular street parties that formally dialogues with the abstract language of the Brazilian concrete artists of the time. In this painting from 1955, we see an example of how the artist moved between figuration, with the depiction of façades, and geometric elements, with the representation of the vertical and horizontal lines of doors and windows and the architecture, all in black and white, providing the composition with a graphic quality. This painting is part of a group of ten works on long-term loan from the Brazilian Central Bank, based in Brasília.



Roberto Burle Marx

São Paulo, Brasil [Brazil], 1909 – Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1994

Autor de projetos como o Parque do Ibirapuera e o Aterro do Flamengo, o arquiteto e paisagista Burle Marx viveu parte da juventude em Berlim, Alemanha, em pleno contato com a pintura de vanguarda. De volta ao Brasil, estudou pintura e arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes (1930-34), no Rio de Janeiro. Elaborou seu primeiro projeto de jardim para uma residência desenhada por Lúcio Costa (1902-1998) e Gregori Warchavchik (1896-1972). No paisagismo, o artista preocupava-se em trabalhar as copas das árvores e os conjuntos de arbustos como massas de cor, ao mesmo tempo em que explorava a variedade de tons e de texturas da vegetação nacional. Após atuar como diretor de parques e de jardins no Recife, em Pernambuco, voltou ao Rio de Janeiro para ser assistente do pintor Cândido Portinari (1903-1962). A pintura *Fuzileiro naval* é particularmente influenciada pela obra de Portinari, da paleta de cores escolhida ao modo por meio do qual a figura é construída e, posteriormente, simplificada. O personagem do fuzileiro reaparece em outras duas pinturas de Burle Marx e em alguns esboços feitos com nanquim. Trata-se sempre do mesmo rosto, rígido e disciplinado, embora a composição de fundo e as vestimentas variem em cada uma das versões.

***Fuzileiro naval* [Marine], 1938**

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação deixada em testamento pelo artista [Gift bequest to MASP from the artist]

Author of projects such as the Ibirapuera Park and Aterro do Flamengo, the architect and landscaper Burle Marx lived part of his youth in Berlin, Germany, in close contact with avant-garde painting. After returning to Brazil, he studied painting and architecture at the Escola Nacional de Belas Artes (1930–34), in Rio de Janeiro. His first landscaping design was for a residence designed by Lúcio Costa (1902–1998) and Gregori Warchavchik (1896–1972). In his landscape designs, Burle Marx treated the crowns of trees and clusters of shrubs as masses of color, at the same time that he explored the variety of tones and textures of Brazilian plant life. After serving as director of parks and gardens in Recife, in the state of Pernambuco, he returned to Rio de Janeiro to work as an assistant to painter Cândido Portinari (1903–1962). The painting *Marine* is particularly influenced by the work of Portinari, with a palette of colors chosen in such a way that the figure is first constructed and then simplified. The character of the marine reappears in another two paintings by Burle Marx and in some sketches made with ink. It is always the same rigid and disciplined face, although the composition of the background and clothing varies in each of the versions.



Aline Motta

Niterói, Rio de Janeiro, Brasil [Brazil] 1974, vive em [lives in] São Paulo, Brasil [Brazil]

Filha natural [Natural Daughter], 2018–19

Vídeo, 15'

Doação da artista, no contexto da exposição *Histórias das mulheres, histórias feministas* [Gift of the artist, in the context of the *Woman's Histories, Feminist Histories exhibition*], 2019

No encontro entre relatos familiares e pesquisa documental, Aline Motta instaura um campo investigativo para trabalhar as narrativas de sua ancestralidade, seus antepassados e origens, alcançando contextos coletivos e reinventando memórias históricas das famílias no Brasil. Suas obras partem de uma sentença-chave que nos faz refletir acerca da fragilidade dos discursos tidos como oficiais: “O quanto de ficção existe numa realidade?”. Entendendo o tempo como um movimento cíclico, Aline se movimenta através de indícios documentados pela história oficial, debruçandose em arquivos públicos e privados, viagens de campo, relatos orais, resquícios, pistas, hipóteses ou ficcionalizações. *Filha natural* conta a história de Francisca, sua tataravó, que foi escravizada em uma fazenda cafeeira em Vassouras (Rio de Janeiro). Um atestado de óbito encontrado durante pesquisas sobre essa cidade e as lembranças fragmentadas de parentes próximos trazem à tona uma análise inédita da iconografia da escravidão, que costura a memória pessoal de sua família com uma memória coletiva, cuja narrativa foi retraçada pela artista através de suas investigações em documentos de época e arquivos públicos. Ao criar uma sobreposição de tempos entre o período imperial e o presente, Aline evidencia a relação ancestral que existe entre as mulheres negras, por compartilharem histórias em conexão, iniciandose na África, passando pela diáspora, escravidão e a realidade atual da população negra no Brasil. Na obra, uma líder comunitária de Vassouras, Claudia Mamede, aparece como um fantasma que observa o passar dos anos em uma icônica fazenda dessa região, possivelmente, a mesma retratada em fotografias históricas do local de morada dos antepassados da artista. A necessidade de reviver existências que foram apagadas da história, valendose de alto rigor formal e da liberdade na experimentação de linguagens, que migram entre literatura, livros de artista, vídeo, fotografia e performance, faz da obra de Aline uma evidência das urgências do presente, um tempo em que nossas histórias precisam ser contadas por aqueles que foram e ainda são forçosamente silenciados.

In the intersection between family oral tradition and archival research, Aline Motta establishes a field of investigation from which she can approach the narratives of her ancestors and origins, arriving at collective contexts and reinventing historical memories of Brazil's families. Her works draw upon a central question that reflects on the fragility of so-called official discourses: “To what extent is reality fictional?” Understanding time as cyclical, Motta turns to the signifiers that have been documented by official history. She explores public and private archives, field research, oral accounts, vestiges, clues, hypotheses and fictionalizations. *Natural Daughter* tells the story of Francisca, her great-great-grandmother, who was enslaved on a coffee plantation in Vassouras, Rio de Janeiro. A death certificate found during her research in Vassouras and the fragmented memories of close relatives bring to the fore a unique analysis of the iconography of slavery, uniting her family's personal and collective memory, whose narratives have been retraced by the artist through her investigation of historical documents and public archives. By creating an overlap between the imperial era and the present, Motta reveals ancestral relations between black women, as they share common histories that begin in Africa, continuing through the diaspora and slavery and arriving at the current reality faced by black people in Brazil today. In the work, Claudia Mamede, a community leader from Vassouras, appears as a ghost, observing the passage of time on an iconic farm from the region, possibly the same farm once recorded in the historical photographs depicting the place where the artist's ancestors lived. Employing a high degree of formal rigor and freedom of language experimentation that oscillates between literature, artist's books, video, photography and performance, Motta's need to re-live lives deleted from history turns her production into a testament to the urgencies of the present: a time when our histories must be retold by those who were and still are forced into silence.



Amedeo Modigliani

Livorno, Itália [Italy], 1884 – Paris, França
[France], 1920

Madame G. van Muyden, 1916-17

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Tor Janer, 1951

Nascido em Livorno, na Itália, Amedeo Modigliani estudou nas academias de belas artes de Florença e Veneza e chegou a Paris em 1906, quando passou a expor nos salões. Foi associado aos artistas da Escola de Paris, como Henri Matisse (1869-1954) e Pablo Picasso (1881-1973). Como eles, foi impactado pela arte não ocidental que era exposta no hoje extinto Museu de Etnografia do Trocadéro. Máscaras e objetos rituais instigavam por sua visualidade sintética, muito linear e refinada, como a antiga escultura das Ilhas Cicládicas, que o inspirou fortemente. Amigo de Constantin Brancusi (1876-1957), Modigliani passou a esculpir, mas fez apenas cerca de 25 obras — teve que abandonar a escultura em 1914, devido a problemas pulmonares. Concentrou-se então em desenhos e pinturas, e esse trânsito entre linguagens o levou a elaborar uma forma de retrato muito particular: traços firmes, fundos monocromáticos, personagens longilíneas, olhos marcantes. Mantendo-se fiel à figura humana, Modigliani modernizou o gênero do retrato através da simplificação de linhas em busca de uma espécie de fisionomia atemporal. *Madame G. van Muyden* é um dos raros retratos pintados pelo artista sob encomenda. Cécile Crinsoz e seu marido, Georges van Muyden, eram suíços, haviam se casado em 1913, e conviviam com artistas, escritores e compositores. Nascida em 1891, ela tinha 25 ou 26 anos quando posou para Modigliani. Como em outros retratos femininos do artista, a mulher aparece elegantemente vestida de preto contra um fundo monocromático denso de pinceladas, a cabeça levemente inclinada, os olhos turvos conferindo-lhe um ar enigmático. O MASP possui seis retratos pintados por Modigliani, quatro femininos e dois masculinos.

Born in Livorno, Italy, Amedeo Modigliani studied at the fine art academies of Florence and Venice before moving to Paris in 1906, where he began to exhibit in salons. He has links with artists from the School of Paris, such as Henri Matisse (1869-1954) and Pablo Picasso (1881-1973). Like them, he was impacted by the non-Western art that was exhibited in the today extinct Musée d’Ethnographie du Trocadéro. His attention was drawn to masks and rite objects for their linear and refined visual synthesis, such as ancient Cycladic sculpture, which strongly inspired the artist. As a friend of Constantin Brancusi (1876-1957), Modigliani began to sculpt, but produced only around 25 works, as he had to abandon sculpture in 1914 due to a respiratory condition. He then focused on drawing and painting, and this transition between languages led him to create a singular form of portrait: firm traces, monochromatic backgrounds, slender characters and striking eyes. Remaining faithful to the human figure, Modigliani modernized the portrait genre through the simplification of lines in search of a timeless expression. *Madame G. van Muyden* is one of the rare portraits painted by the artist on commission. Cécile Crinsoz and her husband, Georges van Muyden, were Swiss and married in 1913. The couple mixed with artists, writers and composers. Born in 1891, she was 25 or 26 years old when she posed for Modigliani. Similar to other female portraits by the artist, the woman is elegantly dressed in black against a monochromatic background produced with dense brushstrokes. Her head is slightly tilted and her eyes are hazy, conferring an air of enigma. MASP has six portraits painted by Modigliani, four female and two male.



Amedeo Modigliani

Livorno, Itália [Italy], 1884 – Paris, França [France], 1920

Antes de se mudar para Paris, em 1906, Modigliani estudou nas academias de Florença e Veneza, na Itália. Na capital francesa, morou no bairro de Montmartre, onde se reuniam artistas como Pablo Picasso (1881–1973), de quem se tornou amigo. Em 1909, conheceu o escultor romeno Constantin Brancusi (1876–1957), influência que o levou a dedicar-se exclusivamente à escultura até 1914, quando voltou a pintar. Modigliani era alcoólatra e vivia na penúria. Morreu aos 36 anos, de meningite tuberculosa. No contexto da Escola de Paris, desenvolveu um estilo que remete ao cubismo, com figuras que tendem à estilização geométrica, como nas faces das máscaras africanas. Suas personagens carregam também uma melancolia que lembra a das madonas italianas do renascimento. Seus retratos e nus são pintados sobre fundos quase monocromáticos, neutros, embora marcados pela pinçelada. Os pescoços são alongados; as faces, elípticas e de traços delicados. O MASP tem em seu acervo seis pinturas do artista, produzidas entre 1915 e 1919. Entre elas está o *Retrato de Leopold Zborowski*, poeta polonês que se mudou para Paris e, mais tarde, tornou-se amigo e marchand de Modigliani.

Retrato de Leopold Zborowski [Portrait of Leopold Zborowski], 1916–19

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Euvaldo Lodi, 1950

Before moving to Paris in 1906, Modigliani studied in the academies of Florence and Venice, in Italy. In the French capital, he lived in the district of Montmartre, which was also home to many other artists including Pablo Picasso (1881–1973), whom Modigliani became friends with. In 1909, he met Romanian sculptor Constantin Brancusi (1876–1957), an influence that led him to dedicate himself exclusively to sculpture until 1914, when he returned to painting. Modigliani was an alcoholic who lived in poverty, dying at the age of 36 from consumptive meningitis. In the context of the School of Paris, he developed a style that refers to cubism, with figures that tend toward geometric stylization, as in the faces of African masks. His characters also bear a melancholy that recalls Italian Renaissance madonnas. His portraits and nudes are painted on neutral, nearly monochromatic backgrounds, though marked by brush-strokes. The necks are elongated, the faces elliptical, and the lines delicate. MASP has six paintings by the artist, all made between 1915 and 1919. They include *Portrait of Leopold Zborowski*, a Polish poet who moved to Paris and later became Modigliani's art dealer and friend.



Bárbara Wagner

Brasília Brasil [Brazil], 1980, vive em [lives in]
Recife, Brasil [Brazil]

Sem título [Untitled], da série
Brasília Teimosa [from the
Brasília Teimosa series], 2005

Impressão digital sobre papel de algodão [Digital photograph,
digital print cotton paper]

Doação [Gift] Pirelli, 2009

As obras de Bárbara Wagner investigam o modo como as camadas populares do Brasil, especialmente do Recife, representam seus modos de vida e se relacionam com os modelos da indústria cultural. Esta fotografia faz parte da série Brasília Teimosa, cujo título a artista emprestou do bairro no qual retratou os banhistas por quase dois anos. A série valoriza aspectos do gosto e do comportamento da população de classe média baixa, geralmente ignorados nas representações da arte. As cores intensas e a expressão firme dos meninos são afirmativas da sua dignidade — um modo positivo de retratar os hábitos das camadas mais estigmatizadas pelo imaginário social brasileiro. O entorno desse bairro é marcado por um forte contraste social, entre áreas reservadas para hotéis de luxo e para o Iate Clube do Recife, o comércio de frutos do mar e os banhistas dessa orla marítima. Brasília Teimosa é a mais antiga ocupação urbana do Recife — área conquistada pelos moradores que lá se instalaram, sem autorização. Leva esse nome porque, no final dos anos 1950, houve um forte conflito entre os moradores e a prefeitura do Recife, que queria removê-los de suas casas. Todos os dias, a prefeitura demolia suas casas; todas as noites, teimosamente, eles as reerguiam. Depois de alguns anos de disputa pela terra, os moradores conquistaram o direito de permanecer ali.

The works by Bárbara Wagner investigate the way in which the popular strata in Brazil, especially in Recife, represent their ways of life and relate with the models of the cultural industry. This photograph is part of the series Brasília Teimosa, whose title the artist borrowed from the district in which she portrayed the bathers for nearly two years. The series valorizes aspects of the taste and behavior of the lower middle class, generally ignored in the representations of art. The intense colors and firm expression of the boys state their dignity—a positive way of portraying the habits of the most stigmatized strata by the Brazilian social mindset. The surroundings in this district are marked by strong social contrasts, between areas reserved for luxury hotels and the Yacht Club of Recife, the seafood trade and the bathers along the seashore. Brasília Teimosa is the oldest urban occupation of Recife—an area taken over by squatters who took up residence there without authorization. It has this name, Brasília Teimosa, because in the late 1950s there was an intense conflict between the residents and the Recife City Hall, which aimed to remove them from their homes. Every day, the city hall demolished their houses; every night, stubbornly, they would rebuild them. After various years of this dispute for the land, the residents gained the right to remain there.



Djanira da Motta e Silva

Avaré, São Paulo, Brasil [Brazil], 1914 –
Rio de Janeiro, Brasil, 1979

Djanira da Motta e Silva nasceu em Avaré, interior de São Paulo, e mudou-se para o Rio de Janeiro, onde produziu grande parte de sua obra. Lá, instalou-se em Santa Teresa, onde conviveu com artistas como Emeric Marcier (1916-1990), Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) e Milton Dacosta (1915-1988). Segundo Djanira, “viajar” e “pintar” eram verbos de seu destino, e em sua obra é possível identificar imagens de diferentes regiões brasileiras: das paisagens cariocas e cafezais paulistas à Bahia e ao interior do Maranhão. As representações dos diversos costumes, povos, crenças e culturas brasileiros são características importantes de sua obra, por vezes associada a uma percepção crítica da sociedade, refletindo o forte engajamento político da artista. *Vendedora de flores* indica o início desse engajamento, tendo como motivo a representação da infância e do trabalho. A pintura atinge uma complexa junção entre diferentes planos de realidade. A personagem humilde e agigantada é retratada em primeiro plano, com os pés descalços contra o fundo da paisagem urbana. O dinamismo do motivo floral no centro da tela dialoga com uma série de figuras imaginárias que orbitam em torno da figura principal. Anjos, crianças e um cachorro pintados em cores luminosas sugerem a possibilidade de transcendência para o duro trabalho infantil.

***Vendedora de flores* [Flower Seller], 1947**

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Orandi Momesso, 2015

Djanira da Motta e Silva was born in Avaré, in the interior of the state of São Paulo, later moving to Rio de Janeiro, where she produced most of her work. There, she settled in Santa Teresa, where she lived with artists including Emeric Marcier (1916–1990), Maria Helena Vieira da Silva (1908–1992), and Milton Dacosta (1915–1988). According to Djanira, the verbs “to travel” and “to paint” described her destiny, and in her work it is possible to identify images from different Brazilian regions: from Rio de Janeiro’s landscapes and São Paulo’s coffee plantations to Bahia and the interior of the state of Maranhão. Representations of different Brazilian customs, peoples, beliefs, and cultures are important characteristics of her work, and are sometimes associated with a critical perception of society, reflecting the artist’s strong political engagement. *Flower Seller* indicates this desire for engagement, having a representation of childhood labor as its motif. The painting achieves a complex conjoining of different planes of reality. The humble and enlarged, barefoot figure is painted in the foreground, against the background of an urban landscape. The dynamism of the floral motif in the center of the canvas is in dialogue with a series of imaginary figures that orbit around the central figure. Angels, children, and a dog painted in luminous colors suggest the possibility of transcendence from the burden of child labor.



E. F. Schute

Pouco se conhece sobre Schute, um pintor de origem provavelmente alemã que esteve no Brasil, onde deixou uma série de obras hoje perdidas. A composição de *Cachoeira de* parece ter sido inspirada por uma fotografia do ítalo-francês Auguste Stahl (1828-1877). Trata-se de um panorama, uma vista alta, do ponto de encontro dos braços do rio São Francisco, que culminam em uma grandiosa queda d'água. Na parte central da composição, pequenas silhuetas observam a imensidão da cachoeira, força natural subjugante e literalmente sobre-humana. Esse gosto por paisagens selvagens e majestosas ecoa a estética do sublime, cara aos pintores românticos. Os personagens, diante dessa ampla vista, estão de costas, e portanto permanecem anônimos. Sua presença espelha a do próprio espectador observando a pintura, também levado a admirar o cenário natural. Dois deles, vestindo capa e chapéu, parecem conversar de pé, ao lado de um terceiro personagem sentado e sem camisa. A diferença de posturas e trajes entre as figuras poderia sugerir uma hierarquia social entre eles.

Cachoeira de Paulo Afonso [Paulo Afonso Waterfall], 1850

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] João da Costa Doria, 1956

Very little is known about Schute, a painter (probably German), who spent time in Brazil and produced a series of works that have been lost. The composition of *Paulo Afonso Waterfall* seems to have been inspired by a photograph by Italian-French photographer Auguste Stahl (1828-1877). It is a panoramic view, from above, of a point where two arms of the Rio São Francisco meet, culminating into a magnificent waterfall. In the central part of the composition, small figures observe the grandeur of the water feature, its subjugating and literally super-human power. The penchant for wild and majestic landscapes resonates with the aesthetic of the sublime that was so dear to romantic painters. The characters, positioned before this ample view, have their backs turned to the spectator, thus remaining anonymous. Their presence mirrors the presence of the viewer who is also admiring the natural scenery. Two of them, wearing cape and hat, seem to be standing and talking next to a third character who is seated and shirtless. The different gestures and clothes may suggest a social hierarchy amongst them.



El Greco (Doménikos Theotokópoulos)

Heraklion, Creta [Crete], Grécia [Greece], 1541 –
Toledo, Espanha [Spain], 1614

Domenikos Theotokopoulos, apelidado El Greco na Espanha, teve sua primeira formação em Creta, numa tradição artística de origem bizantina. Antes de 1567, mudou-se para Veneza, onde admirava, sobretudo, as pinturas da fase final de Ticiano (1488/90-1576) e os dramáticos efeitos de luz e espaço das obras de Tintoretto (1518-1594). Em 1575, transferiu-se definitivamente para a Espanha, estabelecendo-se dois anos depois em Toledo, antiga capital e grande centro intelectual, onde trabalhou especialmente em obras de temática religiosa. O *Êxtase de São Francisco com os estigmas* faz parte de um conjunto de aproximadamente setenta obras assinadas pelo artista em torno da figura desse santo. Embora várias delas tenham sido atribuídas a seu ateliê, sabe-se que o próprio El Greco organizava suas pinturas em séries quase idênticas, repetindo temas, modelos e dimensões, com a finalidade de comercialização. Nesta obra, a figura de São Francisco é retratada com capuz, vestindo sua tradicional túnica marrom amarrada por cordas. Com a boca semiaberta e os olhos lacrimejantes voltados para um lampejo de luz no céu, o santo vive simultaneamente a elevação do êxtase e a dor dos estigmas, que podem ser notados nas chagas de Cristo, cujas marcas aparecem no centro de suas mãos alongadas.

Êxtase de São Francisco com os estigmas [The Ecstasy of St. Francis], 1600

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Diários Associados, 1947

Domenikos Theotokopoulos, nicknamed El Greco in Spain, first studied in Crete, following a Byzantine art tradition. Before 1567, he moved to Venice, where he admired, above all, the late paintings of Titian (1488/90-1576) and the dramatic light and space effects in the works of Tintoretto (1518-1594). In 1575, he settled permanently in Spain, moving two years later to Toledo, the former Spanish capital and a major intellectual hub, where he worked mainly on religious paintings. *The Ecstasy of St. Francis of Assisi* is part of a group of approximately seventy works signed by the artist that depict Saint Francis of Assisi. Even though many of them have been attributed to his studio, El Greco himself organized his paintings in almost identical series, repeating themes, models and dimensions, for the purpose of commercialization. In this work, the figure of Saint Francis is depicted hooded, wearing his traditional brown tunic, tidied by ropes. With a semi-open mouth and teary eyes looking at a glimmer of light in the sky, the saint simultaneously experiences the ecstasy and the pain caused by the stigmata left on Christ's body after Crucifixion, whose marks appear in the middle of his elongated palms.



Eliseu Visconti

Giffoni Valle Piana, Itália [Italy], 1866 – Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1944

Eliseu Visconti estudou na Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro e, como muitos artistas de sua geração, mudou-se para Paris a fim de aprimorar sua pintura na famosa Académie Julian. Na Europa, expôs obras em diversos salões, como os de Paris e Munique, em 1896, onde apresentou *A convalescente*. Na pintura, vemos a personagem desfalecida sendo cuidada por um homem, que parece lhe dar um beijo carinhosamente. Há uma impressão de movimento na cena, tanto pela maneira como ele se reclina quanto pelo modo como uma criada entra em cena. As mãos da jovem seguram os braços da poltrona de forma expressiva, enquanto o peso de seu corpo se desfaz com languidez. A imagem construída pelo artista segue uma visão romântica do feminino, com a mulher frágil. Tal como Visconti, outros artistas da época também trabalharam com o tema, e as convalescentes normalmente eram representadas com vestidos brancos, repousando recostadas em travesseiros. Na pintura de Visconti, a cortina avermelhada de voal filtra com delicadeza a luz que vem de fora e confere tons rosados ao ambiente, refletidos nas faces do casal. O artista imprime um brilho especial ao branco do vestido e do avental, alternando a sombra rosada com pinceladas sutilmente azuladas. As transparências e sombreados são tratados com extrema leveza por Visconti, cujo uso preciso das cores e da luminosidade parece ter sofrido influência das pinturas do impressionismo, com as quais o artista teve contato no período em que esteve na França.

A convalescente [The Convalescent], circa 1896

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Marta e [and] Paulo Kuczynski, 2017

Eliseu Visconti studied at the Imperial Academy of Fine Arts in Rio de Janeiro and like many artists of his generation, he moved to Paris to improve his painting at the renowned Académie Julian. In Europe, he exhibited in several salons, such as the Paris and Munich Salons of 1896, where he presented *The Convalescent*. In the painting, we see a dying figure being cared for by a man, who seems to be kissing her affectionately. The scene gives the impression of movement, both in the way the man is reclining and the presence of the approaching servant. The young woman expressively holds the arms of the chair and her body weight melts languidly. The image composed by the artist follows a romantic view of female fragility. Similar to Visconti, other artists from the same period used this theme where convalescents are often represented wearing white clothes, leaning against pillows. In Visconti's painting, the reddish voile curtains delicately filter the light from outside, producing rosy tones that are reflected onto the couple's faces. The painter gives a particular shine to the white in the dress and apron, alternating the pink shades with subtle bluish brushstrokes. The transparencies and shadows are treated with soft lightness, and Visconti's precise use of colors and luminosity seem to be influenced by impressionist paintings, which he came into contact with whilst in France.



Eliseu Visconti

Giffoni Valle Piana, Itália [Italy], 1866 –
Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1944

Flores [Flowers], 1917

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Antoinette Assife de Carvalho e [and] Raul S.
de Carvalho Júnior, 1967

Nascido na Itália, Eliseu Visconti é um dos principais nomes da pintura acadêmica no Brasil da virada do século 19 para o 20. Emigrou para o Rio de Janeiro aos seis anos de idade e ainda muito jovem iniciou seus estudos no Liceu de Artes e Ofícios, depois na Academia Imperial de Belas Artes, onde foi aluno de artistas fundamentais do período, como Victor Meirelles (1832-1903). Na década de 1890, passou alguns anos de estudo na Europa; na volta ao Brasil foi comissionado pelo prefeito Pereira Passos (1836-1913) para pintar painéis decorativos no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e lecionou na Escola Nacional de Belas Artes. Em décadas de vasta produção, Visconti foi muito influenciado pelos movimentos da pintura europeia de então, como o pontilhismo, sobretudo em retratos e pinturas de paisagem marcados pelo realismo. A obra *Flores* foi realizada em um período em que Visconti vivia entre o Rio de Janeiro e Paris, de onde costumava viajar para Saint-Hubert, vilarejo da família de sua esposa, Louise Palombe (1882-1954), no qual o artista retratou cenas rurais e naturezas-mortas como esta. Trata-se de uma composição com quatro tipos de flores em rosa, branco e laranja sobre folhagens em diversos tons de verde. Aqui se percebe a forte influência do impressionismo sobre sua pintura, especialmente na ausência de contornos nítidos entre as pétalas, o que se acentua nas folhas ao fundo. Curiosamente, esta obra foi doada pelo pintor a Assis Chateaubriand, fundador do MASP, em 1927; anos depois a tela foi roubada, e recuperada apenas em 1967, quando, com o título *Trepadeira em flor*, foi oficialmente incorporada ao acervo do museu, que possui mais cinco trabalhos de Visconti.

Born in Italy, Eliseu Visconti was one of the main proponents of academic painting in Brazil at the turn of the 20th century. He migrated to Rio de Janeiro when he was six years old and was very young when he began studying at the School of Arts and Crafts and later at the Imperial Academy of Fine Arts, where he was taught by some of the most important artists of the time, such as Victor Meirelles (1832-1903). In the 1890s, he studied for some years in Europe, and upon his return to Brazil he was commissioned by Mayor Pereira Passos (1836-1913) to paint decorative panels at the Municipal Theater of Rio de Janeiro. He also became a teacher at the National School of Fine Arts. Over decades of prolific practice, Visconti was highly influenced by the European painting movements of the time, such as pointillism, mostly in portraits, and landscape paintings marked by realism.

The work *Flowers* was produced when Visconti was living between Rio de Janeiro and Paris, from where he used to travel to Saint-Hubert, a small village where his wife, Louise Palombe (1882-1954), was born. It was from there that the artist depicted rural scenes and still lifes like this one. It is a composition with four types of flowers in pink, white and orange on foliage painted in several shades of green. Here, we see the strong influence of impressionism, mainly in the absence of clear outlines between the petals, which is accentuated by the leaves in the background. Curiously, the picture was donated by painter Assis Chateaubriand, the founder of MASP, in 1927; years later, it was stolen, only to be recovered in 1967, when, under the title of *Trepadeira em flor* [Flowering Climber], it was officially incorporated into the museum collection, which contains another five works by Visconti.



Eustáquio Neves

Juatuba, Minas Gerais, Brasil [Brazil], 1955

Sem título, da série [Untitled, from the series] **Memória Black Maria** [Black Maria Memory], 1995

Fotografia analógica em preto e branco, ampliação sobre papel fotográfico [Black & white analog photograph, photographic print on paper]

Doação [Gift] Pirelli, 1996

Eustáquio Neves é um importante expoente da fotografia experimental brasileira e seu trabalho aborda temas relacionados à negritude, à ancestralidade e ao tempo. Fotógrafo autodidata, Neves utiliza o conhecimento adquirido em sua formação em química industrial para manipular imagens durante o processo de revelação e ampliação fotográfica em laboratório. A obra sem título da série *Memória Black Maria* é resultado desse processo experimental, no qual o artista sobrepõe diferentes negativos e texturas para criar uma imagem híbrida. Nesta fotografia, o nome Zumbi — líder do quilombo dos Palmares que lutou contra a escravidão durante o século 17 em Alagoas — aparece repetidas vezes sobre as costas de uma pessoa negra. As sílabas que formam o nome “Zumbi”, escritas em branco, aparecem embaralhadas e nos remetem a um som ritmado. Este corpo é então emoldurado por diferentes texturas que aludem a tecidos africanos. Neves constrói narrativas por meio de imagens e revisita histórias coloniais, propondo uma torção desse imaginário: as costas que antes carregavam as cicatrizes do açoite dão espaço a elementos de luta e resistência, como o nome de Zumbi dos Palmares. A sobreposição de imagens e a falta de definição entre os elementos representados dão à obra um caráter onírico — como se memórias de diferentes tempos e naturezas se fundissem —, possibilitando o surgimento de novos sentidos e a construção de novas histórias.

Eustáquio Neves is one of the major exponents of Brazilian experimental photography. His work deals with themes linked to blackness, the ancestral and time. As a self-taught photographer, Neves applies the knowledge he acquired in his studies of industrial chemistry to manipulate images during the process of development and enlargement in the photographic lab. The untitled work in the series *Black Maria Memory* is the result of an experimental process, where the artist overlays different negatives and textures to create a hybrid image. In this photo, the name Zumbi — who was the leader of the community of escaped slaves Quilombo dos Palmares and fought against slavery in Alagoas in the 17th century — is repeated several times on the back of a black person. The syllables that form the name “Zumbi”, written in white, are shuffled, evoking a rhythmic sound. The body is framed by different textures that allude to African fabrics. Neves uses images to build narratives and to revisit colonial histories, proposing a twist on the imagery: the back that carried the whiplash scars gives room to elements of struggle and resistance, such as the name Zumbi dos Palmares. The overlaying of images and the lack of definition between the represented elements produce a dreamlike aspect — as if memories of different times and natures were merged — allowing the emergence of new meanings and the construction of new histories.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Flávio de Carvalho

Barra Mansa, Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1899 –
Valinhos, São Paulo, Brasil, 1973

Engenheiro civil de formação, Flávio de Carvalho é um dos principais artistas da primeira geração de vanguarda no Brasil, pioneiro em uma série de experimentações multimídia. Viveu na Europa na década de 1910, e em 1922, depois da Semana de Arte Moderna — da qual não participou —, voltou a residir em São Paulo, onde participou de concursos arquitetônicos e realizou projetos de cenário e figurino para teatro, caminhadas e percursos, como a *Experiência n. 2* (1931), em que atravessa uma procissão de Corpus Christi em sentido contrário — obra considerada precursora da performance no país —, além de pinturas. *Nu feminino deitado* foi realizada num período em que Carvalho montava um ateliê coletivo, o Clube dos Artistas Modernos (CAM), com nomes como Antonio Gomide (1895-1967), Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) e Carlos Prado (1908-1992), em diálogo com compositores, escritores e psiquiatras. Neste retrato, vê-se deitada sobre uma cama uma mulher desnuda, cujos membros têm formas decompostas e geometrizadas, destacados em diferentes tons cromáticos, em um procedimento que remete ao cubismo. Notam-se as coxas e os seios fartos, e os braços cruzados da figura sobre si mesma. As cores fortes — azul marinho, ocre e marrom — ocupam a tela por meio de pinceladas densas de tinta. Esses elementos dão peso e expressão ao rosto e ao corpo da figura, ao passo que sua posição denota o onírico, o devaneio e o metafísico.

Nu feminino deitado [Reclined Female Nude], 1932

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação do artista [Gift of the artist], 1948

Having graduated as a civil engineer, Flávio de Carvalho is one of the main exponents of the first generation of avant-garde artists in Brazil. He is a pioneer in several multimedia experimentations. In the 1910s, he lived in Europe and in 1922, following the Week of Modern Art, in which he did not take part, he returned to São Paulo, where he participated in architectural competitions and worked on stage-setting and costume projects, and performed walks and journeys, such as *Experiência n. 2* [Experience n.2] (1931), in which he walks in counter-flow to a Corpus Christi procession. The work is considered a precursor to performance art in Brazil. The artist also produced paintings. *Lying Female Nude* was created in a period when Carvalho was organizing a collective studio called Clube dos Artistas Modernos [Modern Artists' Club] (CAM), alongside figures such as Antonio Gomide (1895-1967), Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) and Carlos Prado (1908-1992). The collective was in dialogue with composers, writers and psychiatrists. In this portrait, a naked woman is lying on a bed; her limbs are made of fragmented and geometric forms, highlighted in different chromatic tones, evoking cubism. We see her large thighs and full bosom. Her arms are crossed. The strong colors — navy blue, ochre and brown — occupy the canvas with dense brushstrokes. These elements give weight and expression to her face and body; at the same time her position denotes a world of dreams, reveries and metaphysics.



Jacopo Tintoretto

Veneza, Itália [Venice, Italy], 1518-1594

Apelido Tintoretto por ser filho de um tintureiro, Jacopo Robusti (1518-1594) foi um dos principais pintores na segunda metade do século 16. Influenciado por Ticiano (1490-1576), o mais notável pintor veneziano da época, seguia uma das principais características da escola veneziana desde o século anterior: o forte uso da cor, tanto como estrutura como para cativar emoções. Tintoretto ficou conhecido pelo conjunto de pinturas da Scuola Grande di San Rocco e por cenas da vida de são Marcos, carregadas de uma luz dramática. A *Lamentação sobre o Cristo morto (ou Pietà)* foi realizada quando o ateliê de Tintoretto funcionava em plena atividade. Na iconografia cristã, a lamentação pode aparecer em duas passagens da história de Jesus: a deposição da cruz e o sepultamento. Em ambas as variações, Cristo está nos braços de sua Mãe, imagem que conhecemos como Pietà, no momento em que a Virgem chora a concretização do destino trágico de seu filho. Na pintura de Tintoretto, no entanto, não há nenhum desses marcadores que situe a cena, e sim uma paisagem, como se estivessem num bosque. Na vegetação, auréolas e vestes, os ocres, vermelhos e dourados dão um tom quente à pintura, diferente da iluminação relampejante que vemos em obras anteriores de Tintoretto, trazendo uma atmosfera acolhedora, um lamento mais intimista. Halos delineiam as cabeças da Virgem Maria e de São João Evangelista delicadamente, um modo de identificar sua santidade e, ao mesmo tempo, seu lado humano.

Lamentação sobre o Cristo morto (ou Pietà) [Lamentation over the Dead Christ (or Pietà)], 1560-65

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Gladston Jafet, 1947

Nicknamed Tintoretto (“little dyer”) for being the son of a dyer, Jacopo Robusti (1518-1594) was one of the main painters of the second half of the 16th century. Influenced by Titian (1490-1576), the most notable Venetian painter at the time, he followed one of the main techniques practiced by the Venetian school since the previous century: the strong use of color, both as structure and as a tool to captivate attention. Tintoretto became known for a group of paintings at the Scuola Grande di San Rocco and for daily scenes in San Marco, which feature a dramatic luminosity. *Lamentation over the Dead Christ (or Pietà)* was produced when Tintoretto’s studio was most prolific. In Christian iconography, the lamentation appears in two passages in the history of Christ: his deposition from the cross and burial. In both variations, Christ is held by his Mother, an image we know as Pietà, where the Virgin mourns the materialization of her son’s tragic destiny. However, in Tintoretto’s painting there are none of the usual markers that situate the scene, instead there is only a landscape, as if they were out in the woods. The vegetation, halos and clothes are treated with ochre, red and golden tones that give the painting a warm feeling, different from the glittering light we see in his earlier works, and provide the picture with a welcoming atmosphere, a more intimate lamentation. The heads of the Virgin Mary and John the Evangelist are delicately outlined by halos, as a way of identifying both their holiness and human side.



Jean-Baptiste Camille Corot

Paris, França [France], 1796-1875

Nascido em Paris, filho de uma família abastada, Jean-Baptiste Camille Corot notabilizou-se como pintor de paisagens e retratos realizados por observação direta, além de composições de caráter histórico, mitológico e religioso ligadas aos ideais neoclássicos em que foi formado. Desde os primeiros trabalhos, na década de 1820, já se observa sua especial sensibilidade ao tratamento da luz, antecipando questões que seriam desenvolvidas pelos impressionistas no final do século 19. Pelo que se sabe, Corot realizou apenas três pinturas sobre vaso com flores, uma em 1871 e outras duas em 1874, uma das quais pertence à coleção do MASP. Trata-se de uma obra de maturidade, na qual o artista radicaliza sua composição cromática a serviço da percepção da luminosidade sobre os objetos. Aqui, a mesa e o fundo são pintados em diferentes tons de marrom acinzentado, sobre o qual se destaca o vaso transparente. Percebe-se a sutileza da difração da luz produzida ao atravessar o vidro e a água, marcada também pelas linhas disformes das hastes das flores em verdes escuros e brancos. Em destaque, veem-se três botões em diferentes estágios do desabrochar; ao centro, uma rosa madura, pintada em um vermelho iluminado e volumoso que pulsava no espaço pictórico. Completam o arranjo outras folhagens em verdes e brancos, envolvendo as flores principais, assim como acima delas, erguendo-se em verticais bem demarcadas. Sabe-se que Corot, que foi um viajante até o final da vida, montou um ateliê em Coubron, a leste de Paris, onde passou o mês de junho de 1874, data desta pintura. Além disso, lê-se no verso “Presente de Corot para o meu pai”, o que indica se tratar de uma homenagem ao pintor de naturezas-mortas Jean-Marie Berthelier (1834-?), pai do primeiro proprietário da obra. O MASP possui outras quatro obras do artista no acervo.

Rosas num copo [Roses in a Glass], 1874

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Maranhães Barreto and Paulo Franco, 1952

Born in Paris as the son of a wealthy family, Jean-Baptiste Camille Corot earned a reputation for his landscapes and portraits produced through direct observation, as well as compositions of a historical, mythological and religious nature associated with the neoclassical ideals on which he was trained. Since his early works in the 1820s, his extraordinary sensitivity in dealing with light is noticeable, anticipating issues that would later be developed by the impressionists at the end of the 19th century. As far as we know, Corot produced only three paintings depicting a vase with flowers, one in 1871 and two in 1874, one of which is part of the MASP collection. *Roses in a Glass* is one of his more mature works, in which the artist radicalizes his chromatic composition at the service of the perception of light shining on the objects. Here, the table and the background are painted in different tones of grayish brown, against which we distinguish the transparent vase. We can see the subtleness of the light being diffracted in its journey through the glass and the water, emphasized by the formless lines of the flower stalks in dark greens and whites. The painting features three buds in different stages of flourishing. In the center, a mature rose is painted in a luminous and generous red that pulsates in the pictorial space. Green and whitish leaves complement the arrangement, surrounding the main flowers or situated above them, stretching in well marked vertical lines. Corot was a traveler until the end of his life. In June 1874, when he produced this painting, he was working from a studio in Coubron, east of Paris. At the back of the painting it says “A present from Corot to my father”, which suggests that this was painted in homage to still-life painter Jean-Marie Berthelier (1834-?), the father of its first owner. MASP has another four works by Corot in its collection.



José Ferraz de Almeida Junior

Itu, São Paulo, Brasil [Brazil], 1850 –
Piracicaba, São Paulo, Brasil [Brazil], 1899

O ateliê do artista [The Artist's Studio], 1886

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Antonio Prado Júnior, 1947

José Ferraz de Almeida Junior começou a pintar em 1869, quando ingressou na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Em 1876, viajou para a França, financiado pelo imperador D. Pedro II (1825-1891), e estudou na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts [Escola Nacional Superior de Belas Artes] em Paris. Voltou ao Brasil em 1882 e instalou ateliê em São Paulo, contribuindo para a formação artística local. A obra *O ateliê do artista* antecede os trabalhos mais conhecidos de Almeida Junior, como as telas em que representa o cotidiano de trabalhadoras e trabalhadores rurais e os costumes brasileiros. Nesta tela, Almeida Junior pintou um cômodo pequeno e bastante simples, como indicam a pouca mobília, as janelas sem cortinas, o piso e as paredes gastas. É possível identificar alguns elementos domésticos, como uma cama, um aquecedor, cadeiras, armários, baús e outros referentes ao universo do trabalho do artista, como uma pequena escultura e esboços fixados nas paredes. No entanto, não há elementos como pincéis, tintas ou cavaletes, frequentemente vistos em cenas de ateliê. Tema recorrente na história da arte, as representações de ateliê eram uma forma de afirmar a prática artística enquanto profissão, além de tornar públicos a intimidade, as condições de trabalho e o espaço privado dos artistas. Nesta tela, apenas uma cortina vermelha separa a cama — o local de descanso — do resto do cômodo. Os desenhos espalhados pelo ambiente e uma pequena escultura iluminada pela luz que sai de uma das janelas sugerem a convivência diária do artista com o seu objeto de estudo, a pintura.

José Ferraz de Almeida Junior began to paint in 1869, when he started studying at the Imperial Academy of Fine Arts in Rio de Janeiro. In 1876, he took a trip to France financed by the Emperor D. Pedro II (1825-1891), where he studied at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris. He returned to Brazil in 1882 and set up a studio in São Paulo, contributing to the local art scene. *The Artist's Studio* antecedes his most well known works, such as the paintings where he depicts the everyday life of rural workers and different Brazilian customs. In this painting, Almeida Junior pictured a small and simple room, as suggested by the scarce furniture, the curtain-less window and the worn-out floor and walls. We can identify some domestic elements, such as a bed, a heater, chairs, wardrobes, chests and references to the universe of the artist's work, such as a small sculpture and drafts hanging on the walls. However, there are no brushes, paints or easels, which are elements frequently observed in studio scenes. As a recurrent theme in the history of art, the representations of art studios were a way of asserting the artistic practice as a legitimate profession, as well as displaying the intimacy, work conditions and the private space of artists. In this picture, only a red curtain separates the bed — a place of rest — from the remainder of the room. The drawings that are scattered around and a small sculpture touched by the light that enters through one of the windows evoke the artist's daily coexistence with his object of study: painting.



José Ferraz de Almeida Júnior

Itu, São Paulo, Brasil [Brazil], 1850 – Piracicaba, São Paulo, Brasil, 1899

De volta ao Brasil após passar um período estudando em Paris, José Ferraz de Almeida Junior instalou ateliê em São Paulo e pintou diversas cenas históricas, paisagens, retratos e pinturas de gênero. *O pintor Belmiro de Almeida* é uma cena de ateliê que revela um momento de interação e intimidade entre Almeida Junior e o artista Belmiro de Almeida (1858-1935) no ambiente de trabalho. Os dois ingressaram na Academia Imperial de Belas Artes no mesmo ano, 1869, e então se tornaram amigos e colegas de profissão. Neste retrato, Belmiro de Almeida é representado elegantemente, com o olhar fixado em algo que está além da tela, sentado sobre uma base retangular (como as utilizadas por modelos que posavam para os artistas nas academias de belas artes) coberta por um tecido vermelho escarlata. Chamam a atenção as pinceladas largas e esparsas que aparecem ao fundo da tela, que contrastam com a figura humana, retratada de modo mais realista e uniforme. A pintura de Almeida Junior é lida sobretudo como acadêmica e tradicionalista, mas o artista também conhecia os artistas da vanguarda europeia e, aqui, parece experimentar uma linguagem mais próxima da pintura que se desenvolvia na França. Podemos ver isso tanto nas pinceladas curtas que geram esse efeito quase abstrato-geométrico no fundo, composto por planos bem destacados de cores beges, ocres, cinzas e marrons, quanto no leque chinês que o modelo segura, pois naquele momento algumas referências da arte oriental já estavam presentes no imaginário artístico do ocidente. O MASP possui sete pinturas do artista em seu acervo.

O pintor Belmiro de Almeida [Portrait of the Painter Belmiro de Almeida], sem data [undated]

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Omar Radler de Aquino, 1948

Upon his return to Brazil, having studied in Paris, José Ferraz de Almeida Junior set up an art studio in São Paulo, where he painted several historical scenes, landscapes, portraits and genre paintings. *Painter Belmiro de Almeida* is a studio scene that reveals a moment of interaction and intimacy between Almeida Junior and the artist Belmiro de Almeida (1858-1935) in their work environment. Both enrolled at the Imperial Academy of Fine Arts in the same year, 1869, when they became friends and colleagues. In this portrait, Belmiro de Almeida is elegantly represented. Looking at something beyond the canvas, he is sitting on a rectangular base (such as those used by models who posed for artists in fine art academies) covered by scarlet red fabric. The wide and sparse brushstrokes in the background are striking, and contrast with the human figure portrayed in a more realist and uniform way. Overall, Almeida Junior's painting is mostly understood as an academic and traditionalist work. However, the artist was also aware of European avant-garde artists and here he seems to be experimenting with a language closer to what was being produced in France at the time. This can be seen both in the short brushstrokes that generate an almost abstract-geometric effect in the background, composed by highly marked planes in tones of beige, ochre, gray and brown, and in the Chinese fan held by the model. At the time, Eastern art references began to enter the Western art repertoire. MASP has seven paintings by the artist in its collection.



Leonor Antunes

Lisboa [Lisbon], Portugal, 1973, vive em [lives in] Lisboa [Lisbon]

Definidos pela própria artista como “esculturas criadas no espaço”, os trabalhos de Leonor Antunes estabelecem relações entre a escultura, a arquitetura, o design, a luz e o corpo. Ela dedica atenção especial aos materiais que emprega, frequentemente naturais ou orgânicos, bem como à ação do tempo e do uso sobre eles, sublinhando traços e tramas, técnicas e texturas. Uma das características mais marcantes de sua prática é o interesse por produções de algumas artistas, arquitetas e designers do século 20, as quais ela investiga e nas quais se inspira. Antunes assim constrói um verdadeiro arquivo de referências, composto, sobretudo, por mulheres modernistas pioneiras que, muitas vezes, foram deixadas de lado nas grandes narrativas da história da arte e que surgem como personagens em seus trabalhos. Nesse arquivo, Lina Bo Bardi (1914–1992), a arquiteta do edifício do MASP, ocupa uma posição central, sendo referência na criação de vazios, intervalos e juntas, obra composta por dois pórticos de ipê. Os pedaços de madeira brasileira se encaixam sem utilização de pregos ou parafusos e neles estão posicionadas duas malhas. Em uma, os nós são inspirados nas tradições indígenas de fatura das redes de pesca; na outra, Antunes alude a Anni Albers (1899–1994), artista formada na oficina de tecelagem da Bauhaus e importante figura para a reconsideração do têxtil na história da arte. Assim, se presentificam diferentes personagens em um só espaço, valorizando também a interação entre arte e arquitetura, entre saberes de outros tempos, técnicas e linguagens, sejam industriais ou artesanais, autorais ou anônimos.

vazios, intervalos e juntas [joints, voids, and gaps], 2019

Madeira de ipê, fios de náilon e fios de latão
[Wood, brass, and nylon thread]

Doação da artista [Gift of artist], 2019

Defined by the artist herself as “sculptures created in space,” the works of Leonor Antunes establish relationships between sculpture, architecture, design, light, and the body. The artist gives special attention to the materials she uses, which are often natural or organic, and to the effects left on them by time and their use, highlighting lines and weaves, techniques and textures. One of the most striking features of her practice is her interest in several 20th-century artists, architects, and designers, whom she investigates and is inspired by. In this sense, Antunes constructs a true archive of references, composed above all by pioneering women modernists who have often been left out of the grand narratives of art history, and who emerge as characters in her works. A key figure in this archive is Lina Bo Bardi (1914–1992), the architect of the MASP building. Bo Bardi is referenced in Antunes’s work *vazios, intervalos e juntas*, which is composed of two Brazilian Ipê wood frames — fit together without using nails or screws — with two meshes positioned within them. In one, the knots are inspired by indigenous fish net making traditions; in the other, Antunes alludes to Anni Albers (1899–1994), an artist trained in the Bauhaus weaving workshop and an important figure in the art historical reconsideration of textiles. Thus, different figures are presented in a single space, valorizing the interaction between art and architecture, and between knowledge from different times, techniques, and languages, whether industrial or craft, authorial or anonymous.



Leonor de Almeida Portugal de Lorena e Lencastre (Alcipe)

Lisboa [Lisbon], Portugal, 1750 – Benfica,
Portugal, 1839

A presente tela foi uma das primeiras obras de autoria feminina a integrar o acervo do MASP. Tratase de um autorretrato pintado por Leonor de Almeida Portugal de Lorena e Lencastre (1750-1839), mais conhecida como Alcipe. Filha do marquês Dom João de Almeida Portugal (1663-1733), essa nobre de origem portuguesa teve uma vida atribulada. Sua família foi perseguida pelo Marquês de Pombal (1699-1782), que ordenou a execução de seus avós maternos, a prisão de seu pai e o encarceramento dela, de sua irmã e de sua mãe no convento de São Félix em Chelas, onde viveu dos oito aos 27 anos de idade. No convento, ela teve acesso a diversas obras nas áreas de filosofia, literatura, poesia, música e pintura. Dedicouse sobretudo à poesia; além de traduzir clássicos, foi uma escritora versátil, com vasta produção. Seu talento era reconhecido até mesmo por seus contemporâneos, que iam ao convento para ouvila declamar. Foi inclusive nesse período que adotou o nome Alcipe. Além das letras, ela também se dedicou à pintura, prática considerada um sinal de refinamento e distinção. Essa pintura foi feita provavelmente enquanto a nobre vivia em Viena, na Áustria, em virtude de postos assumidos por seu marido, Karl von Oyenhausen-Gravenburg (1776-1838), com quem se casou aos 29 anos. Na construção de seu autorretrato, Alcipe optou por destacar sua identidade física, sem atributos ligados às suas atividades intelectuais e artísticas: não há pincéis, paleta ou livros. O rosto delicado, o penteado e a cor dos cabelos, assim como a pose do corpo e a roupa são inspiradas na “simplicidade” propagada por Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), autor de predileção da artista. Tratase de uma pintura formalmente frágil, mas que pode ser entendida também como um documento histórico importante acerca da valorização da prática da pintura por mulheres nobres.

***Autorretrato* [Self Portrait], 1787-1790**

Óleo sobre tela colada sobre madeira [Oil on canvas on wood panel]

Doação [Gift] Vasco Lima, 1949

This canvas was one of the first works by a women to enter the MASP collection. It is a self-portrait painted by Leonor de Almeida Portugal de Lorena e Lencastre, usually known as Alcipe. Daughter of the marquis D. João de Almeida Portugal (1663–1733), this noblewoman of Portuguese origin had a troubled life. Her family was persecuted by the Marquis of Pombal (1699–1782), who ordered the execution of her maternal grandparents, her father's imprisonment, as well as the incarceration of her sister, her mother and herself in the Saint Felix Convent in Chelas, where she lived from the age of eight until she was 27 years old. There, she had access to a multitude of works in the areas of philosophy, literature, poetry, music and painting. She dedicated herself chiefly to poetry; in addition to translating the classics, she was a versatile and prolific writer. Her talent was recognized by her contemporaries, who went to the convent to hear her poetry recitations. It was during this period that she adopted the name Alcipe. In addition to literature, she also dedicated herself to painting, a practice regarded as a sign of refinement and distinction. This painting was probably done while she lived in Vienna because of the work posts taken on by her husband, Karl von Oyenhausen-Gravenburg (1776– 1838), whom she married at the age of 29. In making her self-portrait, Alcipe chose to highlight her physical identity, forfeiting attributes connected to her intellectual and artistic endeavors: there are no paintbrushes, easels or books. The delicate visage, the hairstyle and the hair color, as well as the body stance and the outfit, are inspired by the “simplicity” advocated by Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), a favorite author of the artist's. It is a formally fragile painting that nevertheless can also be understood as an important historical document regarding the value of paintings produced by noblewomen.



Lucia Laguna

Campos dos Goytacazes, Rio de Janeiro, Brasil
[Brazil], 1941, vive no [lives in] Rio de Janeiro,
Brasil [Brazil]

Paisagem n. 114 (MASP)

[Landscape no. 114 (MASP)], 2018

Acrílica e óleo sobre tela [Acrylic and oil on canvas]

Doação da artista [Gift of artist], 2018

Paisagem n. 114 (MASP) foi baseada em uma fotografia que a artista fez da pinacoteca do MASP. Na pintura, é possível identificar referências a obras da coleção: um detalhe de *O vestido estampado* (1891), de Édouard Vuillard, se confunde com as plantas do jardim da casa da artista; o Autorretrato com marreta (1941), de José Pancetti, acaba se encontrando com *O lenhador* (1910), de Ferdinand Hodler — ambos os artistas representando trabalhadores. O desenho de uma vista lateral do MASP feito por Lina Bo Bardi convive com um guardião chinês (618-907 d.C.), uma das primeiras esculturas que, em uma montagem anterior, eram avistadas ao se entrar no segundo andar do museu. Disseminadas pelo quadro, o *Ar — Cartilha de superlativo* (1967-1972), de Rubens Gerchman, e as pequenas figuras chorosas de *O velório da noiva* (1974), de Maria Auxiliadora, parecem interagir com personagens de obras e tempos distintos. Há também duas alusões à coleção kitsch, não expostas nos cavaletes: um prato de porcelana com relevo no formato de peixes e um sapato de salto plataforma. Na obra, também há referências a *As tentações de Santo Antão* (circa 1500), de Hieronymus Bosch, *O capitão Andries van Hoorn* (1638), de Frans Hals, *Nu feminino* (1930-1933), de Pierre Bonnard, *Fachada com bandeiras* (1959), de Alfredo Volpi, e *A meditação* (após 1897), escultura de Auguste Rodin. Por fim, o quadro todo é seccionado por linhas que aludem às bordas dos vidros dos cavaletes de Bo Bardi, uma presença fantasmagórica que demarca esse espaço.

Landscape no. 114 (MASP) was based on a photograph taken by the artist of MASP's Picture Gallery. In the painting, one identifies references to several works from the museum's collection: a detail of Édouard Vuillard's *The Flowered Dress* (1891) mingles with plants from Laguna's garden, while José Pancetti's *Self-Portrait with Sledgehammer* (1941) finds itself with Ferdinand Hodler's *The Woodcutter* (1910), both representing workers. The synthetic drawing of a side view of MASP by Lina Bo Bardi coexists with a Chinese guardian (618–907 AD), a sculpture that, in an earlier display, could be sighted upon entering the second floor of the museum. Scattered throughout the canvas, pieces of Rubens Gerchman's *Air—Superlative Primer* (1967–1972) and the small, weep-ing figures in Maria Auxiliadora's *The Bride's Wake* (1974) seem to interact with characters from other works and different times. There are also two references to the kitsch collection, which are not displayed on the glass easels, but belong to the museum's eclectic collection: a porcelain plate with embossed fish-shaped decorations and a plat- form shoe. There are also references to *The Temptations of St. Anthony* (circa 1500) by Hieronymus Bosch, *Captain Andries van Hoorn* (1638) by Frans Hals, *Female Nude* (1930–1933) by Pierre Bonnard, *Façade with Flags* (1959) by Alfredo Volpi, and Auguste Rodin's *Meditation* (after 1897). The whole picture is sectioned by lines that allude to the edges of the glass pieces that comprise Bo Bardi's easels, a ghostly presence that demarcates this space.



Lucy Citti Ferreira

São Paulo, Brasil [Brazil], 1911 – Paris, França [France], 2008

Lucy Citti Ferreira nasceu em São Paulo e passou a infância e a adolescência na Europa. Iniciou seus estudos em arte em 1930, no curso noturno de desenhos de modelos clássicos da École Régionale des Beaux-Arts de Le Havre, na França, e deu continuidade a sua formação na École Nationale des Beaux-Arts [Escola Nacional Superior de Belas Artes], em Paris, entre 1932 e 1934. Retornou a São Paulo em 1935 e foi colega e modelo de Lasar Segall (1889-1957), com quem trabalhou em parceria até seu retorno a Paris, em 1947. Apesar de ter deixado uma prolífica produção, a circulação de seu trabalho foi limitada pela crítica da época, que a via apenas como “seguidora de Segall” — como se não existisse a possibilidade de colaboração horizontal e influência mútua entre os dois artistas. Durante sua estada no Brasil, temas como maternidade, retratos e autorretratos, família, guerra e tensões sociais eram recorrentes em suas obras. Sem dinheiro para contratar modelos, Ferreira retratou amigos e a si mesma em diversas obras, fazendo uso de um espelho. A imagem que vemos em *Autorretrato* é possivelmente o ponto de vista desse espelho, que testemunha o início de uma nova tela. Nesta pintura, os olhos expressivos da artista atraem o olhar de quem a observa como se o conduzissem para dentro da personagem. As mãos da pintora também recebem especial atenção: retratadas em primeiro plano, portam seus instrumentos de trabalho, um fino pincel e um godê — a artista é a modelo e a protagonista de sua obra. O MASP realizou uma mostra individual de Ferreira em 1953 e possui quarenta obras da artista, sendo três pinturas e 37 desenhos.

***Autorretrato* [Self-Portrait], 1937**

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Associação Pinacoteca Arte e Cultura (APAC), 2018

Lucy Citti Ferreira was born in São Paulo and spent her childhood and teenage years in Europe. In 1930, she began her art studies by enrolling in a classic model drawing evening course at the École Régionale des Beaux-Arts, in Le Havre, France, and furthered her training at the École Nationale des Beaux-Arts, in Paris, between 1932 and 1934. In 1935, she returned to São Paulo and became a colleague of and model to Lasar Segall (1889-1957), with whom she collaborated until her return to Paris in 1947. Even though her output was prolific, the circulation of her work was restricted by the critics of the time, who saw her simply as a “follower of Segall” — as if there was no possibility of horizontal collaboration and mutual influence between the two artists. During her stay in Brazil, themes such as maternity, portraits and self-portraits, family, war and social tensions were recurrent in her work. Without money to hire models, Ferreira portrayed friends and herself in several paintings, making use of a mirror. The image we see in *Self-Portrait* is possibly a mirror perspective, witnessing the beginning of a new painting. In the image, the artist’s expressive gaze attracts the attention of the observer as if conducting the viewer to the inside of her character. The artist’s hands also receive special attention. They are depicted in the foreground, holding her work tools, a fine brush and a paint pallet. Here, the artist is the model and protagonist of her work. A solo exhibition of Ferreira’s work was held by MASP in 1953. The museum has 40 works produced by Ferreira — three paintings and 37 drawings.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Maria Auxiliadora da Silva

Campo Belo, Minas Gerais, Brasil [Brazil], 1935 – São Paulo, Brasil, 1974

Na pintura *Três mulheres*, as vestes e os tecidos são detalhados, embora as figuras estejam despidas. Menos evidente que o erotismo dos corpos nus é o refinamento dedicado aos têxteis que envolvem as personagens e as acalentam, conferindo um extraordinário senso de intimidade e cumplicidade à cena. Maria Auxiliadora pinta como quem costura, e de fato ela trabalhou como costureira antes de se tornar pintora — a passamanaria azul e branca que atravessa um vestido, as cinturas marcadas e os plissados, tudo possui valor cromático e também tátil. A pele das mulheres apresenta tons variados. Duas se postam confortáveis sobre a cama, nuas (com exceção de um pé de bota remanescente), parecendo olhar diretamente para o observador da tela. Um sutiã e um vestido, no mesmo vermelho dos sapatos, jazem junto aos corpos, retirados ou prestes a ser vestidos pelas mulheres, que conversam sobre seus planos para aquela noite. Uma feminilidade convencional está nas curvas, enfatizada pelos seios, que se projetam para fora da tela. Auxiliadora ilustra possibilidades franqueadas a algumas mulheres de seu tempo, urbanas, solteiras, independentes e com renda própria. A conversa inscrita nos balões de diálogo trata do desejo e da liberdade do trânsito pela cidade e da circulação noturna, que possibilita prazeres e encontros: “— Marilena! Dulcineia! Eu vou ao forró da Brasilândia! Vocês querem ir também? — Eu não vou sair com vocês, porque marquei encontro com Roberto. Já são 5 horas! Vou me vestir depressa. O meu amor vai chegar às 5 e 30! — Deixe-me pensar, Sarita. Mas não sei se saio com você ou com Paulo Aurélio!”. O MASP possui quatro obras de Maria Auxiliadora em seu acervo e organizou uma grande retrospectiva de sua obra em 2018.

***Três mulheres* [Three Women], 1972**

Guache, massa de poliéster e tecido sobre tela
[Gouache, polyester paste and fabric on canvas]

Doação [Gift] Paulo Bilezikian, 2016

In the painting *Three Women*, despite the undressed figures, the garments and textiles are the real protagonists. Less evident than the eroticism of the naked bodies is the refinement of textiles that surround and comfort the characters, providing the scene with an extraordinary sense of intimacy and complicity. Maria Auxiliadora da Silva paints like someone who sews. In fact, she worked as a seamstress before she became a painter — the blue and white trimming that crosses one of the dresses, the tight waists and pleats, everything has its own chromatic and tactile value. The women's skin is painted in different tones. Two of them are relaxing on the bed, naked (with the exception of a single boot), and they seem to be looking directly at the observer. A bra and a dress, in the same red tone as the shoes, rest next to their bodies, suggesting they were recently removed or were about to be worn by the women, who talk about their plans for the night. A conventional femininity is found in the curves, emphasized in the breasts, that are projected to outside the canvas. Auxiliadora illustrates the possibilities available to some women of her time — urban, single, independent females earning their own money. The conversation written in the speech bubbles talks about desire and the freedom to circulate in the city and at night, sparking pleasures and encounters: “— Marilena! Dulcineia! I'm going to the *forró* dance ball in Brasilândia! Wanna come? — I'm not coming with you, as I have a date with Roberto. It's almost 5! I need to get dressed quick. My love is coming at 5:30! — Let me think, Sarita. Should I go out with you or Paulo Aurélio?” MASP has four works by Maria Auxiliadora in its collection and, in 2018, the museum organized a large retrospective of her oeuvre.



130

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]



Mario Cravo Júnior

Salvador, Brasil [Brazil], 1923-2018

Sem título [Untitled], 1982, 1983, 1986, 1987

Madeiras policromadas sobrepostas e fixadas por pregos e tarugos de ferro [Overlaid polychromate wood attached by nails and iron dowls]

Doação [Gift] Thaís Darzé e [and] Paulo Darzé, no contexto da exposição *Histórias afro-atlânticas* [in the context of the *Afro-Atlantic Histories* exhibition], 2018

Mario Cravo Júnior foi um importante artista do modernismo baiano, reconhecido por suas esculturas e murais públicos, embora tenha trabalhado também com desenho, gravura e pintura. Iniciou sua carreira nos anos 1940, em Salvador, e desempenhou um papel central na promoção de ideias modernas na Bahia, tendo convivido com Carybé (1911-1997), Mestre Didi (1917-2013) e Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962). Cravo Júnior dedicou-se a temas do universo das culturas populares, bem como das religiosidades afro-brasileiras, como se vê nas quatro esculturas do acervo que foram expostas em *Histórias afro-atlânticas*, no MASP, em 2018. Elas se relacionam, a partir da materialidade, à história de um dos cinco incêndios que afetaram o Mercado Modelo, centro de comércio popular de Salvador. De seus escombros, Cravo Júnior retirou a matéria-prima destas cabeças, feitas com as toras de madeira destroçadas pelo fogo. Em iorubá, cabeça é *ori*, e nela residem o princípio individual de cada ser e o portal de conexão entre os mundos físicos e espirituais. Dedicadas a Exu, divindade cultuada nos candomblés e umbandas como mensageiro entre o *aiê* (nossa mundo) e o *orum* (mundo dos ancestrais), as peças fogem a uma figuração bem delineada em favor de formas mais abstratas, embora com claras referências a partes da face, como os olhos e a boca. Por um lado, as esculturas trazem a referência material e direta de Salvador e suas histórias, de fato representando a cidade metonimicamente (a metonímia é a figura de linguagem em que a parte representa o todo). Por outro lado, formalmente as esculturas evocam duas tradições de cabeças esculpidas em madeira: uma africana e outra construtiva ou por vezes cubista, combinando duas histórias cruzadas e queimadas, no que poderíamos chamar de um radical, complexo e singular afro-modernismo baiano.

Mario Cravo Júnior was a major modernist artist from Bahia, renowned for his sculptures and public murals. He also worked with drawing, print and painting. He started his career in the 1940s, in Salvador, and played a key role in the promotion of modern ideas in Bahia, alongside Carybé (1911-1997), Mestre Didi (1917-2013) and Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962). Cravo Júnior focused on themes taken from the realm of popular culture, as well as Afro-Brazilian religions, as we can see in the four sculptures from the MASP collection exhibited at *Afro-Atlantic Histories* in 2018. Their materiality is linked to the history of one of the five fires that struck the area known as Mercado Modelo, Salvador's commercial center. From its rubble, Cravo Júnior collected the raw material for the heads, made with the wood beams destroyed by the fire. In Yoruba, *ori* means head, which stores the individual principle of each being and is a portal that connects the physical and spiritual worlds. Dedicated to Exu, a deity in Candomblé and Umbanda who is seen as a messenger between *aiê* (our world) and *orum* (the world of our ancestors), the figure moves away from clear figuration in favor of more abstract forms, even though there are clear facial references, such as eyes and mouth. On the one hand, the sculptures are a direct material reference to Salvador and its histories by representing the city metonymically (metonymy is a figure of speech in which the part represents the whole). On the other hand, the sculptures formally evoke two traditions where heads carved in wood are recurrent: an African one and a constructive or perhaps cubist one, combining two intersected and burnt histories, through what we could call a radical, complex and singular Afro-Modernism from Bahia.



Mestre Didi

Salvador, Bahia, Brasil [Brazil], 1917-2013

Deoscóredes Maximiliano dos Santos, mais conhecido como Mestre Didi, foi um escultor e escritor baiano conhecido por conjugar as funções sociais de sacerdote religioso e artista. Filho de Maria Bibiana do Espírito Santo, a Mãe Senhora (1890-1967) — terceira ialorixá do Ilê Axé Opô Afonjá, importante terreiro de candomblé fundado em 1910 —, recebeu o título de alapini, o mais alto cargo da hierarquia sacerdotal no culto aos ancestrais Egun. Ao longo de sua vida, o artista produziu uma obra de fôlego, reconhecidamente brasileira, embora de expressiva matriz africana. Suas esculturas não opõem o tradicional e o moderno, antes revelam a contemporaneidade das artes visuais vinculadas às religiosidades afro-brasileiras. Seus trabalhos remetem, em geral, às mitologias dos orixás, às insígnias de poder e às ferramentas das divindades africanas do panteão da terra (Nanã e seus filhos Obaluaiê ou Omolu, Oxumaré e Ossain), e são formulados com materiais naturais como sementes, contas, couro, nervura, folhas, palhas e búzios — também chamados de cauris, são utilizados na África como moeda de troca, atribuindo significado de riqueza às peças que adornam. O trabalho de Mestre Didi suscitou grande debate no campo artístico: para os que defendiam os valores da arte com base em noções europeias de canonização, suas esculturas não eram obras de arte. Para os iniciados em religiões afro-brasileiras, a produção do artista rompia o segredo do universo sagrado, dessacralizando e transformando em arte um objeto de função ritual. Para outros, porém, sua arte valoriza a imensa produção que circulava internamente nos terreiros, tornando pública uma estética particular e fomentando uma arte própria. Com efeito, a fatura cuidadosa, a singularidade de seus traços e o vigor estético de sua visualidade alicerçada nos candomblés acabaram por afirmar a fundamental importância da obra de Mestre Didi na história da arte brasileira.

Deoscóredes Maximiliano dos Santos, better known as Mestre Didi, was a sculptor and writer from Bahia celebrated for combining the social roles of religious leader and artist. As the son of Maria Bibiana do Espírito Santo, also known as Mãe Senhora [Lady Mother] (1890-1967) — the third *ialorixá* of Ilê Axé Opô Afonjá, an important house of Candomblé [*terreiro*] founded in 1910 — Mestre Didi received the title of *alapini*, the highest position in the sacerdotal hierarchy in the cult of Egun ancestors. Throughout his life, the artist produced a prolific oeuvre, which was recognizably Brazilian but with strong African roots. Rather than opposing the traditional and the modern, his sculptures reveal the contemporaneity of the visual arts linked to Afro-Brazilian religions. In general, his works evoke the mythology of orishas, the insignias of power and the tools used by the African deities in the earthly pantheon (Nanã and her children Obaluaiê or Omolu, Oxumaré and Ossain). They are made with natural materials, such as seeds, beads, leather, fiber, leaves, straw and cowry (the shells are used in Africa as exchange currency, providing the pieces adorned with cowry a sense of wealth). Mestre Didi's work has triggered much debate in the art field. For those who defended the value of art based on European notions of canonization, his sculptures were not works of art. For believers of Afro-Brazilian religions, his works exposed the secret of the sacred universe, desacralizing and turning into art an object devoted to ritual. However, for many others, his art values the immense output that circulates inside *terreiros*, making public a particular aesthetic and fomenting its own art. In fact, his careful technique, the singularity of his traces and the aesthetic rigor of his vision, that draw on Candomblé elements, were key to asserting the significance of Mestre Didi's work in the history of Brazilian art.



Niccolò di Liberatore

Foligno, Itália [Italy], 1430-1502

Ecce Homo. Cristo morto no sarcófago como “Vir Dolorum” [Dead Christ in the Tomb as “Vir Dolorum”], 1480-1500

Têmpera sobre madeira [Tempera on wood]
Doação [Gift] Diários Associados, 1947

Desde o início do cristianismo, a imagem de Cristo se transformou gradualmente. De ícones pouco naturalistas e altamente devocionais a formas mais dramáticas e verossímeis, ela se aproximou da realidade humana. No final da Idade Média, a iconografia cristã tradicionalmente já enfatizava o sentimento de Cristo, seu sofrimento e sacrifício segundo o Livro de Isaías. Surgida inicialmente nos ícones bizantinos e medievais, essa representação é tipicamente conhecida como *Vir Dolorum* (“homem das dores”). Nesta pintura de Niccolò di Liberatore, *Ecce Homo. Cristo morto no sarcófago como “Vir Dolorum”*, a figura de Cristo apresenta as chagas da Paixão — os ferimentos da crucificação em suas mãos e da coroa de espinhos em sua testa. Tal como em outras representações do tema, a cabeça de Cristo pende levemente para a esquerda, e suas mãos se cruzam diante do torso. O artista ensaiou uma perspectiva linear no desenho do sarcófago, mas ainda incorpora de maneira limitada as características da pintura renascentista que se desenvolvia no século 15. Na superfície da madeira, uma fechadura sugere que se trata da porta de um sacrário ou relicário; portanto, a imagem possuiria relação direta com os elementos da eucaristia que provavelmente guardava — o corpo e o sangue de Cristo. O dourado ao fundo foi desgastado pelo tempo, tornando visível o tom avermelhado da argila usada no processo de preparação da madeira antes da aplicação das folhas de ouro, muito comum nesse tipo de pintura, a fim de intensificar o brilho quente. Liberatore, também conhecido como Niccolò da Foligno ou L’Alunno, tem obras na Pinacoteca di Brera, nos Museus Vaticanos e na National Gallery, entre outras instituições.

Since the beginning of Christianity, the image of Christ has gradually been transformed. From unrealistic and highly devotional icons to more dramatic and credible forms, the image became closer to human reality. In the Middle Ages, Christian iconography already traditionally emphasized Christ’s feelings, his suffering and sacrifice according to the book of Isaías. Originally appearing in Byzantine and Medieval icons, this representation is typically known as *Vir Dolorum* (“man of pain”). In this painting by Niccolò di Liberatore, *Ecce Homo. Dead Christ in the Tomb as “Vir Dolorum”*, the figure of Christ shows the wounds of his Passion — the injuries on his hands caused by crucifixion and the injuries on his forehead caused by the crown of thorns. Similar to other representations of the same theme, Christ’s head is slightly tilted to the left and his hands are crossed in front of his chest. The artist attempts a linear perspective on the tomb; however, common features of Renaissance painting that appeared later in the 15th century are still sparse. On the wood’s surface, a lock suggests a door to a tabernacle or a reliquary, showing us that the image had a direct link to the elements of the Holy Communion; it probably stored the body and blood of Christ. The gold background has faded with time, making visible the reddish tone of the clay used in the process of preparing the wood before the application of the gold sheets, which was very common in this type of painting, as a means to intensify a warm sheen. The works of Liberatore, also known as Niccolò da Foligno or L’Alunno, features in the collections of Pinacoteca di Brera, the Vatican Museums and the National Gallery, amongst other institutions.



Noêmia Mourão

Bragança Paulista, São Paulo, Brasil [Brazil],
1912-1992

Nascida em uma fazenda próxima a Bragança Paulista, Noêmia Mourão pertencia a uma família ligada à aristocracia cafeeira. Aos vinte anos, iniciou seus estudos de pintura no Clube dos Artistas Modernos, com professores como Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), com quem se casaria em 1933. Em sua trajetória como pintora, Mourão retratou sobretudo figuras femininas no primeiro plano das telas, geralmente fora do espaço doméstico ao qual eram então normalmente associadas. Personagem central em uma fase de consolidação e efervescência do modernismo brasileiro, a artista também foi influenciada, como a maior parte dos seus contemporâneos, pelas pesquisas sobre a brasiliade, integrando tradições regionais, populares e indígenas, assim como das culturas urbanas cosmopolitas. Viveu entre 1935 e 1940 em Paris, quando pintou *Moças do Boulevard Raspail*, da coleção do MASP, da qual a capital francesa é cenário. Aqui vê-se uma cena típica de café parisiense; há quatro mulheres, uma à frente, sem olhar diretamente para quem observa, e outras três sentadas em uma mesa na Rive Gauche, região conhecida na época pela boemia e como ponto de encontro da intelectualidade. A tela revela a forma com a qual Mourão costumava representar as figuras, com olhar melancólico, pintadas com membros volumosos, arredondados, em formas pouco detalhadas e cores vibrantes. Nesse período, com artistas como Suzanne Valadon (1865-1938) e Marie Laurencin (1883-1956) — com quem Mourão também realizou exposições —, participou da Société des Femmes Artistes Modernes, cuja bandeira central era o reconhecimento da profissionalização das mulheres artistas. Mourão e o marido, Di, sairam às pressas da Europa em 1940, fugindo da Segunda Guerra Mundial. Deixaram para trás, em um depósito, a obra realizada nesses anos, com a qual a artista iria se reencontrar apenas 26 anos depois.

Moças do Boulevard Raspail [Ladies of Boulevard Raspail], 1939

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Museus Regionais, 1967

Born on a farm near Bragança Paulista, in the state of São Paulo, Noêmia Mourão belonged to an aristocratic family with links to the coffee industry. At 20, she began to study painting at Clube dos Artistas Modernos [Club of Modern Artists], with teachers such as Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), who she married in 1933. As a painter, Mourão depicted mostly female figures placed in the foreground against a background that was normally outside the domestic space with which they were typically associated. As a key player in the effervescent phase of Brazilian modernism consolidation, the artist was also influenced, like most of her contemporaries, by concepts of Brazilian-ness through the incorporation of regional, popular and indigenous traditions, as well as cosmopolitan urban cultures. Between 1935 and 1940, she lived in Paris, where she painted *Ladies of Boulevard Raspail*, held in the MASP collection. The painting shows a typical scene in a Parisian café. There are four women: one at the front, who is not looking directly at the viewer, and another three seated at a table at Rive Gauche, an area known for its bohemian atmosphere and as a meeting place for intellectuals. The picture reveals the way Mourão often represented her figures, with a melancholy gaze, voluminous limbs, undetailed forms and vibrant colors. Alongside artists such as Suzanne Valadon (1865-1938) and Marie Laurencin (1883-1956) — with whom Mourão also exhibited — she was part of the Société des Femmes Artistes Modernes, whose main mission was to acknowledge the profession of women artists. In 1940, Mourão and her husband Di left Europe hurriedly to escape the Second World War. They left behind, in a warehouse, the paintings of this period, with which the artist was only reunited 26 years later.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Pablo Picasso

Málaga, Espanha [Spain], 1881 – Mougins, França [France], 1973

A pintura *Toalete (Fernande)* apresenta Fernande Olivier (1881-1966), companheira do artista entre 1904 e 1909. Os dois se conheceram quando o pintor se mudou para o Bateau-Lavoir, um conjunto de residências e ateliês de artistas em Montmartre, onde Fernande também vivia. O Bateau-Lavoir era frequentado por vários artistas dessa geração que viriam a se tornar muito conhecidos, no contexto da chamada Escola de Paris. Fernande posou para mais de sessenta pinturas de Picasso, principalmente no período cubista, uma consequência natural da intimidade do casal. Ao longo dos séculos, a nudez na pintura foi personificada em figuras de deusas e ninfas. A imagem de Vênus se olhando no espelho é frequente nesse rol de referências artísticas, que inclui obras de Ticiano (1490-1576), Rubens (1577-1640) e Velázquez (1599-1660). Seja pelo tema ou pela paleta, a pintura de Picasso dialoga mais diretamente com a tradição histórica. A obra do MASP é próxima de uma série de obras realizadas em 1906, que culminaram na tela que hoje pertence à coleção Albright-Knox. Também vemos uma enorme semelhança entre a figura que segura o espelho e a pintura *Mulher com leque* (1905), sobretudo na roupa e na posição das mãos. Construída em tons mais claros e coloridos que a obra do MASP, a paleta da tela da Albright-Knox é mais próxima do período do trabalho de Picasso que chamamos de fase rosa, na qual o artista usa cores mais terrosas, próximas dos laranjas e rosados.

***Toalete (Fernande)* [Toilette (Fernande)], 1906**

Óleo sobre tela sobre papelão [Oil on canvas on cardboard]
Compra [Purchase], 1953

The painting *Toilette (Fernande)* depicts Fernande Olivier (1881-1966), who was the artist's partner between 1904 and 1909. They met when Picasso moved to the Bateau-Lavoir, a residential building and art studio in Montmartre, where Fernande also lived. The Bateau-Lavoir was frequented by several artists of the same generation, who later became famous in the context of the School of Paris. Fernande posed for more than 60 paintings by Picasso, mainly during his cubist period. Across the centuries, nudity in painting has been personified in the figure of goddesses and nymphs. The image of Venus looking in the mirror is recurrent in this roster of artistic references, which includes works by Titian (1490-1576), Rubens (1577-1640) and Velázquez (1599-1660). Both in terms of theme and palette, Picasso's painting dialogues directly with this historical tradition. The work in the MASP collection is similar to a series of paintings produced in 1906, which culminated in a painting that today belongs to the Albright-Knox collection. We also see a striking similarity between the figure that holds the mirror and the painting *Lady with a Fan* (1905), mostly in terms of her clothes and position of the hands. Created with lighter and more colorful tones than the MASP work, the palette of the Albright-Knox painting is closer to Picasso's work phase called the Rose Period, in which the artist used more earthy tones, such as different orange and rosy hues.



Paul Cézanne

Aix-en-Provence, França [France], 1839-1906

As paisagens de L'Estaque aparecem em diversas pinturas de Paul Cézanne. O artista cresceu em Aix-en-Provence, na França, e sua mãe tinha uma casa de veraneio em L'Estaque, cidade que o artista usou como refúgio durante a Guerra Franco-Prussiana para evitar o recrutamento militar e se manter próximo de sua namorada, Hortense Fiquet (1850-1922), um relacionamento reprovado por seu pai. Nas obras das temporadas em L'Estaque, vemos o relevo local e a casas nas encostas, com a baía de Marselha ao fundo. A região do sul da França é marcada por seu patrimônio geológico, cheio de antigas pedreiras, formações rochosas paleolíticas e cavernas pré-históricas. Quando jovem, Cézanne fazia caminhadas com amigos nas pedreiras de Bibémus e Chateau Noir. Além do escritor Émile Zola (1840-1902), também fazia parte do grupo o geólogo Antoine-Fortuné Marion (1846-1900). Podemos encontrar esquemas geológicos desenhados por Marion nos cadernos de Cézanne do mesmo período de suas primeiras paisagens em L'Estaque. São características do pintor as pinceladas curtas, na largura de um pincel, que se torna uma espécie de unidade de medida para organizar a pintura e aplanar os volumes. Com manchas paralelas, o artista varia as inclinações e a combinação das cores, de modo a representar a natureza com um olhar simultaneamente atmosférico e formal, compondo uma imagem pulsante. Os rochedos foram um motivo revisitado por Cézanne em vários momentos, desde os anos 1860 até o começo do século 20, quando o artista chegou a experimentos ousados de composição, multifacetados, que já anunciam a visualidade do cubismo.

Rochedos em L'Estaque [Rocks at L'Estaque], 1882-85

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Edward Marvin, 1953

The landscapes of L'Estaque appear in several paintings by Paul Cézanne. The artist grew up in Aix-en-Provence in France, and his mother owned a summerhouse in L'Estaque, the town where the artist took refuge during the Franco-Prussian War to avoid enlistment and stay close to his girlfriend, Hortense Fiquet (1850-1922), despite his father's disapproval of the relationship. In the works he produced in L'Estaque, we see the local geography, houses on the hills, and the Bay of Marseille in the background. Southern France is a region marked by its geological heritage; full of old quarries, Paleolithic rocks and prehistoric caves. In his youth, Cézanne used to go for walks with his friends in the quarries of Bibémus and Chateau Noir. As well as the writer Émile Zola (1840-1902), the geologist Antoine-Fortuné Marion (1846-1900) was also part of the group. Cézanne's sketchbooks from the time when he was painting his first landscapes of L'Estaque contain Marion's geological schemes. Cézanne typically used short brushstrokes, made in the size of the length of a brush, which became a sort of measurement unit to organize the painting and flatten volumes. With parallel stains, the artist varied inclination and color combinations, as a way of representing nature both atmospherically and formally, composing a pulsating image. Cézanne revisited rocks as a motif at different stages, from the start of the 1860s to the beginning of the 20th century, when the artist arrived at daring and multifaceted compositional experiments that announced the aesthetics of cubism.



Paul Cézanne

Aix-en-Provence, França [France], 1839-1906

Madame Cézanne, ou Hortense Fiquet (1850-1922), foi retratada por Paul Cézanne em 29 pinturas e cerca de cinquenta desenhos entre 1872 e 1892. Ele a conheceu quando estudava em Paris. Fugiram para L'Estaque porque o pai do artista, um banqueiro de Aix-en-Provence, reprovava seu relacionamento. Tiveram um filho e se casaram dez anos mais tarde. Pouco depois, já não viviam juntos, mas Cézanne continuou a retratá-la. Afetivamente distantes, as pinturas seguem o mesmo modelo, tal como os estudos de paisagem do monte Sainte-Victoire ou as maçãs de suas naturezas-mortas. Ela está sempre em posição frontal, o cabelo repartido ao meio, frequentemente sentada. À diferença dos impressionistas, que reproduziam a mesma cena para captar variações na luz, Cézanne insistia em temas para retrabalhar uma estrutura: a figura segue um esquema de formas elípticas — a cabeça, o tronco (com os braços em postura oval e as mãos entrelaçadas), o vestido. Esses três eixos orientam-se por uma vertical suavemente inclinada. Em 2014, uma exposição no Metropolitan Museum reuniu 24 das pinturas de Madame Cézanne. As mais complexas e representativas são as quatro em que ela aparece num vestido vermelho, provavelmente feitas em seu apartamento em Paris, no nº 15 do Quai d'Anjou, na Île Saint-Louis, reunidas na parede de abertura da mostra. A pintura do MASP é a mais sintética e singular, em razão da ausência de elementos na cena que perturbem a figura; o fundo azul-esverdeado contrasta com o vermelho do vestido, pintado como uma intrincada escultura monocromática. Entretanto, o rosto é o mais expressivo, com o olhar entre triste e cansado fitando algo posicionado à esquerda do pintor.

Madame Cézanne em vermelho [Madame Cézanne in Red], 1888-90

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Dação [Gift] Banco Brasileiro de Descontos,
Guilherme Guinle, Indústrias Schering,
José de Almeida, Moinho Fluminense, Moinho
Santista e um anônimo [and anonymous], 1949

Between 1872 and 1892, Madame Cézanne, or Hortense Fiquet (1850-1922), was portrayed by Paul Cézanne in 29 paintings and approximately 50 drawings. He met her when he was studying in Paris. They eventually moved to L'Estaque, as his father, a banker from Aix-en-Provence, did not approve of their relationship. They had children and got married ten years later. Shortly afterwards, they separated, but Cézanne continued to portray her. Affectionately distant, the paintings follow the same structure, similar to his landscape studies of Mount Sainte-Victoire or the apples in his still lifes. She is always in a frontal position, her hair parted in the middle, often in a seated position. In contrast to the impressionists, who produced the same scenes in order to capture variations in light, Cézanne insisted on particular themes as a way of reworking a structure: the figure follows a scheme of elliptical forms — the head, the upper body (with arms making an oval shape and interlaced hands), and the dress. A slightly tilted vertical line guides the three axes. In 2014, an exhibition at the Metropolitan Museum brought together 24 portraits of Madame Cézanne. The most complex and representative ones are the four paintings where she appears wearing a red dress — probably produced in her apartment in Paris, at nº 15 do Quai d'Anjou, in Île Saint-Louis — which were displayed together in the exhibition's first room. MASP's painting is the most concise and singular due to the lack of elements in the scene that could disrupt the figure: the greenish-blue background contrasts with the red dress, painted as an intricate monochromatic sculpture. However, the face is the most expressive element, revealing a sad and tired gaze that looks at something to the left of the painter.



Pierre-Auguste Renoir

Limoges, França [France], 1841 – Cagnes-sur-Mer, França [France], 1919

A banhista e o cão griffon — *Lise à beira do Sena* [Bather with a Griffon Dog — Lise on the Bank of the Seine], 1870

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Mario Simonsen, Leão Gondim de Oliveira, Indústrias Schering, Diários Associados MG, 1957

Lise Tréhot (1848-1922) posou para muitas telas de Pierre-Auguste Renoir, incluindo algumas das mais importantes do início de sua obra, e parecem ter mantido um relacionamento afetivo. Entre 1865 e 1872, Renoir expunha principalmente nos salões, que selecionavam obras segundo um direcionamento restrito a temas canônicos. Em busca de legitimação, o pintor atendia a esse repertório de imagens, e assim vemos Lise representar diversos papéis. *A banhista e o cão griffon — Lise à beira do Sena*, do MASP, foi exposta no Salão de 1870, junto a *Odalisca*, feita no mesmo ano, porém em formato menor, que tem a mesma Lise como modelo. Desde o renascimento até a arte acadêmica, a tradição da pintura limitava a representação de corpos nus a temas mitológicos, com deusas e ninfas se banhando ou à beira do rio. Artistas recorriam a esses motivos como estratégia para estudar o corpo. Na segunda metade do século 19, as banhistas passaram a ser personagens frequentes de uma visão naturalista já desvinculada dos ideais de beleza de Vênus e Diana. O banho autorizava a nudez como hábito cotidiano. A obra de Renoir contém uma sucessão de referências da história da arte: cita uma célebre pintura do francês Gustave Courbet (1819-1977), *As banhistas* (1853), que por sua vez teria sido inspirada numa fotografia de Julien Vallou de Villeneuve (1796-1866) — *Estudo a partir da natureza, nu número 1935*, 1853 —, além de remeter à Vênus de Cnido. Hoje, não podemos deixar de ler na tela uma representação do olhar *queer*: uma mulher observa languidamente a outra. Nesse contexto, o pequeno cão griffon pode ser um símbolo do desejo indisciplinado.

Lise Tréhot (1848-1922) posed for Pierre-Auguste Renoir multiple times, including for some of the most important paintings of his early career. It is believed that they were intimate. Between 1865 and 1872, Renoir exhibited mainly in salons, which selected the artworks based on a restrictive approach to canonic themes. In search of legitimization, the painter complied with this repertoire of images, so Lise represented several roles. *Bather with a Griffon Dog — Lise on the Bank of the Seine*, from the MASP collection, was exhibited at the 1870 salon, next to *Odalisque*, painted in the same year in a smaller format but still featuring Lise as a model. From the Renaissance to academic art, the painting tradition limited the representation of naked bodies to mythological themes, with goddesses and nymphs bathing or standing at the margins of a river. Artists resorted to these motifs as a strategy to study the body. In the second half of the 19th century, bathers became frequent characters of naturalist paintings that were already detached from the ideals of beauty represented by Venus and Diana. Bathing was an act that authorized nudity as an everyday activity. Renoir's work contains a succession of art history references: it cites a famous painting by French artist Gustave Courbet (1819-1977), *The Bathers* (1853), which, in turn, was inspired by a photograph by Julien Vallou de Villeneuve (1796-1866) — *Study From Nature, Nude Number 1935* (1853) — as well as evoking the Venus of Cnidus. Today, we cannot help but read the painting as a representation of a queer gaze: one woman languidly observes the other. In this context, the small griffon dog could be a symbol of undisciplined desire.



Pierre-Auguste Renoir

Limoges, França [France], 1841 – Cagnes-sur-Mer, França [France], 1919

Banhista enxugando o braço direito (grande nu sentado) [Bather Drying Her Right Arm (Large Sitting Nude)], 1912

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] condessa Marina Crespi; dona Sinhá Junqueira; Áurea Modesto Leal; Gervásio Seabra; Geremia Lunardelli; Arthur Bernardes Filho; Mario Rodrigues; Ricardo Seabra; Adriano Seabra; Américo Breia; Manuel Batista da Silva; Osvaldo Riso; Domingos Fernandes; Walther Moreira Salles, Hélène Moreira Salles; Simone Pilon Manhães Barreto; Jacques Pilon; J. Silvério de Souza Guise, Ricardo Fasanello; Pedro Luís Correa e [and] Castro; Sotto Maior & Cia.; Moinhos Santista S.A.; Brasital S.A.; Companhia Antarctica Paulista S.A.; Indústrias Klabin do Paraná S.A.; Indústrias Químicas e Farmacêuticas Schering; Marwin S.A., 1948

Os nus femininos são a parte mais conhecida das últimas três décadas da obra de Pierre-Auguste Renoir, depois que ele se descolou da linguagem impressionista. Traduzir corpos em tinta — a carne, a pele exposta — se tornou o assunto perseguido pelo pintor até a sua morte. Suas formas podem ser vistas como um certo exagero pelos ideais de beleza da época em que foram produzidas. Em diversas obras com banhistas, Renoir representa seus corpos numa escala que deixa a superfície da pintura saturada, a tela parece não conseguir conter essas imagens — uma tensão formal que seria apropriada por Pablo Picasso (1881-1973) nos anos 1920. O corpo feminino é um motivo frequente na pintura decorativa, uma estética que serve apenas ao prazer visual, sem pretender qualquer narrativa. Dessa forma, ao insistir no protagonismo do nu feminino, a obra de Renoir também foi enquadrada pela crítica feminista como reafirmadora de uma tradição que objetifica o corpo da mulher para servir à pura contemplação do olhar masculino, tanto do pintor como daquele que o observa, o que evidencia um sistema de arte conduzido por homens. *Banhista enxugando o braço direito* é característica da obra tardia de Renoir: em tons pastéis, sem contornos firmes, o fundo desfocado mistura suas cores aos limites da pele. O MASP possui doze pinturas e uma escultura do artista, cobrindo toda a sua carreira.

Female nudes marked the last three decades of Pierre-Auguste Renoir's oeuvre, following his break with the impressionist language. To render bodies in paint — with fleshy, exposed skin — became the painter's preferred theme until his death. According to the beauty ideal of the time, his forms could have been seen as slightly exaggerated. In several paintings with bathers, Renoir depicts bodies on a scale that leaves the painted surface saturated; the canvas seems to no longer be able to contain the image — a formal tension that was later appropriated by Pablo Picasso (1881-1973) in the 1920s. The female body is a frequent motif in decorative painting, an aesthetic exclusively geared towards visual delight, with no narrative attempt. In this sense, by insisting on the female nude as a protagonist, Renoir's works were perceived by feminist critics as the assertion of a tradition that objectifies the female body simply for the contemplation of the male gaze, including both the painter and the viewers, and exposing the logic of an art system ruled by men. *Bather Drying Her Right Arm (Large Sitting Nude)* is typical of Renoir's mature phase: pastel colors, undefined outlines, the out-of-focus background merging with the skin of his figures. MASP has twelve paintings and one sculpture by the artist, spanning his entire career.



Pierre-Auguste Renoir

Limoges, França [France], 1841 – Cagnes-sur-Mer, França [France], 1919

A partir da década de 1890, Pierre-Auguste Renoir começou a desenvolver artrite reumatóide, o que impactou severamente sua forma de trabalhar. Mesmo com as mãos debilitadas, produziu uma enorme quantidade de pinturas até sua morte. São também desse período quase todas as suas esculturas, produzidas, a partir de 1913, com o auxílio do jovem artista Richard Guino (1890-1973), que havia trabalhado com Aristide Maillol (1861-1944), escultor próximo ao pintor. Renoir rascunhava os esboços e Guino os traduzia em modelagem, ajustada conforme o artista apontava os pontos a serem modificados. Durante os cinco anos de parceria, foram criadas catorze esculturas. Tal como *Vênus Vitoriosa*, grande parte desse conjunto partiu da pintura *O julgamento de Páris*, feita por Renoir alguns anos antes. Refere-se ao episódio da mitologia grega conhecido como “Pomo da Discórdia”, a disputa entre Juno (Hera), Minerva (Atenas) e Vênus (Afrodite) pela maçã de ouro destinada à mais bela. Páris, um jovem mortal convocado para resolver o impasse, foi conquistado por Vênus, que lhe ofereceu em troca o amor verdadeiro, prometendo-lhe Helena (posteriormente conhecida como Helena de Tróia). A *Vênus Vitoriosa* segura em sua mão direita a maçã recebida como reconhecimento de sua beleza. O rosto da deusa assemelha-se ao de Gabrielle Renard (1878-1959), prima da esposa do artista, que cuidava dos filhos do casal e foi sua principal modelo no período tardio. Entre as peças desse período, lavadeiras e figuras femininas lembram as banhistas de suas pinturas. O MASP também possui doze pinturas de Renoir, cobrindo toda a sua carreira.

Vênus Vitoriosa (Venus Victrix) [Venus Victorious (Venus Victrix)], 1916

Bronze

Doação [Gift] Maria Helena Morganti, 1951

From the 1890s, Pierre-Auguste Renoir began to suffer from a condition called rheumatoid arthritis that severely impacted his work. Despite his impaired hands, he produced a large number of paintings up until his death. Most of his sculptures are from this later period and were produced from 1913 with the help of the young artist Richard Guino (1890-1973), who had worked with Aristide Maillol (1861-1944), a sculptor that was close to the painter. Renoir produced the drafts and Guino translated them into models, which were then adapted as the artist indicated points to be modified. During their five-year collaboration, they created fourteen sculptures. Like *Venus Victorious*, most of these works derive from the painting *The Judgment of Paris*, produced by Renoir a few years earlier. It refers to the Greek myth known as the “apple of discord”, a dispute between Juno (Hera), Minerva (Athena) and Venus (Aphrodite) for the golden apple destined for the fairest. Paris, a mortal young man who was summoned to solve the impasse, was seduced by Venus, who offered him true love in exchange, promising him Helen (who later became known as Helen of Troy). In her right hand, the *Venus Victorious* is holding the apple granted to her as acknowledgement of her beauty. The goddess' face resembles Gabrielle Renard's (1878-1959), a cousin of Renoir's wife, who took care of the couple's children and was the artist's main model in his late period. Sculptures from this phase often depict washerwomen and female figures that parallel the bathers in his paintings. MASP also has twelve paintings by Renoir, spanning his entire career.



AdJunior, Edu Carvalho e Spartakus Santiago

São Paulo, Brasil [Brazil], 1986 / Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1996 / Itabuna, Bahia, Brasil [Brazil], 1993

Intervenção no Rio: como sobreviver a uma abordagem indevida

[Intervention in Rio: How to Survive an Improper Approach], 2018

Vídeo [Video], 3'26"

Doação dos autores no contexto da exposição *Histórias afro-atlânticas* [Gift of the authors in the context of the *Afro-Atlantic Histories* exhibition], 2018

No Brasil, a população negra em geral, e os jovens negros, em específico, vivem sob o impacto do racismo que se revela, dentre outras facetas, na violência policial que os tem como alvo de constantes suspeitas. Em 2018, em resposta à problemas de segurança pública, foi decretada uma intervenção federal, de caráter militar, na cidade do Rio de Janeiro, gerando temor de abusos e de práticas de violação dos direitos humanos. *Como sobreviver a uma abordagem indevida* é um vídeo protagonizado pelos próprios autores, três jovens negros que, diante desse clima de tensão, dão orientações sobre como evitar a morte por violência policial. A gravação foi realizada em formato para as mídias sociais – numa linguagem acessível, didática e assertiva – e amplamente compartilhada, tornando pública também a violência simbólica e psíquica as quais esses jovens estão submetidos. Dados do período demonstram que 2018 foi o ano com o maior número de mortes causadas por policiais no Estado, recorde acompanhado pelo aumento de disparos por armas de fogo e que afetaram de maneira desproporcional a população negra. Os dados são alarmantes e, ainda assim, escondem que por trás dos números tem pessoas (e suas famílias) preocupadas com a própria vida. O vídeo compõe o núcleo de cotidianos da exposição *Histórias afro-atlânticas* e revela algo próprio ao início do século 21 – o celular como artifício tanto de proteção e denúncia como de viabilização de expressões estéticas e discursivas.

The Brazilian black population in general, and black youth specifically, experience the impact of racism that is manifest, amongst many other forms, in the police violence that turns them into constant suspects. In 2018, in response to public safety issues, a federal military intervention was launched in the city of Rio de Janeiro, prompting fear of abuse and human rights violations. In *Intervention in Rio: How to Survive an Improper Approach*, a video performed by its authors, three young black men give advice on how to avoid being killed by the police. The video was shot in a format adapted to social media, using accessible, informative and assertive language. It was widely shared online, uncovering the symbolic and psychological violence that young black people are constantly subjected to. Data from the time shows that 2008 was the year with the highest number of deaths perpetrated by the police in the state of Rio de Janeiro. This record was matched by an increase in the number of firearm shots, which disproportionately affect the black population. However, this alarming data does not take into account the individuals (and families) behind these figures who fear for their own lives. The video featured in the section “Everyday Lives” of MASP’s *Afro-Atlantic Histories* exhibition. It reveals a very common 21st century practice: the cell phone as a tool used for protection and reporting abuse, as well as a way of making aesthetic and discursive expression possible.



Alexandre da Cunha

Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1969

Portal (*Maison Tropicale*) [Portal (Casa tropical)], 2020

Metal

Doação do artista [Gift of the artist], 2020

Em sua obra, Alexandre da Cunha utiliza materiais encontrados em utensílios comuns, baratos e amplamente difundidos – como vassouras e desentupidores – para construir esculturas e instalações complexas, frequentemente com uma preocupação construtiva, baseadas nos preceitos da abstração geométrica, o que lhes confere uma certa ironia. Em *Portal (Maison Tropicale)*, Cunha se apropria de um modelo de bandeja comum em restaurantes populares e universitários – os “bandejões”. Com um desenho industrial bem padronizado e identificável, nelas os alimentos podem ser servidos separadamente em compartimentos formados pelas cavidades no inox. Na obra de Cunha, observa-se frontalmente a composição dessas peças, que aglutinadas lado a lado criam um mosaico de formas geométricas. A justaposição dos furos em que normalmente se encaixam os copos nas bandejas remete à arquitetura da *Maison Tropicale* [Casa Tropical], projeto de residências pré-fabricadas dos irmãos e arquitetos franceses Jean (1901-1984) e Henri Prouvé (1915-2012). Construídas em Niamei, Níger, e em Brazzaville, Congo, entre 1949 e 1951, essas casas ventiladas por orifícios circulares seriam replicadas pelo continente africano, especialmente nas ex-colônias francesas. O projeto foi suspenso por seu elevado custo, e as poucas casas construídas acabaram removidas de seu local de origem para circularem em exposições na França e nos EUA nos anos 2000. A partir dessas referências e objetos, Cunha cria uma espécie de biombo, ou portal, uma estrutura autoportante que no *Acervo em transformação* do MASP dialoga com os icônicos cavaletes de vidro de Lina Bo Bardi (1914-1992). Enquanto *Portal*, o trabalho indica conexões, comparações e deslocamentos de objetos e contextos, do design do bandejão universitário à casa pré-fabricada, um projeto modernista de arquitetos franceses na África, agora transformada em escultura no museu.

Alexandre da Cunha uses material found in ordinary, cheap and widely available utensils — such as brooms and plungers — to build complex sculptures and installations. Drawing on the precepts of geometric abstraction, his works often reflect a constructive concern and are filled with a sense of irony. In *Portal (Maison Tropicale)*, Cunha appropriates a type of tray commonly used in popular student restaurants known as *bandejões* (“large trays”, in Portuguese). With their standard and widely recognizable industrial design, the compartmented inox trays are used to serve food in separated slots. In Cunha’s work, we have a frontal perspective of the pieces put together side by side, creating a mosaic of geometric forms. The juxtaposition of the compartments that hold the drinking cup evoke the architecture of *Maison Tropicale*, a pre-fab residential project designed by French architect brothers Jean (1901-1984) and Henri Prouvé (1915-2012). Built in Niamey, Niger, and in Brazzaville, Congo, between 1949 and 1951, these houses, which were ventilated by circular orifices, were to be replicated across the African continent, namely in former French colonies. The enterprise was halted due to its high cost, and the few houses that were built ended up being removed from their original place in order to be transferred to exhibitions across France and the USA in the 2000s. Drawing on these references and objects, Cunha creates a sort of screen, or portal, a self-supporting structure in dialogue with Lina Bo Bardi’s (1914-1992) iconic glass easels at MASP’s *Picture Gallery in Transformation*. As a “portal”, the work suggests connections, comparisons and displacements between objects and contexts, from the design of popular student restaurants to pre-fab houses, a modernist project designed by French architects in Africa, which have been transformed into museum sculptures.



Alfredo Volpi

Lucca, Itália [Italy], 1896 – São Paulo, Brasil [Brazil], 1988

Alfredo Volpi foi um artista autodidata que emigrou da Itália para o Brasil em 1897 e concluiu sua formação operária na Escola Profissional Masculina do Brás, em São Paulo. Foi pintor de paredes e decorador antes de se dedicar à atividade artística. Em 1935, juntou-se ao Grupo Santa Helena, ao lado de Mário Zanini (1907-1971) e Aldo Bonadei (1906-1974), entre outros. Volpi pintou retratos e paisagens até meados da década de 1940, quando adotou o tema da fachada na série de pinturas de Itanhaém, inspirado pela capacidade de síntese que via nos trabalhos do pintor Emygdio de Souza (1868-1949). Em 1950, viajou para a Europa, onde se interessou pelo efeito da têmpera, tinta à base de clara de ovo, nos afrescos de Giotto (*circa* 1267-1337). A partir de então, começou a pintar com essa técnica e adotou uma linguagem geométrica. Em 1954, pintou as primeiras telas com o tema das bandeirinhas, referência às festas populares que dialoga formalmente com a linguagem abstrata dos artistas concretistas brasileiros do período. Nesta pintura de 1955, vemos um exemplo de como o artista trafega entre a pintura figurativa, com a representação das fachadas, e os elementos geometrizantes, com as linhas verticais e horizontais das portas e janelas e da arquitetura, tudo pintado em preto e branco, conferindo uma qualidade gráfica à composição. Esta tela faz parte de um conjunto de dez obras do artista que pertencem ao Comodato MASP Banco Central, recebidas pelo museu no ano passado, num empréstimo de longa duração da autarquia federal sediada em Brasília.

Motivo de casas, 1955

Têmpera sobre tela [Tempera on canvas]

Comodato [Long-term Loan] MASP Banco Central, 2019

Alfredo Volpi was a self-taught artist who migrated from Italy to Brazil in 1897 and concluded his workmanship training at the men-only school Escola Profissional Masculina do Brás, in São Paulo. He was a painter and decorator before becoming an artist. In 1935, he joined the Santa Helena Group, alongside Mário Zanini (1907-1971) and Aldo Bonadei (1906-1974), amongst others. Volpi painted portraits and landscapes until the mid-1940s, when, inspired by the conciseness of the work of painter Emygdio de Souza (1868-1949), he adopted the theme of façades in a series of paintings of the coastal town of Itanhaém. In 1950, he traveled to Europe, where he became interested in tempera, an egg-based paint, used in the frescos of Giotto (*circa* 1267-1337). From then on, he began to paint using this technique and adopted a geometrical language. In 1954, he painted his first works showing bunting, a reference to popular street parties that formally dialogues with the abstract language of the Brazilian concrete artists of the time. In this painting from 1955, we see an example of how the artist moved between figuration, with the depiction of façades, and geometric elements, with the representation of the vertical and horizontal lines of doors and windows and the architecture, all in black and white, providing the composition with a graphic quality. This painting is part of a group of ten works on long-term loan from the Brazilian Central Bank, based in Brasília.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Amedeo Modigliani

Livorno, Itália [Italy], 1884 – Paris, França
[France], 1920

Nascido em Livorno, na Itália, Amedeo Modigliani estudou nas academias de belas artes de Florença e Veneza e chegou a Paris em 1906, quando passou a expor nos salões. Foi associado aos artistas da Escola de Paris, como Henri Matisse (1869-1954) e Pablo Picasso (1881-1973). Como eles, foi impactado pela arte não ocidental que era exposta no hoje extinto Museu de Etnografia do Trocadéro. Máscaras e objetos rituais instigavam por sua visualidade sintética, muito linear e refinada, como a antiga escultura das Ilhas Cicláticas, que o inspirou fortemente. Amigo de Constantin Brancusi (1876-1957), Modigliani passou a esculpir, mas fez apenas cerca de 25 obras — teve que abandonar a escultura em 1914, devido a problemas pulmonares. Concentrou-se então em desenhos e pinturas, e esse trânsito entre linguagens o levou a elaborar uma forma de retrato muito particular: traços firmes, fundos monocromáticos, personagens longilíneos com olhos marcantes. Mantendo-se fiel à figura humana, Modigliani modernizou o gênero do retrato através da simplificação de linhas em busca de uma espécie de fisionomia atemporal. *Madame G. van Muyden* é um dos raros retratos pintados pelo artista sob encomenda. Cécile Crinoz e seu marido, Georges van Muyden, eram suíços, haviam se casado em 1913, e conviviam com artistas, escritores e compositores. Nascida em 1891, ela tinha 25 ou 26 anos quando posou para Modigliani. Como em outros retratos femininos do artista, a mulher aparece elegantemente vestida de preto contra um fundo monocromático denso de pinceladas, a cabeça levemente inclinada, os olhos turvos conferindo-lhe um ar enigmático.

Madame G. van Muyden, 1916-17

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Tor Janer, 1951

Born in Livorno, Italy, Amedeo Modigliani studied at the fine art academies of Florence and Venice before moving to Paris in 1906, where he began to exhibit in salons. He has links with artists from the School of Paris, such as Henri Matisse (1869-1954) and Pablo Picasso (1881-1973). Like them, he was impacted by the non-Western art that was exhibited in the today extinct Musée d’Ethnographie du Trocadéro. His attention was drawn to masks and rite objects for their linear and refined visual synthesis, such as ancient Cycladic sculpture, which strongly inspired the artist. As a friend of Constantin Brancusi (1876-1957), Modigliani began to sculpt, but produced only around 25 works, as he had to abandon sculpture in 1914 due to a respiratory condition. He then focused on drawing and painting, and this transition between languages led him to create a singular form of portrait: firm traces, monochromatic backgrounds, slender characters and striking eyes. Remaining faithful to the human figure, Modigliani modernized the portrait genre through the simplification of lines in search of a timeless expression. *Madame G. van Muyden* is one of the rare portraits painted by the artist on commission. Cécile Crinoz and her husband, Georges van Muyden, were Swiss and married in 1913. The couple mixed with artists, writers and composers. Born in 1891, she was 25 or 26 years old when she posed for Modigliani. Similar to other female portraits by the artist, the woman is elegantly dressed in black against a monochromatic background produced with dense brushstrokes. Her head is slightly tilted and her eyes are hazy, conferring an air of enigma.



Autoria desconhecida [Unknown Authorship]

Alto Peru [Upper Peru], século 18 [18th century]

Produzida no Alto Peru, atual Bolívia, no século 18, *Virgem de Copacabana* é uma pintura que combina a fé cristã com crenças tradicionais andinas. “Copacabana” possivelmente deriva de *kupa kawana*, na língua indígena quíchua, e significa “lugar luminoso”. Designava um antigo local de adoração indígena, apropriado pelos colonizadores europeus e transformado em santuário católico no século 16. Localizado às margens do lago Titicaca e próximo à importante rota comercial da prata, o santuário abrigava uma imagem da Virgem da Candelária de Copacabana, talhada por Francisco Tito Yupanqui (1550-1616) em 1583, e atraía muitos devotos. A imagem tornou-se muito conhecida e reproduzida — tanto em novas esculturas e pinturas para o santuário como em diversos objetos de recordação para os peregrinos, como gravuras, pinturas e relicários. Tal como a obra do MASP, muitas pinturas representam a Virgem no centro de um retábulo talhado em madeira com ornamentos em prata lavrada que contrastam com o dourado dos relevos. A tela evoca os elementos arquitetônicos do altar, assim como as pinturas da Virgem presentes no santuário. Com o passar do tempo, a Virgem talhada por Yupanqui foi transformada em uma imagem de vestir, como vemos no manto que a recobre — muito adornado com pérolas e douramento nas bordas. A quase ausência de perspectiva e a minúcia dos tecidos e adornos que vemos aqui são características muito presentes na pintura andina, associada à escola cusquenha. Ao pé do altar estão representados São Sebastião, à esquerda, e São João de Deus à direita.

***Virgem de Copacabana* [Virgin of Copacabana], 1730-50**

Óleo sobre tela [Oil on canvas], 63 × 46 × 2,2 cm
Doação [Gift] Lais H. Zogbi e [and] Telmo G. Porto, 2011

Produced in Upper Peru, currently Bolivia, in the 18th century, *Virgin of Copacabana* is a painting that combines Christian faith with Andean traditional beliefs. “Copacabana” possibly derives from *kupa kawana*, in Quechua, and it means a “luminous place”. The name was given to a former site of indigenous adoration, which was appropriated by the European colonizers and transformed into a Catholic sanctuary in the 16th century. Located on the margins of Lake Titicaca on a major silver trade route, the church held an image of the Virgin of Candelaria, Our Lady of Copacabana, carved by Francisco Tito Yupanqui (1550-1616), in 1583, which attracted many worshipers. The image became very well known and it was widely reproduced — both in new sculptures and paintings for the church and in several mementos for the devotees, such as illustrations, paintings and small shrines. Similar to the work at MASP, several paintings represent the Virgin at the center of an altarpiece carved in wood surrounded by silver ornaments that contrast with golden reliefs. The canvas shows architectural elements of the altar, which are similar to the paintings of the Virgin in the church. Over time, the Virgin carved by Yupanqui was turned into a dressed *santo* statue, as we see on the mantle that covers her — highly adorned with pearls and golden edges. The near lack of perspective and the level of detail of the materials and accessories are representative of Andean painting, associated with the Cusco School. In front of the altar, we see Saint Sebastian on the left and Saint John of God on the right.



Candido Portinari

Brodowski, São Paulo, Brasil [Brazil], 1903 – Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1962

Na década de 1940, Candido Portinari produziu obras engajadas na denúncia do sofrimento humano fruto das injustiças sociais no Brasil. O artista foi influenciado pelas pinturas de Pablo Picasso (1881-1973) sobre a guerra, especialmente *Guernica*, de 1937, que pôde ver pessoalmente em Nova York. *Criança morta* faz parte de uma série realizada em 1944, denominada *Retirantes*, uma narrativa épica sobre vidas marcadas pela seca e pela miséria na região Nordeste do Brasil, em uma sucessão de acontecimentos trágicos: a migração, a morte e o enterro. Em *Criança morta* vê-se uma família aos prantos pelo falecimento de um de seus membros. Ao centro da composição está a mãe, cujo rosto não é revelado pelo pintor, prostrada sobre o cadáver do filho, que pesa em seus braços. Todos os personagens têm os pés descalços, o corpo muito magro e acinzentado, como esqueletos, e se vestem com retalhos de pano. Destaca-se a pintura das lágrimas, muito volumosas e petrificadas. Ao chão, pedregulhos se alastram sobre um espaço amplo e árido que se prolonga no horizonte, sob o céu escaldante pintado em um degradê de tons de azul. Portinari se apropria do gênero do retrato em tamanho monumental, historicamente reservado como privilégio às elites políticas e econômicas, e utilizado aqui para representar a população miserável. Por outro lado, acaba por reduzir esses sujeitos a tipos genéricos e completamente vulneráveis, sem identidade ou agência, o que contribuiu para criar um certo imaginário sobre os nordestinos, produzido desde uma posição distanciada.

***Criança morta* [Dead Child], 1944**

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Assis Chateaubriand, 1948

In the 1940s, Candido Portinari created works that aimed to denounce the human suffering produced by social injustice in Brazil. The artist was influenced by Pablo Picasso's (1881-1973) war paintings, in particular, *Guernica*, from 1937, which he saw in person in New York. *Dead Child* is part of a series produced in 1944, titled *Retirantes* [Northeastern Migrants], an epic narrative about lives marked by drought and hunger in the Northeast region of Brazil. It depicts a succession of tragic events: migration, death and funeral. *Dead Child* shows a family mourning the death of one of its members. In the middle of the composition, we see the mother, whose face is not revealed by the painter. Holding the weight of her son's corpse in her arms, she bows down. Wearing rags, the figures are barefoot and have thin grayish bodies, resembling skeletons. The way the tears are painted, voluminous and petrified, is striking. On the floor, pebbles are scattered around a vast and arid space that reaches the horizon, against a sultry sky painted in a blue gradient. On the one hand, Portinari uses the genre of monumental portraits, which was historically reserved for the political and economic elites, to represent the underprivileged. On the other hand, his painting reduces the subjects to generic and vulnerable characters, with no identity or agency, which has contributed to a certain view of people from the Northeast, constructed from a distanced position.



Daniel de Paula

Boston, Estados Unidos [United States], 1987,
vive em [lives in] São Paulo, Brasil [Brazil]

Campo de ação/campo de visão [Field of Action/Field of Vision], 2017

Luminária [Light fixtures]

Doação do artista, no contexto da exposição *Avenida Paulista* [Gift of the artist in the context *Paulista Avenue* exhibition], 2017

As proposições de Daniel de Paula investigam materialidades e espaços que condensam relações sociais. Interessa ao artista tanto a negociação como o deslocamento de objetos e situações para o contexto expositivo. *Campo de ação/campo de visão* foi originalmente comissionada para a exposição *Avenida Paulista*, realizada no MASP em 2017. O trabalho consiste na apropriação e apresentação das peças em que se alojavam os equipamentos de luz dos postes instalados na avenida Paulista entre 1974 e 2011. O seu desenho, realizado pelo engenheiro José Barbosa de Albuquerque e sua equipe, é um marco da modernização da infraestrutura da cidade, e remete a uma flor, por isso seus elementos foram apelidados de “pétales”. Adquiridas pelo artista em um leilão de sucatas da Prefeitura de São Paulo, poucos dias antes de serem derretidas, 16 luminárias (mesmo número de lâmpadas em cada poste) foram dispostas em fileiras na galeria do primeiro subsolo do museu durante a mostra, e, posteriormente, uma delas foi doada pelo artista ao acervo do MASP. Além das marcas do tempo impregnado por todos os lados, observa-se de frente ao centro da obra o recipiente em que se encaixavam as lâmpadas. Foram elas que possibilitaram por décadas que acontecimentos (sobretudo noturnos) que atravessaram a Paulista fossem vistos, percebidos e sentidos. Esses objetos testemunharam infinitas cenas na avenida, produzindo, através de um mecanismo de iluminação artificial, a própria percepção de imagens vividas por décadas pelos transeuntes da cidade.

Daniel de Paula's propositions investigate materialities and spaces that summarize social relations. The artist is interested in the negotiation and displacement of objects and situations in the exhibition context. *Field of Action/Field of Vision* was originally commissioned for the exhibition *Paulista Avenue*, which took place at MASP in 2017. The work consists of the appropriation and exhibition of the units that contained the light equipment used in the lampposts on Paulista Avenue between 1974 and 2011. The design by engineer José Barbosa de Albuquerque and his team represents a milestone in the modernization of the city's infrastructure. Evoking the shape of a flower, its elements were nicknamed "petals". Acquired by the artist in a scrap metal auction by the São Paulo Mayor, just before they were due to be melted, 16 light fixtures (with the same number of bulbs in each lamppost) were displayed in rows in the museum's lower ground floor gallery for the duration of the exhibition and later donated by the artist to the MASP collection. As well as signs of wear and tear, we can see the sections where the bulbs were fitted. These devices enabled decades of events (mostly nighttime events), allowing people to see, feel and sense. They witnessed an infinitude of scenes that took place on this major avenue, producing, through a mechanism of artificial light, the perception of images experienced for decades by the city's passersby.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Ismael Nery

Belém, Brasil [Brazil], 1900 –
Rio de Janeiro, Brasil, 1934

Ismael Nery é um artista essencial e singular no modernismo brasileiro, e seu *Autorretrato Rio/Paris*, sua obra prima. Nasceu em Belém, filho de um médico da marinha e uma rica proprietária de imóveis. A família mudou-se para o Rio de Janeiro em 1902, e desde os quatro anos Ismael demonstrou interesse pelo desenho. Esteve na Europa algumas vezes, tendo frequentado a famosa Académie Julian, tradicional escola de pintura em Paris. Morreu aos 33 anos, vítima de tuberculose, e nesse sentido realizou poucas obras, exposições, e nenhuma venda ao longo de sua curta vida – foi após sua morte que se tornou uma figura-chave em nossa história da arte. Nery era um homem bonito e vaidoso, um dândi, e formava com sua mulher, a escritora Adalgisa (1905-1980), um belo casal, retratado em muitas de suas obras – por vezes ao lado de seu amigo, o escritor Murilo Mendes (1901-1975). Em Paris em 1927, Nery tomou contato com o surrealismo, conhecendo André Breton (1896-1966) e Marc Chagall (1887-1985). Na pintura, de dimensões grandes para a obra do artista, Nery está dividido entre dois mundos – o brasileiro e o europeu – e duas cidades – a sua direita, o Rio de Janeiro, com o Pão de Acúcar e o bairro de Botafogo onde o artista morou; a sua esquerda, Paris, com a Torre Eiffel, seus prédios cinzas e bosques verdes. Dois perfis emolduram (ou beijam) o rosto do artista – talvez o de Adalgisa e de Murilo. A camisa de camponês russo (uma possível referência a Chagall) tem um complexo tratamento geometrizado, esboçando um cubismo. P. M. Bardi (1900-1999), diretor-fundador do MASP, escreveu que não se trata de um autorretrato, mas de uma verdadeira autobiografia.

Autorretrato Rio/Paris [Self-portrait Rio/Paris], 1927

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Coleção [Collection] Domingos Giobbi,
em empréstimo de longa duração ao MASP
[on long-term loan to MASP]

Ismael Nery was a fundamental and unique Brazilian modernist artist. *Self-Portrait Rio/Paris* is his masterpiece. He was born in Belém, the son of a marine doctor and a wealthy real estate owner. The family moved to Rio de Janeiro in 1902 and, from the age of 4, Ismael began to show an interest in drawing. He frequently went to Europe and studied at the renowned Académie Julian, one of the most traditional painting schools in Paris. He died at 33 of tuberculosis and, consequently, did not produce many works, nor did he have many exhibitions or sell his works during his short life. It was only after his death that he became a key figure in Brazilian history of art. Nery was a handsome and vain man, a dandy. Next to his wife, the writer Adalgisa (1905-1980), they formed a fine couple. She was portrayed in many of his works — sometimes alongside their friend, the writer Murilo Mendes (1901-1975). In 1927, in Paris, Nery came into contact with surrealism, and met André Breton (1896-1966) and Marc Chagall (1887-1985), who was a major influence. In this painting, which is larger than his typical works, Nery is divided between two worlds — Brazil and Europe — and two cities — Rio de Janeiro, to the right, with the Sugar Loaf and the neighborhood of Botafogo, where the artist lived, and to the right, Paris, with the Eiffel Tower, its gray buildings and green parks. Two profiles frame (or kiss) the artist's face — perhaps Adalgisa and Murilo. The Russian peasant shirt (another possible reference to Chagall) shows a complex geometrical treatment, suggesting cubist influences. P. M. Bardi (1900-1999), the founder and director of MASP at the time, wrote that the painting was not a self-portrait but an autobiography.



Paul Cézanne

Aix-en-Provence, França [France], 1839-1906

Paul Alexis lê um manuscrito a Zola [Paul Alexis Reading a Manuscript to Zola], 1869-70

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Congresso Nacional [National Congress], 1952

Há algo em comum entre os personagens envolvidos em *Paul Alexis lê um manuscrito a Zola*, do pintor francês Paul Cézanne. Os dois retratados citados no título, tal como o artista, eram originalmente de Aix-en-Provence, cidade no sul da França, e viviam em Paris quando a pintura foi feita. Paul Cézanne era amigo de infância de Émile Zola (1840-1902), renomado escritor da segunda metade do século 19 que ficou conhecido por *Germinal* (1885) — romance que retrata de forma bastante realista as duras condições de vida dos trabalhadores de uma mina de carvão. Em Paris, Paul Alexis (1847-1901), também escritor e grande admirador de Zola, passou a frequentar a casa do escritor, local onde a cena da pintura acontece. A obra foi encontrada no porão de Zola em 1927, após a morte de sua esposa. É provável que Cézanne não tenha conseguido terminá-la devido à Guerra Franco-Prussiana, que levou o artista e o escritor a se refugiarem em sua cidade natal. As vestes de Zola, assim como o assento no qual ele está recostado, foram deixadas ainda esquematizadas, em traços sem aplicação de tinta. Diversas partes da pintura deixam à mostra as marcas das pinceladas, criando fortes manchas de cor. Também é curioso notar como o paletó de Alexis se funde com o encosto da cadeira. Nesse período, Cézanne usava uma paleta mais escura do que em suas paisagens e naturezas-mortas mais conhecidas. Esta é uma das cinco telas de Paul Cézanne no acervo do MASP. Trata-se de uma pintura-chave na obra do artista, e por isso é frequentemente pedida em empréstimo para mostras de Cézanne. Nos últimos anos, esteve no Musée d'Orsay, em Paris, em 2017, e na National Gallery of Art, em Washington, em 2018.

The characters depicted in *Paul Alexis Reading a Manuscript to Zola*, by French painter Paul Cézanne, have something in common. Like the artist himself, the men in the painting and in its title were originally from Aix-en-Provence, a city in southern France, and lived in Paris when the painting was made. Paul Cézanne was a childhood friend of Émile Zola (1840-1902), a celebrated writer from the second half of the 19th century who became well known for *Germinal* (1885) — a realist novel that portrays the harsh life conditions of workers in a coal mine. In Paris, Paul Alexis (1847-1901), who was also a writer and great admirer of Zola, began to frequent his house, where the scene in the painting takes place. The picture was found in Zola's basement in 1927, after the death of his wife. It is likely that Cézanne was not able to finish it due to the Franco-Prussian War, which led the artist and the writer to flee to their hometown. Zola's clothes, as well as the seat which he is leaning against, were left as a draft, with traces but no applied paint. Several parts of the painting show the marks of his brushstrokes, creating striking stains of color. It is also noteworthy that Alexis's jacket merges with the chair's backrest. In this period, Cézanne used a darker palette than in his most well known landscapes and still lifes. This is one of five of Paul Cézanne's paintings in the MASP collection. As a key work in his oeuvre, it is often requested on loan for Cézanne exhibitions worldwide. Recently, it traveled to the Musée d'Orsay in Paris in 2017 and to the National Gallery of Art in Washington in 2018.



Pedro Correia de Araújo

Paris, França [France], 1881 – Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1955

Mulata e os arcos [Mulatto Woman and the Arches], 1939

Óleo sobre madeira [Oil on wood]
Doação [Gift] Sérgio Werlang, 2018

Embora de família pernambucana, Pedro Correia de Araújo nasceu e estudou arte em Paris. Ali aprendeu a utilizar a matemática na construção de seus trabalhos, como se nota neste *Mulata e os arcos*, em que o corpo e a paisagem se estruturam em volumes geométricos, uma escolha que se tornaria marca de seu estilo e precisão. Esta pintura também é representativa da particular tensão criada pelo artista entre, de um lado, as técnicas acadêmicas, que ele dominava, e, de outro, os temas da “brasilidade”. É notável como o corpo é o lugar para uma intervenção ordenadora, uma espécie de “monumento” que se contrapõe à paisagem. Neste caso, à arquitetura, os chamados Arcos da Lapa.

Erguido no século 18 em estilo românico, o antigo Aqueduto da Carioca é a mais portentosa construção do Brasil Colônia. Sua estrutura e seus 42 arcos duplos foram erguidos por mão de obra de escravizados africanos e indígenas. Aqui, como em outras pinturas suas, o artista trata com rigor e distanciamento um suposto “exotismo brasileiro”. Nesse sentido, a obra é testemunha renovada do encontro de uma hipotética paisagem do Brasil com a narrativa da grande tradição pictórica europeia. *Mulata e os arcos* é uma das mais importantes obras da maturidade de Correia de Araújo, quando o erotismo sempre latente de sua produção se manifesta como algo racional. Não se resume a uma mera tentativa de expressão da subjetividade, caminho que ele desprezava, mas integra programa mais amplo, ambicioso. Esse erotismo evita se ocultar sob uma tentativa de estetização do mundo e dos objetos, não é cenográfico ou decorativo (caso das “típicas mulatas” de seu contemporâneo Di Cavalcanti). Integra uma matriz geométrica, a mesma que organiza a representação de suas figuras, fazendo dessas mulheres figuras complexas e repletas de caráter, verdadeiras representações de força e segurança.

Pedro Correia de Araújo came from Pernambuco but studied art in Paris, where he learned to use mathematics in the construction of his works, as we can see in *Mulatto Woman and the Arches*, in which body and landscape are geometrically arranged. This choice marked the style and precision of his oeuvre. The painting also represents the particular tension created by the artist between, on the one hand, academic techniques, which he had mastered, and, on the other hand, themes of “Brazilian-ness”. It is notable how the body is the place for an intervention of order, becoming a sort of “monument” in contrast with the landscape, which, in this case, is the architectural landscape of the Arches of Lapa. Built in the 18th century in a romantic style, the former aqueduct is the most impressive construction of colonial Brazil. Its structure, composed of 42 double arches, was built by African and indigenous enslaved people. Here, similar to other paintings by the artist, the alleged “Brazilian exoticism” is treated with rigor and distance. In this sense, the work bears renewed witness to the encounter between a hypothetical Brazilian landscape and the narrative of great European pictorial tradition. *Mulatto Woman and the Arches* is one of the important works of Correia de Araújo’s mature years, when the eroticism that had always been latent in his practice emerges as something rational. It is not simply an attempt to express subjectivity, a path that he disregarded, but it is part of a wider, more ambitious project. This eroticism is not obscured by the aestheticization of the world and objects; it is not a prop or a decoration (which is the case for the mixed race women painted by his contemporary Di Cavalcanti). Instead, the eroticism is part of his geometric matrix, which he also uses to represent his figures, turning the portrayed women into complex figures, full of character, real representations of power and confidence.



Pierre-Auguste Renoir

Limoges, França [France], 1841 – Cagnes-sur-Mer, França [France], 1919

Banhista enxugando a perna direita pertence ao período tardio da obra de Renoir. Em 1881, Após pintar algumas de suas telas impressionistas mais conhecidas, Renoir passou uma temporada na Itália a fim de ter um contato mais intenso com obras dos grandes artistas do renascimento, como Rafael (1483-1520) e Ticiano (1490-1576). O impacto dessa experiência foi tão grande que, de volta a Paris, Renoir começou a reavaliar seu próprio trabalho, afastando-se da pintura impressionista que o havia tornado muito reconhecido no meio artístico. A tela *As grandes banhistas* (1884-87) é considerada um marco desse momento de sua carreira. As banhistas foram um tema explorado pelo artista desde os primeiros anos de seu trabalho — a exemplo de outra obra da coleção do MASP, *A banhista e o cão griffon — Lise à beira do Sena* (1870) — e se tornaram o principal motivo de sua pintura até a sua morte em 1917. Debilitado por uma fortíssima artrite reumatóide, tendo que usar os pincéis atados às mãos para pintar, Renoir mudou-se para uma casa no campo. Além de diversos retratos de sua família, lá produziu uma enorme quantidade de nus femininos como este, muito influenciado pelas imagens altamente decorativas e pictóricas de Peter Paul Rubens (1577-1640). Ainda que considerada por muitos críticos como uma virada conservadora, foi o período em que Renoir se sentia mais realizado com a sua própria pintura, em diálogo e reverência àqueles que considerava os grandes mestres dessa linguagem.

Banhista enxugando a perna direita [Bather Drying her Right Leg], circa 1910

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Geremia Lunardelli; Silvério Ceglia; Severino Pereira da Silva; Companhia Carioca Industrial; Jockey Club de São Paulo, 1952

Bather Drying her Right Leg belongs to Renoir's mature phase. In 1881, after producing some of his most well known impressionist paintings, Renoir spent time in Italy to be in closer contact with the works of the great renaissance artists, such as Raphael (1483-1520) and Titian (1490-1576). The impact of this experience was such that, upon his return to Paris, Renoir began to reassess his own work, moving away from the impressionist images that had made him famous as an artist. *The Large Bathers* (1884-87) marks this moment in his career. The artist began to explore the theme of bathers in the early years of this work — an example of this is *Bather with a Griffon Dog — Lise on the Bank of the Seine* (1870), also in the MASP collection — and it became his main motif until his death in 1917. Seriously impaired by rheumatoid arthritis and having to use brushes tied to his hands in order to paint, Renoir moved to a house in the country. As well as several portraits of his family, he produced a large number of female nudes like this one. He was strongly influenced by the highly decorative and pictorial images of Peter Paul Rubens (1577-1640). Despite many considering this to be a conservative transition, this was the period when Renoir felt most satisfied with his painting, produced in dialogue and reverence with those he considered the greatest masters of this language.



Agostino Brunias

Itália [Italy], 1730-1796

Índios atravessando um riacho [Indians Crossing a Stream], sem data [undated]

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] João da Costa Doria, 1951

Inicialmente considerada uma obra do artista Jean-Baptiste Debret (1768-1848), após uma reavaliação por especialistas, em 2015, *Índios atravessando um riacho* foi atribuída a Agostino Brunias, e a cena representada na pintura passou do Brasil do início do século 19, onde trabalhou Debret, para o Caribe do final do século 18, onde viveu Brunias. O pintor inglês de origem italiana residiu nas ilhas caribenhas, onde pintou cenas da população miscigenada, entretida em atividades cotidianas no espaço público, como festas populares ou mercados. A composição da pintura do MASP segue uma estrutura narrativa e temporal própria da pintura histórica. O modo de estar no mundo dos povos originários, representado pela nudez e pela habitação similar a uma cabana, é isolado do resto da composição, à esquerda de uma árvore que atravessa toda a largura da pintura. À direita da árvore, um homem parece dirigir o trabalho de uma série de indígenas, que carregam cestos na travessia do riacho. Do outro lado do rio, duas indígenas descansam e amamentam, enquanto um homem com um chapéu similar ao do personagem central repousa junto a uma criança indígena. O desenrolar dessa ação parece sugerir a assimilação progressiva da nova cultura imposta e sua consequente mestiçagem. Essa concepção da colonização omite e apazigua a violência da aculturação e da escravização da população autóctone. O Yale British Art possui uma tela que poderia ser um detalhe de uma cena muito semelhante à do MASP — embora as vestes dos indígenas e do homem que os conduz sejam um pouco diferentes, os traços dos personagens e da paisagem são parecidos —, o que nos permitiria considerar uma datação semelhante para esta obra, hoje sem data.

Initially considered to be a painting by Jean-Baptiste Debret (1768-1848), *Indians Crossing a Stream* was later attributed to Agostino Brunias, following a specialized reassessment in 2015. The scene depicted moves from Brazil at the beginning of the 19th century, where Debret worked, to the Caribbean of the 18th century, where Brunias lived. The Italian-English painter resided in the Caribbean islands where he painted scenes representing the mixed population going about their daily activities in public spaces, such as at street parties and markets [img. 2-3]. The composition of MASP's picture follows a narrative and temporal framework that is typical of historical painting. The lifestyle of the indigenous peoples, represented by nudity and dwellings that look like huts, is isolated from the remainder of the composition, marked by a tree on the left-hand side that crosses its whole length. To the right of the tree, a man seems to be supervising the work of a group of indigenous people, who are carrying baskets across the stream. Across the river, two women rest and breastfeed, whilst another man, wearing a hat similar to the main character, sits next to an indigenous child. The action seems to suggest the progressive assimilation of the new imposed culture and its resulting miscegenation. However, this concept of colonization omits and alleviates the violence of acculturation and enslavement of the autochthonous. The Yale Center for British Art holds a painting [img.1] that seems to be a detailed version of a very similar scene. Even though the garments of the indigenous people and the men controlling them are slightly different, the characters and the landscape are very much alike. This has allowed us to consider a similar date for this currently undated work.



Francisco Goya y Lucientes

Fuentetodos, Espanha [Spain], 1746 – Bordéus,
França [France], 1828

Em 1774, graças às relações do pintor Francisco Bayeu (1734-1795), seu cunhado, com a corte de Madri, realizou desenhos para tapeçarias com cenas da vida popular. Esses trabalhos lhe valeram o favor da aristocracia da capital e foram o ponto de partida da rápida carreira do artista. Alcançou os mais altos postos acadêmicos, como a diretoria da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando e a posição de pintor de câmara (1789) do rei Carlos IV (1748- -1819). Em decorrência da surdez, causada por uma doença, Goya abandonou esses cargos em 1797. Apesar de muito requisitado como retratista pela elite local, nessa época começou algumas de suas séries mais sarcásticas e caricaturais, reflexo dos horrores de seu tempo. No *Retrato da condessa de Casa Flores*, a esposa mexicana do tenente-coronel don José Luis Flores Pereira, castelão do Porto de Acapulco, é pintada em um traje rosa e branco com pinzeladas transparentes e contrastantes com a cabeleira negra. O tipo de pinzelada se repete na manga do traje de Fernando VII, assim como o foco no caráter psicológico da personagem – com uma beleza natural, não idealizada.

***Retrato da condessa de Casa Flores* [Portrait of the Countess of Casa Flores], 1790-97**

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] irmãos [Brothers] Morganti, Francisco Ribeiro de Castro Manhães, Don Antonio Sanchez Larragoiti Jr., Alfredo Mathias, Cia. de Terras Norte do Paraná, Indústrias Químicas e Farmacêuticas Schering S.A., 1949

In 1774, thanks to the relations that his brother-in-law, painter Francisco Bayeu (1734-1795) enjoyed with the court of Madrid, Goya made drawings for tapestries with commonplace scenes. These works brought him recognition among the aristocracy of the capital and were the starting point for the artist's fast-track career. He reached the highest academic posts, such as the directorship of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando and the position of chamber painter (1789) of King Carlos IV (1748- 1819). Due to his deafness, caused by a disease, Goya quit these positions in 1797. Despite being highly demanded by the local elite as a portraitist, in that period he began some of his most sarcastic and caricatural series, a reflection of the horrors of his time. In *Portrait of the Countess of Casa Flores*, the Mexican wife of Lt. Col. José Luis Flores Pereira, a castellan from Porto de Acapulco, is painted in a pink and white dress made with transparent brushstrokes that contrast with her black hairdo. The brushwork is of the same sort as used in Ferdinand VII's sleeve; another feature both portraits share in common is their focus on the character's psychological character – with a natural, nonidealized beauty.



Alberto da Veiga Guignard

Nova Friburgo, Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1896 – Belo Horizonte, Brasil, 1962

Paisagem imaginária / Paisagem com nuvens e igrejas [Mimentary Landscape / Landscape with Clouds and Churches], sem data [undated]

Óleo sobre madeira [Oil on wood]

Comodato MASP B3 – Brasil, Bolsa, Balcão, em homenagem aos ex-conselheiros da BM&F e Bovespa [Long-term-loan MASP B3–Brasil, Bolsa, Balcão, in honor of the former board members of BM&F and Bovespa]

Alberto da Veiga Guignard produziu diversos trabalhos que representam as cidades históricas de Minas Gerais, tanto reais quanto imaginadas. Olhou para a arquitetura colonial, especialmente as igrejas barrocas, e para as montanhas e relevos acidentados, marcas da região, um território repleto de significados para a história da colonização e da arte brasileiras. Em *Paisagem imaginária/Paisagem com nuvens e igrejas*, veem-se vultos de igrejas, em destaque, além da vegetação, dos casarios e de algumas figuras. Ao fundo, a montanha torna-se progressivamente marrom, e nos planos mais à frente, diferentes tons de verde compõem a vegetação, dando-lhe volume e relevo. Guignard desenhou contornos e detalhes das igrejas sobre o branco do fundo preparado do suporte, dando-lhes destaque. O pintor dispôs, próximos aos casarios, traçados de sujeitos de pele escura, estilizados, e um animal quadrúpede. Essas são as únicas marcas mais densas de uma pintura a óleo bem diluído, em que o resultado se aproxima visualmente de uma aquarela, adquirindo uma qualidade próxima do inacabado. Nota-se uma divisão cromática sutil entre os tons das montanhas e do céu, que parece turvo, com negros transpassados sobre o azul, emulando a iminência de uma tempestade. Guignard pinta uma paisagem fabulada e mística, como se escolhesse representar apenas o que lhe é fundamental. É possível capturar da pintura a atmosfera e a nebulosidade desse lugar, onde tudo parece ser fugidio, difuso, ou estar em suspensão, acima do solo, sem pontos de apoio firmes. Através desses cenários, onde não se veem caminhos bem definidos nem distâncias proporcionais, percebe-se também um diálogo de Guignard com a pintura chinesa, sobretudo pela utilização de uma perspectiva em que o observador pode apreender a paisagem de longe e a arquitetura de perto, simultaneamente.

Alberto da Veiga Guignard created several works portraying historical cities of Minas Gerais, both real and imagined. He eyed the colonial architecture, especially of baroque churches, and the mountains and rugged terrain that are hallmarks of a land filled with meaning for the history of Brazilian colonization and art. In *Imaginary Landscape/Landscape with Clouds and Churches*, one can see glimpses of churches, aside from vegetation, houses and some figures. On the background, a mountain gradually becomes more brown, while closer to the foreground different tones of green compose the plants and give it volume and relief. Guignard drew the borders and details of churches on the media's white background, which helped them stand out. Alongside the houses, the painter placed stylized persons with dark skin and a four-legged animal. These are the only denser elements of a painting whose oil was very diluted, giving the result a look closer to a watercolor and an almost unfinished quality. There is a subtle chromatic division between tones used on the mountain and the sky, which seems overcast, with black tones juxtaposed over the blue, imitating na approaching storm. Guignard paints a mystical and fairy-tale landscape as if he only chose to represent what is fundamental to him. The painting allows the viewer to capture the area's nebulous atmosphere, where everything seems flighty, diffuse, or in suspension above the ground and lacking any firm support. Aside from those landscapes, where no clear paths or proportional distances are visible, Guignard's dialogue with Chinese art is noticeable, especially by employing a perspective where the viewer simultaneously can understand a landscape from afar but see its architecture up close.



Madalena dos Santos Reinbolt

Vitória da Conquista, Bahia, 1919 –
Petrópolis, Rio de Janeiro, 1977

Madalena dos Santos Reinbolt foi uma artista extraordinária. Iniciou sua produção pintando telas com tinta óleo e, posteriormente, dedicou-se ao têxtil, emoldurando tramas bordadas. Em seus “quadros de lã”, figurou cenas de ambientes rurais, com variada e idílica representação da vida cotidiana no campo. Também expressou sociabilidades que mesclam o sagrado e o profano, seja em torno de refeições coletivas ou de uma pequena igreja. A artista mesclou o bordado à questões de natureza formal, enquadrando uma produção vista como artesanato – uma interessante provocação em torno do cânone – e reafirmando a singularidade de seu estilo. Nota-se um cuidado com a composição dos quadros, uma minúcia aos detalhes e o uso de fios de lã que compõem um complexo e vibrante conjunto cromático. Nesta tela, o céu noturno é preenchido por estrelas em torno da lua cheia. Uma linha branca delimita o terço superior do quadro, que é ocupada por parte da paisagem no lado esquerdo. Um grupo de pessoas bem próximasumas as outras se alinham para observar os peixes e pássaros, todos envoltos pela vegetação desse ambiente que evoca o encontro. Desde muito cedo, Reinbolt se dedicou ao ato de tecer, mas foi somente após atingir a maturidade que passa a produção de telas.

Sem título [untitled], *circa 1960-70*

Tecido sobre tela [Fabric on canvas]

Doação [Gift] Edmar Pinto Costa

MASP.11309

Madalena dos Santos Reinbolt was an extraordinary artist. She began painting canvases with oil and, later, dedicated herself to textiles, framing embroidered weaves. Her “paintings with wool” feature scenes of rural environments, with varied and idyllic representations of country life. They also express sociabilities that mix the sacred and the secular, whether around communal meals or a small church. The artist combined embroidery with formal questions, encompassing a body of work seen as handicrafts—an interesting provocation to the canon—and reaffirming of the uniqueness of her style. Note the care taken in the composition of the works, the thoroughness of the details and how the threads of wool create a complex and vibrant chromatic ensemble. In this picture, the nighttime sky is filled with stars around a full moon. A white line delimits the upper third, but it is occupied by part of the landscape that composes the central portion of the picture. A group of people line up to observe the fish and the birds, surrounded by the vegetation of this environment that evokes the encounter. From an early age, Reinbolt dedicated herself to weaving, but it was only after becoming an adult that she engaged herself to the production of canvases.



Hulda Guzmán

Santo Domingo, República Dominicana [Dominican Republic], 1984 – vive em [lives in] Santo Domingo e [and] Paris, França [France]

“Come Dance” – Asked Nature Kindly [“Venha dançar” – convidou a natureza gentilmente], 2019-20

Guache acrílica sobre linho [Acrylic gouache on linen]

Doação [Gift] Rose Setubal e [and] Alfredo Setubal, no contexto da exposição *Histórias da dança* [in the context of the exhibition Histories of Dance], 2020

MASP.11052

Arquitetura modernista e natureza tropical são cenários de predileção para as narrativas insólitas de Hulda Guzmán. Os muitos protagonistas de suas pinturas costumam estar engajados em jogos de sedução, conversas ou micro ações banais. No conjunto, elas se assemelham a estranhos e deslocados encontros festivos, repletos de elementos incongruentes e situações improváveis. *Come Dance*, apresenta um amplo panorama da clareira em uma exuberante floresta atravessada por um rio em que um grupo de pessoas dançam, alguns se banham, outros se beijam, em uma atmosfera hedonista. A escala reduzida dos personagens nessa selva, e a pinelada vibrante e pontilista que a artista emprega para evocar diferentes camadas e texturas de vegetação, sugere que não somente os humanos dançam mas que estão em sintonia e simbiose com a animação e dinamismo da natureza – na qual tudo está interconectado e em constante movimento. Os participantes da festa são parte de um todo maior e, como o título o indica, são convidados a juntar-se a uma dança em estreita reciprocidade com o entorno. Ao mover-se juntos ao som do vento entre as folhas, por exemplo, todos os seus sentidos são convocados em uma experiência de euforia sinestésica coletiva. Assim, além da dimensão jocosa dessa cena, a obra de Guzmán é uma celebração da natureza, da potência de seus fluxos vitais, das suas danças em escala micro e macro e, em última instância, um chamado para urgência de reverenciá-la no momento em que sua ameaça e destruição são iminentes.

Modernist architecture and tropical nature are favorite backdrops for the unusual narratives by Hulda Guzmán. The many protagonists of her paintings tend to be engaged in games of seduction, conversations or tiny banal acts that, as an ensemble, look like strange, out of place festive encounters, replete with incongruent elements and improbable situations. *Come Dance* presents a broad panorama of a clearing in a lush forest crossed by a river, in which a group of people dance, some bathe, while others kiss, in a hedonistic atmosphere. The reduced scale of characters in this forest, as well as the vibrant brushstrokes and stippling that the artist employs to evoke different layers and textures of vegetation, suggest not only that the humans dance, but that they are in tune and symbiosis with the animation and dynamism of nature—in which everything is interconnected and in constant movement. The participants of the festivities are part of a larger whole and, as the title indicates, are invited to come together in dance in close reciprocity with their surroundings. By moving together to the sound of the wind through the leaves, for example, all the senses are summoned, in an experience of collective synesthetic euphoria. So, in addition to the jocular dimension of this scene, the work by Guzmán is a celebration of nature, of the power of its vital flows, of its dances on a micro and macro scale and, lastly, an urgent call to revere it, at a time in which threats and destruction are imminent.



Carmézia Emiliano

Maloca do Japó, Normandia, Roraima, Brasil [Brazil],
1960, vive em [lives in] Boa Vista, Roraima Brasil [Brazil]

Parixara, 2020

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação anônima [Anonymous gift], no contexto
da exposição *Histórias da dança* [in the context
of the exhibition *Histories of Dance*], 2020

Aprendendo [Learning], 2020

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação da artista [Gift of the artist], 2021

MASP.11160

Carmézia Emiliano é uma artista indígena macuxi, nascida na comunidade Maloca do Japó, em Roraima. Na década de 1990, mudou-se para Boa Vista, capital do estado, quando também começou a pintar. Suas telas figuram paisagens, objetos da cultura material e o cotidiano de sua comunidade. Na tela *Aprendendo* um grande telhado de sapé abriga um grupo de alunos atentos a professora. Na lousa, afixada em uma parede de pau-a-pique, lê-se a tradução da palavra vovó, para o macuxi, ko'ko'. Ao redor, observa-se a organicidade com que se dá a transmissão de saberes, além da estrutura escolar. Pessoas de diferentes idades aprendem as técnicas de fiar algodão e tecer, produzir cerâmica, bem como trançar fibras naturais para a realização de objetos diversos, como espremedor de mandioca, cestaria e redes de dormir. O chão de terra batida ocupa parte significativa do quadro e abriga a vida comunitária. *Parixara* é o termo é utilizado para designar um ritual de comemoração e agradecimento à natureza, de culto à caça e à colheita. No quadro, a composição é organizada em diferentes registros, quase simétrica, expressando também o movimento. Duas ocas com suas respectivas redes e duas árvores estão posicionadas no eixo central da parte superior da pintura. As figuras ocupam o resto do campo pictórico em três fileiras sobrepostas e alternam a direção de sua dança-caminhada de uma para a outra. A repetição de módulos de indivíduos com o mesmo traje de palha e seus bastões-instrumentos ornados de pequenas esculturas de animais e que adotam posições similares confere um ritmo visual à pintura evocando o compasso marcado dos cantos e o acompanhamento musical dessa prática.

Carmézia Emiliano is an indigenous artist of Macuxi origin, born in the community of Maloca do Japó, in the state of Roraima. In the 1990s, she moved to Boa Vista, the state capital, where she also began to paint. Her pictures feature landscapes, material cultural objects and the daily life of her community. In the picture *Learning*, a large grass roof shelter a group of students focused on their teacher. On the blackboard, affixed to a wattle and daub wall, is written the translation of the word *grandmother* in the Macuxi language: *ko'ko'*. Around it, one can observe the organic manner in which knowledge is transmitted, in addition to the school structure. People of different ages learn the techniques of spinning cotton and weaving, producing ceramics, as well as weaving natural fibers into different objects, such as manioc squeezers, baskets and hammocks. The bare ground occupies a significant portion of the painting and is the stage for community life. *Parixara* is the term used to designate a ritual of commemoration and appreciation of nature, of homage to hunting and gathering. In the painting, the composition is organized into different registers, almost symmetrical, while also expressing movement. Two huts and their respective hammocks and two trees are positioned on the central axis of the upper part of the depiction. The figures occupy the rest of the pictorial field, in three overlapping rows, and alternate the direction of the walking dance of one to another. The repetition of modules of individuals, with the same straw costume and their instrument-staffs decorated with small animal sculptures that adopt similar positions, confer a visual rhythm to the painting, which evokes the marked cadence of the songs and the musical accompaniment of this practice.



Maria Auxiliadora da Silva

Campo Belo, Minas Gerais, Brasil [Brazil], 1935 –
São Paulo, Brasil [Brazil], 1974

Maria Auxiliadora desenvolveu uma linguagem singular e sua produção abordou temas do cotidiano, rurais e urbanos, com farta representação de mulheres belas e resolutas. Seus quadros também expressam manifestações da cultura afro-brasileira como o candomblé, a umbanda, o jongo, a capoeira, os folguedos juninos, entre tantos outros. Nesta pintura festiva, referências do samba, como o pandeiro e a cuíca, mesclam-se a estética dos bailes blacks, insinuada nas calças de boca de sino. Na metade superior da tela estão os músicos e os dançarinos sem par e, na parte inferior, o piso geométrico marca expressivamente a composição, cuja rigidez é atenuada pelas serpentinas dispersas no chão. As vestimentas podem sugerir que os pares dançam o samba-rock, porém, o trançado das pernas alude ao samba de gafieira. 1968, ano de realização do quadro, é emblemático para a afirmação de uma identidade negra no país, marco da organização de grupo associativos e agremiações de ajuda-mútua referenciadas no movimento *Black Power*. Àquela altura, a circulação de música e de imagens das culturas de massa se consolidavam no país com a difusão de novas tecnologias de comunicação que faziam difundir a mensagem de que o negro é lindo. O detalhamento preciso e intrincado das vestes das personagens lhes confere um caráter precioso, atribuindo-lhes elegância e imponência.

Sem título [Untitled], 1968

Técnica mista [Mixed media]
Doação [Gift] Teresa Bracher, 2021
MASP.11212

Maria Auxiliadora developed a unique language, and her works compose a rich and investigative mosaic of rural and urban themes, with abundant representation of beautiful and resolute women. Her paintings also express manifestations of Afro-Brazilian culture, such as Candomblé, Umbanda, Jongo, capoeira and June festivals, among many others. In this festive painting, references to samba, such as the tambourine and the friction drum, mix with the aesthetic of black dances, implied by the bell bottom pants. In the upper half of the canvas are the musicians and the dancers without partners and, on the bottom part, the geometric floor expressively marks the composition, whose rigidity is attenuated by the serpentines dispersed on the floor. The costumes may suggest that the couples dance to samba-rock, but the crossing of the legs allude to *samba de gafieira*. The year the picture was created, 1968, is emblematic for the affirmation of black identity in Brazil, a milestone in the organization of black associations and mutual aid groups referenced in the black power movement. At that time, the circulation of music and images of popular culture was taking hold in Brazil, with the dissemination of new communication technologies that spread the message that black is beautiful. The precise and intricate detailing of the clothing of the figures confers their preciousness, ascribing them elegance and magnificence.



Laura Lima

Governador Valadares, Minas Gerais, Brasil, 1971 –
Vive [lives in] em Rio de Janeiro, Brasil [Brazil]

Muitos trabalhos de Laura Lima revelam seu interesse pelo tecido, tanto como matéria-prima quanto como meio de explicitar o processo de fabricação coletivo das obras. ‘Portrait of Naor’ [Retrato de Naor] foi produzido no contexto de uma mostra individual da artista no Bonnefanten Museum, Maastricht, Holanda, em 2014. Embora já tivesse trabalhado com ‘costumes’ de vinil em 2011, essa foi a primeira colaboração de Lima com alfaiates, algo que depois levou para outras instituições. Nesses projetos, os alfaiates executam no espaço do museu roupas customizadas para chassis de madeira a partir de desenhos criados pela artista. As composições costuram formas que remetem diretamente aos cortes e cores da alfaiataria tradicional do lugar onde o trabalho se realiza. Lima parte da tradição do retrato para construir, através de formas geometrizadas, uma versão abstrata de personagens, sejam eles reais ou fictícios. Na obra do MASP, Naor é o nome de um tio da artista, e a composição remete a um detalhe da lapela de um casaco que ele costumava usar. A partir da abstração geométrica, vertente desenvolvida nas artes visuais no século 20, a obra de Lima dialoga com o gênero do retrato, um dos mais antigos da pintura—que a Holanda tem grande tradição, com mestres como Frans Hals (1582-1666), presente no acervo do MASP. Ao contrário da pintura, no trabalho de Lima o tecido não é esticado no chassi, mas veste de forma solta um quadro branco que, entendido tradicionalmente como suporte bidimensional, assume contornos tridimensionais.

Portrait de Naor [Retrato de Naor], 2014-15

Madeira, vidro e tecido
[Wood, glass and textile]

Doação da artista [Gift of the artist], 2021
MASP.11212

Many works by Laura Lima show her interest in fabric, both as a raw material and as a way of revealing the collective fabrication process of her works. *Portrait of Naor* [Retrato de Naor] was produced in the context of a solo exhibition of the artist at the Bonnefanten Museum in Maastricht, Netherlands, in 2014. Although she had already worked with vinyl “costumes,” the first created in 2001, this was Lima’s first collaboration with tailors, something that she would later duplicate in other museums. In these projects, the tailors would create customized clothing for the wooden frames, based on designs created by the artist. The compositions are sewn shapes that allude directly to the cuts and colors of traditional tailoring of the place in which the project was carried out. Lima starts with the tradition of the portrait to build, through geometric forms, an abstract version of real or fictional characters. In the work at MASP, Naor is the name of one of the artist’s uncles, and the composition refers to an aspect of the lapel of a jacket he used to wear. Based on geometric abstraction, a field developed in the visual arts in the 20th century, the work by Lima dialogues with the genre of portraits, one of the oldest in painting—in which the Netherlands has a long tradition, with masters such as Frans Hals (1582-1666), present in the MASP collection. In contrast to painting, in the work by Lima, fabric is not stretched over the frame, but covers a white frame loosely that, although understood traditionally as a two-dimensional support, takes on three-dimensional contours.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Eleonore Koch

Berlim, Alemanha [Berlin, Germany], 1926 -
São Paulo, Brasil [Brazil], 2018

Sem título [Untitled], 1974

Têmpera sobre tela [Tempera on canvas]
Doação [Gift] Neyde Ugolini de Moraes, 2021
MASP.11161

Eleonore Koch pintava paisagens e naturezas-mortas de forma sintética, com campos de cores em que os elementos são representados de forma simplificada, com ênfase nos contornos dos objetos. Xícaras, biombos, mesas ou vasos são representados em composições ao mesmo tempo dinâmicas e serenas, evocando um estado de meditação, intimismo e silêncio. Koch chegou da Alemanha ao Brasil em 1936, fugindo do nazismo, e morou em São Paulo até os anos 1960. Entre 1968 e 1989 viveu em Londres, onde produziu boa parte de sua obra. Durante os anos 1940, estudou escultura nos ateliês de Bruno Giorgi (1905-1993), Elisabeth Nobiling (1902-1975) e Arpad Szenes (1897-1985); nos anos 1950, foi aluna de Alfredo Volpi (1896-1988), com quem aprendeu a técnica da têmpera. Construída artesanalmente, a têmpera é uma mistura de pigmentos e ovo, gerando uma tinta opaca, translúcida e rala que, por esse motivo, preserva as marcas das pinceladas ao ser aplicada na superfície. Koch utiliza esse recurso para construir pinturas de uma luminosidade intensa, nas quais a mudança de direção da pincelada pode definir diferentes planos na composição do quadro. Na pintura *Sem título*, uma área verde é interrompida por um fino contorno retangular branco, indicando o tampo de uma mesa. Há uma sutil incongruência na perspectiva, que pode ser observada nas pernas da mesa: à esquerda, duas delas aparecem separadamente, enquanto à direita, elas se sobrepõem. A base da mesa é violeta, o prato é um tom de verde mais saturado e brilhante que o do tampo, a xícara é marrom com o interior branco, o que contrasta com seu entorno, estabelecendo um jogo entre cores secundárias e terciárias.

Eleonore Koch painted landscapes and still lifes in a summarized fashion, with fields of colors in which the elements are represented in a simplified manner, with emphasis on the contours of the objects. Cups, partitions, tables or vases are represented in compositions that are both dynamic and serene, evoking an intimate state of meditation and silence. Koch arrived in Brazil from Germany in 1936, fleeing from the Nazi regime, and lived in São Paulo until the 1960s. Between 1968 and 1989 she lived in London, where she produced most of her work. During the 1940s, she studied sculpting in the ateliers of Bruno Giorgi (1905-1993), Elisabeth Nobiling (1902-1975) and Arpad Szenes (1897-1985); in the 1950s, she was a student of Alfredo Volpi (1896-1988), with whom she learned the technique of tempera. Mixed by hand, tempera combines pigments and egg, creating an opaque, translucent and thin paint that, for this reason, preserves brush marks when applied to surfaces. Koch uses this approach to create paintings with intense luminosity, in which the change of direction of the brushstroke can define different planes in the composition. In the painting *Untitled*, a green area is interrupted by a fine white rectangular outline, which indicates a tabletop. There is a subtle incongruence in the perspective, which can be observed in the legs of the table: to the left, two of them appear separately, while on the right, they overlap. The base of the table is violet, the saucers a tone of green, more saturated and brilliant than the tabletop, and the cup is brown with a white interior, which contrasts with its surroundings, establishing an interplay between secondary and tertiary colors.



Ione Saldanha

Alegrete, Rio Grande do Sul, Brasil [Brazil], 1919 -
Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 2001

Nos anos 1940 e 1950, no início de sua carreira como pintora, a gaúcha Ione Saldanha produziu obras figurativas, como cenas cotidianas, retratos e casarios. Geometrizou, progressivamente, as cidades e as arquiteturas, tornando-as abstrações. Nesses trabalhos, os jogos de verticalidade e horizontalidade assumem papel estrutural. No final da década de 1960, Saldanha passou a utilizar outros suportes, abandonando a superfície bidimensional e pintando sobre ripas, carretéis e bambus. Nesta tela, as fachadas figuradas por Saldanha remetem à gramática de Alfredo Volpi (1896-1988), mas com uma atmosfera de solidão. Na pintura não há presença humana, mesmo diante da série de edifícios que costuma resultar na densificação populacional. As sutis desproporções da arquitetura sugerem um diálogo com a vertente vernacular. A paisagem urbana se constitui de uma verticalização estruturante e seriada em que a modulação cromática, de paleta escurecida, é iluminada pelo laranja e lilás. O simples e o essencial, conjugados as variações, doam a pintura uma dimensão de extraordinária multiplicidade da experiência.

Casario, déc. 1950

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Neyde Ugolini de Moraes, 2021
MASP.11163

In the 1940s and 1950s, at the start of her career as a painter, the Rio Grande do Sul native Ione Saldanha produced figurative works, such as commonplace scenes, portraits and houses. She geometricized, in a progressive manner, cities and architecture, turning them into abstractions. In these works, the interplay of verticality and horizontality take on a structural role. At the end of the 1960s, Saldanha began to use other materials, abandoning two-dimensional surfaces to paint on strips, spools and bamboo. On this canvas, the facades depicted by Saldanha refer to Alfredo Volpi (1896-1988), but with an atmosphere of solitude. There is no human presence, even in the face of the series of buildings that usually result in population densification. The subtle disproportions of the architecture suggest a vernacular aspect. The urban landscape is constituted by a structuring and serial verticalization in which the chromatic modulation, with a darkened palette, is illuminated by orange and lilac. The simple and the essential, combined with variations, give the painting an extraordinary multiplicity of experience.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Habuba Farah

Riccetti

Getulina, São Paulo, Brasil [Brazil], 1931 –
vive em [lives in] São Paulo, Brasil [Brazil]

De ascendência árabe, a artista Habuba Farah Riccetti teve seus primeiros contatos com aulas de pintura ainda na infância. Nos anos 1950, acompanhou os artistas Samson Flexor (1907-1971) e Mário Zanini (1907-1971) em seus ateliês e estudou na Associação Paulista de Belas Artes, onde aprofundou seu interesse nos estudos cromáticos, em especial na soma de cores complementares que resultam em cinzas coloridos. Referência para a artista, o químico Michel Eugène Chevreul (1786-1889) chamava esses tons de neutros. Nesta pintura, é possível observar semelhanças com suas telas iniciais, quase sempre na mesma escala e com a mesma paleta, do branco e preto, aos cinzas coloridos. O branco é usado direto do tubo, como pigmento industrial puro, mas os pretos e cinzas são constituídos por misturas de cores. Nas áreas pretas, nota-se trechos azulados ou avermelhados, o que gera diferentes profundidades, e nas áreas cinzas há uma variedade de temperaturas e tonalidades. A pintura figura uma forma única composta por diagonais em diferentes ângulos, remetendo a raios luminosos sobre um fundo escuro. A assimetria gera a impressão de movimento e as transições de cores resultam em uma pintura que tem a luz como um de seus principais temas.

Sem título [Untitled], 1952

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação da artista [Gift of the artist], 2021
MASP.11314

Of Arab dissent, the artist Habuba Farah Riccetti had her first contact with painting lessons in her childhood. In the 1950s, she accompanied the artists Samson Flexor (1907–1971) and Mário Zanini (1907–1971) in their ateliers and studied at the Associação Paulista de Belas Artes, where she continued her chromatic studies, especially in the summation of complementary colors that result in colored grays. Reference for the artist, the chemist Michel Eugène Chevreul (1786-1889), called “neutrals”. The painting presents a series of differences and similarities in relation to her initial works, almost all of them with the same scale and palette of colors, which ranges from black to white, with colored grays in between. White is used directly from the paint tube, as pure industrial pigment, but the blacks and the grays are created from a mixture of colors. In the black areas, we can see bluish or reddish portions, which produce different depths and, in gray areas, there is a variety of temperatures and tones. *Untitled* has a unique form, composed by diagonal lines at different angles, which allude to luminous rays on a dark background. The asymmetry generates the impression of movement, and the transitions of colors result in a painting that uses light as one of its main subjects.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Jandyra Waters

Sertãozinho, São Paulo, Brasil [Brazil], 1921 –
vive em [lives in] São Paulo, Brasil [Brazil]

Nas pinturas geométricas de Jandyra Waters, é recorrente o uso de composições centrífugas, em que diagonais simétricas criam um movimento do centro para a borda do quadro, sugerindo algo que emana de dentro para fora. A combinação de cores brilhantes gera uma alternância entre figura e fundo, enfatizando o sentido de vibração. Na obra do MASP, a sensação de irradia a partir do centro é bastante enfática. No meio do quadro, losangos azuis e marrons se intercalam, seguidos por triângulos alongados e, depois, duas grandes áreas trapezoidais, criando graduação. Desde a década de 1950, Waters experimentava com a geometria, mas, só a partir dos 1970, a artista consolidou essa linguagem como seu principal meio de expressão, utilizando uma paleta de cores não puras e sempre chapadas. Se a geometria na tradição brasileira, em geral, está ligada à tentativa de racionalização, como no concretismo, o neoconcretismo buscou aliar essa vertente com a experiência do corpo e da sensibilidade. No caso de Waters, a geometria está ligada a conteúdos místicos. Outros elementos na obra da artista que problematizam a suposta racionalidade da geometria, são a presença de frestas, janelas e mandalas, que sugerem um espaço interior, associado à ideia de espiritualidade. também se confirma em uma série de maquetes desenvolvidas nos anos 1970 e intituladas Templos. Em 1947, Waters estudou pintura no County Council Art School, na Inglaterra, onde morou até 1950. Em 1951, de volta a São Paulo, estudou com artistas como Marcelo Grassmann (1925-2013) e Yoshiya Takaoka (1909 - 1978), além de história da arte na Universidade de São Paulo.

Sem título [Untitled], 1982

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Telmo Porto, 2021
MASP.11315

In the geometric paintings by Jandyra Waters, the use of centrifugal compositions is recurrent, in which symmetrical diagonal lines create a movement that moves from the center to the edge of the picture, suggesting something that emanates from inside to outside. The combination of brilliant colors produces an alternation between figure and background, emphasizing a sense of vibration. In the work gifted to MASP, the sensation is radiating from the center. In the middle of the picture, blue and brown rhombuses are interspersed, followed by elongated triangles and, then, by two large trapezoidal areas, creating a gradation. Waters had experimented with geometry since the 1950s, but it was only starting in the 1970s that the artist consolidated this language as her principal medium for expression, using a pallet of impure and flat colors. If in the Brazilian tradition, in general, geometry is related to an attempt at rationalization, as in concretism, neo-concretism strove to unite this field with the experience of the body and sensitivity. In the case of Waters, geometry is linked with mystical content. Other elements in the work by the artist that problematize the supposed rationality of geometry, are the presence of lattices, windows and mandalas, which suggest an interior space, associated with the idea of spirituality. also confirmed in a series of models developed in the 1970s and entitled *Templos*. In 1947, Waters studied painting at the County Council Art School, in England, where she lived until 1950. In 1951, after returning to São Paulo, she studied with artists such as Marcelo Grassmann (1925–2013) and Yoshiya Takaoka (1909–1978), in addition to having studied art history at the University of São Paulo.



Duhigó

São Gabriel da Cachoeira, Amazonas, Brasil [Brazil], 1957 –
vive em [lives in] Manaus, Amazonas, Brasil [Brazil]

Nepū Arquepū, em português, “Rede Macaco”, é uma pintura sobre a cerimônia do nascimento de um bebê, do momento do parto até o acolhimento da mãe e da criança pela comunidade, de etnia tukano. A tela é ocupada quase totalmente pela maloca, com exceção da porta que, centralizada ao fundo, revela a árvore de cuia, com seu característico fruto em forma de globo e que constitui lugar sagrado, de origem e ancestralidade. No espaço interno, observa-se a narrativa do pós-parto em que a mãe e o bebê se alocam próximo a uma fogueira. O momento de descanso é revelado pelo líquido e resto da placenta e pela presença de uma mulher próxima que oferta, em copo adornado, a manicoera. A bebida sagrada feita de mandioca cozida foi realizada, na narrativa do quadro, pelo pajé, autoridade religiosa responsável pela condução do ritual. Ao final, a mãe repousa com a criança sobre a rede macaco para amamentar. Ali, elas deverão ficar por um mês e após esse período, ambas sairão para uma cerimônia pública e festiva de apresentação do novo membro da comunidade. Duhigó que significa primogênita em língua tucano, nasceu em Paricachocheira, no município de São Gabriel da Cachoeira, na região do Alto Rio Negro e sua produção se desenvolve em torno da experiência e memória das populações indígenas do Amazonas.

Nepū Arquepū (Rede Macaco [Hanging Hammock Chair]), 2019

Tinta acrílica sobre madeira [Acrylic on wood]
Doação [Gift] Fabio Ulhoa Coelho e Monica Andrigó
Moreira de Ulhoa Coelho, 2021
MASP.11312

Nepū Arquepū [Hanging Hammock], is a painting that explores the child's birth ritual of Tukano ethnicity. The painting narrative follows the moment of calving until the community welcomes the mother and the child. An indigenous housing is occupying almost entirely the scenario, except for the door which, centered at the back, reveals the calabash tree with its characteristic fruit in the shape of a globe. This Amazonian tree constitutes a sacred place, of origin and ancestry. In the internal space, the mother and her baby are located next to a fire, this moment of rest is revealed by the fluid and the rest of her placenta. Nearby, a woman offers, in an ornate cup, the drink of manicoera. The holy drink made of manioc was cooked, in the painting narrative, by the Tukano shaman, the ritual religious authority. At the back, the mother rests with the child on the Hanging Hammock to breastfeed. Then, they should stay at the indigenous housing for a month and, after that period, both will come out for a public festive ceremony as a way of introducing the new community member.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Wanda Pimentel

Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1943-2019

Sem título [Untitled], da série [from the series] **Envolvimento** [Entanglement], 1968

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Neyde Ugolini de Moraes, 2021

Wanda Pimentel iniciou seus estudos em arte em 1964 com o artista Ivan Serpa (1923-1973) no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. '*Envolvimento*' é sua série de pinturas mais icônica, feitas em 1968-69. Nela, Pimentel representa uma mulher num contexto íntimo, doméstico, poético e muitas vezes à beira do caos, em cenas que tem algo de hipnótico. As mulheres de Pimentel aparecem cercadas de bens de consumo numa década marcada pela arte pop e nova figuração e por uma ideia de modernidade associada ao progresso e à acumulação. A artista usa cores chapadas e saturadas, em geral primárias e secundárias, contrastantes e complementares. Na pintura do MASP, são quatro cores: o vermelho e o verde, que dominam a composição, e o branco e o preto, que preenchem espaços e contornam as formas. Nas cenas de Pimentel, tudo parece indicar algo, mas não sabemos ao certo o que: um vestido—não se sabe se recém-despido ou se por vestir—tem sua manga enroscada numa cadeira; pernas femininas formam um '4' e parecem fundir-se ao tampo da mesa, quase que escorregando pelas coxas; uma caixa de fósforos com palitos espalhados e, mais acima, um cinzeiro com dois cigarros que se consomem e esfumaçam o ambiente. Todos esses elementos conferem dinamismo, movimento e vida à cena, a despeito das formas estáticas, quase arquitetônicas da composição.

Wanda Pimentel began her studies in art in 1964 with the artist Ivan Serpa (1923-1973) at the Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. *Entanglement* is her most iconic series of paintings, made in 1968-69. In it, the artist represents a woman in an intimate, domestic, poetic, and often on the edge of chaos, creating scenes that have something hypnotic. Pimentel's women appear surrounded by goods of consumption in a decade marked by pop art and by the new figuration as well as for an idea of modernity associated with progress and accumulation. The artist uses flat and saturated colors, usually primary and secondary ones, contrasting and complementary. In the MASP painting, there are four colors: red and green, which dominate the composition, and white and black, which fill in spaces and outline the shapes. In Pimentel's scenes, everything seems to indicate something, but we're not sure what: a dress—without knowing whether freshly undressed or undressed—has your sleeve curled up in a chair; female legs form a '4' and seem to merge with the tabletop, almost that slipping down her thighs; a box of matches with scattered toothpicks and, above, an ashtray with two cigarettes that smoke and smoke the environment. All these elements provide dynamism, movement, and life to the scene, despite the forms static, almost architectural of the composition.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Karin Lambrecht

Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil
[Brazil], 1957 – vive em [lives in] Broodstairs,
Reino Unido [United Kingdom]

No início dos anos 2010, a artista gaúcha Karin Lambrecht passou a usar uma paleta de cores mais luminosas, como amarelos, azuis e vermelhos, diferentemente dos tons terrosos que utilizava desde os anos 1980 até então. Na pintura *Domingo* há uma variedade de amarelos, brancos e ocre, criando a sensação de um espaço atmosférico sugerido, inclusive, pelo modo como a artista aplica os pigmentos sobre a tela bastante molhada, o que produz contornos difusos entre os diferentes campos de cores num efeito aquarelado. À esquerda do quadro, há uma faixa mais escura, enquanto na parte inferior há uma mancha mais clara, com pinceladas verticais. Próximo ao centro, na parte direita, está escrito “LUZ”, em caixa alta e em uma escala próxima à da cruz, um objeto em cobre, acima da palavra. Logo abaixo desse símbolo, uma linha horizontal curta é interceptada por uma vertical, que se estende até a base da tela, sugerindo um movimento ascendente. A cruz é um elemento recorrente na obra de Lambrecht e alude ao imaginário cristão e às noções de positividade e de cura, em uma intersecção entre o religioso e o mundano. Já o cobre é um material condutor de energia, que foi muito usado pelo artista alemão Joseph Beuys (1921-1986), uma referência importante para a produção inicial de Lambrecht. Na produção de Lambrecht, são comuns os títulos que aludem à espiritualidade e ao tempo e, nesse sentido, *Domingo* é uma pintura exemplar, com seu caráter silencioso e meditativo, que pode ser associada ao dia de descanso, mas também a um momento de religiosidade.

Domingo [Sunday], 2010

Pigmento em emulsão acrílica e cobre sobre tela [Pigments in acrylic medium and copper on canvas]

Doação [Gift] Vera e Miguel Chaia, 2021

MASP.11317

[In the early 2010s, Karin Lambrecht—an artist from Rio Grande do Sul—began to use a more luminous color palette, including yellows, blues, and reds, away from the earthy tones she had been using since the 1980s. In the painting *Sunday* there is a variety of yellows, whites, and ochers, which create the feeling of atmospheric space. That is also suggested by the way the artist applies the pigments on the very wet canvas, which produces diffused contours between the different color fields in a watercolor effect. On the left of the frame, there is a darker band, while at the bottom there is a lighter spot, with vertical strokes. The word *LUZ* [LIGHT] is written near the center, on the right, in capital letters, and on a scale close to the cross, a copper object above the word. Just below that symbol, a short horizontal line is intercepted by a vertical one, which extends to the bottom of the canvas, suggesting an upward movement. The cross is a recurrent element in Lambrecht's work and alludes to the Christian imagination and the notions of positivity and healing, in an intersection between religious and mundane realms. On the other hand, copper is an energy-conducting material, which was widely used by the German artist Joseph Beuys (1921-1986), a significant reference in Lambrecht's early works. In Lambrecht's production, titles that allude to spirituality and time are common and, in this sense, *Sunday* is an exemplary painting due to its silent and meditative character, which can be associated with the day of rest, but also with a moment of religiosity.]

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Sandro Botticelli e ateliê [and studio]

Florença, Itália [Florence, Italy], 1445-1510

O nome Botticelli deriva da palavra *battiloro*, aprendiz de ourives em italiano, primeira ocupação do artista em Florença. Estudou no ateliê de Filippo Lippi (1406-1469) até 1467, quando se associou a Andrea del Verrocchio (1435-1488) para atender às encomendas de pintura que recebia. Em 1470, abriu seu próprio ateliê, onde trabalhava com a colaboração de aprendizes, prática comum no período. Logo depois, alcançou a posição de mestre e vinculou-se ao mecenato dos Médici, importante família de banqueiros que patrocinou grande parte da produção artística e arquitetônica da cidade. A historiografia aponta a obra do MASP, *Virgem com o Menino e São João Batista criança*, como uma pintura feita pelo próprio Botticelli com alguns elementos executados pelos auxiliares de seu ateliê, como a figura de João Batista e a paisagem. A cena em formato circular possui várias características de Botticelli: olhares e gestos dos pés e das mãos apontando para várias direções, relações íntimas e harmoniosas entre as personagens, cores límpidas e contornos nítidos e precisos. A produção do artista foi bastante influenciada pela filosofia neoplatônica. A obra do MASP, no entanto, pertence à última fase da atividade do artista, influenciada pelos ideais religiosos de Girolamo Savonarola (1452-1498).

Virgem com o Menino e São João Batista criança [Virgin and Child with the Infant St. John the Baptist], 1490-1500

Têmpera sobre madeira [Tempera on wood]
Doação [Gift] dona Sinhá Junqueira, 1947

The name Botticelli is derived from the word *battiloro*, meaning “goldsmith’s apprentice” in Italian, the artist’s first occupation in Florence. He studied at the workshop of Fillippo Lippi (1406-1469) until 1467, when he joined the workshop of Andrea del Verrocchio (1435-1488). In 1470, he opened his own studio, where he worked in collaboration with apprentices, a common practice at the time. Soon he achieved the position of master and became a protégé of the Medici, an influential family of bankers who sponsored a large part of the artistic and architectural production in the city. Historiography indicates that the work in the MASP collection, *Virgin and Child with the Infant St. John the Baptist*, is a painting created by Botticelli, with assistants at his studio executing some of the elements, such as the figure of John the Baptist and the scenery. The circular-shaped scene possesses various features characteristic of Botticelli: people looking and gesturing in different directions, intimate, harmonious relationships between the characters, clear colors and sharp, precise outlines. The artist’s production was heavily influenced by Neoplatonic philosophy. The piece in the MASP collection, however, belongs to the artist’s last phase, influenced by the religious ideas of Girolamo Savonarola (1452-1498).

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Rafael [Raphael]

Urbino, Itália [Italy], 1483 – Roma, Itália [Rome, Italy], 1520

Ressurreição de Cristo

[The Resurrection of Christ], 1499-1502

Óleo sobre madeira [Oil on wood]

Doação [Gift] Walther Moreira Salles e [and] Elisa Moreira Salles, Leão Gondim de Oliveira, Hélio Muniz de Souza, Gastão Bueno Vidigal Filho, Francisco Matarazzo Sobrinho, João di Pietro, Brasílio Machado Neto e [and] Diários e Emissoras Associados, 1958

Desde sua formação no ateliê de Pietro Perugino (1446-1524), Rafael Sanzio circulava na corte de Urbino, e aos 16 anos já recebia encomendas de pinturas. Em 1504, o artista mudou-se para Florença e, em seguida, para Roma, onde realizou a decoração dos apartamentos papais (1508-20) e entrou em contato com artistas como Leonardo da Vinci (1452-1519) e Michelangelo (1475-1564), influências importantes em seu amadurecimento. A pintura do MASP, *Ressurreição de Cristo*, foi alvo de grande discussão entre os historiadores de arte, até ser, finalmente, atribuída à juventude de Rafael. O debate foi encerrado com a comparação entre a obra e seus esboços, encontrados no Ashmolean Museum, em Oxford, que revelaram o estudo compositivo dos corpos dos guardas presentes na pintura. A obra apresenta características que Rafael assimilou no ateliê de Perugino, como a rigorosa divisão dos eixos vertical e horizontal. Já a articulação simétrica entre os elementos centrais e periféricos das cenas era uma característica de Rafael, que em sua pintura procurava alcançar um ideal de beleza harmônico, derivado dos valores da Antiguidade clássica. Os pés de Cristo marcam o centro do quadro, sobre o retângulo formado pelos quatro guardas, que gesticulam em diferentes direções. A tampa entreaberta do sarcófago, no centro dessa área, sugere volume e profundidade, assim como as colinas e os montes ao fundo. Os anjos ao lado de Cristo reiteram o gesto que aponta para cima, aludindo à crença em uma existência divina.

Ever since he began his education in the workshop of Pietro Perugino (1446-1524), Raphael circulated in the court of Urbino, and at age 16 he was already receiving commissions as a painter. In 1504, the artist moved to Florence and later to Rome, where he decorated the papal apartments (1508-20) and had contact with artists like Leonardo da Vinci (1452-1519) and Michelangelo (1475-1564), both major influences on his artistic development. The painting at MASP, *The Resurrection of Christ*, was the subject of much discussion among art historians before it was finally attributed to a young Raphael. The debate was settled thanks to a comparison of the work with sketches found at the Ashmolean Museum in Oxford, which revealed a composite study of the bodies of the guards in the painting. The painting features characteristics which Raphael acquired at Perugino's workshop, such as the rigorous division of the vertical and horizontal axes. Moreover, the symmetrical articulation between the central and peripheral elements was a hallmark of Raphael, who strove for an ideal of harmonious beauty in his paintings derived from the values of classical antiquity. Christ's feet mark the center of the painting, above the rectangle formed by the four guards, who are gesturing in different directions. The half-open cover of the sarcophagus in the center of the canvas suggests volume and depth, as do the hills and mountains in the background. The angels beside Christ imitate his upward-pointing gesture, alluding to the belief in a divine existence.



Hieronymus Bosch

's-Hertogenbosch (Bois-le-Duc),
Países Baixos [Netherlands]

As tentações de Santo Antão [The Temptations of St. Anthony], *circa* 1500

Óleo sobre madeira [Oil on wood]
Compra [Purchase], 1954

Já no século 16, Bosch chegou a ser mencionado como fantástico, absurdo e grotesco, pelo historiador italiano Giorgio Vasari (1511-1574). O artista morava perto de uma das mais importantes regiões portuárias da Europa, a Antuérpia, por onde passavam riquezas e produtos de países distantes, como açúcar e ouro, e onde estava em curso uma grande transformação econômica, social e política. Esse contexto de ascensão da burguesia aparece criticamente em sua obra; Bosch via com desconfiança o novo modelo de sociedade, na qual o dinheiro era o maior critério de distinção social. Suas pinturas retratam essa sociedade por meio de uma visão religiosa, representando castigos macabros contra os impulsos do corpo, como a gula, o alcoolismo e o sexo; as festividades, onde estaria o prazer sem controle; a preguiça, que seria sintoma da pobreza e das enfermidades; e a violência. A pintura As tentações de Santo Antão mostra várias cenas com criaturas fantásticas, que lembram ilustrações astrológicas e as procissões religiosas. Há um palco com um banquete no centro da imagem, que remete ao teatro sacro-popular medieval. Ao fundo deste palco, está uma pequena capela, na qual santo Antão (circa 296-373) aparece rezando e privando-se dos pecados. Antão foi um teólogo muito perseguido, que deixou escritos fundamentais para o cristianismo ortodoxo. A obra do MASP é uma entre, ao menos, dezesseis versões do tríptico original, hoje no Museu de Arte Antiga de Lisboa.

In the 16th century, Bosch was described as fantastic, absurd, and grotesque by Italian historian Giorgio Vasari (1511-1574). The artist lived near one of the most important port regions of Europe, Antwerp, a financial center and shipping hub for products such as sugar and gold, and where a great economic, social, and political transformation was underway. This context of the rise of the bourgeoisie appears critically in his oeuvre; Bosch looked askance at the new model of society, in which money was the main criterion of social distinction. His paintings portray society through a religious outlook, showing grim punishments against the desires of the flesh, such as gluttony, alcoholism, and sex; the festivities, where pleasure was rampant; laziness, which was considered a symptom of poverty and sickness; and violence. The painting shows various scenes with fantastic creatures, which resemble astrological illustrations and religious processions. At the center of the image there is a stage with a banquet, referring to the medieval sacred-popular theater. At the back of the stage there is a small chapel, in which Saint Anthony (c. 296-373) appears praying and abstaining from sin. Anthony was a much persecuted theologian who produced essential writings for Orthodox Christianity. MASP's work is one among at least sixteen versions of the original triptych, currently at the Museu de Arte Antiga de Lisboa.



Piero di Cosimo

Florença, Itália [Florence, Italy], 1461/62-1521

Virgem com o Menino, são João Batista criança e um anjo [Madonna and Child with Infant Saint John the Baptist and Angel], 1500-10

Óleo e têmpera sobre madeira [Oil and tempera on wood]
Doação [Gift] Cia. Antarctica Paulista S.A., 1951

O primeiro nome pelo qual o artista é conhecido remete a seu pai, Lorenzo di Piero d'Antonio, um ferreiro. O outro — Cosimo — é herança de sua filiação ao pintor Cosimo Rosselli (1439-1507), a quem auxiliou em vários trabalhos, como os afrescos da Capela Sistina. Depois dessa colaboração, Piero assumiu um papel central em Florença. O artista absorveu dois grandes modelos na sua produção madura: a riqueza de detalhes e a igualdade no tratamento entre objetos e pessoas das pinturas flamengas, e a expressão da paisagem não como fundo, mas como local do simbólico e do imaginário, como em Leonardo da Vinci (1452-1519). Piero estudava meteorologia, e tinha interesse nas mudanças da luz durante o dia, com as variações do tom azulado da paisagem. As duas características são observáveis em *Virgem com o menino, São João Batista criança e um anjo*. O cenário aberto lembra as panorâmicas flamengas e em muito difere das ruínas clássicas; a iconografia incomum da Virgem de pé é acompanhada de outros elementos, como a lagarta, o corvo e os brotos de planta, símbolos de morte e de ressurreição. A cena é observada com reverência por um jovem anjo que lhe oferece uma flor, símbolo do seu sacrifício. A obra do MASP passou por uma restauração recente, em colaboração com a Soprintendenza di Roma.

The first part of the name by which the artist is known refers to his father, Lorenzo di Piero d'Antonio, a blacksmith. The other part — Cosimo — is an inheritance of his association with Cosimo Rosselli (1439-1507), whom he helped in various works, such as the frescoes of the Sistine Chapel. After that collaboration, Piero assumed a central role in the Florence art world. The artist's mature production evinces two overriding features: a wealth of detail coupled with equal treatment allotted to objects and people as seen in Flemish painting, and the expression of the landscape not as a background, but as a place of symbolism and imagination, as in the work of Leonardo da Vinci (1452-1519). Piero studied meteorology and was interested in the changes of natural lighting during the day, with the variations of the bluish hue of the landscape. Both these characteristics can be seen in *Madonna and Child with Infant Saint John the Baptist and Angel*. The wide-open scenery recalls the Flemish panoramas, a world apart from classical ruins; the uncommon iconography of a standing Madonna is accompanied by other elements, such as the caterpillar, the crow and the sprouting plants — symbols of death and resurrection. The scene is being reverently observed by a young angel who is offering the Madonna a flower, a symbol of her sacrifice. MASP's work recently underwent a restoration, in collaboration with the Soprintendenza di Roma.



Jacopo Tintoretto

Veneza, Itália [Venice, Italy], 1518-1594

Ecce Homo ou Pilatos apresenta Cristo à multidão [Ecce Homo or Pilate Presents Christ to the Crowd], 1546-47

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Cia. Siderúrgica Belgo-Mineira S.A., Banco do Estado de São Paulo-Banespa, Gastão Bueno Vidigal Filho, Clemente de Faria, Miguel Maurício, Banco da Lavoura de Minas Gerais S.A. e [and] Alberto Quattrini Bianchi, 1949

Tudo indica que Tintoretto frequentou o ateliê de Ticiano (1488/90-1576), do qual teria sido afastado por conflitos com o mestre. Grande parte de suas pinturas pode ser encontrada em diversos locais na cidade de Veneza, com destaque para as que estão no Palácio do Doge e na Scuola Grande di San Marco. O que distingua Tintoretto de seus contemporâneos era o uso intenso da cor, reforçado por pinceladas rápidas e duras, marcadas por interrupções abruptas. Distorcera a perspectiva, desorganizava a anatomia e intensificava os contrastes das cores para dar vibração às sombras, buscando uma maior expressividade e dramaticidade. Interessava-se mais pela dimensão emocional por trás de cada cena do que pela fidelidade na representação. O MASP tem em sua coleção duas pinturas bastante distintas de Tintoretto, uma de sua juventude e outra da maturidade. A obra *Ecce Homo ou Pilatos apresenta Cristo à multidão* alude à passagem bíblica em que Pilatos consulta a multidão sobre o destino de Cristo. Na composição piramidal, o público assiste à cena das personagens que decidem o destino de Cristo em gestos teatrais, como em um palco. O cachorro dá um toque de displicência à cena e poderia ter sido pintado para resolver uma grande área vazia branca e cinza.

By all indications, Tintoretto attended the studio of Titian (1488/90-1576), but was sent home due to conflicts with the master. A large part of his paintings can be found at various locations in Venice, two highlights being those at the Doge's Palace and the Scuola Grande di San Marco. What distinguished Tintoretto from his contemporaries was the intense use of color, reinforced by quick, firm brushstrokes, marked by abrupt interruptions. He distorted perspective, disorganized human anatomy and intensified the color contrasts to give vibrations to the shadows, striving for greater expressiveness and drama. He was more interested in the emotional dimension behind each scene than accurate depiction. MASP has two quite distinct paintings by Tintoretto, one created during his youth and another in middle age. The painting *Ecce Homo or Pilate Presents Christ to the Crowd* alludes to the biblical passage in which Pilate consults the crowd in regard to Christ's fate. In the pyramidal composition, the public watches the scene of characters deciding Christ's fate while making theatrical gestures as if onstage. The dog adds a touch of nonchalance to the scene and might have been painted to take care of a large empty white-and-gray area.



El Greco (Doménikos Theotokópoulos)

Cândia, Grécia [Candia, Greece], 1541 – Toledo, Espanha [Spain], 1614

Anunciação [The Annunciation], circa 1600

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Fúlvio Morganti, Pedro, Luiz e [and] Dovilico Ometto, Baudilio Biagi, Arnaldo Ricciardi, Geremia Lunardelli e um grupo de canavieiros paulistas organizado por [and a group of sugarcane farmers organized by] Nelson Mendes Caldeira, 1952

Obra restaurada em 2018 com patrocínio da Fundação Scavarelli

Domenikos Theotokopoulos, apelidado de “El Greco” na Espanha, teve sua primeira formação em Creta, dentro da tradição artística de origem bizantina. Antes de 1567 mudou-se para Veneza, onde admirou, sobretudo, as pinturas da fase final de Ticiano (1488/90--1576) e os dramáticos efeitos de luz e espaço nas obras de Tintoretto (1518-1594). Em 1575, talvez esperando participar das obras do Escorial, transferiu-se definitivamente para a Espanha. Dois anos depois já estava em Toledo, antiga capital e grande centro intelectual, onde trabalhou especialmente em obras de temática religiosa. Para muitos, foi ele quem melhor traduziu com seu estilo dramático na pintura a alma da cidade, orgulhosa de seu grande passado, mas então decadente depois de Felipe II fixar a capital em Madri. A obra *Anunciação* é mencionada no inventário feito depois da morte de El Greco junto com outras seis versões quase idênticas, hoje distribuídas entre Cuba, Estados Unidos, Japão, Espanha e Hungria, todas datadas entre 1595-1605. Os corpos de Maria e do anjo Gabriel são exageradamente alongados, destacando sua tensão espiritual. O lírio branco simboliza a pureza e o arbusto queimando é a sarça ardente, por meio da qual Deus teria manifestado pela primeira vez sua presença a Moisés. O cenário fantasmagórico e sombrio, com a explosão de luz que representa o espírito santo — materializado na pomba — cria uma atmosfera arrebatadora e dramática.

Domenikos Theotokopoulos, nicknamed “El Greco” in Spain, underwent his initial art training in Crete, within the tradition of Byzantine art. By 1567 he had moved to Venice, where he especially admired the paintings of Titian’s final phase (1488/90-1576) and the dramatic effects of light and space in the works by Tintoretto (1518-1594). In 1575, perhaps hoping to participate in the works of El Escorial, he moved definitively to Spain. Two years later he was already in Toledo, the former capital and great intellectual center, where he worked especially on paintings of religious themes. Many believe that his dramatic style resulted in the artworks that best conveyed the city’s soul — proud of its great past, but then decadent after Philip II moved the capital to Madrid. The work *The Annunciation* is mentioned in the inventory made after El Greco’s death together with another six nearly identical versions, currently located in Cuba, the United States, Japan, Spain and Hungary, all dated between 1595 and 1605. The bodies of Mary and the angel Gabriel are elongated to impart a spiritual tension to the scene. The white lily symbolizes purity, while the flaming plant represents the burning bush through which God first manifested his presence to Moses. The phantasmagoric and gloomy scene, with the explosion of light that represents the Holy Spirit — materialized in the dove — creates a stunningly dramatic atmosphere.



Carlo Saraceni

Veneza, Itália [Venice, Italy], 1579-1620

Marte e Vênus, com uma roda de cupidos e paisagem [Mars and Venus, with a Circle of Cupids and Landscape], 1605-10

Óleo sobre cobre [Oil on copper]

Doação [Gift] Moinho Santista Indústrias Gerais S.A., 1947

Nascido em Veneza, Carlo Saraceni mudou-se aos 19 anos para Roma, onde estudou com Camillo Mariani (1556-1611). As obras que produziu em Roma até 1610 refletem a influência de diferentes pintores venezianos como Ticiano (1488/90-1576) e Tintoretto (1518-1594), mas o legado do pintor alemão Adam Elsheimer (1578-1610) é o que mais se aproxima de sua produção de juventude. Ambos criavam composições complexas, assimétricas, inclinadas, com diagonais marcadas e grande variação na escala das personagens e nos cenários ao fundo, como se pode ver na pintura do MASP, *Marte e Vênus, com uma roda de cupidos e paisagem*. Saraceni adquiriu renome em Roma como autor de obras de pequeno formato sobre cobre. Na obra do MASP, Marte, deus da guerra, é retratado desarmado e em cena íntima com Vênus, rodeados por cupidos, que usam a armadura de Marte como brinquedo. As cirandas de cupidos conferem grande movimento à pintura, suavizam os ângulos e as inclinações e trazem à composição um elemento lúdico, em oposição às simbologias da guerra que envolvem Marte. As personagens destacam-se em primeiro plano, teatralmente separadas do pano de fundo da paisagem, aludindo às pinturas dos mestres renascentistas que influenciaram o artista. Há, porém, um forte jogo de luz e sombra que demonstra o impacto de Caravaggio (1571-1610) sobre Saraceni.

Born in Venice, Carlo Saraceni moved to Rome at age 19, studying under renowned painter Camillo Mariani (1556-1611). The works he produced in Rome up until 1610 reflect the influence of different Venetian painters such as Titian (1488/90-1576) and Jacopo Tintoretto (1518-1594), but the legacy of German painter Adam Elsheimer (1578-1610) comes closest to his work as a youth. Both created complex, asymmetrical, inclined compositions, with defined diagonals and a wide variety in the range of characters and background scenes, as seen in the painting in the MASP collection, *Mars and Venus, with a Circle of Cupids and Landscape*. Saraceni garnered renown in Rome as a painter of small-format works on copper. In the painting owned by MASP, Mars, the god of war, is portrayed as unarmed, in an intimate scene with Venus, surrounded by cupids, who use Mars's armor as a plaything. The dancing cupids confer movement to the painting, softening the painting's angles and slopes and adding a dreamlike element to the composition, in opposition to the symbols of war associated with Mars. The characters stand out in the foreground, theatrically separated from the landscape backdrop, alluding to the Renaissance masters who influenced the artist. For its part, a strong interplay of light and shadow demonstrates the impact that Caravaggio (1571-1610) had on Saraceni.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Diego Velázquez

Sevilha, Espanha [Seville, Spain], 1599 – Madri, Espanha [Madrid, Spain], 1660

Retrato do conde-duque de Olivares [Portrait of the Count-Duke of Olivares], 1624

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] condessa [Countess] Marina Crespi, dona Sinhá Junqueira, Aurea Modesto Leal, Gervásio Seabra, Ricardo Seabra, Adriano Seabra, Américo Breia, Manuel Batista da Silva, Osvaldo Riso, Domingo Fernandes, Walther Moreira Salles e [and] Helène Moreira Salles, Simone Pilon, J. Silvério de Souza Guise, Ricardo Fasanello, Sotto Maior & Cia., Moinho Santista S.A., Brasital S.A., Marwin S.A., Cia. Antarctica Paulista S.A., Indústrias Klabin do Paraná S.A. e [and] Indústrias Químicas e Farmacêuticas Schering S.A., 1948

Velázquez foi aluno em Sevilha do pintor e teórico Francisco Pacheco (1564-1644), que se tornaria seu sogro e mentor. Suas primeiras obras foram cenas de vida popular e religiosas inspiradas no vigoroso realismo de Caravaggio (1571-1610). O apoio de Don Gaspar de Guzmán (1581-1645), conde-duque de Olivares, poderoso primeiro-ministro do rei Felipe IV (1605-1665), retratado no quadro do MASP, proporcionou a Velázquez a nomeação a pintor de corte, com apenas 25 anos de idade. O retrato do MASP representa, portanto, um momento particularmente importante no caminho do artista que transformou o gosto artístico da corte espanhola e a pintura europeia do seu tempo. No quadro, Olivares exibe numerosos símbolos de poder: a grande chave, as duas esporas na cintura, a longa corrente de ouro, que eram o distintivo dos cargos de *Sumiller de Corps* e de *Caballerizo Mayor*, recebidos pelo ministro desde 1622, que lhe davam acesso irrestrito aos aposentos do rei; a cruz vermelha da Ordem de Alcântara no peito é símbolo de pertencimento à mais alta nobreza castelhana; o bigode opulento e a barba bem-feita são sinais de cuidado pessoal e afirmação de masculinidade. Velázquez representa no seu patrono a figura ideal do “Valido del Rey”, o braço direito do monarca, verdadeiro dono do reino.

Velázquez was a student in Seville of painter and theorist Francisco Pacheco (1564-1644), who would become his father-in-law and mentor. His first works were scenes from popular and religious life inspired by the vigorous realism of Caravaggio (1571-1610). The support of Don Gaspar de Guzmán (1581-1645), Count-Duke of Olivares, the powerful prime minister of King Philip IV (1605-1665), portrayed in MASP's painting, garnered Velázquez an appointment as court painter, at the young age of 25. MASP's portrait therefore represents a particularly important moment in the career of this artist, who transformed not only the artistic taste of the Spanish court but also the European painting of his time. In the portrait, Olivares displays numerous symbols of power: the large key, the two spurs on his belt and the long gold chain, symbolize his status as *Sumiller de Corps* and *Caballerizo Mayor*, titles received by the minister in 1622, which gave him unrestricted access to the king's chambers; the red cross of the order of Alcântara on his chest symbolizes his belonging to the highest rank of Spanish nobility; the opulent mustache and well-trimmed beard are signs of careful personal grooming and an affirmation of masculinity. Velázquez's held the position of “Valido del Rey,” the king's right hand, the true owner of the kingdom.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Peter Paul Rubens e ateliê [and studio]

Siegen, Alemanha [Germany], 1577 – Antuérpia, Bélgica [Antwerp, Belgium], 1640

Além de ser um dos mais relevantes artistas europeus do século 17, Rubens cumpria missões diplomáticas e políticas oficiais. Durante a Guerra dos Oitenta Anos (1568-1648), em que os calvinistas das Províncias Unidas do norte da Holanda lutaram contra os altos impostos da Espanha católica e conquistaram a independência, Rubens se manteve do lado católico. Sua família refugiou-se em Colônia, atual Alemanha, fugindo dos conflitos religiosos da época. Talvez por isso ele afirmasse buscar, especialmente na arte, uma linguagem pacificadora, humanista e universal. Pintava cenas religiosas e mitológicas, retratos e paisagens. Depois de passar oito anos na Itália estudando a Antiguidade e a Renascença, fundou um importante ateliê na Antuérpia e realizou missões artísticas na Espanha e na Inglaterra, além de formar artistas como Anthony van Dyck (1599-1641) e Diego Velázquez (1599-1660). A obra do MASP, *O arquiduque Alberto VII da Áustria*, foi encomendada por Alberto VII (1559-1621) e tinha um par, a imagem de sua esposa, infanta Isabel (1566-1633), filha do rei Felipe II da Espanha (1527-1598). Depois de ser vice-rei de Portugal entre 1581-85 e 1595, o arquiduque governou os Países Baixos até 1621 e, durante os últimos doze anos, conseguiu suspender o conflito. Graças a ele, Rubens recebeu suas primeiras encomendas públicas e foi nomeado pintor da corte de Bruxelas em 1609. Não há consenso sobre a autoria da obra, encontrada em seu ateliê depois de sua morte. Possivelmente, era usada como modelo para réplicas de seus pupilos.

O arquiduque Alberto VII da Áustria [Archduke Albert VII of Austria], 1615-32

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Compra [Purchase], 1958

Besides being one of the most significant artists of the 17th century, Rubens carried out diplomatic and official political missions. During the Eighty Years' War (1568-1648), in which the Calvinists of the United Provinces of the north of Holland fought against the heavy taxation of Catholic Spain and gained their independence, Rubens remained on the Catholic side. His family took up exile in Cologne, in present-day Germany, fleeing from the religious conflicts of that time. Perhaps this is why he sought to affirm, especially in art, a peaceful, humanist and universal language. He painted religious and mythological scenes, portraits and landscapes. After spending eight years in Italy studying ancient and Renaissance art, he founded his own studio in Antwerp and carried out artistic missions in Spain and in England, while also training artists such as Anthony van Dyck (1599-1641) and Diego Velázquez (1599-1660). MASP's artwork, *Archduke Albert VII of Austria*, was commissioned by Albert VII (1559-1621) and formed a pair together with a painting of his wife, Infanta Isabella (1566-1633), the daughter of King Philip II of Spain (1527-1598). After serving as viceroy of Portugal from 1581 to 1585, and in 1595, the archduke governed the Netherlands until 1621, and managed to suspend the conflict during the last twelve years. Thanks to him, Rubens received his first public commissions and was appointed as painter of the Brussels court in 1609. There is no consensus about the authorship of this work, found in his studio after his death. Possibly, it was used as a model for replicas by his pupils.



Francisco de Zurbarán

Fuente de Cantos, Espanha [Spain], 1598 –
Madri, Espanha [Madrid, Spain], 1664

Desde 1614, foi colocado pelo pai no ateliê do pintor Pedro Diaz de Villanueva (1564-1654) em Sevilha. Três anos depois já atuava como mestre em Llerena na Extremadura, onde viveu durante mais de dez anos, enviando numerosas obras para importantes instituições religiosas da cidade andaluza. Ali se estabeleceu em 1629 a convite da municipalidade, a serviço das poderosas congregações monásticas sevilhanas, tornando-se o intérprete de sua espiritualidade dramática. Suas imagens severas, embora inspiradas no realismo de Caravaggio (1571-1610), representam a iluminação do êxtase e da visão mística; as figuras são frequentemente isoladas num espaço indeterminado que as torna mais impactantes e intensas pelo enérgico relevo das formas cinzeladas sobre o fundo escuro por violentos contrastes de luz. *Aparição do menino Jesus a Santo Antônio de Pádua (?)* é um exemplar do estilo tenebrista de Zurbarán: um único foco ilumina a cena sombria. Não há consenso sobre qual seja o santo retratado, já que alguns atributos da figura poderiam indicar são Francisco, outros, santo Antônio de Pádua. O livro aberto sugere que o santo, que era um intelectual, foi interrompido pela visão divina do menino Jesus surgindo entre as nuvens. O lírio branco, símbolo da pureza, demonstra a vocação espiritual de suas leituras.

Aparição do menino Jesus a Santo Antônio de Pádua (?) [Apparition of Jesus Child to St. Anthony of Padua (?)], 1627-30

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Santos Vahlis, 1952

In 1614, his father entered him as an apprentice in the studio of painter Pedro Diaz de Villanueva (1564-1654) in Seville. Three years later, he was already working as a master artist in Llerena na Extremadura, where he lived for more than ten years, sending numerous works to important religious institutions of Seville. He then moved to Seville in 1629, invited by the city to work at the service of powerful monastic congregations, becoming the interpreter of their dramatic spirituality. His severe images, though inspired by the realism of Caravaggio (1571-1610), represent the enlightenment of religious ecstasy and mystical vision; the figures are often isolated in an indeterminate space that makes them more striking and intense through the energetic relief of the shapes chiseled on the dark background by violent contrasts of light. *Apparition of Jesus Child to St. Anthony of Padua (?)* is an example of Zurbarán's tenebrist style: the gloomy scene is lit by a single source of light. The identity of the saint portrayed is not known for certain, with opinions divided between St. Francis and St. Anthony of Padua. The open book suggests that the saint, an intellectual, was interrupted during his studies by the divine vision of the baby Jesus among the clouds. The white lily, symbolizing purity, demonstrates the spiritual nature of his readings.



Rembrandt van Rijn e ateliê [and studio]

Leiden, Países Baixos (atual Holanda)
[Netherlands], 1606 – Amsterdã, Países Baixos
(atual Holanda) [Amsterdam, Netherlands], 1669

Retrato de jovem com corrente de ouro (Autorretrato com corrente de ouro)

[Portrait of a Young Man with a Golden Chain
(Self-Portrait with a Golden Chain)], *circa* 1635

Óleo sobre madeira [Oil on wood]

Doação [Gift] dona Sinhá Junqueira, condessa [Countess] Marina Crespi, Áurea Modesto Leal, Gervásio Seabra, Geremia Lunardelli, Arthur Bernardes Filho, Mário Rodrigues, Ricardo Seabra, Adriano Seabra, Américo Seabra, Américo Breia, Manuel Batista da Silva, Osvaldo Riso, Domingues Fernandes, Walther Moreira Salles e [and] Hélène Moreira Salles, Simone Pilon, Jacques Pilon, J. Silvério de Souza Guise, Ricardo Fasanello, Sotto Maior & Cia., Indústrias Moinho Santista S.A., Brasital S.A., Marwin S.A., Cia. Antarctica Paulista S.A., Indústria Klabin do Paraná S.A. e [and] Indústrias Químicas e Farmacêuticas Schering S.A., 1949

Depois de manter um ateliê em Leiden por cinco anos, Rembrandt mudou-se para Amsterdã, onde fez fama e fortuna pintando especialmente retratos para coleções particulares. O sucesso que alcançou como pintor foi tão grande que, em torno de 1633, comandava um dos maiores ateliês da Europa, em um palácio de quatro andares no centro de Amsterdã. Na década de 1640, uma série de infortúnios pessoais e profissionais levaram Rembrandt a uma decadência gradual. Ele então abandonou o acabamento e a correção de seu primeiro estilo para se dedicar a um estudo profundo da luz, que resultou em uma sublime intensidade emotiva das pinturas e das gravuras. O *Retrato de jovem com corrente de ouro* (*Autorretrato com corrente de ouro*) é tradicionalmente apontado como um autorretrato, embora a crítica contemporânea tenda a contestar essa hipótese. Não obstante a opinião de especialistas de que a obra seja de autoria do “círculo” do mestre holandês, a atribuição a Rembrandt é antiga e amparada por diversos documentos, réplicas e registros gráficos que remontam ao século 17. A presença de uma assinatura visível apenas à luz infravermelha e de um *pentimento* (correção) à altura do peito podem reforçar a ideia de uma intervenção direta do pintor.

After maintaining a studio in Leiden for five years, Rembrandt moved to Amsterdam, where he gained fame and fortune as an artist, especially by his painting of portraits for private collections. His success as a painter was so great that, around 1633, he commanded one of the greatest studios in Europe, in a four-story palace in downtown Amsterdam. In the 1640s, a series of personal and professional misfortunes led Rembrandt into a gradual decline. He then abandoned the careful finishing and correction characteristic of his first style to dedicate himself to a profound study of light, which resulted in a sublime emotional intensity in his paintings and prints. *Portrait of a Young Man with a Golden Chain* (*Self-Portrait with a Golden Chain*) is traditionally considered a self-portrait, although contemporary criticism tends to contest this hypothesis. Despite the opinion of specialists that the work was made by the “circle” of the Dutch master, it has long been attributed to Rembrandt himself, based on different documents, replicas and graphic records going back to the 17th century. The presence of a signature visible only in infrared light and a *pentimento* (correction) at chest level may reinforce the idea of a direct intervention by the painter.



Frans Hals

Antuérpia, Bélgica [Antwerp, Belgium], 1581/84
– Haarlem, Países Baixos (atual Holanda)
[Netherlands], 1666

***Maria Pietersdochter Olycan*, 1638**

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Alberto Soares Sampaio, Álvaro Soares Sampaio, José Machado Coelho, Joaquim Bento Alves de Lima, Ricardo Jafet, Evaristo Fernandes, Francisco Pignatari, Alberto Quattrini Bianchi, Geremia Lunardelli, Gladstone Jafet, Nagib Jafet, Themístocles Marcondes Ferreira, Severino Pereira, Dor Lesch, Nelson de Faria, Diários Associados, Cia. Siderúrgica Belgo-Mineira, Banco Mineiro da Produção S.A., Banco de Crédito Real de Minas Gerais S.A., Banco Hipotecário do Estado de Minas Gerais S.A., Cia. Vidroplano S.A., Brazilian Warrant Co., Marwin S.A., Fábrica de Parafusos Santa Rosa S.A. e [and] Cia. de Cemento Vale do Paraíba S.A., 1951

As primeiras notícias sobre a vida de Frans Hals contam que sua família se mudou da Antuérpia para Haarlem, na Holanda, em 1585, fugindo da ocupação espanhola e das ferozes perseguições aos protestantes por parte dos católicos. Hals entrou para a guilda de artistas da cidade em 1610 e, rapidamente, conquistou reconhecimento e uma numerosa clientela entre os burgueses abastados. Sua vocação naturalista se manifestava na representação de cenas cotidianas e nos retratos individuais e coletivos, sua especialidade, executados por encomenda, ou motivados apenas pelo interesse no caráter e na fisionomia dos modelos. A técnica de Hals visa traduzir o tema de forma imediata e viva, com pinceladas rápidas e irregulares, deixando emergir por meio do toque a condição emotiva do artista. Tal procedimento pictórico foi um importante legado para o realismo moderno, do século 19. Os retratos *O capitão Andries van Hoorn* e *Maria Pietersdochter Olycan*, sua segunda esposa, foram realizados por ocasião do casamento, em 1638. Ambos pertenciam a ricas famílias de produtores de cerveja de Haarlem. Nos retratos, há precisão nos detalhes e também certa informalidade na apresentação das personagens, que em nada compromete a evidência de sua posição social. O capitão Andries foi retratado por Hals também na tela representando o banquete dos oficiais da milícia de santo Adriano (1633), eleitos entre os notáveis da cidade de Haarlem, e foi prefeito da cidade em 1655.

The earliest reports about the life of Frans Hals tell that his family moved from Antwerp to Harlem, in the Netherlands, in 1585, fleeing from the Spanish occupation and the fierce persecution of Protestants by Catholics. Hals entered the city's artists' guild in 1610 and quickly gained recognition and a large clientele among the well-heeled bourgeois. His naturalist bent was manifested in his depiction of everyday scenes and in individual and group portraits, his specialty, executed either on commission or because of his interest in the character and physiognomy of the models. Hal's technique aims to convey the theme in a straightforward and lively way with quick, irregular brushstrokes that reflect the artist's emotional state. This pictorial procedure was an important legacy for 19th-century modern realism. The portraits *Captain Andries van Hoorn* and *Maria Pietersdochter Olycan*, the captain's second wife, were produced on the occasion of their marriage, in 1638. They were both members of the wealthy beer-producing families of Haarlem. In the portraits, there is precision in the details along with a certain informality in the presentation of the characters, which in no wise compromises the evidence of their social position. Captain Andries was also portrayed by Hals in the canvas representing the banquet of the officers of the St. Adrian Militia (1633), who were elected among the notables of the city of Harlem, and was the city's mayor in 1655.



Anthony van Dyck

Antuérpia, Bélgica [Antwerp, Belgium], 1599 –
Londres, Inglaterra [London, England], 1641

Talento muito precoce, já com 16 anos Van Dyck abriu seu próprio ateliê; em 1618 era mestre na guilda de Antuérpia e colaborador de Rubens (1577-1640), o mais renomado pintor da época. Depois de uma rápida passagem pela Inglaterra (1620), foi para a Itália, onde permaneceu de 1621 a 1627 e estudou especialmente as obras de Ticiano (1488/90-1576). Tornou-se um dos retratistas preferidos pela aristocracia de Gênova, mas trabalhou também em Roma, Florença e Palermo. Depois de voltar para a Antuérpia (1628), foi pintor da arquiduquesa Isabel, competindo com Rubens, seu antigo mentor. Em 1632, Van Dyck foi convidado por Charles I, rei da Inglaterra, para ser o pintor da corte. Permaneceu até a morte naquele país, onde deixou um grande legado e fundou uma nova tradição retratística. Não há consenso sobre quem seria o modelo da obra do MASP. Acredita-se que seja William Howard, visconde de Stafford (1614-1680), com base numa réplica do retrato conservada na coleção do Castelo de Cardiff e numa gravura de 1833 com a inscrição “William Howard viscount Stafford, from the original of Van Dyck in the collection of Marquis of Bute” [William Howard, visconde de Stafford, do original de Van Dyck na coleção do marquês de Bute].

Retrato de um desconhecido (William Howard, visconde de Stafford?) [Portrait of an Unknown Gentleman (William Howard, Viscount of Stafford?)], 1638-40

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Ovídio de Abreu, 1951

A very precocious talent, already at the age of 16 Van Dyck opened his own studio; by 1618 he was guild master of Antwerp and a collaborator of Rubens (1577-1640), the most renowned painter of that time. After a brief stay in England (1620), he went to Italy, where he remained from 1621 to 1627, studying especially the works by Titian (1488/90-1576). He became one of the favorite portraitists of the Genoa aristocracy, but also worked in Rome, Florence and Palermo. After returning to Antwerp (1628), he was a painter of Archduchess Isabella, competing with Rubens, his former mentor. In 1632, Van Dyck was invited by Charles I, King of England, to be the painter of the court. He stayed in England until his death there, leaving a great legacy and founding a new tradition of portrait painting. Although there is no consensus about the identity of the model in MASP's painting, it is believed to be William Howard, 1st Viscount Stafford (1614-1680), based on a replica of the portrait conserved in the collection of Cardiff Castle and in the 1833 print with the inscription “William Howard viscount Stafford, from the original of Van Dyck in the collection of Marquis of Bute.”



Salomon van Ruysdael

Naarden, Países Baixos (atual Holanda)
[Netherlands], *circa* 1600 – Haarlem, Países
Baixos (atual Holanda) [Netherlands], 1670

Paisagem fluvial com balsa transportando animais [River Scene with a Raft Transporting Cattle], *circa* 1650

Óleo sobre madeira [Oil on wood]

Doação [Gift] Alberto Soares Sampaio, José Machado Coelho de Castro, Joaquim Bento Alves de Lima, Ricardo Jafet, Diários Associados, Banco Mineiro da Produção, Banco de Crédito Real de Minas Gerais, Banco Hipotecário do Estado de Minas Gerais, Nelson de Faria, Evaristo Fernandes, Francisco Pignatari e [and] Alberto Quattrini Bianchi, 1951

Salomon van Ruysdael foi um dos pioneiros da paisagem naturalista na Holanda da primeira metade do século 17. Especializou-se em cenas de rios, de estuários e de marinhas compostas a partir de elementos reais, típicos da paisagem do país, repudiando as convenções anteriores bem como as composições artificiosas dos paisagistas clássicos italianos e franceses. As pinturas de Ruysdael são povoadas de pescadores, camponeses e comerciantes. Em *Paisagem fluvial com balsa transportando animais*, um barco transporta um grupo de sete pessoas e cinco vacas, enquanto, à esquerda, um homem segue pela trilha que acompanha o rio. Ao fundo, vê-se o que parece ser uma cidade, com uma torre e um conjunto de barcos. A árvore tortuosa, na beira do rio e com o tronco refletido na água, organiza a composição da pintura, sua linha em zigue-zague deixando-a mais dinâmica. A árvore, em primeiro plano, serve também como referência para se compreender a profundidade da paisagem. A paleta de cores — em azul, cinza, marrom e amarelo — torna-se mais escura no canto inferior esquerdo e mais clara à medida que se aproxima do canto direito, onde o céu e a água se mesclam e se confundem no infinito.

Salomon van Ruysdael was one of the pioneers of naturalist landscape painting in the Netherlands in the first half of the 17th century. He was specialized in scenes of rivers and estuaries, as well as seascapes, composed on the basis of real elements typical of the Dutch landscape, repudiating the previous conventions such as the artificial compositions of the classical Italian and French landscape painters. Ruysdael's paintings are peopled by fishermen, country folk and merchants. In *River Scene with a Raft Transporting Cattle*, a boat is transporting a group of seven people and five cows, while, at the left, a man is walking along a riverside path. In the background, we see what appears to be a city, with a tower and a group of boats. The zigzagging line formed by the twisted tree on the riverbank and the reflection of its trunk in the water organize the painting's composition, making it more dynamic. The tree's placement in the foreground also lends depth to the landscape. The color palette — in blue, gray, brown and yellow — is darker in the lower left corner but gradually becomes lighter toward the right, where sky and water merge in the far distance.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Frans Post

Haarlem, Holanda [The Netherlands], 1612-1680

Frans Post nasceu em uma família de artistas e foi pintor, desenhista e gravador. Chegou ao Brasil em 1637, aos 25 anos, integrando a comitiva de Maurício de Nassau durante a ocupação holandesa em Pernambuco (1630-54). Morou no Recife até 1644, período em que produziu dezoito paisagens, sendo que hoje se conhece a localização de apenas sete delas. Foi, portanto, o primeiro pintor europeu a representar a paisagem brasileira com base na observação da realidade. Após sua volta à Holanda, Post continuou realizando pinturas de temas brasileiros a partir de esboços e desenhos feitos no país. O MASP possui cinco obras do artista, entre elas *Paisagem com jiboia*. Na cena, a serpente foi pintada à direita, como se estivesse à espera de uma presa; a igreja destelhada lembra a destruição dos edifícios religiosos católicos da cidade pelos holandeses. Esta pintura é um dos melhores exemplos do cuidado de Post ao retratar aspectos da vida na colônia, da fauna e da flora do Brasil.

Paisagem com jiboia [Landscape with Boa Constrictor], *circa* 1660

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Max Lowenstein, 1961

From a family of artists, Frans Post was a painter, draftsman and printmaker. He arrived in Brazil in 1637, at the age of 25, as a member of John Maurice of Nassau's entourage during the Dutch occupation in Pernambuco (1630-54). He lived in Recife until 1644, a period in which he produced 18 landscapes, though the whereabouts of only seven of them are known today. He was, therefore, the first European painter to depict the Brazilian landscape based on direct observation. After his return to the Netherlands, Post continued to produce paintings on Brazilian themes based on sketches and drawings made during his sojourn. MASP possesses five works by the artist, including *Landscape with Boa Constrictor*. In the scene, the snake is seen on the right, as though it were waiting for a prey; the roofless church recalls the destruction of the Catholic religious buildings of the city by the Dutch. This painting is one of the best examples of Post's painstaking care in portraying aspects of colonial life as well as Brazilian flora and fauna.



043

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.



Frans Post

(Haarlem, Países Baixos (atual Holanda)
[Netherlands], 1612-1680)

Frans Post nasceu em uma família de artistas e foi pintor, desenhista e gravador. Chegou ao Brasil em 1637, aos 25 anos, integrando a comitiva de Maurício de Nassau (1604-1679) durante a ocupação holandesa em Pernambuco (1630-54). Morou no Recife até 1644, período em que produziu dezoito paisagens, sendo que hoje se conhece a localização de apenas sete delas. Essa sua “primeira fase” é caracterizada por representações da paisagem brasileira fiéis à realidade, porém, com poucos detalhes na composição. Após sua volta à Holanda, teve início o que ficou conhecido como sua “segunda fase”, com pinturas da paisagem brasileira realizadas a partir de esboços e desenhos feitos no país. Os anos de 1660 a 1670, sua “terceira fase”, são considerados os mais importantes, pois nessa época Post pintou os elementos da natureza encontrados no Nordeste brasileiro, reorganizando-os segundo a sua imaginação. Em *Paisagem com tamanduá* o animal aparece em primeiro plano, na parte inferior direita da tela, acompanhado por um sapo e um tatu — típicos da fauna brasileira. A comitiva com um casal branco e escravos, entre crianças e adultos, descansa a caminho do vilarejo de pequenas casas. As árvores escuras do primeiro plano, nas bordas, parecem emoldurar uma paisagem que se apaga aos poucos, à medida que ganha os tons de azul além do rio e das colinas. Trata-se de uma imagem didática: o europeu conheceria os aspectos da colônia por meio da imagem.

Paisagem com tamanduá [Landscape with Anteater], circa 1660

Óleo sobre madeira [Oil on wood]
Doação [Gift] Antenor Rezende, 1951

Born into a family of artists, Frans Post was a painter, draftsman, and printmaker. He arrived in Brazil in 1637, at the age of 25, as a member of the entourage of John Maurice of Nassau (1604-1679) during the Dutch occupation in Pernambuco (1630-54). He lived in Recife until 1644, a period during which he produced eighteen landscapes, though the whereabouts of only seven of them is known today. This “first phase” of his is characterized by depictions of the Brazilian landscapes faithful to reality, though with few details in the composition. After his return to Holland, his “second phase” began, with paintings of the Brazilian landscape based on sketches and drawings he had made during his sojourn in Brazil. His “third phase,” spanning from 1660 to 1670, is considered his most important, as this was when Post produced paintings based on elements of nature found in the Brazilian Northeast, but reorganizing them according to his imagination. In *Landscape with Anteater* the animal appears in the foreground, in the lower part of the canvas, accompanied by a frog and an armadillo — typical of the Brazilian fauna. The retinue, consisting of a white couple accompanied by slaves, including both children and adults, is resting on their way to a small group of houses. The dark trees along the edges in the foreground seem to frame a landscape that gradually fades, gaining blue tones beyond the river and the hills. This image included a didactic aim, for Europeans to learn about aspects of the colony by means of the picture.



Alessandro Magnasco

Gênova, Itália [Genoa, Italy], 1667-1749

Paisagem com pastores [Landscape with Shepherds], 1710-30

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Moinho Santista Indústrias Gerais S.A., 1947

Alessandro Magnasco, também conhecido como Il Lissandrino, formou-se em Gênova, Milão e em Florença onde viveu na corte dos Médici. O contato com as representações de temas populares e teatrais dos artistas nórdicos ativos na Itália inspirou o caráter extravagante e quase caricatural de suas típicas figuras desengonçadas de frades, saltimbancos, brigantes no meio de paisagens tempestuosas ou de ruínas. A obra *Paisagem com pastores*, da coleção do MASP, foi feita com pinceladas rápidas, indicando um processo intuitivo, e nela se veem poucas variações entre os tons de verde e marrom, em oposição ao contraste das cores do céu com as da vegetação. A árvore inclinada no centro da pintura agrega drama e movimento à natureza; domina a cena e relega o grupo de pessoas no entorno ao papel de coadjuvantes. O desenho dos galhos e das folhas da árvore mistura-se com o traçado das nuvens, que por sua vez se funde com os contornos das montanhas ao fundo. Magnasco inovou ao tratar a natureza como elemento central da pintura, não apenas como um fundo distante e subordinado às narrativas humanas, e parece antecipar a noção de sublime, presente no romantismo do século 19, que buscava o belo na grandiosidade e na violência da natureza.

Alessandro Magnasco, also known as Il Lissandrino, was educated in Genoa, Milan, and Florence, where he lived at the Medici court. His contact with the depictions of popular and theatrical themes by the Nordic artists active in Italy inspired the extravagant and nearly caricatural character of his typically awkward figures of friars, acrobats, fighters in the midst of landscapes often characterized by blustery weather or the presence of ruins. The work in the MASP collection, *Landscape with Shepherds*, was painted with quick brushstrokes, indicating an intuitive process, and features little variation between the tones of green and brown, in opposition to the contrast of the colors in the sky with that of the vegetation. The leaning tree at the center of the painting adds drama and movement to nature, dominating the natural landscape and relegating the group of people around it to a supporting role. The tree's branches and leaves mix with the outline of the clouds, which in turn blend with the contours of the mountains in the background. Magnasco innovated by using nature as the central element in the painting, rather than as a mere distant backdrop to human narratives, and he seems to anticipate the notion of the sublime, a feature of 19th-century romanticism, which sought beauty in the grandiosity and violence of nature.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Jean-Baptiste Pater

Valenciennes, França [France], 1695 – Paris,
França [France], 1736

Pater foi o aluno predileto do mais renomado pintor do rococó francês, Antoine Watteau (1684-1721), continuando seu estilo e seus temas, em particular as chamadas “festas galantes”. Depois da morte do rei Luís XIV (1638-1715), a aristocracia francesa, cansada do luxo e do rígido ceremonial da corte, procurou na literatura pastoral um novo ideal de comportamento menos afetado e pomposo, mas não menos sofisticado. Ao lado das grandes residências são construídos parques e vilas, inspirados na vida do campo, onde se organizavam festas campestres, divertimentos elegantes dentro de cenários inspirados na Arcádia mitológica, com pavilhões e templos dedicados às divindades do amor. Como seu mestre Watteau, Pater destacou-se por representar esses temas e foi admitido na Académie Royale em 1728. Além de grande desenhista colorista, Pater foi famoso pelos retratos. A obra do MASP, *Reunião num parque*, é um exemplar do modelo de fantasia arcadista, com exaltação da natureza, tão presente na obra de Pater. A composição é triangular e tem na sua base o grupo de mulheres e rapazes vestidos com requinte, distraídos com seus pequenos prazeres. Embora a luz na paisagem seja difusa, o grupo em primeiro plano tem um foco quase teatral, as roupas coloridas e brilhantes encontram-se em destaque. É um dos raros quadros assinados de Pater, em meio à grande produção de seu ateliê, frequentemente repetitiva.

Reunião num parque [Gathering in a Park], 1719-20

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Compra [Purchase], 1958

Pater was the favorite student of the more renowned painter of French rococo, Antoine Watteau (1684-1721), continuing his style and his themes, particularly the so-called “gallant parties.” After the death of King Louis XIV (1638-1715), the French aristocracy, tired of the luxury and rigid ceremony of the court, turned to pastoral literature as a new ideal of behavior that was less affected and pompous, but no less sophisticated. Inspired by country life, villas and parks were constructed alongside the large residences for the holding of country-style parties and elegant spectacles with scenery inspired by the mythological Arcadia, with pavilions and temples dedicated to the gods of love. With his master Watteau, Pater was outstanding for painting these themes and was admitted to the Académie Royale in 1728. Besides being a great colorist draftsman, Pater was famous for his painted portraits. MASP’s work, *Gathering in a Park*, epitomizes the model of arcadist fantasy, with an exaltation of nature similar to that seen in much of Pater’s work. The base of the triangular composition is the group of fancily dressed young men and women, distracted with their petty pleasures. Although the light in the landscape is diffuse, there is a nearly theatrical focus on the group in the foreground, with a highlight on their brightly colorful clothing. It is one of the rare paintings signed by Pater, amidst the large, often repetitive production of his studio.



Thomas Gainsborough

Sudbury, Suffolk, Inglaterra [England], 1727 –
Londres, Inglaterra [London, England], 1788

Drinkstone Park (O bosque de Cornard?) [Drinkstone Park (The Woods of Cornard?)], *circa* 1747

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Santos Vahlis, 1951

Gainsborough é um dos protagonistas da pintura de paisagem que caracterizou a arte inglesa do século 18. Nasceu no pequeno povoado de Sudbury, no nordeste da Inglaterra, mas estudou em Londres e frequentou um ateliê de gravura e a St Martin's Lane Academy, precursora da Royal Academy. Depois desse período, Gainsborough mudou-se para Bath, um balneário frequentado pela elite, conquistando ali muitos compradores de suas obras. Em *Drinkstone Park (O bosque de Cornard?)*, as nuvens carregadas tornam a luz difusa, iluminando igualmente os verdes e castanhos da paisagem. Na cena, um homem dorme na estrada, em meio ao bosque arborizado. A sua presença, contudo, é apenas um detalhe em meio ao protagonismo da vegetação. Essa inversão temática do homem para a natureza era comum na linguagem da pintura de paisagem na Inglaterra naquele contexto; usavam-se caminhos curvos, áreas vazias, árvores e bosques distribuídos sem simetria no quadro, de modo a interromper a vista completa da paisagem e criar a sensação de que o espectador está caminhando nesta paisagem. O título da obra mostra que há dúvida sobre o lugar que a pintura representa: pode ser o bosque de Cornard, que foi cenário de outras obras do artista, como a tela semelhante da coleção da National Gallery de Londres; ou pode ser o próprio Drinkstone Park, já que o dono do parque era proprietário desta tela.

Gainsborough is a key figure of the landscape painting that characterized 18th-century English art. He was born in the small town of Sudbury, northeast England, but studied in London and attended a printmaking studio, as well as St Martin's Lane Academy, a forerunner of the Royal Academy. After that period, Gainsborough moved to Bath, a seaside resort town much visited by the elites, who proved eager to buy his artworks. In *Drinkstone Park (The Woods of Cornard?)*, the dense clouds create a diffuse lighting, equally illuminating the greens as well as the browns of the landscape. In the scene, a man is sleeping alongside a road, amidst a wooded grove. His presence, however, is only a detail in the scene, where the leading role is played by the vegetation. This thematic inversion from man to nature was common in the language of landscape painting in England at that time; compositions involved curved roads, empty areas, trees and groves arranged asymmetrically in the painting, in such a way as to interrupt a complete view of the landscape, arousing the sensation that the spectator is walking in the landscape. The title of the artwork shows that there is some doubt surrounding the place depicted in the painting: it could be Cornard Woodland, which was the setting of other works by the artist, including the similar canvas in the collection of the National Gallery of London; or it could be Drinkstone Park, since the park's owner was also the owner of this canvas.



Jean-Marc Nattier

Paris, França [France], 1685-1766

Madame Louise-Elisabeth, duquesa de Parma — A terra [Madame Louise-Elisabeth, Duchess of Parma —The Earth], 1750

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Congresso Nacional, 1952

Desde os 15 anos, Nattier já era premiado como artista e atendia a muitas encomendas privadas. Em 1718, após retratar Catarina, a Grande (1729-1796), imperatriz da Rússia, recusou o convite para se estabelecer na corte em São Petersburgo. Foi então aceito como pintor de temas históricos na Académie Royale de Paris. Nattier é um dos maiores retratistas de sua geração, caracterizada pela renovação da imagem da mulher, dada sua crescente importância na vida intelectual e cultural francesa no século 18. Seus retratos reiteram o ideal da nobreza, através de simbolismos e da ostentação da riqueza, evidenciada pelos tecidos como o veludo e o cetim coloridos, que eram muito custosos e demarcavam papéis sociais. As pinturas do MASP reúnem quatro das filhas do rei Luís XV. Cada uma delas é associada a um dos quatro elementos, identificados pelos atributos do globo, do fogareiro, do pavão e da ânfora. A mais velha, Louise-Elisabeth, é associada à terra; Anne-Henriette, ao fogo; Marie-Adélaïde, ao ar; Marie-Louise-Thérèse-Victoire, à água. As obras decoravam uma sala no Palácio de Versalhes, residência da corte francesa à época.

At the age of 15, Nattier was already an awardwinning artist who received many private commissions. In 1718, after portraying Catherine the Great (1729-1796), Empress of Russia, he turned down her invitation to stay in her country as a member of the St. Petersburg court. He was then accepted as a painter of historic themes at the Académie Royale de Paris. Nattier was one of the greatest portrait artists of his generation, characterized by decorative exaggeration and the renewal of the image of the woman, in light of her growing importance in 18th-century French intellectual and cultural life. His portraits reiterate the power of the nobility over the plebeians through symbolism and the ostentation of wealth, evidenced by fabrics such as colorful satin and velvet, which were very expensive and worn to demarcate social roles. MASP's paintings bring together four of the daughters of King Louis XV. Each one of them is associated to one of the four elements, identified by the attributes of the globe, the stove, the peacock and the amphora. The eldest, Louise-Elisabeth, is associated with the earth; Anne-Henriette, with fire; Marie-Adélaïde, with air; Marie-Louise-Thérèse-Victoire, with water. The works decorated a room at the Palace of Versailles, the residence of the French court at that time.



Jean-Marc Nattier

Paris, França [France], 1685-1766

Madame Marie-Adélaïde de France — O ar [Madame Marie-Adélaïde de France — The Air], 1751

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Congresso Nacional, 1952

Desde os 15 anos, Nattier já era premiado como artista e atendia a muitas encomendas privadas. Em 1718, após retratar Catarina, a Grande (1729-1796), imperatriz da Rússia, recusou o convite para se estabelecer na corte em São Petersburgo. Foi então aceito como pintor de temas históricos na Académie Royale de Paris. Nattier é um dos maiores retratistas de sua geração, caracterizada pela renovação da imagem da mulher, dada sua crescente importância na vida intelectual e cultural francesa no século 18. Seus retratos reiteram o ideal da nobreza, através de simbolismos e da ostentação da riqueza, evidenciada pelos tecidos como o veludo e o cetim coloridos, que eram muito custosos e demarcavam papéis sociais. As pinturas do MASP reúnem quatro das filhas do rei Luís XV. Cada uma delas é associada a um dos quatro elementos, identificados pelos atributos do globo, do fogareiro, do pavão e da ânfora. A mais velha, Louise-Elisabeth, é associada à terra; Anne-Henriette, ao fogo; Marie-Adélaïde, ao ar; Marie-Louise-Thérèse-Victoire, à água. As obras decoravam uma sala no Palácio de Versalhes, residência da corte francesa à época.

At the age of 15, Nattier was already an awardwinning artist who received many private commissions. In 1718, after portraying Catherine the Great (1729-1796), Empress of Russia, he turned down her invitation to stay in her country as a member of the St. Petersburg court. He was then accepted as a painter of historic themes at the Académie Royale de Paris. Nattier was one of the greatest portrait artists of his generation, characterized by decorative exaggeration and the renewal of the image of the woman, in light of her growing importance in 18th-century French intellectual and cultural life. His portraits reiterate the power of the nobility over the plebeians through symbolism and the ostentation of wealth, evidenced by fabrics such as colorful satin and velvet, which were very expensive and worn to demarcate social roles. MASP's paintings bring together four of the daughters of King Louis XV. Each one of them is associated to one of the four elements, identified by the attributes of the globe, the stove, the peacock and the amphora. The eldest, Louise-Elisabeth, is associated with the earth; Anne-Henriette, with fire; Marie-Adélaïde, with air; Marie-Louise-Thérèse-Victoire, with water. The works decorated a room at the Palace of Versailles, the residence of the French court at that time.



Jean-Marc Nattier

Paris, França [France], 1685-1766

Madame Anne-Henriette de France — Ofogo [Madame Anne-Henriette de France — The Fire], 1751

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Congresso Nacional, 1952

Desde os 15 anos, Nattier já era premiado como artista e atendia a muitas encomendas privadas. Em 1718, após retratar Catarina, a Grande (1729-1796), imperatriz da Rússia, recusou o convite para se estabelecer na corte em São Petersburgo. Foi então aceito como pintor de temas históricos na Académie Royale de Paris. Nattier é um dos maiores retratistas de sua geração, caracterizada pela renovação da imagem da mulher, dada sua crescente importância na vida intelectual e cultural francesa no século 18. Seus retratos reiteram o ideal da nobreza, através de simbolismos e da ostentação da riqueza, evidenciada pelos tecidos como o veludo e o cetim coloridos, que eram muito custosos e demarcavam papéis sociais. As pinturas do MASP reúnem quatro das filhas do rei Luís XV. Cada uma delas é associada a um dos quatro elementos, identificados pelos atributos do globo, do fogareiro, do pavão e da ânfora. A mais velha, Louise-Elisabeth, é associada à terra; Anne-Henriette, ao fogo; Marie-Adélaïde, ao ar; Marie-Louise-Thérèse-Victoire, à água. As obras decoravam uma sala no Palácio de Versalhes, residência da corte francesa à época.

At the age of 15, Nattier was already an awardwinning artist who received many private commissions. In 1718, after portraying Catherine the Great (1729-1796), Empress of Russia, he turned down her invitation to stay in her country as a member of the St. Petersburg court. He was then accepted as a painter of historic themes at the Académie Royale de Paris. Nattier was one of the greatest portrait artists of his generation, characterized by decorative exaggeration and the renewal of the image of the woman, in light of her growing importance in 18th-century French intellectual and cultural life. His portraits reiterate the power of the nobility over the plebeians through symbolism and the ostentation of wealth, evidenced by fabrics such as colorful satin and velvet, which were very expensive and worn to demarcate social roles. MASP's paintings bring together four of the daughters of King Louis XV. Each one of them is associated to one of the four elements, identified by the attributes of the globe, the stove, the peacock and the amphora. The eldest, Louise-Elisabeth, is associated with the earth; Anne-Henriette, with fire; Marie-Adélaïde, with air; Marie-Louise-Thérèse-Victoire, with water. The works decorated a room at the Palace of Versailles, the residence of the French court at that time.



Jean-Marc Nattier

Paris, França [France], 1685-1766

Madame Marie-Louise-Thérèse-Victoire de France — A água [Madame Marie-Thérèse-Victoire de France —The Water], 1751

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Congresso Nacional, 1952

Desde os 15 anos, Nattier já era premiado como artista e atendia a muitas encomendas privadas. Em 1718, após retratar Catarina, a Grande (1729-1796), imperatriz da Rússia, recusou o convite para se estabelecer na corte em São Petersburgo. Foi então aceito como pintor de temas históricos na Académie Royale de Paris. Nattier é um dos maiores retratistas de sua geração, caracterizada pela renovação da imagem da mulher, dada sua crescente importância na vida intelectual e cultural francesa no século 18. Seus retratos reiteram o ideal da nobreza, através de simbolismos e da ostentação da riqueza, evidenciada pelos tecidos como o veludo e o cetim coloridos, que eram muito custosos e demarcavam papéis sociais. As pinturas do MASP reúnem quatro das filhas do rei Luís XV. Cada uma delas é associada a um dos quatro elementos, identificados pelos atributos do globo, do fogareiro, do pavão e da ânfora. A mais velha, Louise-Elisabeth, é associada à terra; Anne-Henriette, ao fogo; Marie-Adélaïde, ao ar; Marie-Louise-Thérèse-Victoire, à água. As obras decoravam uma sala no Palácio de Versalhes, residência da corte francesa à época.

At the age of 15, Nattier was already an awardwinning artist who received many private commissions. In 1718, after portraying Catherine the Great (1729-1796), Empress of Russia, he turned down her invitation to stay in her country as a member of the St. Petersburg court. He was then accepted as a painter of historic themes at the Académie Royale de Paris. Nattier was one of the greatest portrait artists of his generation, characterized by decorative exaggeration and the renewal of the image of the woman, in light of her growing importance in 18th-century French intellectual and cultural life. His portraits reiterate the power of the nobility over the plebeians through symbolism and the ostentation of wealth, evidenced by fabrics such as colorful satin and velvet, which were very expensive and worn to demarcate social roles. MASP's paintings bring together four of the daughters of King Louis XV. Each one of them is associated to one of the four elements, identified by the attributes of the globe, the stove, the peacock and the amphora. The eldest, Louise-Elisabeth, is associated with the earth; Anne-Henriette, with fire; Marie-Adélaïde, with air; Marie-Louise-Thérèse-Victoire, with water. The works decorated a room at the Palace of Versailles, the residence of the French court at that time.



Antoine Vestier

Avallon, França [France], 1740 –
Paris, França, 1824

Enviado a Paris para estudar no ateliê do pintor Jean-Baptiste Pierre (1714-1789), casou-se com a filha do miniaturista em esmalte Antoine Reverend e, durante algum tempo, continuou a atividade do sogro. Em 1776, fez uma viagem a Londres, onde provavelmente conheceu as obras de retratistas como Thomas Gainsborough (1727-1788). De volta a Paris, destacou-se na miniatura e na pintura de retratos. Foi admitido na Académie Royale em 1785 e, no ano seguinte, foi nomeado pintor do rei. Contudo, as mudanças de gosto provocadas pela Revolução deixaram o artista à margem da vida artística da capital. *Retrato de uma dama com livro junto a uma fonte* exemplifica o gosto da época pelo retrato inserido na paisagem, a busca por simplicidade e naturalidade na representação da distinção e do privilégio social — o livro indica a educação, e a pele branca, pouco exposta ao sol, é um sintoma do ócio, ambos símbolos das classes dominantes da época.

***Retrato de uma dama com livro
junto a uma fonte*** [Portrait of a Lady
with a Book by a Fountain], *circa* 1785

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Assis Chateaubriand, 1958

Sent to Paris to study in the studio of painter Jean-Baptiste Pierre (1714-1789), he married the daughter of the enamel miniaturist Antoine Reverend and continued the activity of his father-in-law for some time. In 1776, he traveled to London, where he most likely saw works by portraitists such as Thomas Gainsborough (1727-1788). Back in Paris, he became outstanding as a miniaturist and portrait painter. He was admitted to the Académie Royale in 1785, and the following year was appointed as the king's painter. But the changes in taste brought about by the Revolution left the artist at the fringe of the Paris art world. *Portrait of a Lady with a Book by a Fountain* exemplifies the taste of the time for portraiture inserted in the landscape, with straightforward representation of distinction and social privilege — the book indicates education, and the white skin, little exposed to the sun, is a symptom of idleness, both symbols of the dominant classes of that era.



013

Este trabalho possui comentários
disponíveis no aplicativo MASP
Áudios. Baixe gratuitamente o
app e saiba mais.

[This work has comments
available in the MASP Áudios
application. Download the app for
free and learn more.]



Francisco Goya y Lucientes

Fuentetodos, Espanha [Spain], 1746 – Bordéus,
França [Bordeaux, France], 1828

Em 1774, Goya fez alguns desenhos sobre a vida do povo para tapeçarias da corte de Madri. Esses trabalhos foram o ponto de partida da rápida carreira do artista, que caiu no gosto da aristocracia espanhola. Ao mesmo tempo que pintava retratos das elites locais, Goya produzia, em paralelo, séries sarcásticas e caricaturais, que refletiam os horrores do seu tempo. O artista alcançou os mais altos postos acadêmicos, como a diretoria da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, e a posição de pintor de câmara do rei Carlos IV (1748-1819), em 1789. Em decorrência da surdez, causada por uma doença, Goya abandonou ambos os cargos em 1797. O *Retrato do cardeal Luis Maria de Borbon y Vallabriga* é um dos quatro pintados por Goya nos quais o religioso aparece, sendo: um retrato de infância, um retrato de família e dois pintados após sua nomeação religiosa. Acredita-se que essa versão tenha sido produzida por ocasião de sua nomeação a cardeal e arcebispo de Sevilha, quando tinha aproximadamente 20 anos. Ele carrega as insígnias da Ordem Carlos III e do Espírito Santo e um brevíario aberto, livro que reúne as orações diárias dos cardeais. Há uma iluminação teatral concentrada sobre ele e o seu entorno, de modo que não se perceba até onde vai o fundo da pintura. Essa continuidade do espaço e as cores intensas criam o contraste dramático e um pouco soturno que marca o estilo do pintor.

Retrato do cardeal Don Luis Maria de Borbon y Vallabriga

[Portrait of Cardinal Don Luis Maria
de Borbon y Vallabriga], 1798-1800

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Orozimbo Roxo Loureiro, 1951

In 1774, Goya made some drawings about the life of people for tapestries of the court of Madrid. Much appreciated by the Spanish aristocracy, they marked the outset of his rise to artistic fame. In parallel to his work of painting portraits for the local elites, Goya also produced a sarcastic and caricatural series that reflected the horrors of his time. The artist was appointed to very high positions, including director of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, and chamber painter of Charles IV (1748-1819), in 1789. After becoming deaf due to an illness, Goya gave up both posts in 1797. *Portrait of Cardinal Don Luis Maria de Borbon y Vallabriga* is one of four portraits painted by Goya in which the clergyman appears, to wit: a childhood portrait, a family portrait, and two paintings made after his religious appointment. It is believed that this version was produced for the occasion of his appointment as Cardinal and Archbishop of Seville, when he was about 20 years old. He is holding the insignias of the Order of Charles III and the Order of the Holy Spirit, along with an open breviary, a book containing the daily prayers of cardinals. There is a theatrical lighting concentrated on him and his surroundings, which makes it hard to perceive the true depth of the background. This continuity of the space and the intense colors create the dramatic and somewhat gloomy contrast that marks the painter's style.



Francisco Goya y Lucientes

Fuentetodos, Espanha [Spain], 1746 – Bordéus,
França [Bordeaux, France], 1828

Em 1774, Goya fez alguns desenhos sobre a vida do povo para tapeçarias da corte de Madri. Esses trabalhos foram o ponto de partida da rápida carreira do artista, que caiu no gosto da aristocracia espanhola. Ao mesmo tempo em que pintava retratos das elites locais, Goya produzia, em paralelo, séries sarcásticas e caricaturais, que refletiam os horrores do seu tempo. O artista alcançou os mais altos postos acadêmicos, como a diretoria da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, e a posição de pintor de câmara do rei Carlos IV (1748-1819), em 1789. Em decorrência da surdez, causada por uma doença, Goya abandonou ambos os cargos em 1797. No *Retrato de Don Juan Antonio Llorente*, a empatia entre o pintor e o modelo é evidente, como indicam o cenário e a expressão informal no rosto. Goya e Llorente eram amigos e o modelo chegou a escrever sobre a série de gravuras *Caprichos* (1797-98), do artista. Ao mesmo tempo que representava, como secretário, a Inquisição católica na Espanha, Llorente era um entusiasta da Revolução Francesa (1789) e das ideias liberais da época. Quer dizer: contraditoriamente, ele era a favor de um modelo de sociedade que permitisse garantias sociais e liberdades individuais, mas atuava na Inquisição. Em 1800, acolheu o monarca francês José Bonaparte (1768-1844) em Madri, em meio à Guerra Peninsular (1807-14), quando a França dominou a Espanha. Para marcar sua adesão ao bonapartismo, foi nomeado pela recém-criada Orden Real de España, cujo brasão (chamado sarcasticamente pelos espanhóis de “La Berenjena” [a berinjela]) pode-se ver pintado em seu peito.

Retrato de Don Juan Antonio Llorente [Portrait of Don Juan Antonio Llorente], 1809-13

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Antônio Sanchez Galeano, 1958

In 1774, Goya made some drawings about the life of people for tapestries of the court of Madrid. Much appreciated by the Spanish aristocracy, they marked the outset of his rise to artistic fame. In parallel to his work of painting portraits for the local elites, Goya also produced a sarcastic and caricatural series that reflected the horrors of his time. The artist was appointed to very high positions, including director of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, and chamber painter of Charles IV (1748-1819), in 1789. After becoming deaf due to an illness, Goya gave both posts in 1797. In *Portrait of Don Juan Antonio Llorente*, the empathy between the painter and the model is evident, as indicated by the setting and the informal facial expression. Goya and Llorente were friends and the model even wrote about the artist's print series *Los Caprichos* (1797-98). At the same time that he represented, as a secretary, the Catholic Inquisition in Spain, Llorente was an enthusiast of the French Revolution (1789), and of the liberal ideas of that time. In other words, he was, contradictorily, in favor of a model of society that allowed social guarantees and individual liberties, while being active in the Inquisition. In 1800, he sheltered French monarch José Bonaparte (1768-1844) in Madrid, amidst the Peninsular War (1807-14), when France dominated Spain. To mark his adhesion to Bonapartism, he was conferred the recently created Royal Order of Spain, whose coat of arms (sarcastically referred to by the Spanish as “La Berenjena” [The Eggplant]) can be seen painted on his chest.



Jean-Auguste-Dominique Ingres

Montauban, França [France], 1780 – Paris, França [France], 1867

A Virgem do véu azul [Virgin of the Blue Veil], 1827

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Compra [Purchase], 1958

Ingres foi aluno de Jacques-Louis David (1748-1825), figura central do neoclassicismo francês. Ainda jovem, afirmou-se recebendo importantes encomendas oficiais do regime napoleônico. Em 1806, viajou a Roma, onde permaneceu até 1820, quando se mudou para Florença. Na Itália, tornou-se um dos retratistas mais requisitados. Voltando a Paris em 1824, consagrou-se líder da escola clássica francesa. Eleito membro da academia, abriu um ateliê muito concorrido e, durante a vida, foi considerado pelo meio oficial o maior artista francês. Seus inúmeros desenhos mostram como Ingres possuía uma enorme erudição que se estendia da pintura dos vasos gregos à arte maneirista. Soube reunir todas essas referências em suas composições por meio do desenho, pensado de forma puramente decorativa, ou seja, em função do equilíbrio formal e sem preocupações naturalistas. Duas das obras de Ingres do MASP, *Cristo abençoador* (1834) e *A Virgem do véu azul*, representam temas religiosos. Historicamente, os gestos dessas figuras remontam a narrativas bíblicas específicas, mas também têm a função de orientar os fiéis à devoção. As mãos de Cristo, abertas e voltadas para cima, eram assim retratadas nos primórdios do cristianismo; era como ele ensinava a rezar o Pai-nosso. Já as mãos de Maria, juntas, seguem a tradição medieval e manifestam humildade e submissão.

Ingres was a student of Jacques-Louis David (1748-1825), a central figure of French neoclassicism. He became established as a painter while still young, receiving important official commissions from the Napoleonic regime. In 1806, he traveled to Rome, where he remained until 1820, when he moved to Florence. In Italy, he became one of the most highly demanded portraitists. Returning to Paris in 1824, he became recognized as the leader of the French classical school. Elected as a member of the academy, he opened a prestigious studio and during his life was considered by the official art world as the greatest French artist. His countless drawings show how Ingres possessed an enormous erudition that ranged from the painting of Greek vases to mannerist art. He knew how to combine all these references in his compositions through drawing, conceived in a purely decorative way, that is, in accordance with the formal balance and without naturalist concerns. Two of MASP's works by Ingres, *The Blessing Christ* (1834) and *Virgin of the Blue Veil*, present religious themes. Historically, the gestures of these figures refer to specific biblical narratives, but they also serve to instruct the faithful in their devotion. At the outset of Christianity, the hands of Christ were portrayed opened and facing upward; it was how he taught the people to pray the Lord's Prayer. For her part, Mary's hands are held together, according to medieval tradition, expressing humility and submission.



Jean-Auguste-Dominique Ingres

Montauban, França [France], 1780 – Paris, França [France], 1867

Ingres foi aluno de Jacques-Louis David (1748-1825), figura central do neoclassicismo francês. Ainda jovem, afirmou-se recebendo importantes encomendas oficiais do regime napoleônico. Em 1806, viajou a Roma, onde permaneceu até 1820, quando se mudou para Florença. Na Itália, tornou-se um dos retratistas mais requisitados. Voltando a Paris em 1824, consagrou-se líder da escola clássica francesa. Eleito membro da academia, abriu um ateliê muito concorrido e, durante a vida, foi considerado pelo meio oficial o maior artista francês. Seus inúmeros desenhos mostram como Ingres possuía uma enorme erudição que se estendia da pintura dos vasos gregos à arte maneirista. Soube reunir todas essas referências em suas composições por meio do desenho, pensado de forma puramente decorativa, ou seja, em função do equilíbrio formal e sem preocupações naturalistas. Duas das obras de Ingres do MASP, *Cristo abençoador* e *A Virgem do véu azul* (1827), representam temas religiosos. Historicamente, os gestos dessas figuras remontam a narrativas bíblicas específicas, mas também têm a função de orientar os fiéis à devoção. As mãos de Cristo, abertas e voltadas para cima, eram assim retratadas nos primórdios do cristianismo; era como ele ensinava a rezar o Pai-nosso. Já as mãos de Maria, juntas, seguem a tradição medieval e manifestam humildade e submissão.

***Cristo abençoador* [The Blessing Christ], 1834**

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Compra [Purchase], 1958

Ingres was a student of Jacques-Louis David (1748-1825), a central figure of French neoclassicism. He became established as a painter while still young, receiving important official commissions from the Napoleonic regime. In 1806, he traveled to Rome, where he remained until 1820, when he moved to Florence. In Italy, he became one of the most highly demanded portraitists. Returning to Paris in 1824, he became recognized as the leader of the French classical school. Elected as a member of the academy, he opened a prestigious studio and during his life was considered by the official art world as the greatest French artist. His countless drawings show how Ingres possessed an enormous erudition that ranged from the painting of Greek vases to mannerist art. He knew how to combine all these references in his compositions through drawing, conceived in a purely decorative way, that is, in accordance with the formal balance and without naturalist concerns. Two of MASP's works by Ingres, *The Blessing Christ* and *Virgin of the Blue Veil* (1827), present religious themes. Historically, the gestures of these figures refer to specific biblical narratives, but they also serve to instruct the faithful in their devotion. At the outset of Christianity, the hands of Christ were portrayed opened and facing upward; it was how he taught the people to pray the Lord's Prayer. For her part, Mary's hands are held together, according to medieval tradition, expressing humility and submission.



Eugène Delacroix

Charenton Saint-Maurice, França [France], 1798
– Paris, França [France], 1863

O inverno — Juno implora a Éolo a destruição da frota de Eneas

[The Winter — Juno Beseeches Aeolus
to Destroy Eneas' Fleet], 1856-63

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Compra [Purchase], 1958

Estudioso dos clássicos, Delacroix escreveu sobre sua obra e de outros artistas ao longo da vida, o que contribuiu para que se tornasse um modelo intelectual da pintura romântica. Viajou para conhecer pessoalmente o pintor John Constable (1776-1837), na Inglaterra, e a obra de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828), na Espanha. Essas referências foram fundamentais para que Delacroix se desprendesse do rigor tradicional da pintura francesa, buscando sugerir sensações mais que ser fiel à representação. As obras do MASP foram encomendadas pelo industrial francês Jacques-Frédéric Hartmann (1822-1880) para decorar sua residência. Nelas, Delacroix associa o tema das quatro estações a mitos greco-romanos. As pineladas largas são as mesmas para os cenários e para as personagens, e o movimento não está apenas nos gestos e na interação, mas no ritmo da própria pinelada. As curvas das rochas, as nuvens agitadas, a vegetação e as águas parecem acompanhar a sinuosidade dos corpos, conferindo tensão ao conjunto. De longe, as telas de grande formato destacam as cenas em sua totalidade, com grande riqueza de detalhes. De perto, cada trecho funciona com independência, destacando-se os blocos de cor, em especial, as massas de ocre e vermelho, e de verde e azul.

A scholar of the classics, Delacroix wrote about his work and that of other artists throughout his life, thus contributing to his stature as a proponent of romantic painting. He traveled to personally meet painter John Constable (1773-1837), in England, and to see the work of Francisco Goya y Lucientes (1746-1828), in Spain. These references were fundamental for Delacroix to break free from the traditional rigor of French painting; rather than striving to create objectively precise depictions, his aim was to suggest sensations and feelings. The works by Delacroix in MASP's collection were commissioned by French industrialist Jacques-Frédéric Hartmann (1822-1880) to decorate his residence. In them, Delacroix associates the theme of the four seasons to Greco-Roman mythology. The same broad brushstrokes are used for the settings and the characters, and the movement is not only in the gestures and interaction, but in the rhythm of the brushstrokes themselves. The curves of the rocks, the billowing clouds, the vegetation and the waters seem to accompany the sinuosity of the bodies, imparting tension to the set. From a distance, the large-format canvases present the scenes in their totality, with a wealth of details. From up close, each segment functions independently, highlighting the patches of color, especially the masses of ochre and red, and of green and blue.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Eugène Delacroix

Charenton Saint-Maurice, França [France], 1798 –
Paris, França, 1863

A primavera — Eurídice colhendo flores é mordida por uma cobra (A morte de Eurídice) [The Spring — Eurydice Bitten by a Serpent while Picking Flowers (Eurydice's Death)], 1856-63

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Compra [Purchase], 1958

Estudioso dos clássicos, Delacroix escreveu sobre sua obra e de outros artistas ao longo da vida, o que contribuiu para que se tornasse um modelo intelectual da pintura romântica. Viajou para conhecer pessoalmente o pintor John Constable (1776-1837), na Inglaterra, e a obra de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828), na Espanha. Essas referências foram fundamentais para que Delacroix se desprendesse do rigor tradicional da pintura francesa, buscando sugerir sensações mais que ser fiel à representação. As obras do MASP foram encomendadas pelo industrial francês Jacques-Frédéric Hartmann (1822-1880) para decorar sua residência. Nestas, Delacroix associa o tema das quatro estações a mitos greco-romanos. As pinceladas largas são as mesmas para os cenários e para as personagens, e o movimento não está apenas nos gestos e na interação, mas no ritmo da própria pincelada. As curvas das rochas, as nuvens agitadas, a vegetação e as águas parecem acompanhar a sinuosidade dos corpos, conferindo tensão ao conjunto. De longe, as telas de grande formato destacam as cenas em sua totalidade, com grande riqueza de detalhes. De perto, cada trecho funciona com independência, destacando-se os blocos de cor, em especial, as massas de ocre e vermelho, e de verde e azul.

A scholar of the classics, Delacroix wrote about his work and that of other artists throughout his life, thus contributing to his stature as a proponent of romantic painting. He traveled to personally meet painter John Constable (1773-1837), in England, and to see the work of Francisco Goya y Lucientes (1746-1828), in Spain. These references were fundamental for Delacroix to break free from the traditional rigor of French painting; rather than striving to create objectively precise depictions, his aim was to suggest sensations and feelings. The works by Delacroix in MASP's collection were commissioned by French industrialist Jacques-Frédéric Hartmann (1822-1880) to decorate his residence. In them, Delacroix associates the theme of the four seasons to Greco-Roman mythology. The same broad brushstrokes are used for the settings and the characters, and the movement is not only in the gestures and interaction, but in the rhythm of the brushstrokes themselves. The curves of the rocks, the billowing clouds, the vegetation and the waters seem to accompany the sinuosity of the bodies, imparting tension to the set. From a distance, the large-format canvases present the scenes in their totality, with a wealth of details. From up close, each segment functions independently, highlighting the patches of color, especially the masses of ochre and red, and of green and blue.



015

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]



Eugène Delacroix

Charenton Saint-Maurice, França [France], 1798
– Paris, França [France], 1863

O verão — Diana surpreendida por Acteão [The Summer — Diana Surprised by Actaeon], 1856-63

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Compra [Purchase], 1958

Estudioso dos clássicos, Delacroix escreveu sobre sua obra e de outros artistas ao longo da vida, o que contribuiu para que se tornasse um modelo intelectual da pintura romântica. Viajou para conhecer pessoalmente o pintor John Constable (1776-1837), na Inglaterra, e a obra de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828), na Espanha. Essas referências foram fundamentais para que Delacroix se desprendesse do rigor tradicional da pintura francesa, buscando sugerir sensações mais que ser fiel à representação. As obras do MASP foram encomendadas pelo industrial francês Jacques-Frédéric Hartmann (1822-1880) para decorar sua residência. Nelas, Delacroix associa o tema das quatro estações a mitos greco-romanos. As pinceladas largas são as mesmas para os cenários e para as personagens, e o movimento não está apenas nos gestos e na interação, mas no ritmo da própria pincelada. As curvas das rochas, as nuvens agitadas, a vegetação e as águas parecem acompanhar a sinuosidade dos corpos, conferindo tensão ao conjunto. De longe, as telas de grande formato destacam as cenas em sua totalidade, com grande riqueza de detalhes. De perto, cada trecho funciona com independência, destacando-se os blocos de cor, em especial, as massas de ocre e vermelho, e de verde e azul.

A scholar of the classics, Delacroix wrote about his work and that of other artists throughout his life, thus contributing to his stature as a proponent of romantic painting. He traveled to personally meet painter John Constable (1773-1837), in England, and to see the work of Francisco Goya y Lucientes (1746-1828), in Spain. These references were fundamental for Delacroix to break free from the traditional rigor of French painting; rather than striving to create objectively precise depictions, his aim was to suggest sensations and feelings. The works by Delacroix in MASP's collection were commissioned by French industrialist Jacques-Frédéric Hartmann (1822-1880) to decorate his residence. In them, Delacroix associates the theme of the four seasons to Greco-Roman mythology. The same broad brushstrokes are used for the settings and the characters, and the movement is not only in the gestures and interaction, but in the rhythm of the brushstrokes themselves. The curves of the rocks, the billowing clouds, the vegetation and the waters seem to accompany the sinuosity of the bodies, imparting tension to the set. From a distance, the large-format canvases present the scenes in their totality, with a wealth of details. From up close, each segment functions independently, highlighting the patches of color, especially the masses of ochre and red, and of green and blue.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Eugène Delacroix

Charenton Saint-Maurice, França [France], 1798
– Paris, França [France], 1863

Estudioso dos clássicos, Delacroix escreveu sobre sua obra e de outros artistas ao longo da vida, o que contribuiu para que se tornasse um modelo intelectual da pintura romântica. Viajou para conhecer pessoalmente o pintor John Constable (1776-1837), na Inglaterra, e a obra de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828), na Espanha. Essas referências foram fundamentais para que Delacroix se desprendesse do rigor tradicional da pintura francesa, buscando sugerir sensações mais que ser fiel à representação. As obras do MASP foram encomendadas pelo industrial francês Jacques-Frédéric Hartmann (1822-1880) para decorar sua residência. Nelas, Delacroix associa o tema das quatro estações a mitos greco-romanos. As pineladas largas são as mesmas para os cenários e para as personagens, e o movimento não está apenas nos gestos e na interação, mas no ritmo da própria pinelada. As curvas das rochas, as nuvens agitadas, a vegetação e as águas parecem acompanhar a sinuosidade dos corpos, conferindo tensão ao conjunto. De longe, as telas de grande formato destacam as cenas em sua totalidade, com grande riqueza de detalhes. De perto, cada trecho funciona com independência, destacando-se os blocos de cor, em especial, as massas de ocre e vermelho, e de verde e azul.

O outono — Baco e Ariadne [The Autumn — Bacchus and Ariadne], 1856-63

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Compra [Purchase], 1958

A scholar of the classics, Delacroix wrote about his work and that of other artists throughout his life, thus contributing to his stature as a proponent of romantic painting. He traveled to personally meet painter John Constable (1773-1837), in England, and to see the work of Francisco Goya y Lucientes (1746-1828), in Spain. These references were fundamental for Delacroix to break free from the traditional rigor of French painting; rather than striving to create objectively precise depictions, his aim was to suggest sensations and feelings. The works by Delacroix in MASP's collection were commissioned by French industrialist Jacques-Frédéric Hartmann (1822-1880) to decorate his residence. In them, Delacroix associates the theme of the four seasons to Greco-Roman mythology. The same broad brushstrokes are used for the settings and the characters, and the movement is not only in the gestures and interaction, but in the rhythm of the brushstrokes themselves. The curves of the rocks, the billowing clouds, the vegetation and the waters seem to accompany the sinuosity of the bodies, imparting tension to the set. From a distance, the large-format canvases present the scenes in their totality, with a wealth of details. From up close, each segment functions independently, highlighting the patches of color, especially the masses of ochre and red, and of green and blue.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Jean-Baptiste-Camille Corot

Paris, França [France], 1796-1875

A vida de Corot foi marcada por uma intensa produção e por viagens que alimentaram sua pintura, em constante transformação e sem adesão rígida a qualquer estilo específico. O MASP possui cinco obras do artista: três retratos, uma paisagem e uma natureza-morta. Em *Cigana com bandolim*, retrato da soprano sueca Kristina Nilsson (1843-1921), os ocres e vermelhos revelam uma sobriedade calculada. O cuidado com a cor é também a tônica da obra *Rosas num copo* (1874), em que a transparência do copo e a variação entre pedaços diluídos e maciços de tinta criam a sensação de umidade. O fundo uniforme destaca a cor de cada pétala. As linhas vertical e horizontal e o copo deslocado do centro dão um aspecto casual e intimista para a imagem, como se ela fosse o recorte de uma distração. É uma das três únicas pinturas de flores do artista. *Paisagem com camponesa* (1861) tem uma graduação de azuis entre o céu e as colinas ao fundo, semelhante à do verde do pasto e das plantas no centro do quadro. A divisão horizontal marca um espelhamento tanto na cor quanto na composição: o terreno declina na mesma medida em que a linha azul da paisagem se levanta. A árvore ao centro conecta os dois planos, enquanto a camponesa representa o trabalho como um elemento constitutivo dessa paisagem.

***Cigana com bandolim* [Gypsy with a Mandolin], 1874**

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Compra [Purchase], 1958

Corot painted prolifically, taking many trips to fuel his painting, which transformed constantly without rigidly adhering to any specific style. MASP has five works by the artist: three portraits, a landscape and a still life. In *Gypsy Girl with a Mandolin*, a portrait of Swedish soprano Christine Nilsson (1843-1921), the ochers and reds evince a calculated sobriety. Careful use of color is also the high point of *Rose in un Bicchiere* (1874), in which the cup's transparency and the variation between thin and solid swatches of color convey a sensation of moistness. The uniform background highlights the color of each leaf and petal. The vertical and horizontal lines, coupled with the cup's off-center placement, lend this picture a casual and intimist aspect. It is one of just three paintings of flowers by the artist. In *Landscape with Peasant Girl* (1861) the gradation of blues between the sky and hills in the background is echoed in that of the greens of the pasture in the middle of the canvas. The horizontal division is the axis for a mirroring both in terms of color and composition: the green field slopes down to the right while the blue line of the faraway hills slopes upward at the same angle. The tree at the center connects the two planes, while the working peasant girl represents labor as a constitutive element of this landscape.



Pierre-Auguste Renoir

Limoges, França [France], 1841 – Cagnes, França [France], 1919

Renoir estudou na École des Beaux-Arts de Paris e fez parte do primeiro núcleo de artistas impressionistas, com Claude Monet (1840-1926), Camille Pissarro (1830-1903) e Alfred Sisley (1839-1899). Os pintores dessa corrente buscavam captar o efêmero, aquilo que rapidamente muda de feição, como a vida moderna nas cidades. Em geral, essa fluidez aparece em pinturas de paisagem ou vistas urbanas, com sua luz em constante movimento. Renoir, porém, deu grande importância à representação da figura humana, que aparece em retratos, cenas de cafés e bares ou em nus femininos. As doze pinturas do artista na coleção do MASP abarcam quase toda a sua carreira, da juventude à velhice. A menina no *Retrato de Marthe Bérard* foi a primeira dos quatro filhos de Paul Bérard (1833-1905) que Renoir pintou e também seu primeiro retrato feito sob encomenda. Os Bérard eram uma família de amigos e colecionadores do artista. Esta pintura, depois reproduzida em menor escala, foi construída com pinceladas rápidas e uniformes, quase sem distinção de tratamento entre a figura e o fundo, algo em geral valorizado pela tradição pictórica europeia. O rosto de Marthe tem o mesmo tratamento que as demais partes da tela, construída com poucas cores, ocres e azuis.

Retrato de Marthe Bérard [Portrait of Marthe Bérard], 1879

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Dado por um grupo de canadenses amigos do MASP [Gift of a group of Canadian friends of MASP], 1952

Renoir studied at the École des Beaux-Arts de Paris and was part of the first cluster of impressionist artists, along with Claude Monet (1840-1926), Camille Pissarro (1830-1903), and Alfred Sisley (1839-1899). The painters of this trend sought to capture the ephemera — that which quickly changes its features, such as modern life in the cities. In general, this fluidity appears in landscapes or cityscapes, with their light in constant movement. Renoir, however, gave great importance to the depiction of human figures, which appear in portraits, scenes of cafés and bars, or female nudes. The dozen paintings by the artist in MASP's collection span nearly his entire career, from youth to old age. The girl in *Portrait of Marthe Bérard* was the first of the four children of Paul Bérard (1833-1905) painted by Renoir which also was his first commissioned portrait. The Bérard family were friends as well as collectors of the artist. This painting, later reproduced on a smaller scale, was constructed with quick, uniform brushstrokes, nearly without the different treatment generally accorded to figure and background, which used to be valued in the European pictorial tradition. Marthe's face has the same treatment as other parts of the canvas, constructed with a few ochre and blue hues.



Édouard Manet

Paris, França [France], 1832-1883

O senhor Eugène Pertuiset, caçador de leões [Mr. Eugène Pertuiset, the Lion Hunter], 1881

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Gastão Vidigal e Geremia Lunardelli, 1950

Nascido em uma família abastada da burguesia, Manet iniciou os estudos literários e a carreira de oficial da Marinha. Depois de uma viagem ao Rio de Janeiro embarcado num navio mercantil, persuadiu a família de sua vocação artística. Convencido de que a renovação da pintura deveria basear-se no estudo da tradição, copiou as grandes obras do Louvre e viajou pela Espanha, Itália, Holanda e Áustria. Precursor do impressionismo, Manet foi uma figura essencial na passagem entre a arte acadêmica e a arte moderna. Foi um grande mobilizador da cena artística na segunda metade do século 19 em Paris, interlocutor de escritores e poetas como Émile Zola (1840-1902) e Charles Baudelaire (1821-1867). Suas personagens encaram duramente o espectador e parecem desafiar a tradição e a crítica. *O senhor Eugène Pertuiset, caçador de leões*, uma das telas de maior formato pintadas por Manet, foi restaurada recentemente. O homem ajoelhado com a arma na mão era um amigo pessoal do artista, colecionador e comerciante de arte e de armas, amante da noite e da caça. A obra é uma paródia dos heróis românticos, antítese das lutas ferozes entre homens e animais pintadas por Eugène Delacroix (1798-1863). Há também uma sátira aos gestos decorosos e artificiais da pintura dos salões.

Born into an affluent bourgeois family, Manet began life by studying literature and taking up a career as a naval officer. After a trip to Rio de Janeiro aboard a merchant ship, he finally convinced his family to give in to his aspirations to become an artist. Believing that the renovation of painting should be based on the study of tradition, he copied the masterpieces of the Louvre and traveled to Spain, Italy, the Netherlands and Austria. A precursor of impressionism, Manet was a key figure in the transition from academic art to modern art. He was a shaker and mover of the artistic scene in the second half of the 19th century in Paris, and an interlocutor of writers and poets such as Émile Zola (1840-1902) and Charles Baudelaire (1821-1867). The characters in his paintings stare stiffly at the spectator, seemingly in defiance of tradition and the critics. *Mr. Eugène Pertuiset, the Lion Hunter*, one of the largest canvases painted by Manet, was recently restored. The kneeling man holding the gun, a personal friend of the artist, was a collector and dealer of art and guns, a lover of the night and of hunting. This work is a parody of the romantic heroes, the antithesis of the fierce fights between men and animals painted by Eugène Delacroix (1798-1863). It also satirizes the decorous and artificial gestures of the painting of the salons.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Edgar Degas

Paris, França [France], 1834-1917

Quatro bailarinas em cena [Four Ballet Dancers o n Stage], 1885-90

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Walther Moreira Salles, Simone Pilon,
Jacques Pilon, Benedito Manhães Barreto,
um comissário de café em Santos [a coffee commissioner
in Santos], Industriais da Junta de São Paulo e [and]
Diários Associados de São Paulo, 1950

As primeiras referências de Degas foram Ingres (1780-1867) e Edouard Manet (1832-1883), que orientou sua pintura em direção à representação de temas modernos. Depois da derrota da França na guerra contra a Prússia (1870-71) e dos eventos da Comuna de Paris (1871), viajou a Nova Orleans, cidade natal de sua mãe. Voltou a Paris em 1873 e, decepcionado com os Salões oficiais, juntou-se ao grupo de jovens artistas que passaram a ser conhecidos como impressionistas. Degas teve um papel importante na organização das oito exposições do grupo, realizadas entre 1874 e 1886. Ele não prezava pela pintura ao ar livre, preferia estudar o movimento da figura humana e dos animais, utilizando também, de forma pioneira, os recursos ópticos da fotografia. Esse é o caso de *Quatro bailarinas em cena*: no braço da bailarina central, a sombra é feita com marcas azuis; as manchas roxas do tutu permitem que o rosa se destaque e adquira, por contraste, mais luz; parte do rosto é verde, o que desfoca a expressão da face e destaca o gesto.

Degas's first references were Ingres (1780-1867) and Edouard Manet (1832-1883), who oriented his painting toward the representation of modern themes. After France's defeat in the war against Prussia (1870-71) and the events of the Paris Commune (1871), he traveled to New Orleans, his mother's city of birth. He returned to Paris in 1873 and, disappointed with the official salons, joined with a group of young artists who began to be known as impressionists. Degas played an important role in the organization of the group's eight exhibitions, held between 1874 and 1886. He was little taken to *plein-air* painting, preferring to study the movement of the human figure and that of animals, while also pioneering the use of the optical resources of photography. This is the case of *Four Ballet Dancers on Stage*: the shadow on the arm of the central dancer is made with blue marks; the purple spots on her tutu highlight the pink hues and make them brighter by contrast; part of the face is green, thus blurring the facial expression while lending prominence to the gesture.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

João Batista Castagneto

Gênova, Itália [Genoa, Italy], 1851 – Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1900

Castagneto seguiu a profissão de marinheiro do pai, com quem foi viver no Rio de Janeiro, em 1874. Estudou com Victor Meirelles (1832-1903) e Georg Grimm (1846-1887) na Academia Imperial de Belas Artes, onde ingressou em 1876, burlando a regra da idade máxima para inscrição na escola. Referia-se a si mesmo como um mero “pintor de botes”, pintando paisagens marinhas, muitas vezes a partir de um ateliê improvisado em um barco. Suas pinturas eram feitas pelo empastamento da tinta óleo espalhada de forma ágil em largas pinceladas, em telas ou suportes rígidos, frequentemente tampas de caixas de charuto. Essa produção representou uma atitude renovadora na pintura brasileira, introduzindo uma paisagem mais sensível, intuitiva e moderna. A obra *Uma salva em dia de grande gala na baía do Rio de Janeiro* foi centro de uma das polêmicas que marcaram sua relação conturbada com a Academia. Trata-se de um dos projetos mais ambiciosos do artista, o que não o livrou, porém, de ter seu ingresso recusado na coleção da Escola Nacional de Belas Artes, por desrespeitar os valores difundidos pelos acadêmicos.

Uma salva em dia de grande gala na baía do Rio de Janeiro [Gun Salute on a Gala Day at the Rio de Janeiro Bay], 1887

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Mário de Oliveira, 1949

Castagneto was a sailor, following in the footsteps of his father, with whom he moved to Rio de Janeiro in 1874. He studied under Victor Meirelles (1832-1903) and George Grimm (1846-1887) at the Academia Imperial de Belas Artes, where he enrolled in 1876, understating his age to circumvent the school's age-limit rules. He referred to himself as a mere “painter of boats,” painting seascapes, often in a makeshift studio set up on a boat. He created impasto oil paintings with broad strokes nimbly applied to canvases or other rigid materials, often the covers of cigar boxes. His work represented a fresh approach in Brazilian painting, introducing a more sensitive, intuitive and modern approach. The painting *Gun Salute on a Gala Day at the Rio de Janeiro Bay* was the centerpiece of one of the controversies that marked his turbulent relationship with the Academia. It was one of the artist's most ambitious undertakings, a fact which nonetheless failed to save him from being barred from the Escola Nacional de Belas Artes for disrespecting the values espoused by the academics.



Claude Monet

Paris, França [France], 1840 –
Giverny, França, 1926

Monet foi direcionado para a pintura de paisagens marinhas ao ar livre por Eugène Boudin (1824-1898). Nos anos seguintes, aproximou-se de um grupo de jovens artistas, entusiasmados com a pintura da Escola de Barbizon, de Manet (1832-1883) e de Courbet (1819-1877). Nas paisagens pintadas na década de 1860, Monet iniciou suas experimentações sobre a representação dos reflexos da luz na água, que levaram à formulação de uma nova relação entre pintura e natureza, da qual derivou o impressionismo. Foi justamente um quadro de Monet, *Impressão, sol nascente*, exposto na primeira mostra do grupo, em 1874, que deu origem ao nome do movimento. As duas obras do MASP foram pintadas em Giverny, para onde Monet se mudou em 1883. *A canoa sobre o Epte* mostra seu interesse pelos efeitos da luz na superfície da água. A grossa camada de tinta é composta por cores puras que, vistas de longe, se misturam. A proximidade da correnteza, ocupando toda a parte inferior do quadro, indica que Monet buscava tanto os efeitos do reflexo das plantas como da profundez da rio. O desfoque nas personagens e o enquadramento da canoa, cortada pelo limite da tela, lembram a linguagem da fotografia, influência decisiva para o pintor. O corte da cena remete também a gravuras japonesas que circulavam na França naquela época.

A canoa sobre o Epte [The Canoe on the Epte], circa 1890

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Compra [Purchase], 1953

Monet was introduced to the painting of seascapes in the open air by Eugène Boudin (1824-1898). In the following years, he approached a group of young artists, enthusiastic about the painting of the Barbizon School as well as the work of Manet (1832-1883) and Courbet (1819-1877). His landscapes from the 1860s evince how Monet had begun to experiment with the representation of reflections of light on water, which led him to formulate a new relation between painting and nature, from which impressionism derived. In fact, the name of the impressionist group came from the title of a painting by Monet, *Impression, Sunrise*, presented at the group's first show, in 1874. The two works in MASP's collection were painted in Giverny, to where Monet moved in 1883. *Canoe on the Epte* clearly manifests his interest in the effects of light on the water's surface. The thick layer of paint is composed of pure colors that blend when seen from a distance. The nearness of the current, occupying the entire lower part of the painting, shows that Monet was focusing not only on the effects of the reflections of the plant life, but also on the river's depth. The out-of-focus treatment given to the women, along with the framing of the canoe — cut at the border of the canvas — recall the language of photography, a decisive influence for the painter. The framing of the scene also refers to the Japanese prints that were circulating in France at that time.



Paul Gauguin

Paris, França [France], 1848 – Ilhas Marquesas, Polinésia Francesa [Marquesas Islands, French Polynesian], 1903

Viveu seus primeiros anos em Lima, no Peru. Depois de voltar à França, integrou a Marinha entre 1865 e 1871. Foi agente de câmbio e, ao mesmo tempo, começou a pintar como amador. Entre 1880 e 1886, participou de mostras do grupo impressionista, decidido a se dedicar exclusivamente à pintura. Iniciou, assim, um período de dificuldades materiais e familiares que o levaram a buscar uma alternativa à dura realidade da metrópole moderna. Primeiro, foi estudar nos campos da Bretanha. Depois, passou uma temporada com Van Gogh na Provença, onde ocorreu a dramática ruptura entre os dois artistas. De 1895 até sua morte, morou no Taiti e nas Ilhas Marquesas, de onde absorveu as referências estéticas que reorientaram seu estilo. Essa mudança estilística não deve ser lida como uma fuga em direção ao exótico, mas sim como uma busca consciente de valores formais alternativos à arte ocidental, procurados em inúmeras fontes e reelaborados com grande habilidade compositiva. É o caso de *Pobre pescador*, em que um sujeito nu e reclinado sobre uma canoa bebe em uma cuia e observa o mar e as nuvens turvas. A pose pode derivar de um relevo egípcio do Templo de Abidos, cuja fotografia pertencia à coleção de Gauguin.

Pobre pescador [Poor Fisherman], 1896

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Henryk Spitzman-Jordan, Ricardo Jafet e [and] João Di Pietro, 1958

In his infancy, he lived in Lima, Peru. After returning to France, he joined the navy between 1865 and 1871. He worked as a stockbroker and, at the same time, began to paint as an amateur. Between 1880 and 1886, he participated in shows by the impressionist group, having decided to dedicate himself exclusively to painting. He thus entered a period of financial and family problems that led him to seek an alternative to the tough reality of the modern metropolis. First, he went to study in the fields of Brittany. Later, he spent a season with Van Gogh in Provence, where a dramatic falling apart occurred between the two artists. From 1895 until his death, he lived in Tahiti and in the Marquesas Islands, from which he absorbed the aesthetic references that reoriented his style. This stylistic change should not be read as an escape toward the exotic, but rather as a conscious search for formal values different from Western art, which he sought for in countless sources and re-elaborated with great compositional skill. This is the case of *Poor Fisherman*, in which a nude subject is leaning on a canoe drinking from a gourd and observing the sea and the dark clouds. The pose could derive from an Egyptian relief at Abydos Temple, of which he had a photograph in his private collection.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Pablo Picasso

Málaga, Espanha [Spain], 1881 – Mougins, França [France], 1973

A obra de Picasso é considerada crucial para a arte do século 20. Formou-se na Academia de Belas Artes de Barcelona em 1895. Participou do movimento modernista catalão. Em 1904 mudou-se definitivamente para Paris. Seu ateliê na rua Ravignan tornou-se ponto de encontro de artistas e intelectuais da época. Nas obras do primeiro período parisiense, dividido entre fase azul e fase rosa, o artista tratou principalmente a vida dos pobres e dos marginalizados com formas simplificadas e construções espaciais ousadas e inspiradas em Cézanne (1839-1906), Gauguin (1848-1903) e Toulouse-Lautrec (1864-1901). Por meio desses exemplos e da referência à escultura dos povos da África e da Oceania, Picasso desenvolveu uma original síntese formal entre objeto e ambiente, que culminaria na criação do cubismo, com a obra *Les Demoiselles d'Avignon* (1907). O *Retrato de Suzanne Bloch* faz parte da chamada fase azul, dos primeiros anos de Picasso em Paris. Com grande sobriedade no uso dos tons, ele procurava fundir figura e fundo. Essa unidade se tornou um dos motivos dominantes no cubismo. A modelo era uma cantora lírica nascida em uma família de grandes músicos. Frequentava os círculos artísticos de Paris e o ateliê de Picasso. Entre as últimas pinturas da fase azul, o retrato foi antecipado por um desenho a bico de pena e guache, conservado na Coleção Neubury Coray, em Ascona, Suíça.

Retrato de Suzanne Bloch [Portrait of Suzanne Bloch], 1904

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Walther Moreira Salles, 1947

Picasso's work is considered crucial for 20th-century art. He graduated from the Academy of Fine Arts of Barcelona in 1895. He participated in the Catalan modernist movement. In 1904 he moved definitively to Paris. His studio on Rue Ravignan became a meeting point for the artists and intellectuals of that time. In the works of his first Parisian period, divided between the Blue Period and the Rose Period, the artist mainly depicted the life of poor and marginalized people with simplified shapes and spatial constructions inspired by Cézanne (1839-1906), Gauguin (1848-1903) and Toulouse-Lautrec (1864-1901). Through these examples and through reference to the culture of the peoples of Africa and Oceania, Picasso developed an original formal synthesis between the object and its surroundings, which culminated in the creation of cubism with the work *Les Demoiselles d'Avignon* (1907). *Portrait of Suzanne Bloch* belongs to his so-called blue phase, from Picasso's first years in Paris. With a frugal color palette, he sought to fuse figure and background. This unity became one of the dominant motifs in cubism. The model was a lyrical singer born into a family of great musicians. She attended the artistic circles of Paris and Picasso's studio. Among the last paintings of the blue phase, the portrait was preceded by a drawing made in pen and ink and gouache, conserved in the Neubury Coray Collection in Ascona, Switzerland.



Pablo Picasso

Málaga, Espanha [Spain], 1881 – Mougins, França [France], 1973

A obra de Picasso é considerada crucial para a arte do século 20. Formou-se na Academia de Belas Artes de Barcelona em 1895. Participou do movimento modernista catalão. Em 1904 mudou-se definitivamente para Paris. Seu ateliê na rua Ravignan tornou-se ponto de encontro de artistas e intelectuais da época. Nas obras do primeiro período parisiense, dividido entre fase azul e fase rosa, o artista tratou principalmente a vida dos pobres e dos marginalizados com formas simplificadas e construções espaciais ousadas e inspiradas em Cézanne (1839-1906), Gauguin (1848-1903) e Toulouse-Lautrec (1864-1901). Por meio desses exemplos e da referência à escultura dos povos da África e da Oceania, Picasso desenvolveu uma original síntese formal entre objeto e ambiente, que culminaria na criação do cubismo, com a obra *Les Demoiselles d'Avignon* (1907). Em *Busto de homem (O atleta)*, desse mesmo período, Picasso fez um retrato com quebras bruscas e geométricas no corpo e no rosto. A força dos volumes transmite ao observador sensações tátteis intensas. Figura e fundo têm os mesmos tons de cinza e ocre. As experiências estilísticas presentes nesta obra anunciam alguns dos principais pontos de sua produção: a busca pela sensação de movimento na imagem estática, o abandono da fidelidade ao modelo real e a insistência na figuração, na contramão das tendências abstracionistas.

Busto de homem (O atleta) [Bust of a Man (The Athlete)], 1909

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Compra [Purchase], 1958

Picasso's work is considered crucial for 20th-century art. He graduated from the Academy of Fine Arts of Barcelona in 1895. He participated in the Catalan modernist movement. In 1904 he moved definitively to Paris. His studio on Rue Ravignan became a meeting point for the artists and intellectuals of that time. In the works of his first Parisian period, divided between the blue phase and the pink phase, the artist mainly depicted the life of poor and marginalized people with simplified shapes and spatial constructions inspired by Cézanne (1839-1906), Gauguin (1848-1903) and Toulouse-Lautrec (1864-1901). Through these examples and through reference to the culture of the peoples of Africa and Oceania, Picasso developed an original formal synthesis between the object and its surroundings, which culminated in the creation of cubism with the work *Les Demoiselles d'Avignon* (1907). In *Bust of a Man (The Athlete)*, from the same period, Picasso makes a portrait with abrupt and geometric angles in the body and face. The power of the volumes conveys intense tactile sensations to the observer. Figure and background have the same gray and ochre tones. The stylistic experiments present in this work announce some of the main points of his production: the search for the sensation of movement in the still image, the abandonment of fidelity to the real model, and insistence on figuration, running against the grain of the abstractionist trends.



Anita Malfatti

São Paulo, Brasil [Brazil], 1889-1964

Anita Malfatti foi uma entre as poucas artistas mulheres a ocupar papel central no modernismo brasileiro. Estudou pintura em Berlim (1910-14) com Lovis Corinth (1858-1925) e em Nova York (1915-16) com Homer Boss (1882-1956). A matriz alemã de sua formação e o contato com a radical figuração expressionista permitiram que a artista usasse as cores de um modo mais intuitivo e ousado, destacando-se entre tantos artistas brasileiros que se formaram no modelo do cubismo parisiense. Ao regressar a São Paulo, fez duas das primeiras exposições de pintura moderna, despertando tanto o entusiasmo de alguns como duras críticas contidas especialmente no artigo *Paranoia ou mistificação?*, de Monteiro Lobato (1882-1948). Apesar do impacto que o texto teve em sua produção, Malfatti foi uma das criadoras e mais destacadas participantes da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, marco inaugural do modernismo no Brasil. Em *A estudante*, obra do MASP, as pinceladas são largas e marcadas. Os tons de verde e roxo, mais frios, contrastam com o vermelho e amarelo da pele e da camisa. O cíngulo e as dobras do tecido parecem intensificar a curvatura do corpo, o que reforça a expressão de relaxamento e distração da personagem. A técnica da artista com pinceladas rápidas e tintas diluídas e dissonantes tanto na figura como no fundo faz da obra uma das mais significativas e inovadoras no panorama da arte brasileira da época.

***A estudante* [The Student], 1915-16**

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação da artista [Gift of the artist], 1949

Anita Malfatti was one of the few female artists to play a central role in Brazilian modernism. She studied painting in Berlin (1910-14) under Lovis Corinth (1858-1925) and in New York (1915-16) under Homer Boss (1882-1956). The German element of her background and her contact with radical expressionist figuration allowed the artist to make a more intuitive and bold use of color, setting herself apart from so many other Brazilian artists who were trained within the molds of Parisian cubism. Upon her return to São Paulo, she held two of the first exhibitions of modern painting, which received some enthusiastic reviews along with some harshly critical ones, as exemplified in the article *Paranoia ou mistificação?* by Monteiro Lobato (1882-1948). Despite the impact that this text had on her production, Malfatti was one of the creators and most outstanding participants of the Modern Art Week of 1922, in São Paulo, the inaugural moment of modernism in Brazil. In *The Student*, in MASP's collection, the brushstrokes are large and pronounced. The cooler tones of green and purple contrast with the red and yellow of the skin and shirt. The draping and the folds of the fabric intensify the curves of the body, reinforcing the character's relaxed, carefree expression. The artist's technique with quick brushstrokes and dilute, dissonant paints in both the figure and the background make this one of the most significant and innovative works of Brazilian art from that time.



Amedeo Modigliani

Livorno, Itália [Italy], 1884 – Paris, França
[France], 1920

Antes de se mudar para Paris em 1906, Modigliani estudou nas academias de Florença e Veneza. Na capital francesa, morou em Montmartre, bairro onde se reuniam artistas como Pablo Picasso (1881-1973), de quem Modigliani se tornou amigo. Em 1909, conheceu o escultor romeno Constantin Brancusi (1876-1957), influência que o levou a dedicar-se exclusivamente à escultura até 1914, quando voltou a pintar. Modigliani era alcoólatra e vivia na penúria; morreu aos 36 anos de meningite tuberculosa. No contexto da chamada Escola de Paris, desenvolveu um estilo que tende à estilização geométrica, como nas faces alongadas das máscaras africanas. Seus personagens carregam também uma melancolia que lembra a das madonas italianas do renascimento. Os retratos e nus são pintados sobre fundos quase monocromáticos, mas marcados pela pinçelada. Os pescoços são alongados; as faces, arredondadas e com traços delicados. As seis pinturas do MASP, todas realizadas entre 1915 e 1919, fazem parte da coleção do museu desde os seus primeiros anos. Não se sabe quem era a modelo de *Renée*. A obra contém a mesma paleta escura das demais pinturas de Modigliani desses anos. Neste caso, a paleta é suavizada pelo amarelo brilhante do crucifixo e pela pele muito clara. O cabelo volumoso e a expressão tranquila e quase soridente suavizam o efeito rígido do rosto e do tronco alongados.

Renée, 1917

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Cotonifício Guilherme Giogi S.A., 1951

Before moving to Paris in 1906, Modigliani studied at the academies of Florence and Venice. In the French capital, he lived in Montmartre, a district that was home to many artists, such as Pablo Picasso (1881-1973), with whom Modigliani became friends. In 1909, he met Romanian sculptor Constantin Brancusi (1876-1957), an influence that led him to dedicate himself exclusively to sculpture until 1914, when he went back to painting. Modigliani was an alcoholic and lived in penury, dying at the age of 36 from tuberculous meningitis. In the context of the so-called School of Paris, he developed a style that tended toward geometric stylization, as in the elongated faces of African masks. His characters also bear a melancholy reminiscent of the Italian madonnas of the Renaissance. His portraits and nudes are painted on backgrounds that are nearly monochromatic, but marked by brushstrokes. The necks are elongated; the faces are rounded, with delicate lines. The six paintings in MASP's collection, all produced between 1915 and 1919, have been part of the museum's collection since its first years. The identity of the model for *Renée* is not known for certain. This work contains the same dark palette seen in Modigliani's other paintings from those years. In this case, the palette is tempered by the bright yellow of the crucifix and by the very light skin tone. The voluminous hair and tranquil, nearly smiling expression soften the rigid effect of the face and elongated trunk.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Amedeo Modigliani

Livorno, Itália [Italy], 1884 – Paris, França
[France], 1920

Antes de se mudar para Paris em 1906, Modigliani estudou nas academias de Florença e Veneza. Na capital francesa, morou em Montmartre, bairro onde se reuniam artistas como Pablo Picasso (1881-1973), de quem Modigliani se tornou amigo. Em 1909, conheceu o escultor romeno Constantin Brancusi (1876-1957), influência que o levou a dedicar-se exclusivamente à escultura até 1914, quando voltou a pintar. Modigliani era alcoólatra e vivia na penúria; morreu aos 36 anos de meningite tuberculosa. No contexto da chamada Escola de Paris, desenvolveu um estilo que tende à estilização geométrica, como nas faces alongadas das máscaras africanas. Seus personagens carregam também uma melancolia que lembra a das madonas italianas do renascimento. Os retratos e nus são pintados sobre fundos quase monocromáticos, mas marcados pela pinçelada. Os pescoços são alongados; as faces, arredondadas e com traços delicados. As seis pinturas do MASP, todas realizadas entre 1915 e 1919, fazem parte da coleção do museu desde os seus primeiros anos. *Chakoska*, do MASP, é um entre ao menos doze retratos identificados da modelo, feitos por Modigliani a partir de 1916. Trata-se da esposa de um amigo de infância do pintor, que conheceu em um café de Montparnasse, em Paris, e por quem teria se apaixonado.

Chakoska, 1917

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Banco Nacional Imobiliário S.A., Banco da Lavoura de Minas Gerais, Banco Moreira Salles S.A. e [and] Orozimbo Roxo Loureiro, 1952

Before moving to Paris in 1906, Modigliani studied at the academies of Florence and Venice. In the French capital, he lived in Montmartre, a district that was home to many artists, such as Pablo Picasso (1881-1973), with whom Modigliani became friends. In 1909, he met Romanian sculptor Constantin Brancusi (1876-1957), an influence that led him to dedicate himself exclusively to sculpture until 1914, when he went back to painting. Modigliani was an alcoholic and lived in penury, dying at the age of 36 from tuberculous meningitis. In the context of the so-called School of Paris, he developed a style that tended toward geometric stylization, as in the elongated faces of African masks. His characters also bear a melancholy reminiscent of the Italian madonnas of the Renaissance. His portraits and nudes are painted on backgrounds that are nearly monochromatic, but marked by brushstrokes. The necks are elongated; the faces are rounded, with delicate lines. The six paintings in MASP's collection, all produced between 1915 and 1919, have been part of the museum's collection since its first years. *Chakoska*, part of MASP's collection, is one of at least twelve identified portraits of this model, produced by Modigliani from 1916 onward. She was the wife of a childhood friend of the painter, whom he met in a Montparnasse café in Paris, and fell in love with.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Guerrilla Girls

Coletivo formado em 1985 – Nova York, Estados Unidos [Collective founded in 1985 – New York, United States]

As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo? [Do women have to be naked to get into the São Paulo Museum of Art?], 2017, impressão de [printed in] 2019

Impressão digital sobre papel [Digital print on paper] Cópia de exibição [Exhibition copy]

Doação das artistas [Gift of the artists], 2017

As Guerrilla Girls se definem como um grupo de ativistas feministas que “usam fatos, humor e imagens ultrajantes para expor os preconceitos étnicos e de gênero, bem como a corrupção na política, na arte, no cinema e na cultura pop”. Formado em 1985, o coletivo é conhecido por usar máscaras de gorila em suas aparições públicas e por nunca revelar a identidade de seus membros, permanecendo anônimas até hoje. O grupo atua em performances e promove a exibição e circulação de cartazes e outras peças gráficas que são veículos de difusão ativistas sem deixar de ser obras de arte. O cartaz *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?* mostra, a partir de números percentuais, o grande contraste que existe entre o número de artistas mulheres com obras no acervo comparado ao número de nus femininos que aparecem nas obras em exposição, respectivamente de 6% e 60%. Esse cartaz, feito a pedido do MASP na ocasião de sua exposição retrospectiva 2017, foi baseado no cartaz de 1989, *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Metropolitan Museum?*, uma das obras mais conhecidas do coletivo, em que os números eram de 5% e 85%, respectivamente. Assim, as Guerrilla Girls chamam a atenção para o fato de que, na formação dos acervos dos museus, as mulheres foram valorizadas pela representação de seus corpos nus em detrimento de suas produções artísticas. Essa discrepância só reforçaria e manteria a posição da mulher como objeto passivo de um olhar masculino.

The Guerrilla Girls define themselves as a group of feminist activists who “use facts, humor and outrageous visuals to expose gender and ethnic bias as well as corruption in politics, art, film, and pop culture.”. Formed in 1985, the collective is known for wearing gorilla masks in its public appearances and for never revealing the identity of its members, who remain anonymous to this day. The group presents performances and promotes the exhibition and circulation of posters and other graphic materials that are vehicles of activist dissemination while continuing to exist as works of art. The poster *Do women need to be naked to enter the Museum of Art of São Paulo?* shows, using numerical percentages, the great contrast between the number of women artists with works in the collection compared to the number of female nudes that appear in the works on display, respectively 6% and 60%. This poster, made at MASP’s request for its retrospective exhibition in 2017, was based on the 1989 poster, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, one of the most well-known works of the collective, in which the numbers were 5% and 85%, respectively. Thus, the Guerrilla Girls draw attention to the fact that, in the formation of museum collections, women were valued for the representation of their naked bodies to the detriment of their artistic productions. This discrepancy would only reinforce and maintain the position of the woman as the passive object of the male gaze.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

José Antônio da Silva

Sales Oliveira, São Paulo, Brasil [Brazil], 1909 –
São Paulo, Brasil [Brazil], 1996

José Antônio da Silva foi um artista autodidata. Aos 22 anos, mudou-se para São José do Rio Preto, no interior do estado de São Paulo. Lá, participou da exposição de inauguração da Casa de Cultura da cidade, em 1946, espaço que hoje leva seu nome — Museu de Arte Primitivista José Antônio da Silva. Pietro Maria Bardi (1900-1999), diretor fundador do MASP, conheceu seu trabalho em uma exposição na Galeria Domus, onde adquiriu obras para a coleção do museu. As pinturas de Da Silva foram premiadas na 1a Bienal de São Paulo (1951) e estiveram na 33a Bienal de Veneza (1966). Embora também tenha pintado autorretratos e cenas religiosas, seus grandes temas são relacionados ao campo — a lavoura, os animais, os trabalhadores, as casas, frequentemente inseridos na paisagem. Em *Colheita de algodão*, seis personagens em primeiro plano trabalham como se estivessem num palco de teatro, organizando os montes de algodão. Ao fundo, o branco da plantação traça diagonais que chegam ao horizonte, dissipando-se no céu. A maior parte da cena é ocupada pela lavoura e por árvores secas; o trabalho na roça parece oprimir os horizontes.

***Colheita de algodão* [Cotton Harvest], 1948**

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Procópio Davidoff, 1949

José Antônio da Silva was a self-taught artist. At the age of 22 he moved to São José do Rio Preto, in the interior of São Paulo State. There he participated in the inaugural exhibition of the city's Casa de Cultura, in 1946, a space that today bears his name—Museu de Arte Primitivista José Antônio da Silva. Pietro Maria Bardi (1900–1999), the founding director of MASP, saw his work at an exhibition at Domus gallery, where he acquired artworks for the museum's collection. José Antônio da Silva's paintings won awards at the 1st Bienal de São Paulo (1951) and took part in the 33rd Venice Biennale (1966). Although Silva also painted self-portraits and religious scenes, his major themes are related to the countryside—farming, animals, workers, and houses, often inserted in the landscape. In *Colheita de algodão* [Cotton Harvest], six characters in the foreground are working as though they were on a theater stage, arranging the piles of cotton. In the background, the white of the plantation is laid out in diagonals that extend to the horizon, fading into the sky. The greater part of the scene is occupied by the cotton crop and dry trees; the work in the countryside seems to oppress the horizons.



Edgar Degas

Paris, França [France], 1834-1917

As primeiras referências de Degas foram Ingres (1780-1867) e Edouard Manet (1832-1883), que orientaram sua pintura em direção à representação de temas modernos. Depois da derrota da França na guerra contra a Prússia (1870-71) e dos eventos da Comuna de Paris (1871), Degas viajou a Nova Orleans, cidade natal de sua mãe. Voltou a Paris em 1873 e, decepcionado com os salões oficiais, juntou-se ao grupo de jovens artistas que passaram a ser conhecidos como impressionistas. Degas teve um papel importante na organização das oito exposições do grupo, realizadas entre 1874 e 1886. Ele não prezava a pintura de paisagem ao ar livre; preferia estudar o movimento da figura humana e dos animais, utilizando, de forma pioneira, os recursos ópticos da fotografia. O MASP possui um extraordinário conjunto de 73 esculturas do artista. Criadas em função de experimentos na pintura e no desenho, foram fundidas em bronze após sua morte. A única escultura exposta publicamente durante sua vida foi *Bailarina de catorze anos*. Realizada originalmente em cera colorida, com um tutu de tule branco e uma peruca atada com uma fita, a obra remete à escultura policromada de efeito realista e teatral existente em várias tradições, desde a Antiguidade até o presépio setecentista.

***Bailarina de catorze anos* [Little Dancer, Aged Fourteen], 1880**

Bronze com policromia e tecido [Painted bronze and fabric]
Doação [Gift] Alberto José Alves, Alberto Alves Filgo e Alcino Ribeiro de Lima, 1954

Degas's first references were Ingres (1780–1867) and Edouard Manet (1832–1883), under whose influence he adopted the depiction of modern themes. After the defeat of France in the Franco-Prussian War (1870–71) and the events of the Paris Commune (1871), he traveled to New Orleans, his mother's city of birth. He returned to Paris in 1873 and, disappointed with the official salons, joined a group of young artists who had become known as the impressionists. Degas played an important role in the organization of the group's eight exhibitions, held between 1874 and 1886. He did not appreciate landscape painting in the open air; he preferred to study the movements of the human figure and animals, making pioneering use of the optical resources of photography. MASP has an extraordinary set of 73 sculptures by the artist. Born from experiments in painting and drawing, they were cast in bronze after his death. The only sculpture shown publicly during his life was Little Dancer, Aged Fourteen. Made originally in colored wax and wearing a tutu of white tulle, her ponytail tied with a ribbon, the work refers to the polychrome sculpture with a realistic and theatrical aspect existing in various traditions, ranging from antiquity to the 18th-century nativity scenes.



Henri Matisse

Le Cateau-Cambrésis, França [France], 1869 –
Nice, França [France], 1954

Matisse passou por várias academias de arte em Paris, mas encontrou seu estilo a partir de 1895, com o grupo de pintores que ficou conhecido como *fauves* (feras em francês) — a denominação foi dada graças a uma crítica negativa ao trabalho do artista no Salon d'Automne de 1905. A pintura fauvista é caracterizada pela utilização de temas do cotidiano, a estilização e simplificação das formas, a ruptura com a perspectiva clássica, a ausência de graduação entre matizes e o uso de cores vibrantes. Em *O torso de gesso*, há um diálogo entre os objetos em primeiro plano e os que estão ao fundo: o torso sobre a mesa tem a mesma posição da mulher no quadro da parede; a cortina em azul e branco dá continuidade ao motivo do arranjo de flores; a mesa, que confere um senso de profundidade ao ambiente, opõe-se à cadeira à esquerda. Assim, todos os elementos em cena parecem se fundir num movimento sinuoso em busca de um equilíbrio compositivo e cromático.

O torso de gesso [The Plaster Torso], 1919

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Compra [Purchase], 1958

Matisse studied at various art academies in Paris, but found his style beginning in 1895 together with a group of painters who became known as *les fauves* ("the wild beasts" in French), due to the negative public and critical reception of his work shown at the 1905 Salon d'Automne. Fauvist painting is characterized by everyday themes, the stylization and simplification of shapes, rupture from the classical perspective, the absence of gradation between hues, and the use of vibrant colors. In *The Plaster Torso*, the objects in the foreground dialogue with those in the background: the torso on the table has the same pose as the woman in the painting on the wall; the blue-and-white curtain lends continuity to the motif of the flower arrangement; the table, which confers a sense of depth to the setting, is opposed to the chair at the left. Thus, all the elements in the scene seem to fuse into a sinuous movement aimed at achieving compositional and chromatic balance.



Claude Monet

Paris, França [France], 1840 – Giverny, França [France], 1926

Monet foi direcionado para a pintura de paisagens marinhas ao ar livre por Eugène Boudin (1824-1898). Nos anos seguintes, aproximou-se de um grupo de jovens artistas, entusiasmados com a pintura da Escola de Barbizon, de Manet (1832-1883) e de Courbet (1819-1877). Nas paisagens pintadas na década de 1860, Monet iniciou suas experimentações sobre a representação dos reflexos da luz na água, que levaram à formulação de uma nova relação entre pintura e natureza, da qual derivou o impressionismo. Foi justamente um quadro de Monet, *Impressão, sol nascente*, exposto na primeira mostra do grupo, em 1874, que deu origem ao nome do movimento. As duas obras do MASP foram pintadas em Giverny, para onde Monet se mudou em 1883. *A ponte japonesa sobre a lagoa das ninfeias em Giverny* é uma pintura dos últimos anos de vida do pintor. Nas obras desta fase, a forma dos objetos representados se desfaz, já que a definição da imagem perde lugar para os efeitos das manchas na superfície da tela. Vista de perto, a massa de tinta é mais fina e mais espaçada que o habitual. Na época, certa crítica atribuiu tal efeito das obras à doença que afligia a vista do velho artista, sem considerar o significado de sua escolha gradativa por afastar-se da verossimilhança da figuração.

A ponte japonesa sobre a lagoa das ninfeias em Giverny [Japanese Bridge over the Water-Lily Pond in Giverny], 1920-24

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Louis La Saigne, 1948

Monet was introduced to the painting of seascapes in the open air by Eugène Boudin (1824-1898). In the following years, he approached a group of young artists, enthusiastic about the painting of the Barbizon School as well as the work of Manet (1832-1883) and Courbet (1819-1877). His landscapes from the 1860s evince how Monet had begun to experiment with the representation of reflections of light on water, which led him to formulate a new relation between painting and nature, from which impressionism derived. In fact, the name of the impressionist group came from the title of a painting by Monet, *Impression, Sunrise*, presented at the group's first show, in 1874. The two works in MASP's collection were painted in Giverny, to where Monet moved in 1883. *Japanese Bridge over the Water-Lily Pond in Giverny* is a painting from the last years of the painter's life. In the works of this phase, the shapes of the objects are broken apart, as the definition of the image takes second place to the effects of the patches of color on the surface of the canvas. Seen from up close, the layer of paint is thinner and more spread out than usual. At the time, a certain critic attributed this effect to the malady that was afflicting the old artist's vision, not considering the meaning behind his gradual shift away from the verisimilitude of figuration.



André Lhote

Bordéus, França [Bordeaux, France], 1885 –
Paris, França [France], 1962

Composição — Interior com figuras femininas [Composition — Interior with Female Figures], 1936

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Diários Associados, 1947

Depois de frequentar o curso de escultura decorativa em Bordéus, Lhote dedicou-se à pintura e mudou-se para Paris. Expôs no Salon des Indépendants em 1906 e no Salon d'Automne de 1907, aproximando-se da poética de Cézanne (1839-1906). Em 1912 participou do grupo La Section d'Or [A Secção Áurea], assimilando, sobretudo, o rigor construtivo e geométrico do cubismo. Publicou numerosos escritos históricos e teóricos: *Tratado sobre a paisagem* (1938), *Antes a pintura* (1942), *Tratado sobre a figura* (1950). Reuniu escritos de artistas em *Da paleta ao escritório* (1946). Abriu sua própria escola, na rua d'Odessa, em Paris, onde se formaram os brasileiros Tarsila do Amaral (1886-1973), Francisco Brennand e Antonio Gomide (1895-1967). Sua influência no Brasil é perceptível também nas obras públicas de Di Cavalcanti (1897-1976) e Candido Portinari (1903-1962). *Composição — Interior com figuras femininas* evoca a temática das cenas de interior de harém tratada pelo orientalismo do século 19, nomeadamente por Delacroix (1798-1863) nas *Mulheres de Argel* (1834), à luz das banhistas de Cézanne e das experiências cubistas.

After attending the course in decorative sculpture in Bordeaux, Lhote dedicated himself to painting and moved to Paris. He participated in the 1906 Salon des Indépendants and in the 1907 Salon d'Automne, approximating the poetics of Cézanne (1839-1906). In 1912, he participated in the group La Section d'Or [The Golden Section], assimilating, above all, the constructive and geometric rigor of cubism. He published numerous historic and theoretic writings: *Treatise on Landscape Painting* (1938), *Peinture d'abord* (1942), *Treatise on Figure Painting* (1950). He gathered writings by artists in *From the Palette to the Writing Desk* (1946). He opened his own school, on Rue d'Odessa, in Paris, attended by the Brazilian painters Tarsila do Amaral (1886-1973), Francisco Brennand and Antonio Gomide (1895-1967). His influence in Brazil is also perceptible in the public artworks by Di Cavalcanti (1897-1976) and Candido Portinari (1903-1962). *Composition — Interior with Female Figures* evokes the theme of interior harem scenes dealt with by 19th-century orientalism, namely by Delacroix (1798-1863) in *Women of Algiers* (1834), in light of Cézanne's bathers and the cubist experiments.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Candido Portinari

Brodóski, São Paulo, Brasil [Brazil], 1903 – Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1962

Portinari é o autor dos painéis *Guerra e Paz* (1952-56), na sede da Organização das Nações Unidas (ONU), em Nova York, e dos painéis para o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro (1936-38). Em meados de 1940, quando o debate político se acirrava e as conquistas trabalhistas se estabeleciam no país, Portinari teve um grande engajamento político, tendo sido candidato a deputado federal e a senador pelo Partido Comunista do Brasil (PCB). Sua obra sintetiza, no campo da arte, os contrastes que marcam a cultura brasileira: se, por um lado, retratava a elite dominante, de outro pintava a classe trabalhadora em um estilo que encontra eco na produção artística moderna da América Latina. A obra *Retirantes* faz parte da série de mesmo nome, que inscreveu na arte moderna a memória do sofrimento dos migrantes da seca. Assim como em obras literárias da época, como *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos (1892-1953), as personagens parecem perder a sua humanidade e se misturar com a natureza dura e violenta. Na pintura, as faces têm a mesma forma e dimensão da Lua; os ossos e os relevos do corpo são semelhantes a pedras. Os sacos e os bebês pesam sobre os adultos, enquanto o rosto e os membros da criança vestida de verde se desfazem. A família de retirantes caminha descalça e aglomerada, seguida pelos urubus.

Retirantes [Northeastern Migrants], 1944

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Assis Chateaubriand, 1948

Portinari made the panels *War and Peace* (1952-56), at the United Nations (UN) headquarters in New York, as well as the panels for the building of the Ministry of Education and Public Health in Rio de Janeiro (1936-38). In the mid-1940s, when the political debate was intensifying and Brazilian workers were gaining more rights, Portinari was engaged in politics, running as a candidate for federal deputy and senator for the Communist Party of Brazil (PCB). In the field of art, his work epitomizes the contrasts that mark Brazilian culture: on the one hand, he portrayed the dominant elite, while on the other, he painted the working class in a style that finds an echo in Latin America modern art. The painting *Northeastern Migrants* is part of the series of the same name, focused on migrants fleeing from drought-stricken lands, inscribing their suffering in the memory of Brazilian modern art. As in literary works from that period, such as *Vidas secas* (1938), by Graciliano Ramos (1892-1953), the characters seem to lose their humanity and to mix with the hard and violent nature. In the painting, the faces have the same shape and size as the moon; the bones and the reliefs of the body resemble stones. The bags and the babies weigh on the adults, while the face and limbs of the child dressed in green are coming apart. The family of migrants is walking shoeless and all in a bunch, pursued by vultures.



Max Ernst

Brühl, Alemanha [Germany], 1891 –
Paris, França [France], 1976

Max Ernst estudou filosofia, história da arte e psiquiatria na Universidade de Bonn, na Alemanha. Depois de lutar na Primeira Guerra Mundial (1914-18), fundou o movimento dadá de Colônia, em parceria com o escultor Jean Arp (1886-1966). Migrou para Paris para juntar-se aos surrealistas a convite do poeta e mentor do movimento, André Breton (1896-1966). Suas pinturas e colagens dessa época refletiam criticamente a experiência do autoritarismo que se disseminava pela Europa nas décadas de 1920 e 1930. Ernst mudou-se para os Estados Unidos em 1940 com a colecionadora e mecenas Peggy Guggenheim (1898-1979), com quem se casou em seguida, e só retornou definitivamente a Paris em 1953. *Bryce Canyon Translation* foi feita nos Estados Unidos, a partir de uma encomenda para ilustrar uma matéria da revista *Fortune* (junho de 1947), cujo tema eram as montanhas e os desertos do oeste dos Estados Unidos. A pintura mostra o Parque Nacional Bryce Canyon, um território formado pela erosão. Essa paisagem tem um caráter lunar e misterioso, com sua terra seca brilhante; as pedras avermelhadas e redondas formam desenhos abstratos.

***Bryce Canyon Translation*, 1946**

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Pacotilha, jornal dos Diários Associados do Maranhão, 1947

Max Ernst studied philosophy, art history, and psychiatry at the University of Bonn, in Germany. After fighting in World War I (1914-18), he founded the dada movement of Cologne, in partnership with sculptor Jean Arp (1886-1966). He moved to Paris to join the surrealists at the invitation of the movement's mentor, poet André Breton (1896-1966). His paintings and collages from that period critically reflect the experience of authoritarianism that was spreading through Europe in the 1920s and 1930s. Ernst moved to the United States in 1940 with art collector and patron of the arts Peggy Guggenheim (1898-1979), whom he then married, only returning definitively to Paris in 1953. *Bryce Canyon Translation* was made in the United States, based on a commission to illustrate an article for the magazine *Fortune* (June 1947), whose theme was the mountains and deserts of the American West. The painting shows Bryce Canyon National Park, a place formed by erosion. This landscape has a lunar and mysterious character, with its dry, sunlit land; the round, reddish stones form abstract patterns.



Diego Rivera

Guanajuato, México [Mexico], 1886 – Cidade do México, México [Mexico City, Mexico], 1957

Nos anos passados em Paris (1907-1921), Rivera aproximou-se do cubismo de Pablo Picasso (1881-1973) e de Juan Gris (1887-1927), e da pintura de Cézanne (1839-1906) e de Modigliani (1884-1920). Voltou ao México em 1921 e começou a pesquisar e colecionar objetos populares e pré-colombianos. Nessas bases, concebeu uma pintura épica e popular, destinada a grandes superfícies e para a fruição de massa. A partir de 1922, com o apoio do Ministério da Educação, realizou pinturas murais em numerosos edifícios públicos da Cidade do México, Cuernavaca e Chapingo. Em 1932-33, trabalhou nos Estados Unidos, para o Detroit Institute of Arts e o Rockefeller Center de Nova York. O mural *Trabalho industrial e trabalho agrícola*, realizado nesse local, foi destruído por representar a figura de Lenin. Em 1929, Rivera casou-se com a pintora Frida Kahlo (1907-1954). Aproximou-se do movimento surrealista e das posições ideológicas de Lev Trotski, que seria assassinado quando era hóspede da casa do pintor em Coyacan (1940). A obra *Os semeadores* faz parte de uma série de telas pequenas, todas da mesma época, em que Rivera utiliza nas figuras os mesmos tons de terra que marcam a paisagem mexicana. O movimento arqueado do corpo do camponês acompanha a curva das colinas que ele semeia, como se fossem uma coisa só.

***Os semeadores* [The Sowers], 1947**

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Don Emílio Ascárraga, 1951

In the years he spent in Paris (1907-1921), Rivera approached the cubism of Pablo Picasso (1881-1973) and of Juan Gris (1887-1927), as well as the painting of Cézanne (1839-1906) and of Modigliani (1884-1920). He returned to Mexico in 1921 and began to research and collect popular and pre-Columbian objects. On this basis, he conceived an epic and popular painting style made on large surfaces and for the appreciation of the masses. From 1922 onward, with support of the Ministry of Education, he made mural paintings on numerous public buildings in Mexico City, Cuernavaca and Chapingo. In 1932-33, he worked in the United States, for Detroit Institute of Arts and the Rockefeller Center of New York. The mural *Industrial Work and Agricultural Work*, made at the latter location, was destroyed for depicting Lenin. In 1929, Rivera married painter Frida Kahlo (1907-1954). He approached the surrealist movement and the ideological positions of Leon Trotsky, who was assassinated when he was staying as a guest in the painter's house in Coyacan (1940). The work *The Sowers* is part of a series of small canvases, all from the same period, when Rivera used the same earth tones in the figures as found in the Mexican landscape. The arcing movement of the peasant's body accompanies the curve of the hills that he is sowing, as though they were a single thing.



David Alfaro Siqueiros

Chihuahua, México [Mexico], 1896 – Cidade do México, México [Mexico City, Mexico], 1974

Desde o início de sua formação, Siqueiros engajou-se ativamente na vida política, participando do movimento de Emiliano Zapata. Em 1919, enviado a Paris como adido militar, tomou conhecimento da arte de vanguarda e estreitou amizade com Diego Rivera (1886-1957), com o qual concebeu a ideia de uma nova pintura monumental e heroica, ligada às tradições pré-colombianas e folclóricas do México. Voltando ao México em 1922, com Rivera e Orozco (1883-1949), foi do movimento muralista, desenvolvendo um realismo épico de grande apelo popular. Teve interesse particular pelo uso de materiais e técnicas industriais — aerógrafo, cinema, colagem fotográfica — e pelo aspecto propagandístico da arte, em função das suas convicções stalinistas, o que marca sua oposição aos temas populares de Rivera. *Angústia (A mãe do artista)* e *Presságio (Angélica Arenal de Siqueiros)*, retrato da última esposa do pintor, de 1950, são estudos para o mural *Monumento a Cuauhtémoc*, pintado no Palacio de Bellas Artes da Cidade do México. As duas obras têm um corte inspirado nos primeiros planos do diretor de cinema russo Sergei Eisenstein (1898-1948), que posicionava a câmera muito perto das personagens para destacar com força as expressões dos sentimentos. O uso de uma gama limitada de cores acentua o volume escultórico das formas.

Presságio (Angélica Arenal de Siqueiros) [Omen (Angélica Arenal de Siqueiros)], 1950

Vinílica sobre aglomerado de madeira [Vinyl on fiberboard]

Doação [Gift] Don Emílio Ascárraga, 1951

Since the outset of his artistic training, Siqueiros was actively engaged in political life, participating in the movement of Emiliano Zapata. In 1919, sent to Paris as a military attaché, he became acquainted with avant-garde art and made friends with Diego Rivera (1886-1957), with whom he conceived the idea of a new monumental and heroic style of painting, linked to the pre-Columbian and folkloric traditions of Mexico. Returning to Mexico, in 1922, with Rivera and Orozco (1883-1949), he was a member of the muralist movement, developing an epic realism of great popular appeal. He was particularly interested in the use of industrial materials and techniques — airbrush, cinema, photographic collage — and in the propagandist aspect of art, due to his Stalinist convictions, which marked his opposition to Rivera's popular themes. *Anguish (Artist's Mother)*, and *Omen (Angélica Arenal de Siqueiros)*, a portrait of the painter's last wife, from 1950, are studies for the mural *Monument to Cuauhtémoc*, painted at the Palacio de Bellas Artes of Mexico City. The two works have a framing inspired in the work of Russian film director Sergei Eisenstein (1898-1948), who positioned the camera very close to the characters to powerfully emphasize expressions of their feelings. The use of a limited color palette accentuates the sculptural volume of the figures.



David Alfaro Siqueiros

Chihuahua, México [Mexico], 1896 – Cidade do México, México [Mexico City, Mexico], 1974

Desde o início de sua formação, Siqueiros engajou-se ativamente na vida política, participando do movimento de Emiliano Zapata. Em 1919, enviado a Paris como adido militar, tomou conhecimento da arte de vanguarda e estreitou amizade com Diego Rivera (1886-1957), com o qual concebeu a ideia de uma nova pintura monumental e heroica, ligada às tradições pré-colombianas e folclóricas do México. Voltando ao México em 1922, com Rivera e Orozco (1883-1949), foi do movimento muralista, desenvolvendo um realismo épico de grande apelo popular. Teve interesse particular pelo uso de materiais e técnicas industriais — aerógrafo, cinema, colagem fotográfica — e pelo aspecto propagandístico da arte, em função das suas convicções stalinistas, o que marca sua oposição aos temas populares de Rivera. *Angústia (A mãe do artista)* e *Presságio (Angélica Arenal de Siqueiros)*, retrato da última esposa do pintor, de 1950, são estudos para o mural *Monumento a Cuauhtémoc*, pintado no Palacio de Bellas Artes da Cidade do México. As duas obras têm um corte inspirado nos primeiros planos do diretor de cinema russo Sergei Eisenstein (1898-1948), que posicionava a câmera muito perto das personagens para destacar com força as expressões dos sentimentos. O uso de uma gama limitada de cores acentua o volume escultórico das formas.

Angústia (A mãe do artista) [Anguish (Artist's Mother)], 1950

Vinílica sobre aglomerado de madeira [Vinyl on fiberboard]
Doação [Gift] Don Emílio Ascárraga, 1951

Since the outset of his artistic training, Siqueiros was actively engaged in political life, participating in the movement of Emiliano Zapata. In 1919, sent to Paris as a military attaché, he became acquainted with avant-garde art and made friends with Diego Rivera (1886-1957), with whom he conceived the idea of a new monumental and heroic style of painting, linked to the pre-Columbian and folkloric traditions of Mexico. Returning to Mexico, in 1922, with Rivera and Orozco (1883-1949), he was a member of the muralist movement, developing an epic realism of great popular appeal. He was particularly interested in the use of industrial materials and techniques — airbrush, cinema, photographic collage — and in the propagandist aspect of art, due to his Stalinist convictions, which marked his opposition to Rivera's popular themes. *Anguish (Artist's Mother)*, and *Omen (Angélica Arenal de Siqueiros)*, a portrait of the painter's last wife, from 1950, are studies for the mural *Monument to Cuauhtémoc*, painted at the Palacio de Bellas Artes of Mexico City. The two works have a framing inspired in the work of Russian film director Sergei Eisenstein (1898-1948), who positioned the camera very close to the characters to powerfully emphasize expressions of their feelings. The use of a limited color palette accentuates the sculptural volume of the figures.



Alfredo Volpi

Lucca, Itália [Italy], 1896 – São Paulo, Brasil
[Brazil], 1988

Volpi é um artista autodidata. Imigrou para o Brasil em 1897 e concluiu sua formação operária na Escola Profissional Masculina do Brás, em São Paulo. Foi pintor de paredes e decorador, antes de se dedicar à atividade artística. Em 1935, juntou-se ao Grupo Santa Helena, ao lado de Mário Zanini (1907-1971) e Aldo Bonadei (1906-1974), entre outros. Volpi pintou retratos e paisagens até meados da década de 1940, quando adotou o tema da fachada na série de pinturas de Itanhaém, inspirado pela capacidade de síntese que via nos trabalhos do pintor Emygdio de Souza (1868-1949). Em 1950, viajou para a Europa, onde se interessou pelo efeito da têmpera, tinta à base de clara de ovo, nos afrescos de Giotto (*circa* 1267-1337). A partir de então, começou a pintar com essa técnica e adotou uma linguagem geométrica. Em 1954, pintou as primeiras telas com o tema das bandeirinhas, referência às festas populares que dialoga formalmente com a linguagem abstrata dos artistas concretistas brasileiros do período.

Fachada com bandeiras [Facade with Flags], 1959

Têmpera sobre tela [Tempera on canvas]
Doação [Gift] Ernest Wolf, 1990

Volpi was a self-taught artist. He immigrated to Brazil in 1897 and completed his technical education at the Escola Profissional Masculina do Brás, in São Paulo. He worked as a wall painter and a decorator before dedicating himself to artistic activity. In 1935, he joined the group of painters known as the Grupo Santa Helena, which included artists Mário Zanini (1907-1971), Aldo Bonadei (1906-1974), and others. Volpi painted portraits and landscapes up until the mid-1940s, when he adopted the theme of façades in a series of paintings of Itanhaém, inspired by the capacity for synthesis that he appreciated in the work of the painter Emygdio de Souza (1868-1949). In 1950, he traveled to Europe, where he took an interest in the effect of tempera, a type of paint made with an egg-yolk binder, used in the Italian frescoes made by Giotto (*circa* 1267-1337). From that point on, he started painting with this technique and adopted a geometric language. In 1954, he painted his first canvases with the theme of little flags, a reference to popular festivals that also establishes a formal dialogue with the abstract language used by Brazilian concretist art in that same period.



Agostinho Batista de Freitas

Paulínia, São Paulo, Brasil [Brazil], 1927 –
São Paulo, Brasil, 1997

Pintor autodidata e eletricista de profissão, Agostinho Batista de Freitas trabalhou no campo até os 11 anos, quando veio para São Paulo. No começo da década de 1950, enquanto vendia seus desenhos no centro da cidade, conheceu o então diretor do MASP, Pietro Maria Bardi (1900-1999), que mais tarde escreveu vários textos sobre o artista. Na ocasião, Bardi encomendou-lhe uma tela que retratasse a cidade a partir do alto do edifício do Banco do Estado de São Paulo (Banespa). Suas vistas paulistanas são numerosas e bastante conhecidas, como as do Museu Paulista, do Theatro Municipal de São Paulo, da Catedral da Sé e do Edifício Itália. Ao longo dos anos, fez diversas pinturas do MASP na avenida Paulista, de diferentes ângulos, e uma delas, *MASP*, pertence à coleção do museu. Também pintou cenas rurais, favelas e festas populares. Fez sua primeira exposição individual no MASP, em 1952. Batista de Freitas participou da 33ª Bienal de Veneza (1966), representando o Brasil ao lado de artistas já renomados na época, como Arthur Luiz Piza (1928-2017) e Sérgio Camargo (1930-1990).

***MASP*, 1971**

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Lais H. Zogbi Porto, Telmo Giolito Porto, 2015

A self-taught painter and electrician by profession, Agostinho Batista de Freitas worked as a farm laborer until coming to São Paulo at age 11.

In the early 1950s, while selling his drawings in downtown São Paulo, he met Pietro Maria Bardi (1900-1999), then the director of MASP, who would later write a number of texts on the artist. On that occasion, Bardi commissioned a painting depicting the city viewed from atop the Banco do Estado de São Paulo (Banespa). He produced numerous, well-known views of São Paulo, including the Museu Paulista, Theatro Municipal de São Paulo, the Catedral da Sé and Edifício Itália. Over the years, he created several paintings of MASP on Avenida Paulista from different angles, one of which, *MASP*, belongs to the museum's collection. He also painted rural scenes, favelas and popular festivals. His first solo show was held at MASP in 1952. Batista de Freitas participated in the 33rd Venice Biennale (1966), representing Brazil alongside renowned artists such as Arthur Luiz Piza (1928-2017) and Sérgio Camargo (1930-1990).



026

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.



Bartolomeo Passante, ou Mestre da Anunciação aos Pastores [or Maestro dell'Annuncio ai Pastori]

Nápoles, Itália [Naples, Italy]

Adoração dos pastores

[Adoration of the Shepherds], 1630-35

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Dação [Gift] Domingos Fernandes Alonso, 1950

Há divergências sobre a autoria da obra do MASP, *Adoração dos pastores*. Quando entrou para a coleção do museu, na década de 1950, foi atribuída ao pintor espanhol José de Ribera (1591-1652). Porém, após troca de correspondência entre Pietro Maria Bardi, então diretor do museu, e especialistas em arte italiana e espanhola, a autoria foi atribuída a Bartolomeo Passante, um colaborador napolitano de Ribera. Divergindo dessa hipótese, alguns historiadores acreditavam que parte do conjunto de obras atribuído originalmente a Passante fora criada por um pintor anônimo de Nápoles, o Mestre da Anunciação aos Pastores, e o apontaram como autor da pintura do MASP. Em 1969, Roberto Longhi (1890-1970), historiador de arte italiana, escreveu um artigo no qual afirmava que o conjunto todo pertence a Passante, mas a questão ainda permanece em aberto. A obra do MASP é considerada uma das pinturas de maior qualidade do artista, em que fez uso do *tenebrismo*, técnica do período barroco, na qual se utilizava apenas uma fonte de luz para destacar as sombras e agregar drama e tensão às pinturas, dominadas por tons escuros. Apesar da seriedade e gravidade da composição, a leveza dos anjos em torno de Jesus confere um ambiente íntimo e familiar à obra, que aproxima a cena de tema sacro do âmbito da vida cotidiana.

There are conflicting opinions regarding the authorship of the painting *Adoration of the Shepherds*. When it became a part of the MASP collection in the 1950s, it was attributed to Spanish painter José de Ribera (1591-1652). Later, following an exchange of correspondence between the museum's then director Pietro Maria Bardi and specialists in Italian and Spanish art, the attribution of the painting's authorship was changed to Bartolomeo Passante, a Neapolitan collaborator of Ribera. Some historians disagreed with this theory, claiming that some of the works originally attributed to Passante were actually created by an anonymous painter in Naples, the Master of the Annunciation to the Shepherds, and the painting in the MASP collection was one of them. In 1969, Roberto Longhi (1890-1970), a historian specializing in Italian art, wrote an article in which he asserted that the entire set belonged to Passante, but the issue remains unsettled. The work in the MASP collection is considered one of the artist's best paintings, in which he made use of *tenebrism*, a technique from the baroque period in which a single light source is utilized to highlight the shadows and add drama and tension to paintings dominated by dark tones. In spite of the seriousness and gravity of the composition, the lightness of the angels surrounding Jesus confers an intimate, familiar ambiance to the work, lending this painting of a sacred theme an air of everyday life.



Jan van Dornicke

Antuérpia, Bélgica [Antwerp, Belgium], *circa*
1470 – *circa* 1527

Jan van Dornicke era filho de um escultor e atuou na Antuérpia entre 1509 e 1527, sendo um dos mais importantes mestres da cidade na época. Estima-se que existam apenas 20 obras suas conservadas, uma delas doada ao MASP em 2004. O retábulo, possivelmente realizado na década de 1520, é composto de três painéis figurando Cristo carregando a cruz, a crucificação e a deposição de Cristo no sepulcro. Há certo decoro nos gestos e nas expressões teatrais das personagens; as figuras em primeiro plano conformam núcleos independentes na cena, de modo que o olhar possa seguir diversas e conflitantes narrativas, em que a dor e a compaixão se mesclam com a violência mais brutal. As cores das roupas das mulheres e dos ornamentos sumptuosos dos guerreiros destacam os protagonistas desses contrastes dramáticos. As composições são inspiradas nas xilogravuras de Albrecht Dürer (1471-1528) e de Lucas Cranach, o Antigo (1472-1553). As partes laterais da obra podem ser fechadas ou abertas para ocultar ou revelar as pinturas internas, conforme as exigências do calendário litúrgico. É possível que também o exterior de tais painéis apresentasse imagens hoje desaparecidas.

Tríptico: Cristo carregando a cruz, a crucificação e o sepultamento, sem data
[Triptych — Christ Carrying the Cross, the Crucifixion and the Entombment, undated]

Óleo sobre madeira [Oil on wood]

Doação [Gift] Clea Dalva e [and] Aloysio de Andrade Faria, 2004

Jan van Dornicke, the son of a sculptor, was active in Antwerp between 1509 and 1527, being one of the most important masters in the city at that time. Of his estimated 20 surviving artworks, one of them was donated to MASP in 2004. The retable, possibly made in the 1520s, is composed of three panels depicting Christ carrying the cross, being crucified, and being carried to his tomb. There is a certain decorum in the gestures and theatrical expressions of the characters; the figures in the foreground form independent clusters in the scene, allowing the gaze to follow different and conflicting narratives, in which pain and compassion are mixed with the most brutal violence. The dramatic contrasts arising from the colors of the women's clothes and the lavish ornaments on the soldiers highlight them as protagonists of these scenes. The compositions are inspired by the woodcuts of Albrecht Dürer (1471-1528) and of Lucas Cranach, the Elder (1472-1553). The lateral parts of the work can be closed or opened to hide or reveal the inner paintings, according to the requirements of the liturgical calendar. It is also possible that the outside of these panels bore images that are today lost.



Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]



Benedito Calixto

Itanhaém, São Paulo, Brasil [Brazil], 1853 –
São Paulo, Brasil, 1927

Benedito Calixto passou a infância no litoral paulista. Foi pintor e historiador, e escreveu diversos ensaios sobre a história de São Paulo. Realizou pinturas de temáticas históricas e religiosas, mas talvez a sua maior contribuição seja o estudo e o registro das cidades de São Paulo, Santos e São Vicente, que, na transição do século 19 para o século 20, passavam por intensas transformações marcadas pelo início da industrialização. Calixto pintou várias vezes as mesmas vistas litorâneas ou urbanas a partir de uma mesma pesquisa ou uma mesma fotografia de referência. Foi o caso de *Rampa do Porto do Bispo em Santos*, que tem duas versões anteriores a essa, uma de 1886 e outra de 1887. Se as suas obras são representações realistas, registros quase documentais de uma época, elas foram realizadas posteriormente, sem uma observação direta da paisagem, prática que demonstra a preocupação com a fixação de um momento passado recente. A obra do MASP apresenta um amplo panorama realizado em tons rebaixados de um cais, no qual as embarcações e os navios estão ancorados. Uma rua beira o cais, com uma sucessão de casas que dirigem o olhar para as montanhas ao longe e o céu azul-claro que ocupa a parte superior da pintura, o que enfatiza a profundidade dessa paisagem com um amplo horizonte. Apesar da intensa atividade comercial e industrial de um porto, é como se esse cenário, com resquícios de arquitetura colonial, houvesse parado no tempo.

Rampa do Porto do Bispo em Santos [Ramp at Bispo Port, Santos], *circa* 1900

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Joaquim Bento Alves de Lima, 1947

Benedito Calixto spent his childhood in the seaside of São Paulo. As a painter and historian, he wrote several essays on the history of his natal State. He made paintings on historic and religious themes, yet his major contribution might be in recording the cities of São Paulo, Santos, and São Vicente, which have been through important transformations in the turn of the 19th to the 20th century, due to the industrialization process setting about. Calixto painted the same urban and coastal landscapes based on the same research or photographic reference. Such was the case of *Porto do Bispo's Slope in Santos*, that has two other previous versions, from 1886 and 1887. Although his works are realistic representations, almost documentary records of an era, they were made at a later time, without direct observation of the landscape, a practice that demonstrates his concern with fixing a moment of the recent past. The version in the MASP collection presents a wide panorama in lowered shades of a pier, where boats and ships are anchored. A street borders the pier, with a sequence of houses orienting the gaze towards the further mountains and the light blue sky occupying the upper part of the painting, emphasizing the depth of the landscape with a broad horizon. Despite the intense commercial and industrial activity of a port, it is as if this scenery, bearing remnants of colonial architecture, had frozen in time.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Pierre Bonnard

Fontenay-aux-Roses, Seine, França [France],
1867 – Le Cannet, Alpes-Maritimes, França
[France], 1947

Ao lado de Maurice Denis (1870-1943), Édouard Vuillard (1868-1940) e Paul Sérusier (1864-1927), Bonnard foi um dos integrantes do grupo dos Nabis, que utilizavam cores puras aplicadas em superfícies planas e figuras com contornos estilizados, de modo a acessar uma realidade para além do visível. O artista passou a privilegiar cenas de interiores domésticos, com protagonistas — muitas vezes familiares ou próximas — imersas em pensamentos na intimidade de seu cotidiano. Bonnard também desenvolveu o uso sutil da luz, integrando tonalidades de cores de temperaturas diferentes em ambientes vaporosos, nas quais a luz parece atravessar uma névoa. *Nu feminino* é um bom exemplo desse tratamento cromático próprio a Bonnard. A figura se desprende de um fundo indefinido no qual a alternância de nuances de tonalidades sugere um ritmo vibrante. Essa diferença de tratamento entre figura e fundo é reforçada pela massa de cor mais clara que parece emanar, como uma aura, do jovem corpo nu. A modelo é Marthe de Méligny (1869-1942), que passou a posar para Bonnard a partir de 1890 e com quem ele se casou em 1925. Ao longo do tempo, Marthe foi sempre representada jovem, reiterando um ideal de beleza atemporal, apesar do transcorrer dos anos. De fato, no momento em que o quadro foi pintado, entre 1930 e 1933, Marthe tinha em torno de 60 anos.

***Nu feminino* [Female Nude]**

Óleo sobre tela [Oil on canvas], 1930-33
Doação [Gift] Luiz Pinto Thomaz, 1951

Along with Maurice Denis (1870-1943), Édouard Vuillard (1868-1940), and Paul Sérusier (1864-1927), Bonnard was one of the members of the Nabis group, which used pure colors applied over flat surfaces as well as figures with stylized contours, in order to access a reality beyond what is visible. At some point, the artist started to privilege interior domestic scenes, the protagonists of which—often relatives or people close to him—appear immersed in the intimacy of their daily lives. Bonnard also developed a subtle use of light, integrating shades of different temperatures in vaporous environments, where the light seems to pass through the mist. *Female Nude* is a good example of this chromatic treatment proper to Bonnard. The figure detaches herself from an undefined background in which the succession of shades suggests a vibrating rhythm. Such different treatment given to figure and background is reinforced by the mass of lighter color that seems to emanate from this young naked body, like an aura. The model is Marthe de Méligny (1869-1942), who started to pose for Bonnard from 1890 on, and whom she would later marry in 1925. Over time, Marthe was always represented as a young woman, reiterating the ideal of timeless beauty, despite the passage of years. Actually, by the time this painting was made, between 1930 and 1933, Marthe was already aged around 60 years.



Claudio Tozzi

São Paulo, Brasil [Brazil], 1944

Claudio Tozzi desenvolveu uma obra que dialoga com a arte pop, em particular do artista Roy Lichtenstein (1923-1997), mas que também se situa na linha da nova figuração brasileira. Referências à cultura de massa e estratégias da publicidade e dos quadrinhos eram ferramentas para elaborar um comentário sobre a situação política do momento. Tozzi trabalhou como designer gráfico e, quando estudante, fotografava passeatas, multidões e manifestações. Reproduzia em painéis essas imagens de protestos, que se tornariam um dos principais temas de sua obra. Em *Repressão*, dois militares, representados de perfil com contornos espessos acentuados por sombras marcadas, se destacam de um fundo laranja. A simplificação dos traços dessas silhuetas e a redução da paleta a duas cores remetem a soluções gráficas próprias de cartazes ou ilustrações. A imagem que originou essa composição é a mesma utilizada em USA e abusa (1966), no qual ele representa dois militares norte-americanos armados. A proximidade dessas duas imagens pode sugerir um entendimento mais amplo do título da obra do MASP. Se *Repressão* se refere diretamente ao contexto brasileiro que, no mesmo ano, veria decretado o Ato Institucional no 5, a aproximação com a obra anterior também sugere uma posição crítica mais ampla do artista acerca do imperialismo e das intervenções norte-americanas no contexto da guerra fria.

***Repressão* [Repression], 1968**

Acrílica sobre aglomerado de madeira [Acrylic on hardboard]
Doação do artista [Gift of the artist], 2016, vive em [lives in] São Paulo

Claudio Tozzi developed a work in dialogue with pop art, especially that of artist Roy Lichtenstein (1923-1997), but also placed within the Brazilian new figurative art movement. References to mass culture, as well as strategies coming from advertising and comic books were tools to elaborate a commentary on the country's political situation at the time. Tozzi worked as a graphic designer and, as a student, he used to photograph demonstrations, crowds, and manifestations. Such images were reproduced in panels and would later become one of his main working themes. In *Repression*, two militaries are represented in profile with thick contours emphasized by pronounced shadows, standing out of an orange backdrop. The silhouettes' simplified traces along with the reduction of the palette to two colors refer to graphic solutions typical of posters and illustrations. The image that originated this composition is the same one used in USA e abusa [USA and abuse] (1966), in which are represented two armed North-American militaries. The proximity of these two images might suggest a broader understanding of this work of the MASP collection. If *Repression* makes a direct reference to the Brazilian context — that would experience the decree of the Institutional Act n. 5 later that same year —, the approximation with this previous work also suggests a wider critical position of the artist regarding the imperialism and the North-American interventions in the context of the Cold War.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Antonio Henrique Amaral

São Paulo, Brasil [Brazil], 1935-2015

A obra de Antonio Henrique Amaral se insere no contexto do retorno à figuração que marcou toda uma geração de artistas brasileiros nos anos 1960, para os quais esse movimento significava a retomada não apenas da figura humana, mas também do imaginário popular brasileiro. Seus primeiros trabalhos mais conhecidos são uma série de xilogravuras, em que Amaral se apropriava das tradições da gravura nordestina para representar cenas e personagens da vida política brasileira, em forte tom grotesco e caricatural. A partir de 1967, Amaral inicia uma longa série de pinturas em que representa bananas agigantadas, perfuradas por garfos ou amarradas por cordas, como em *Bananas e cordas 3*. As frutas funcionam como uma metáfora para diversas mensagens. Se, na obra do artista, as bananas representam o estereótipo da identidade brasileira (de Carmen Miranda [1909-1955]) ou latino-americana (“República de Bananas”), à medida que a ditadura militar brasileira endurece, elas podem a ser compreendidas como um símbolo dos corpos dos opositores perseguidos e torturados pelo regime.

***Bananas e cordas 3* [Bananas and Ropes 3], 1973**

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Lais H. Zogbi Porto e [and] Telmo G. Porto, 2016

The work of Antonio Henrique Amaral places itself in the context of the comeback to figuration that distinguished a whole generation of Brazilian artists in the 1960s, for whom this movement meant not only a resumption of the human figure, but also of the popular Brazilian imagery. His first works to be more recognized are a series of wood engravings, in which Amaral took appropriation of the engraving tradition of the Northeastern region of Brazil to represent scenes and characters of the country's political life, with strong grotesque and caricatural tones. From 1967 on, Amaral started a long series of paintings representing gigantic bananas, perforated by forks or tied with ropes, like in *Bananas and ropes 3*. The fruits work as a metaphor to identify stereotypes regarding Brazil (Carmen Miranda [1909-1955]) or Latin America (“Banana Republic”), and as the Brazilian military dictatorship stiffened, they can also be understood as a symbol of the bodies of the opponents who were persecuted and tortured by the regime.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Rivane Neuenschwander

Belo Horizonte, Brasil [Brazil], 1967

L.M (Interdito) [L. M (Interdict)], 2015

Madeira, tinta de quadro-negro e giz [Wood, blackboard paint and chalk]

Doação da artista [Gift of the artist], 2016, vive em [lives in] São Paulo, Brasil [Brazil]

Os trabalhos de Rivane Neuenschwander abordam, em geral, elementos da vida cotidiana que fogem do controle e da percepção comum. A artista trabalha com materiais e processos inusitados: temperos organizados de acordo com seus nomes e em ordem alfabética, o pó retirado do chão de sua casa, bolhas de sabão, formigas devorando um mapa-múndi feito de mel. A obra do MASP faz parte de uma série na qual a artista busca, em relatos, memórias da infância dos outros, algo que possa ser tomado como experiência artística. Em *L. M. (Interdito)*, Neuenschwander produziu um objeto-instalação a partir das memórias de infância de outra artista brasileira, Lais Myrrha. Na infância, Myrrha se escondia sob a mesa para desenhar em um local sigiloso, que seus pais não acessassem, de modo a não poderem repreendê-la. A mesa criada pela artista, então, mantém os desenhos em segredo. Mas na medida em que os visitantes se permitem investigar esse móvel de outros pontos de vista (e as crianças são sujeitos privilegiados nessa investigação, pois podem acessar mais facilmente o espaço debaixo da mesa), descobrem uma base pintada com tinta de lousa e um suporte para giz. *L. M. (Interdito)* convoca o corpo do espectador de uma maneira distinta à da apreciação frontal de uma pintura ou uma fotografia, uma vez que a peça requer que ele se abaixe para desenhar ou visualizar os desenhos.

The works of Rivane Neuenschwander, more often than not, approach elements of daily life that flee the common perception and control. The artist works with unexpected materials and processes: spices organized alphabetically and according to their names, the dust gathered from the floor of her own house, soap bubbles, ants devouring a world map made of honey, and so on. The work in the MASP collection is part of a series in which the artist, by making use of childhood memories and accounts of other people, looks for something that can be taken as an artistic experience. In *L.M. (Interdict)*, the artist produced an object-installation from the childhood memories of the fellow Brazilian artist Lais Myrrha. As a child, Myrrha used to hide under the table to draw in a secret place where her parents would not have access to, so as to not reprehend her. The table created by Neuenschwander then keeps the drawings in secret. Yet, as visitors allow themselves to investigate this piece of furniture from other perspectives (and children are privileged subjects in such inquiry, for it is easier for them to access the space underneath the table), they discover its back covered with blackboard paint and a chalk holder. *L. M. (Interdict)* summons the spectator's body differently from the frontal appreciation of a painting or photograph, once the piece asks one to lean down in order to draw or visualize the drawings.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Thomas Lawrence

Bristol, Gloucestershire, Inglaterra[England], 1769
– Londres, Inglaterra [London, England], 1830

Desde muito cedo, Lawrence se destacou pela qualidade de suas pinturas. Prestigiosas encomendas, como o retrato do duque de York (1763-1827) ou ainda da rainha consorte Charlotte da Grã-Bretanha (1744-1818), confirmariam sua reputação como artista. Depois da morte de Joshua Reynolds (1723-1792), um dos mais prestigiosos pintores de sua geração, Lawrence o substituiu como pintor oficial da corte. Em 1815, George IV (1762-1830), então príncipe regente do Reino Unido, concedeu-lhe um título de nobreza, e o pintor seguiu viagem pela Europa para retratar os chefes de Estado e líderes militares aliados. Em seguida, tornou-se presidente da Academia Real Inglesa, mais importante instituição de ensino de artes no Reino Unido. Se os retratos de Lawrence se situam na continuidade de Gainsborough (1727-1788) e Reynolds, ele se distingue dessa geração pela textura brilhante de sua pintura e pelo tratamento mais sensual da cor que remete às obras de Rubens (1577-1640) ou Van Dijk (1599-1641), referências importantes para o pintor inglês. A composição teatral da pintura do MASP é característica das obras de Lawrence. Três crianças posam no que parece ser um palco de teatro, enquadrado por uma cortina vermelha, cujo fundo se abre para uma paisagem natural. Se as duas crianças mais jovens encaram diretamente o espectador, a filha mais velha pousa uma mão despretensiosamente sobre um perdigueiro.

Os filhos de Sir Samuel Fludyer [The Children of Sir Samuel Fludyer], 1806

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] irmãos Soares Sampaio [brothers], 1952

From a very early stage, Lawrence stood out for the quality of his paintings. Prestigious commissions, such as the portrait of the Duke of York (1763-1827) or that of Queen consort Charlotte of Great Britain (1744-1818), would later confirm his reputation as an artist. After the decease of Joshua Reynolds (1723-1792), one of the most esteemed painters of his generation, Lawrence replaced him as the official painter of the royal court. In 1815, George IV (1762-1830), then prince regent of the United Kingdom, bestowed him a noble title, and the painter went on travelling around Europe to portray the heads of State and allied military leaders. Right after, he became the president of the British Royal Academy, the most important art institution of the United Kingdom. Yet Lawrence's portraits are placed in the continuity of those by Gainsborough (1727-1788) and Reynolds, he distinguishes himself of this generation by the bright texture of his painting and a more sensuous treatment of color, recalling the works of Rubens (1577-1640) or Van Dijk (1599-1641), who were important references for the British painter. Three children pose in what seems to be the stage of a theater, framed by a red curtain that opens itself to a natural landscape. While the two younger children face the spectator directly, the oldest daughter has one hand unpretentiously resting over a pointer.



Joaquín Torres-Garcia

Montevidéu, Uruguai [Montevideo, Uruguay],
1874-1949

Joaquín Torres-Garcia foi pintor e teórico, que, a partir dos anos 1930, ajudou a difundir as tendências abstrato-geométricas na América Latina. Formou-se em Barcelona e morou por muitos anos entre Espanha e França, onde foi um dos organizadores da revista Cercle et Carré, entre 1929 e 1930. Essa revista apresentava textos sobre arte e arquitetura de tendência construtiva. Em 1934, Torres-Garcia voltou para Montevidéu, onde relançou a revista com o título Círculo y Cuadrado (1936-43) e fundou a Asociación de Arte Constructivo, em 1935. A obra do MASP antecede esse período. Contudo, anuncia as intenções da sua “teoria do universalismo construtivo”, como a sobreposição das formas orgânicas e geométricas e a busca pela sensação de movimento na representação de cenas estáticas. Igreja em Terrassa foi pintada durante os anos em que o artista morou no vilarejo de Terrassa, próximo de Barcelona. A pintura representa a parte posterior de um conjunto arquitetônico com uma catedral, casas e muros. Torres-Garcia optou por não representar as fachadas, mas o verso dos edifícios, construindo, com este ponto de vista incomum, uma sensação de intimidade com esse local. O céu muito claro contrasta com os tons escuros dos muros; o vento aponta para a esquerda, conduzindo tanto as nuvens como os ciprestes; as largas pinceladas levam os tons dos blocos a variarem, criando uma paisagem dinâmica e, ao mesmo tempo, muito tranquila.

Igreja em Terrassa [Church in Terrassa], 1914-19

Óleo sobre papelão [Oil on cardboard]
Doação [Gift] Pietro Maria Bardi, 1979

Joaquín Torres-Garcia was a painter and theoretician that, from the 1930s on, helped disseminate the abstract-geometric tendencies throughout Latin America. He studied in Barcelona and lived for many years between Spain and France, where he was one of the organizers of the Cercle et Carré journal, between 1929 and 1930. The journal presented texts on art and architecture of constructive orientation. In 1934, Torres-Garcia went back to Montevideo, where the publication was relaunched under the title of Círculo y Cuadrado (1936-43), and founded in 1935 the Asociación de Arte Constructivo [Association of Constructive Art]. The work in the MASP collection precedes this period. However, it already announces the intentions of his “theory of constructive universalism,” such as the overlapping of organic and geometric forms, and the search for a sensation of movement in the representation of still scenes. Church in Terrassa was painted during the years he lived in the village of Terrassa, next to Barcelona. The painting represents the rear of an architectural ensemble with a cathedral, houses, and walls. Torres-Garcia opted for not representing the facades, but rather the backs of such constructions, thus building through this uncommon perspective a feeling of intimacy with the place. The clear sky contrasts with the dark shades of the walls; the wind points to the left, conducting both clouds and cypress trees; the large brushstrokes bring variation to the shades of the blocks, creating a landscape that is all the while dynamic and very peaceful.



Marcelo Cidade

São Paulo, Brasil [Brazil], 1979

Tempo suspenso de um estado provisório [Suspended Time of a Provisional State], 2011-15

Vidro blindado, concreto e madeira [Bulletproof glass, concrete and wood]

Doação do artista [Gift of the artist], 2014 , vive em [lives in] São Paulo

A rua e a cidade são os temas do trabalho de Marcelo Cidade, que utiliza materiais como concreto, metal, tinta spray, vidro e tapume. Suas obras lidam com as relações frequentemente violentas entre o público e o privado, os ricos e os pobres. Em *Tempo suspenso de um estado provisório*, o cavalete projetado por Lina Bo Bardi (1914-92) para a sede do MASP na avenida Paulista, inaugurada em 1968, tem o cristal substituído por um vidro triplo blindado que, por sua vez, foi atingido por dois tiros de revólver. O cavalete de Lina é uma forma radical de expor obras de arte, deixando-as suspensas, retirando-as da parede, humanizando-as e aproximando-as do público. Medindo 1,82 m, o cavalete de Cidade é mais baixo que o original, porém, ganha a altura de um homem — pode representar, portanto, um sujeito atingido, talvez fatalmente, no peito e na perna. O trabalho de Cidade coloca o cavalete como objeto de reflexão institucional: exposto na pinacoteca do MASP, é uma obra que tem como tema seu contexto; trata da história do espaço onde ele se encontra. É uma homenagem ao projeto de Lina Bo Bardi ao mesmo tempo que alude ao seu violento afastamento, quando os cavaletes deixaram de ser utilizados entre 1996 e 2015.

The street and the city are recurring themes in the work of Marcelo Cidade, who usually employs materials like concrete, metal, spray paint, glass, and hoarding. His pieces frequently handle the more often than not violent relations between public and private, the rich and the poor. In *Suspended Time of a Provisional State*, the easel designed by Lina Bo Bardi (1912-92) for the siege of MASP in Avenida Paulista, inaugurated in 1968, has its crystal replaced by a triple bulletproof glass, which, on its turn, received two gunshots. Lina's easel is a radical form of displaying artworks for the suspension it operates by taking the pieces out of the walls, thus humanizing and bringing them closer to the audience. With 1.82 meter, Cidade's easel is a bit shorter than the original, although, it has the height of a man — and can therefore represent a person stricken by gunshots, maybe fatally, in the chest and leg. His work places the easel as an object of institutional reflection: exhibited in the gallery of MASP, it has its own context as theme, approaching the history of the place where it is. It simultaneously pays homage to the project of Lina Bo Bardi and alludes to its violent removal from 1996 to 2015, when the easels were put out of display.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Amadeo Luciano Lorenzato

Belo Horizonte, Brasil [Brazil], 1900-1995

Filho de imigrantes italianos, Lorenzato produziu uma obra que questiona os limites usualmente colocados entre a pintura dita popular e aquela considerada erudita. *Sem título* é um extraordinário exemplo de um dos mais característicos motivos do artista — as vistas de favela da cidade de Belo Horizonte, onde Lorenzato nasceu e onde voltou a se radicar nos anos 1950, depois de passagens por Florença, Roma, Bruxelas, Paris, Hamburgo e Rio de Janeiro. O tratamento dado ao tema contrapõe uma grade geométrica de formas simplificadas à natureza e à pintura de paisagem, revelando sua percepção da realidade por meio da experiência de uma urbanização incompleta e com traços de isolamento social. As casas em linhas retas, compostas de poucos elementos, parecem se acumularem sobre a paisagem, como camadas que se sobrepõem para formar um todo quase chapado, preso no primeiro plano da pintura. A construção da paisagem, com manchas de cores em territórios marcados, lembra a pintura de afresco, realizada nas paredes das igrejas italianas do renascimento, que o artista conhecia e admirava profundamente.

Sem título [Untitled], 1988

Óleo sobre aglomerado de madeira [Oil on hardboard]
Doação anônima [Anonymous gift], 2016

Son of Italian migrants, Lorenzato produced a work questioning the boundaries usually placed between the so-called popular painting and the one considered more scholarly. *Untitled* is an extraordinary example of one of the artist's most typical motifs—perspectives of the favelas in the city of Belo Horizonte, his hometown and where he resettled in the 1950s, after passing by Florence, Rome, Brussels, Paris, Hamburg, and Rio de Janeiro. The treatment given to the theme counters a geometric grid of simplified forms to nature and landscape painting, unveiling his perception of reality by means of the experience of an incomplete urbanization, bearing features of social isolation. The houses, made with straight lines and composed by few elements, seem to accumulate themselves over the landscape, like overlapping layers composing an almost flat whole, stuck in the foreground of the painting. The construction of the landscape, with spots of color in defined territories, recalls fresco paintings made in the walls of Italian churches during the Renaissance, a context the artist had known and admires deeply.



Agostinho Batista de Freitas

Paulínia, São Paulo, Brasil [Brazil], 1927 –
São Paulo, Brasil [Brazil], 1997

Circo Piolin no vão do MASP

[Piolin Circus Under MASP's Free Span], 1972

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Marta e [and] Paulo Kuczynski, 2016

Agostinho Batista de Freitas é filho de açorianos imigrados para o interior do estado de São Paulo no início do século 20. Trabalhou no campo, em Paulínia, até os 11 anos de idade, quando se mudou para a capital, e conseguiu um emprego em uma fábrica de brinquedos na Mooca, tradicional bairro proletário paulista. Segundo o próprio artista, foi mandado embora por desenhar durante o expediente. Pietro Maria Bardi (1900-1999), diretor fundador do MASP, o conheceu no início da década de 1950, na região do centro de São Paulo, próximo ao prédio dos Correios, onde pintava ao ar livre e comercializava suas pinturas. Em 1952, Batista de Freitas realizou uma individual no Museu a convite de Bardi. *Circo Piolin no vão do MASP* se estrutura em dois grandes planos horizontais. No alto, o Museu, representa o conhecimento tradicional e a história da arte. Não se vê seu interior, e a fachada de lâminas de vidro verticais reflete a copa das árvores do Parque Trianon. Na porção inferior do quadro, o vão livre ocupado por um circo, manifestação da chamada cultura popular, tão cara a Lina Bo Bardi (1914-1992), arquiteta autora do projeto do edifício do MASP. As famílias atravessam a avenida Paulista em direção à entrada do Circo Piolin, observadas, à esquerda, pelo palhaço Piolin (1897-1973). Como é comum nas telas de Batista de Freitas, a grafia dos nomes não é correta, e a placa com o nome do circo registra "Piolim", com "m". A longa fila de pessoas na entrada do circo contrasta com a figura solitária de apenas um visitante que sobe as escadas de concreto para entrar no Museu, possivelmente um comentário do artista em relação aos lugares do popular e do erudito.

Agostinho Batista de Freitas is the son of Azorean parents who migrated to the hinterlands of the state of São Paulo in the early 20th century. He worked on the countryside until the age of 11, when they moved to the capital and he got a job in a toy factory in Mooca, a traditional workers' neighborhood in São Paulo. According to the artist himself, he was dismissed for drawing during the working hours. Pietro Maria Bardi (1900-1999), founding director of MASP, met him in the early 1950s on the central zone of the city, next to the Post Office headquarters, where he used to paint outdoors and sell his work. In 1952, Batista de Freitas made an individual exhibition in the museum upon invitation of Bardi. *Piolin Circus Under the MASP's Free Span* is structured in two major horizontal plans. On the top, the Museum represents the traditional knowledge and the history of art. One cannot see its interior, and the façade of vertical glass plates reflects the crown of trees in front of it, at Parque Trianon. In the lower part of the painting, the free span is occupied by a circus, a manifestation of the so-called popular culture, such a dear theme to Lina Bo Bardi (1914-1992), architect of MASP. Families cross the avenue towards the entrance of the Piolin Circus, observed by the Piolin clown (1897-1973) on the left. A common aspect of Batista de Freitas' paintings, the spelling of names is not correct, and the sign bearing the circus' name brings "Piolim," with an "m". The long line of awaiting circus spectators contrasts with the lonely figure of a single visitor going up the concrete stairs to enter the Museum, possibly a comment of the artist regarding the positions assumed by the popular and the scholarly.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Marie Laurencin

Paris, França [France], 1883-1956

Guitarrista e duas figuras femininas [Guitar Player and Two Female Figures], 1934

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Banco Hipotecário Lar Brasileiro S.A., 1947

Marie Laurencin ingressou na Académie Humbert, em Paris, em 1905, interessada na pintura de porcelanas. Lá, estudou com Georges Braque (1882-1963), que a levou ao ateliê de Pablo Picasso (1881-1973), na rua Ravignan, com o intuito de incentivá-la a ampliar as possibilidades de sua pintura. Frequentou o espaço durante alguns anos, onde teve contato com discussões sobre temas como a superação do fauvismo pelo cubismo, em especial depois de o poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918) apresentar-lhe o livro *Les Peintres cubistes: méditations esthétiques* [Pintores cubistas: meditações estéticas], de 1913. No entanto, Laurencin jamais assimilou o espírito cubista; ao contrário, sua pintura é leve e fluida. Obteve reconhecimento como ilustradora: são dela as litogravuras da versão de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, publicada em 1930 na França. *Guitarrista e duas figuras femininas* é um exemplo fiel de sua paleta de cores suaves, marcada por tons de rosa e azul, com linhas tênuas entre cada campo de cor. A cena do encontro musical ao ar livre remete a pinturas já consagradas, de Giorgione (*circa* 1477-1510) a Edouard Manet (1832-1883), o que revela a presença de temas acadêmicos no vocabulário de Laurencin.

Marie Laurencin entered Paris's Académie Humbert in 1905, interested in painting porcelain. There, she studied under Georges Braque (1882-1963), who brought her to the studio of Pablo Picasso (1881-1973), on Rue Ravignan, to broaden the possibilities of her painting. She attended the studio for several years, where she participated intensely in discussions on themes such as the surpassing of fauvism by cubism, especially after poet Guillaume Apollinaire (1880-1918) presented her with a copy of his 1913 book *Les Peintres cubistes: méditations esthétiques* [Cubist Painters: Aesthetic Meditations]. Nevertheless, Laurencin never assimilated the cubist spirit; her painting is light and fluid. A recognized illustrator, she made the lithographs of the version of Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* published in France in 1930. *Guitar Player and Two Female Figures* is exemplary of her palette of mild colors, marked by tones of pink and blue, with thin lines between each color field. The scene of the outdoor musical get-together recalls a tradition of similar paintings spanning from Giorgione (c. 1477-1510) to Edouard Manet (1832-1883), revealing the presence of academic themes in Laurencin's artistic vocabulary.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Frans Hals

Antuérpia, Bélgica [Antwerp, Belgium], 1581/84 –
Haarlem, Holanda [Netherlands], 1666

O capitão Andries van Hoorn

[The Captain Andries van Hoorn], 1638

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doenção [Gift] Alberto Soares Sampaio, Álvaro Soares Sampaio, José Machado Coelho, Joaquim Bento Alves de Lima, Ricardo Jafet, Evaristo Fernandes, Francisco Pignatari, Alberto Quattrini Bianchi, Geremias Lunardelli, Gladstone Jafet, Nagib Jafet, Themístocles Marcondes Ferreira, Severino Pereira, Dor Lesch, Nelson de Faria, Diários Associados, Cia. Siderúrgica Belgo-Mineira, Banco Mineiro da Produção S.A., Banco de Crédito Real de Minas Gerais S.A., Banco Hipotecário do Estado de Minas Gerais S.A., Cia. Vidroplano S.A., Brazilian Warrant Co., Marwin S.A., Fábrica de Parafusos Santa Rosa S.A. e Cia. de Cimento Vale do Paraíba S.A., 1951

As primeiras notícias sobre a vida de Frans Hals contam que sua família se mudou da Antuérpia para Haarlem, na Holanda, em 1585, fugindo da ocupação espanhola e das ferozes perseguições aos protestantes por parte dos católicos. Hals entrou para a guilda de artistas da cidade em 1610 e, rapidamente, conquistou reconhecimento e uma numerosa clientela entre os burgueses abastados. Sua vocação naturalista se manifestava na representação de cenas cotidianas e nos retratos individuais e coletivos, sua especialidade, executados por encomenda, ou motivados apenas pelo interesse no caráter e na fisionomia dos modelos. A técnica de Hals visa traduzir o tema de forma imediata e viva, com pineladas rápidas e irregulares, deixando emergir por meio do toque a condição emotiva do artista. Tal procedimento pictórico foi um importante legado para o realismo moderno, do século 19. Os retratos *O capitão Andries van Hoorn* e *Maria Pietersdochter Olycan*, sua segunda esposa, foram realizados por ocasião do casamento, em 1638. Ambos pertenciam a ricas famílias de produtores de cerveja de Haarlem. Nos retratos, há precisão nos detalhes e também certa informalidade na apresentação das personagens, que em nada compromete a evidência de sua posição social. O capitão Andries foi retratado por Hals também na tela representando o banquete dos oficiais da milícia de santo Adriano (1633), eleitos entre os notáveis da cidade de Haarlem, e foi prefeito da cidade em 1655.

The earliest reports about the life of Frans Hals tell that his family moved from Antwerp to Harlem, in the Netherlands, in 1585, fleeing from the Spanish occupation and the fierce persecution of Protestants by Catholics. Hals entered the city's artists guild in 1610 and quickly gained recognition and a large clientele among the well-heeled bourgeois. His naturalist bent was manifested in his depiction of everyday scenes and in individual and group portraits, his specialty, executed either on commission or because of his interest in the character and physiognomy of the models. Hal's technique aims to convey the theme in a straightforward and lively way with quick, irregular brushstrokes that reflect the artist's emotional state. This pictorial procedure was an important legacy for 19th-century modern realism. The portraits *Captain Andries van Hoorn* and *Maria Pietersdochter Olycan*, the captain's second wife, were produced on the occasion of their marriage, in 1638. They were both members of the wealthy beer-producing families of Haarlem. In the portraits, there is precision in the details along with a certain informality in the presentation of the characters, which in no wise compromises the evidence of their social position. Captain Andries was also portrayed by Hals in the canvas representing the banquet of the officers of the St. Adrian Militia (1633), who were elected among the notables of the city of Harlem, and was the city's mayor in 1655.



Hans Memling

Seligenstadt, Alemanha [Germany], circa 1430 –
Bruges, Bélgica [Belgium], 1494

A Virgem em lamentação, São João e as pias mulheres da Galileia [The Virgin Lamenting, St. John and the Holy Women of Galilee], 1485-90

Óleo sobre madeira [Oil on wood]
Doação [Gift] Pietro Maria Bardi, 1956

Memling foi aluno e colaborador de Roger van der Weyden (1400-1464), em Bruxelas. Em seguida, estabeleceu-se em Bruges onde dirigiu um ateliê muito numeroso e ativo. Dotado de extraordinária maestria técnica, reuniu em uma síntese original as características do seu mestre e de Jan van Eyck (1390-1441): o equilíbrio compositivo e a intensidade expressiva e cromática. Em *A Virgem em lamentação, São João e as pias mulheres da Galileia*, vemos Maria à frente, são João Evangelista e as pias (piedosas ou devotas) mulheres presentes no Calvário, conforme o relato dos evangelhos: Maria Madalena, Maria de Cléofas e Salomé, esposa de Zebedeu. O grupo de figuras, como o coro no teatro clássico, acompanha a ação principal, respondendo a ela em conjunto. A obra do MASP era parte de um retábulo formado por dois painéis. O segundo, hoje desaparecido, deveria representar uma deposição de Cristo da cruz, como vemos naquele pintado pelo mesmo Memling, na Capilla Real de Granada, na Espanha (1494). Em 2013, foi doado ao museu um quadro com esse tema, executado por um seguidor do mestre já na primeira metade do século 16, inspirado talvez no original perdido.

Memling was a student and collaborator of Roger van der Weyden (1400-1464), in Brussels. He then moved to Bruges, where he directed a very active studio with many artists. Possessing extraordinary technical mastery, he created an original style that combined the characteristics of his former teacher with those of Jan van Eyck (1390-1441): compositional balance and the intensity of color and expression. In *The Mourning Virgin with St. John and the Holy Women from Galilee*, we see Mary at the front, along with St. John the Evangelist and the pious (devout) women present at Calvary, according to the writers of the Gospels: Mary Magdalene, Mary of Clopas, and Salome, the wife of Zebedee. The group of figures, like a choir in classical theater, is watching the main action, responding to it as a group. The work in MASP's collection was part of a retable formed by two panels. The second panel, today lost, most likely depicted Christ's descent from the cross, as we see in another work by Memling at the Capilla Real de Granada in Spain (1494). In 2013, the museum received the donation of a painting with this theme, executed by a follower of the master in the first half of the 16th century, perhaps inspired by the original, lost work.



Diego Rivera

Guanajuato, México [Mexico], 1886 – Cidade do México, México [Mexico City, Mexico], 1957

Nos anos em que estudou em Paris (1907-21), Rivera conheceu o cubismo de Picasso (1881-1973) e as pinturas de Cézanne (1839-1906) e Modigliani (1884-1920). Voltou ao México em 1921 e começou a pesquisar e colecionar objetos populares e pré-colombianos. Nessas bases, concebeu uma pintura épica, de grandes superfícies, para a fruição e educação de massa. A partir de 1922, com o apoio do Ministério da Educação, realizou pinturas murais em numerosos edifícios públicos da Cidadedo México, Cuernavaca e Chapingo. Em 1929, Rivera casou-se com a pintora mexicana Frida Khalo (1907-1954), aproximando-se, com ela, do movimento surrealista e das posições ideológicas de Leon Trótski (1879-1940), revolucionário russo que foi assassinado na casa de Rivera, em 1940. *O carregador* reflete as ideias revolucionárias da época, que buscavam valorizar e politicar a classe trabalhadora por meio da representação das tradições populares na arte. Nesta pintura, Rivera procurou usar cores com o mesmo tipo de brilho e aspereza da tinta de parede dos povoados mexicanos. As linhas retas da parede e da porta contrastam com as abóboras imensas e redondas, criando uma perspectiva inusitada, dentro da qual o homem retratado encara o espectador, entre as abóboras, logo abaixo do letreiro onde se lê “as ilusões”.

O carregador (Las Ilusiones) [The Porter (Las Ilusiones)], 1944

Óleo sobre cartão [Oil on cardboard]
Doação [Gift] Valentim Bouças, 1947

In his years of study in Paris (1907-21), Rivera got to know the cubism of Picasso (1881-1973) and the paintings of Cézanne (1839-1906) and Modigliani (1884-1920). He returned to Mexico in 1921 and began to research and collect popular and pre-Columbian objects. On these bases, he conceived an epic painting, of large surfaces, for the appreciation and education of the masses. From 1922 onward, with the support of the Ministry of Education, he produced mural paintings at numerous public buildings of Mexico City, Cuernavaca and Chapingo. In 1929, Rivera married Mexican painter Frida Khalo (1907-1954), with whom he became familiar with the surrealist movement and the ideological positions of Leon Trótski (1879-1940), the Russian revolutionary who was assassinated in Rivera's house, in 1940. *The Porter (Las Ilusiones)* reflects the revolutionary ideals of that time, which sought to valorize and politicize the worker through the representation of the popular traditions in art. In this painting, Rivera sought to use colors with the same sort of sheen and roughness as the wall paint in the houses of Mexican common folk. The straight lines of the wall and door contrast with the huge, rounded squashes, creating an unusual perspective, in which the man port-rayed looks out at the spectator, from among the squashes, just under the sign that reads, “LAS ILUSIONES” [The Illusions].



Lucas Cranach, o Antigo [the Elder]

Kronach, Alemanha [Germany], 1472 – Weimar, Alemanha [Germany], 1553

Lucas Cranach foi um importante representante do renascimento germânico. O nome Cranach vem da cidade onde ele nasceu, Kronach, hoje território alemão. Estudou tanto no ateliê de gravura de seu pai como em suas viagens. Em 1501, estabeleceu-se em Viena. Na corte do imperador Maximiliano I, adquiriu renome, introduzindo na arte alemã um novo tipo de retrato de casal formado por dois painéis unificados por uma paisagem simbólica no fundo. Em 1504, Cranach foi convidado em Wittenberg para ser o pintor oficial da cortedo duque Federigo III da Saxônia, protetor do líder protestante Martinho Lutero (1483-1546). Cranach tornou-se íntimo amigo do reformador religioso e realizou vários retratos dele e de seus principais partidários. Ao tornar-se chefe de um grande ateliê, absorveu o modelo compositivo e intelectual da pintura italiana, renunciando à intensidade expressiva da sua primeira fase. *O Retrato de jovem aristocrata — Um jovem noivo da família Rava* apresenta a figura com o brasão da família sobre o anel e com uma coroa de cravos vermelhos, código de noivado na época. Poderia, portanto, tratar-se de um quadro executado na ocasião de um casamento, quando famílias de alta posição trocavam retratos entre si. A barba rala demonstra a juventude do belo personagem; sua mão esquerda apoiada sobre o punhal pode indicar uma vocação militar. O fundo verde permite que os tons de vermelho se destaquem na joia em forma de coração sobre o peito, na pena da coroa, no colarinho abotoado e frisado.

Retrato de jovem aristocrata — Um jovem noivo da família Rava

[Portrait of a Young Aristocrat – A Young Fiancé of the Rava Family], 1539

Óleo sobre madeira [Oil on wood]

Doação [Gift] família [Family] Sotto Maior, 1950

Lucas Cranach was an important representative of the German Renaissance. The name Cranach comes from the city where he was born, Kronach, currently in Germany. He studied in his father's printmaking studio and on trips. In 1501 he set up residence in Vienna. In the court of Emperor Maximilian I, he became renowned by introducing to German art a new way of portraying couples using two panels united by a symbolic landscape in the background. In 1504, Cranach was invited in Wittenberg to be the official painter of the court of Duke Frederick III of Saxony, protector of the Protestant leader Martin Luther (1483-1546). Cranach became a close friend of the religious reformer and painted various portraits of him and his main coreligionists. Upon becoming the head of a large studio, he absorbed the compositional and intellectual model of Italian painting, renouncing the expressive intensity of his first phase. *Portrait of a Young Aristocrat — A Young Fiancé of the Rava Family* presents the figure with the family coat of arms on his ring and with a crown of red carnations, symbolizing that he was engaged to be married. It could, therefore, be a canvas executed on the occasion of a marriage, when families of high position exchanged portraits with one another. The short tuft of a beard demonstrates the youth of the handsome character; his left hand resting on a sword hilt might indicate a military vocation. The green background highlights the red tones in the heart-shaped jewel on his chest, on the feather in his crown, and on his buttoned and frilled collar.



Francis Newton Souza

Saglião, Índia [India], 1924 — Bombaim, Índia
[Bombay, India], 2002

Head of a Man [Cabeça de homem], 1965

Óleo sobre cartão [Oil on cardboard]

Doador por [Presented by] Keren Souza Kohn, Francesca Souza e
[and] Anya Souza, 2014. Coleção [Collection] Tate

Figura central do modernismo indiano, Francis Newton Souza foi um dos fundadores do Grupo de Artistas Progressistas [Progressive Artists' Group] de Bombaim (hoje Mumbai) em 1947, ano da independência da Índia. O grupo buscava se desvincilar do conservadorismo da cena artística local e desenvolver uma linguagem artística moderna na nova fase política do país. Foi adepto do movimento *Quit India* [Deixe a Índia], liderado por Mahatma Gandhi (1869-1948), que reivindicava pacificamente o fim do domínio colonial inglês. Imigrou para Londres onde, no ano de 1965, produziu uma série de pinturas conhecidas como *Black Paintings* [Pinturas Pretas], realizadas quase inteiramente com tinta preta sob fundo preto, e da qual *Cabeça de homem* faz parte. Nessa obra figurativa monocromática, a ausência de contraste entre os tons utilizados leva o artista a explorar outros recursos para delinear o contorno das figuras e dos objetos que ele representa: variar a espessura da camada de tinta, alterar superfícies lisas e outras com sucessões de linhas, mudar o sentido da pincelada e variar os pincéis e objetos com os quais a tinta é aplicada na tela. Souza pintava posicionando lâmpadas em torno da tela para experimentar os efeitos provocados pela variação de ângulos no direcionamento da luz. Assim, o artista confere um volume util a suas silhuetas-sombras que, nesse caso, apresentam traços geometrizados que remetem a uma máscara africana. Como sugerido pela crítica de arte Zehra Jumabhoy, a escolha de uma paleta escura poderia constituir uma provocação na medida em que ela se contrapõe à expectativa europeia de encontrar em obras de países “exóticos” (como o Brasil e a Índia) uma paleta colorida e luminosa.

A central figure of Indian modernism, Francis Newton Souza was one of the founders of the Progressive Artists' Group of Bombay (now Mumbai) in 1947, the year of India's independence. The group sought to break free of the conservatism of the local art scene and develop a modern artistic language in the country's new political phase. He was a follower of the Quit India movement, led by Mahatma Gandhi (1869–1948), who peacefully demanded the end of English colonial rule. He immigrated to London where, in 1965, he produced a series of paintings known as *Black Paintings*, created almost entirely with black paint on a black background, to which *Head of a Man* belongs. In this monochromatic figurative work, the absence of contrast between the tones used prompts the artist to explore other features in order to delineate the contour of the figures and the objects he represents: varying the thickness of the paint layer, alternating smooth surfaces and others with sequences of lines, changing the direction of the brush stroke and varying the brushes and objects with which the paint is applied to the support. Souza positioned lamps around the canvas as he painted so as to experience the effects brought about by directing the light from various angles. Thus, the artist imparts a subtle volume to his shadow-silhouettes which, in this case, have geometrized features that refer to an African mask. As suggested by the art critic Zehra Jumabhoy, the choice of a dark palette could represent a provocation in that it counters the European expectation of finding a colorful and luminous palette in works from “exotic” countries (like Brazil and India).



L. S. Lowry

Stretford, Inglaterra [England], 1887 — Glossop, Inglaterra [England], 1976

Apesar de ter estudado pintura e desenho por um período que se estendeu por quase vinte anos, L. S. Lowry foi considerado um artista autodidata. Talvez isso se deva ao fato de que trabalhou como coletor de impostos durante todo o período em que estudou no Municipal College of Art de Manchester (1905-15) e em seguida no Salford School of Art (1915-25). Ou ainda a sua forma característica de representar panoramas ou cenas urbanas como se fossem cidades de papel povoadas por figurinhas que parecem bonecos. Em particular, o que interessa a Lowry é o cotidiano dos trabalhadores das áreas industriais da região de Manchester, onde viveu de 1909 a 1948: as massas anônimas se deslocam para o trabalho, transitando pelas ruas ou praças da cidade, que tem seu horizonte pontuado por igrejas e chaminés de fábricas. *Saída da escola* é uma vista frontal na qual alunos se agrupam na saída da escola em um dia nublado. As fachadas retas e sem volume se escalonam em uma sucessão de prédios-planos, formando o que parece uma maquete habitada por personagens miniatura. A escala de cores cinza que predomina na pintura, o agrupamento dos alunos na rua de uma zona industrial, figurada por uma torre da qual sai uma fumaça preta ao fundo, assim como a postura dos meninos que sugere que conversam mais do que brincam, aproxima essa cena de uma saída do trabalho de operários adultos. Nessa perspectiva, o título da obra, literalmente “saída da escola”, poderia também fazer referência à realidade do trabalho infantil no contexto de crise econômica que afetou a região nos anos 1920 e 1930.

Coming Out of School [Saída da escola], 1927

Óleo sobre compensado [Oil on fiberboard]

Doados pelos conselheiros do Duveen Paintings Fund [Presented by the Trustees of the Duveen Paintings Fund], 1949. Coleção [Collection] Tate

Although he studied painting and drawing for a period spanning nearly twenty years, L. S. Lowry was considered a self-taught artist. Perhaps this is due to the fact that he worked as a tax collector throughout the period when he studied at the Municipal College of Art in Manchester (1905–15) and then at the Salford School of Art (1915–25) — or because of his characteristic way of representing panoramas or urban scenes as if they were paper towns populated by little figures that look like dolls. In particular, what interests Lowry is the everyday life of workers in the industrial areas of the Manchester region, where he lived from 1909 to 1948: the anonymous masses going to and from work, moving through the streets or squares of the city, the horizon punctuated by churches and factory chimneys. *Coming Out of School* is a frontal view in which students cluster together as they exit the school on a cloudy day. The straight facades with no volume are staggered in a succession of buildings-planes, forming what looks like a replica inhabited by miniature characters. The gray color scale that predominates in the painting, the grouping of the students on the street of an industrial region — represented by a tower emitting black smoke in the background, as well as the demeanor of the boys suggesting that they converse more than play, makes this scene approximate that of adult laborers getting off work. In this perspective, the title of the work could also refer to the reality of child labor in the context of the economic crisis that affected the region in the 1920s and 1930s.



Gwen John

Haverfordwest, País de Gales [Wales], 1876 —
Dieppe, França [France], 1939

Gwen John nasceu no País de Gales mas viveu grande parte de sua vida na França. Estudou artes na Slade School of Art, escola pioneira em permitir sessões de modelo vivo às mulheres. Com sua amiga e colega Dorelia McNeill, Gwen John organizou uma viagem a pé na França com o intuito de chegar até Roma. Em 1903, com material de pintura em mãos, elas começaram a jornada, parando pelo caminho e vivendo com o que arrecadavam com a venda de croquis. No entanto, esse cotidiano itinerante e boêmio não é retratado de forma literal nas obras da artista. Entre outros, encontramos autorretratos e retratos de mulheres em interiores intimistas, muitas vezes ocupadas com alguma atividade introspectiva, como a leitura. *Dorelia em um vestido preto*, por exemplo, é um retrato realizado quando passaram um inverno em Toulouse. A artista já havia pintado Dorelia, que aqui aparece serena, com os braços cruzados e encarando frontalmente o espectador. Em vista do estilo de vida nômade das duas companheiras, relativamente incomum para a época, esse olhar direto e franco talvez constitua uma maneira de encarar as convenções e os valores burgueses que as duas mulheres colocavam em questão com aquela iniciativa. As duas amigas não completaram a viagem a Roma e Gwen John mudou-se para Paris, onde consolidou a sua carreira como pintora e trabalhou como modelo principalmente para artistas mulheres.

Dorelia in a Black Dress [Dorelia em um vestido preto], 1903–04

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doados pelos conselheiros do Duveen Paintings Fund [Presented by the Trustees of the Duveen Paintings Fund], 1949 Coleção [Collection] Tate

Gwen John was born in Wales but lived much of her life in France. She studied art at the Slade School of Art, a pioneer school in allowing female students in life model sessions. With her friend and colleague Dorelia McNeill, Gwen John organized a walking trip in France with the intention of reaching Rome. In 1903, with painting material in hand, they began the journey, stopping on their way and living off what they raised with the sale of sketches. However, this itinerant and bohemian routine is not portrayed literally in the artist's works. Among others, we find self-portraits and portraits of women in intimate interiors, often occupied with some introspective activity, such as reading. *Dorelia in a Black Dress*, for example, is a portrait realized when they spent a winter in Toulouse. The artist had already painted Dorelia, who appears serene here, with her arms crossed and facing the viewer frontally. In view of the nomadic lifestyle of the two companions, relatively unusual for the time, this direct and candid gaze may be a way of looking at the conventions and bourgeois values that the two women were questioning with that initiative. The two friends did not complete the trip to Rome and Gwen John moved to Paris, where she consolidated her career as a painter and worked as a model mainly for women artists.



Sylvia Sleigh

Llandudno, País de Gales [Wales], 1916 — Nova York,
Estados Unidos [New York, United States], 2010

Muitas das pinturas de Sylvia Sleigh, artista de origem galesa, propõem uma releitura da história da arte questionando os papéis convencionais associados ao masculino e ao feminino. Uma de suas principais estratégias neste sentido era representar homens com posturas de nus femininos famosos da história da arte, uma vez que a mulher é mais representada dessa forma do que os homens, como apontado pelo coletivo feminista Guerrilla Girls, por exemplo. Em suas pinturas, Sleigh representava com humor o homem em uma condição geralmente atribuída à mulher: a de objeto de contemplação e desejo do olhar masculino. Em outros casos, representava conhecidos travestidos ou adotando uma identidade fictícia. É o caso de *A noiva (Lawrence Alloway)*, no qual retratou o conhecido crítico de arte inglês que foi seu marido e que aparece em cerca de sessenta de suas obras realizadas em um período de quarenta anos. Alloway assume diferentes identidades nesse retrato. Além de noiva, como indicado pelo título, a testa alta, a pose solene em perfil de três quartos e as joias evocam retratos da rainha Elizabeth I (1533-1603), cuja sexualidade e suposta androgynia alimentaram vários mitos no imaginário coletivo na Grã-Bretanha. Assim, Sleigh subverte uma tradição do retrato na história da arte, tão presente na pinacoteca do MASP, e aponta para questionamentos feministas, que se desenvolveriam nos anos 1970.

The Bride (Lawrence Alloway) [A noiva (Lawrence Alloway)], 1949

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Compra com o apoio do espólio de Sylvia Sleigh [Purchased with the support of the Estate of Sylvia Sleigh], 2015 Coleção [Collection] Tate

Many of the paintings by Sylvia Sleigh, an artist of Welsh origin, propose a rereading of art history by questioning the roles conventionally associated with the masculine and the feminine. One of her main strategies in this regard was to represent men in the manner of famous female nudes from the history of art, since women are represented in this way more than men, as pointed out by the feminist collective Guerrilla Girls, for example. In her paintings, Sleigh humorously portrayed the man in a condition usually attributed to the woman: that of object of the contemplation and desire of the masculine gaze. In other cases, she depicted people she knew cross-dressing or adopting a fictitious identity. This is the case of *The Bride (Lawrence Alloway)*, in which she portrayed the well-known English art critic who was her husband and who appears in about sixty of her works executed over a period of forty years. Alloway assumes different identities in this portrait. In addition to being a bride, as the title indicates, the high forehead, the solemn pose in three-quarter profile and the jewels evoke portraits of Queen Elizabeth I (1533 –1603), whose sexuality and alleged androgyny fueled various myths in Great Britain's collective imaginary. Thus, Sleigh subverts a tradition of portraiture in art history, very present in the MASP collection, and points to feminist questionings that would develop in the 1970s.



Francis Bacon

Dublin, Irlanda [Ireland], 1909 — Madri, Espanha
[Madrid, Spain], 1992

Francis Bacon desenvolveu um trabalho em torno da figura humana, muitas vezes confinada em ambientes claustrofóbicos. *Figura sentada* é característica da produção de Bacon dos anos 1950 e 1960, na qual muitas vezes representou homens de terno e gravata sentados em salas escuras, diante de cortinas ou persianas. Como em outras obras do artista, a face do retratado é composta de uma juxtaposição de diferentes fragmentos de rosto, vistos de diferentes ângulos e achatados, de modo que é difícil identificá-lo ou até discernir algum tipo de expressão na sua fisionomia monstruosa. Essa deformação facial se estende ao corpo, que tem os membros atrofiados e cujas articulações sugerem certa torção. Apesar de habitar o que parece ser uma sala de estar, sentado em um sofá ao lado de uma poltrona livre, que poderia receber um convidado, esse corpo tenso e distorcido é inserido dentro de um paralelepípedo transparente. Trata-se de um recurso recorrente na obra do artista, que muitas vezes isola os retratados por linhas que delimitam um espaço estreito dentro de seus já inóspitos e estranhos interiores. Essa atmosfera opressora ainda é reforçada pela sucessão de linhas cinza verticais que se sobrepõem a um fundo vermelho. Ao mesmo tempo que esse fundo sugere uma cortina ou até remete a grades, o seu tratamento gestual também se assemelha ao da abstração não geométrica, que se desenvolveu no período pós-guerra. É possível que o retratado seja Peter Lacy, amante que o artista representou em vários outros retratos e com quem estabeleceu uma relação intensa e com tendências masoquistas.

Seated Figure [Figura sentada], 1961

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Dado por [Presented by] J. Sainsbury Ltd., 1961. Coleção [Collection] Tate

Francis Bacon has developed his work around the human figure, often confined in claustrophobic environments. *Seated Figure* is characteristic of Bacon's production in the 1950s and 1960s, in which he often represented men in suits and ties seated in dark rooms, in front of curtains or blinds. As in other works by the artist, the face portrayed is composed of a juxtaposition of various fragments of facial features, seen from different angles and flattened, making it difficult to identify the face or even to discern some kind of expression in its monstrous physiognomy. This facial deformation extends to the body, which has atrophied limbs and joints that suggest a certain torsion. Although the body inhabits what appears to be a living room and sits on a couch next to an unoccupied armchair, which could accommodate a guest, this tense and distorted body is inserted inside a transparent parallelepiped — a recurring feature in the work of the artist, who often isolates the figure portrayed with lines that delimit a narrow space within his already inhospitable and strange interiors. This oppressive atmosphere is further reinforced by the succession of vertical gray lines superimposed on a red background. At the same time as this background suggests a curtain or even refers to bars, its gestural treatment also resembles that of non-geometric abstraction, which developed in the post-war period. It is possible that the person portrayed is Peter Lacy, a lover that the artist depicted in several other portraits and with whom he established an intense relationship with masochistic tendencies.



Ibrahim El-Salahi

Omdurman, Sudão [Sudan], 1930

They Always Appear [Eles sempre aparecem], 1964

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Compra do artista com recursos fornecidos pelo [Purchased from the artist with funds provided by the] Africa Acquisitions Committee e [and] Tate International Council, 2016. Coleção [Collection] Tate

Ibrahim El-Salahi é um dos artistas africanos mais importantes do século 20, com uma obra que mescla repertórios visuais islâmicos e africanos com elementos do modernismo europeu. Nascido no Sudão, um dos maiores países muçulmanos do continente, se familiarizou com a caligrafia árabe desde cedo na escola corânica de seu pai. Depois de estudar pintura em Cartum, capital do Sudão, recebeu uma bolsa para estudar em Londres. Na capital inglesa visitou museus nos quais pôde ver antigos manuscritos islâmicos e exposições de artistas modernistas. Esse cruzamento de referências em seu trabalho se insere em um contexto em que artistas de nações africanas procuravam sua identidade cultural no período pós-colonial — no caso do Sudão, depois da independência, em 1956. Um dos elementos locais que o artista integra em sua obra é uma paleta de cores de tons marrons, ocres e brancos, que remete à paisagem árida de seu país. Outro elemento fundamental no seu processo de trabalho é a fragmentação da caligrafia islâmica, que o artista considera por suas qualidades gráficas mais do que pelos significados contidos nessa escrita. É o caso de *Eles sempre aparecem*, em que letras foram desconstruídas e, nos espaços entre elas, aparecem estranhos seres mascarados. Na pintura, três figuras totêmicas alongadas convivem com escritas estilizadas e formas geométricas que se sobrepõem em diferentes camadas de um fundo claro. Nessa figuração que beira a abstração, por mais que seja possível identificar alguns personagens, eles permanecem na sua condição de silhuetas e signos enigmáticos.

Ibrahim El-Salahi is one of the most important African artists of the 20th century, with a body of work that combines Islamic and African visual repertoires with elements of European modernism. Born in Sudan, one of the continent's largest Muslim countries, he became familiar with Arabic calligraphy at an early age in his father's Koranic school. After studying painting in Khartoum, capital of Sudan, he received a scholarship to study in London. In the English capital he visited museums where he could see ancient Islamic manuscripts and exhibitions of modernist artists. This intersection of references can be understood in the context in which artists from African nations sought their cultural identity in the postcolonial period—in the case of Sudan, after independence in 1956. One of the local elements that the artist integrates in his work is a color palette of brown, ochre and white tones, in reference to the arid landscape of his country. Another fundamental element in his work process is the fragmentation of Islamic calligraphy, which the artist takes into account more for its graphic qualities than for the meanings contained in the writing. This is the case with *They Always Appear*, in which letters have been deconstructed and strange masked beings appear in the spaces between them. In the painting, three elongated totemic figures coexist with stylized writing and geometric shapes that overlap on the different layers of a light background. In this figureation bordering abstraction, though it may well be possible to identify some characters, they persist in their condition of enigmatic silhouettes and signs.



François Clouet

Tours, França [France], *circa* 1510 – Paris, França [France], 1572

François Clouet começou a pintar com o pai, o pintor flamengo Jean Clouet (1480-1541), a quem sucedeu como pintor de corte. Manteve-se nesse cargo durante quatro reinados da dinastia Valois na França, alcançando grande renome pelos retratos e realizando pinturas históricas e mitológicas inspiradas nas criações dos artistas maneiristas italianos. A obra do MASP possui três outras versões, todas atualmente na França. *O banho de Diana* remete ao mito narrado na *Teogonia*, do poeta grego Hesíodo (*circa* 750-650 a.C.), e nas *Metamorfoses* de Ovídio (43 a.C.-18 d.C.). No mito, Acteão é caçado pelos seus próprios cães, depois de ser transformado em cervo por Diana, deusa da lua e da natureza, enfurecida ao ser surpreendida nua em seu banho com as ninfas. No entanto, a presença de dois sátiros na cena contraria essa interpretação, sugerindo uma outra, à luz dos eventos da época: acredita-se que ela insinue a morte do rei Henrique II (1519-1559) (representado pelo cervo sendo comido no canto direito) e sua sucessão por Francisco II (1544-1560) (o cavaleiro que chega à esquerda). Assim, a Diana vestida de vermelho seria a nova rainha, Maria Stuart (1542-1587), que substitui a mulher sentada, a rainha Catarina de Médici (1519-1589), com expressão de pesar. A terceira figura feminina poderia ser Diane de Poitiers (1500-1566), favorita do rei Henrique II.

O banho de Diana [Diana's Bath], 1559-60

Óleo sobre madeira [Oil on wood]
Compra [Purchase], 1958

François Clouet started to paint with his father, the Flemish painter Jean Clouet (1480-1541), whom he succeeded as the painter of the royal court. He remained in this position during four subsequent reigns of the Valois dynasty in France, being greatly renowned for his portraits, as well as for the historical and mythological paintings inspired by the creations of mannerist Italian artists. This work of the MASP collection has three other versions, all of them currently in France. *Diana's Bath* refers to the myth narrated in the *Theogony* of the Greek poet Hesiod (*circa* 750-650 a.C.) and the *Metamorphoses* of Ovid (43 a.C.-18 d.C.). In the myth, Actaeon is hunted by his own dogs after being transformed into a deer by Diana, the goddess of the moon and nature, who was infuriated for being surprised by him while bathing naked with the nymphs. However, the presence of two satyrs in the scene contradicts such interpretation by suggesting another one, in the light of events of the period: it is believed to insinuate the death of king Henry II (1519-1559) (represented by the deer being devoured in the right corner) and his succession by Francis II (1544-1560) (the knight arriving on the left). Thereby, the Diana dressed in red would be the new queen, Mary Stuart (1542-1587), replacing the seated woman, queen Catherine de Medici (1519-1589), with an expression of grief. The third female figure could be Diane de Poitiers (1500-1566), mistress of king Henry II.



Paul Gauguin

Paris, França [France], 1848 – Atuona, Hiva Oa, Polinésia Francesa [French Polynesian], 1903

Viveu seus primeiros anos em Lima, no Peru. Depois de voltar à França, integrou a Marinha entre 1865 e 1871. Foi agente de câmbio e, ao mesmo tempo, começou a pintar como amador. Entre 1880 e 1886, participou de mostras do grupo impressionista, decidido a se dedicar exclusivamente à pintura. Iniciou, assim, um período de dificuldades materiais e familiares que o levaram a buscar uma alternativa à dura realidade da metrópole moderna. Primeiro, foi estudar nos campos da Bretanha. Depois, passou uma temporada com Van Gogh (1853-1890) na Provence, onde ocorreu a dramática ruptura entre os dois artistas. De 1895 até sua morte, morou no Taiti e nas Ilhas Marquesas, de onde absorveu as referências estéticas que reorientaram seu estilo. Essa mudança estilística não deve ser lida como uma fuga em direção ao exótico, mas sim como uma busca consciente de valores formais alternativos à arte ocidental, procurados em inúmeras fontes e reelaborados com grande habilidade compositiva. Em *Autorretrato (perto do Gólgota)*, a luz intensa destaca o olhar e dá um tom profético e misterioso. O traje azul-claro contrasta com o fundo aparentemente composto por musgos e pedras. Há uma única brecha no canto superior esquerdo, deixando ver as árvores distantes. O retrato foi encontrado entre os pertences de Gauguin após sua morte. Dos dois lados da tela aparecem rostos que se misturam com o fundo, como se fossem assombrações. Na tela, há uma inscrição que menciona o Gólgota, local da crucificação de Cristo. A alusão à Paixão se combina com a presença de figuras da mitologia da Polinésia.

Autorretrato (perto do Gólgota) [Self-Portrait (Near Golgotha)], 1896

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Guilherme Guinle, Álvaro Soares Sampaio, Francisco Pignatari, Fúlvio Morganti, 1952

The painter lived his first years in Lima, Peru. After going back to France, he joined the Navy between 1865 and 1871. While working as an exchange agent, he started to paint as an amateur. Between 1880 and 1886, he participated in collective exhibitions of the impressionist group and decided to dedicate himself exclusively to painting. Then followed a period of financial and family-related straits that led him to look for an alternative to the tough reality of the modern metropolis. First, he went to study on the fields of Brittany. Later, he spent a season with Van Gogh (1853-1890) in Provence, time when took place a dramatic rupture between them. From 1895 until his death, he lived in Tahiti and the Marquesas Islands, places where he absorbed aesthetic influences that reoriented his style. This stylistic shift must not be construed as a retreat towards the exotic, but rather as a conscious quest of formal values as an alternative to Western art, which were sought after in numerous sources and reinterpreted with great compositional skill. In *Self-portrait (Near Golgotha)*, the intense light foregrounds the gaze and adds a prophetic and mysterious tone. The light-blue attire contrasts with the backdrop apparently composed of moss and stones. There is one single gap in the upper left corner, allowing to glimpse trees at a distance. The portrait was found among Gauguin's belongings after he passed away. On both sides of the canvas, there are faces that blend with the background, as if they were ghosts. In the image itself, there is an inscription that mentions Golgotha, the place where Christ was crucified. Such allusion to the Passion is combined with the presence of characters of the Polynesian mythology.



Aldemir Martins

Ingazeiras, Ceará, Brasil [Brazil], 1922 – São Paulo, Brasil [Brazil], 2006

Aldemir Martins é um dos artistas que mais deram visibilidade às expressões culturais e personagens do imaginário do Nordeste brasileiro, como o cangaceiro, o jagunço e a rendeira. A cultura popular foi a matriz para a sua ampla produção em desenho, pintura e gravura. O artista migrou para São Paulo, em 1941, onde realizou as suas primeiras exposições. Anos depois, mergulhou nos estudos de gravura, com o artista Poty Lazzarotto (1924-1998), e de história da arte, com Pietro Maria Bardi (1900-1999), nos ateliês e cursos teóricos oferecidos pelo MASP, onde trabalhou como monitor nas exposições. Rapidamente, Martins alcançou um lugar de destaque com as séries sobre as rendeiras e os cangaceiros, e recebeu prêmios na 1^a Bienal de São Paulo (1951) e na 28^a Bienal de Veneza (1956). Esse destaque revela como, na época, havia uma preocupação em forjar uma noção de identidade para a arte brasileira, com base nas culturas regionais, ditas populares. Na obra *O jagunço*, uma linha circular define o contorno do corpo de um homem. Essa circularidade, combinada com um rosto quase abstrato, e com o ângulo reto formado pelo seu corpo e braço levantado, dá à figura um movimento e um caráter gráfico. Apesar da elegância do gesto do personagem, o facão e o fuzil em punho remetem à violência dessa figura, como se estivesse prestes a atacar.

O jagunço, 1967

Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]

Doação [Gift] Joaquim Monteiro de Carvalho, 1967

Aldemir Martins is one of the artists that gave most visibility to cultural expressions and characters from the imagery of the Brazilian Northeastern region, such as the “cangaceiro” (the outlaw), the “jagunço” (the hired thug), and the “rendeira” (the embroiderer). The popular culture was the matrix to his expansive production with drawing, painting, and engraving. The artist migrated to São Paulo in 1941, where he made his first exhibitions. Years later, he immersed himself in studies of engraving, with the artist Poty Lazzarotto (1924-1998), and art history, with Pietro Maria Bardi (1900-1999), in the practical and theoretical courses offered at MASP, where he also worked in the mediation department. Promptly, Martins reached a prominent position with his series of “rendeiras” and “cangaceiros,” in addition to receiving prizes of the 1st São Paulo Biennial (1951) and the 28th Venice Biennial (1956). Such distinction reveals how there was a concern back then with forging a notion of identity to Brazilian art based on regional and so-called popular cultures. In *O jagunço*, a circular line defines the contours of a male body. Such circular aspect, combined to an almost abstract face and to the right angle composed by his body and raised arm, add movement and a graphic aspect to the figure. Despite the elegance of the character’s gesture, the machete and the rifle in his hands recall the violence to which he is attached, as if he was about to attack.



Seguidor de [School of] Quentin Metsys

O casamento desigual

[The Unequal Marriage], 1525-30

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] barão [Baron] Hans Heinrich von Thyssen-Bornemisza, 1965

O casamento desigual representa o tema do “casamento grotesco” — o jovem que se casa com a velha por interesse em sua riqueza —, comum na tradição popular medieval e nas comédias gregas e romanas. O tópico também aparece em textos de grande circulação, sobretudo na Europa setentrional, como o poema “A nau dos insensatos” (1494), de Sebastian Brant (1457-1521), e o *Elogio da loucura* (1511), de Erasmo de Roterdã (1466-1536). A obra é atribuída a um seguidor de Quentin Metsys. Este tratou o assunto, embora de forma muito diferente, numa pintura pertencente à National Gallery de Washington, datável entre 1520 e 1525. Ao lado da proximidade com o mestre holandês, a crítica evidenciou também na obra do MASP uma forte dependência de invenções grotescas de Leonardo da Vinci (1452-1519). O casal ao centro da composição deriva de um desenho perdido do pintor italiano, conhecido apenas por uma cópia de *circa* 1602 (Albertina, Viena), atribuída a Jacob Hoefnagel (1575-1630), e reproduzido numa gravura por Wenceslau Hollar (1607-1677) em 1646. Quatro das outras seis figuras procedem de outro desenho de Leonardo conservado em Windsor, chamado de *Cinco cabeças disformes*. É possível que o quadro reflita o grande sucesso europeu dos desenhos cômicos de Leonardo, que certamente foram copiados e reproduzidos pelos seguidores e herdeiros do mestre ativos em Milão, até a segunda metade do século 16.

The Unequal Marriage depicts a “grotesque marriage”—a young man marrying an old woman for her wealth—, a common theme in popular medieval culture and in Greek and Roman comedies. The topic also appears in widely circulated texts, especially from Northern Europe, including the poem “The Ship of Fools” (1494), by Sebastian Brant (1457-1521), and *In Praise of Folly* (1511), by Erasmus of Rotterdam (1466-1536). The painting is attributed to a follower of Quentin Metsys. The latter treats the same subject, although in a very different way, in a work in the National Gallery of Art in Washington, D.C., dated between 1520 and 1525. In addition to its proximity with Metsys’ work, the MASP painting also evinces a palpable relationship to the grotesque sketches of Leonardo da Vinci (1452-1519). The couple in the center of the composition is derived from one of the Italian painter’s lost drawings, known only through a copy from c. 1602 (The Albertina Museum, Vienna) attributed to Jacob Hoefnagel (1575-1630), and reproduced in an engraving by Wenceslau Hollar (1607-1677) in 1646. Four of the other six figures are drawn from another Leonardo sketch conserved in Windsor called *Five Grotesque Heads*. The painting may reflect the great success of Leonardo’s comedic drawings throughout Europe, which were undoubtedly copied and reproduced by students and followers of the master active in Milan until the second half of the sixteenth century.



Henrique Bernardelli

Valparaíso, Chile, 1858 –
Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1936

Filho de artistas circenses, Bernardelli frequentou a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde foi aluno de Victor Meirelles (1832-1903) e Zeferino da Costa (1840-1915). Viajou a Roma, onde seu irmão, o escultor Rodolfo Bernardelli (1852-1931), já morava. Depois de oito anos de experiência na Europa, Bernardelli voltou ao Rio de Janeiro, onde começou a lecionar na Escola Nacional de Belas Artes (1891-1906). A obra de Bernardelli é representativa da produção das últimas décadas do século 19 no Brasil, na transição entre o Império e o advento da República, caracterizada por um desenvolvimento da pintura de paisagem ou de gênero. É o caso de *Interior com menina que lê*, obra na qual uma camponesa sentada sobre uma mesa lê uma carta aproveitando a luz que entra por uma janela atrás dela. A claridade ilumina o ambiente despojado: o piso de terracota, um banquinho e uma arca de madeira, o tecido e os utensílios do trabalho de costura interrompido. As pinturas de Bernardelli que abordavam diretamente os temas da miséria e da imigração foram recebidas como sinais da superação do sistema imposto pela Academia Imperial, que valorizava temáticas ligadas à vida burguesa, história e religião.

Interior com menina que lê [Interior with Girl Reading], 1876-86

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Abrahão Ribeiro, 1947

The son of circus artists, Bernardelli attended the Imperial Academy of Fine Arts in Rio de Janeiro, where he was a student of Victor Meirelles (1832-1903) and Zeferino da Costa (1840-1915), was already living. Bernardelli traveled to Rome, where his brother, the sculptor Rodolfo Bernardelli (1852-1931). After eight years in Europe Bernardelli returned to Rio de Janeiro where he began to lecture at the National School of Fine Arts (1891-1906). This work is representative of Brazilian artistic production in the last decades of the nineteenth century. Art from this period of transition between the Empire and the Republic is characterized by the development of landscape and genre painting. Such is the case with *Interior with Girl Reading*, in which a peasant girl seated on a table reads a letter in the light entering from a window at her back. The glow illuminates her barren environment: a terracotta floor, a stool, and a wooden chest, as well as the fabric and sewing supplies from her interrupted work. Bernardelli's paintings, which directly took on themes like misery and immigration, were interpreted as signs that the system imposed by the Imperial Academy, which valued history and religion, themes linked to the bourgeoisie, was crumbling.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Teresinha Soares

Araxá, Minas Gerais, Brasil [Brazil], 1927

Morra usando as legítimas alpargatas,
da série ***Vietnã*** [Die wearing the legitimate
espadrille, from the Vietnam Series], 1968

Vinílica sobre aglomerado de madeira [Vinyl on fiberboard]
Doação da artista [Gift of the artist], 2017, vive em [lives in] Belo
Horizonte, Brasil [Brazil]

Teresinha Soares é uma das principais artistas que trabalham com arte e feminismo no Brasil nos anos 1960 e 1970 e cuja obra tem caráter contestatório, transgressor e abertamente erótico. O curto porém intenso período produtivo da artista, entre 1966 e 1976, resultou em um conjunto variado que reúne pinturas sobre diferentes suportes, relevos, caixas-objeto, serigrafias, livros de artista e desenhos. A obra pode ser contextualizada tanto no marco da nova figuração dos anos 1960 — permeada por referências ao pop, à publicidade e à sociedade de consumo — quanto no da arte política. Nos últimos anos de produção, Soares realizou também instalações e performances polêmicas que se desdobravam em verdadeiros eventos com a participação do público. *Morra usando as legítimas alpargatas* é um relevo em madeira pintada de grande formato, que faz parte de uma série que representa o auge da pesquisa da artista em pintura objetual. Com cores chapadas e figuras recortadas, essa série condensa vários de seus motivos, como o corpo, a liberação sexual e a crítica aos costumes. Nessas obras, Soares aborda a Guerra do Vietnã — conflito armado que ocorreu no auge da Guerra Fria e que opôs, entre 1955 e 1975, os aliados do bloco soviético contra os anticomunistas liderados pelos Estados Unidos. Sob um viés irônico, a artista justapõe o imaginário da violência a motivos sexuais e da cultura de massa. Na obra do MASP, corpos nus entrelaçados são enquadrados por um aparelho de televisão, referência ao poder dos meios de comunicação na circulação da propaganda de guerra. A obra foi doada pela artista por ocasião de sua exposição individual no museu em 2017, primeira retrospectiva dedicada à obra da artista.

Teresinha Soares is one of the main artists working with art and feminism in Brazil in the 1960s and 1970s and whose work has a contestational, transgressive and openly erotic character. The artist's short but intense productive period from 1966 to 1976 resulted in a varied group of works that brings together paintings on different supports, reliefs, box-objects, silkscreens, artist's books and drawings. The work can be contextualized both within the framework of the new configuration of the 1960s—permeated by references to pop, advertising and consumer society—as well as in political art. In her last years of production, Soares also implemented installations and controversial performances that unfolded in real events with the participation of the public. *Die wearing the legitimate espadrille* is a large-format relief in painted wood, part of a series that represents the peak of the artist's investigation of objectual painting. With flat colors and cut-out figures, this series condenses several of her themes, such as the body, sexual liberation and the criticism of customs. In these works, Soares discusses the Vietnam War—an armed conflict that occurred at the height of the Cold War and, between 1955 and 1975, opposed the allies of the Soviet bloc and the anti-communists led by the United States. Following her ironic inclination, the artist juxtaposes the imaginary of violence with sexual motifs and the imaginary of mass culture. MASP's work entwined nude bodies are framed by a television set, a reference to the power of the media in the circulation of war propaganda. The work was donated by the artist on the occasion of her individual exhibition at the museum in 2017, Soares' first retrospective.



Jaime Lauriano

São Paulo, Brasil [Brazil], 1985, vive em [lives in]
São Paulo

O artista Jaime Lauriano é reconhecido pelas suas abordagens de temáticas afro-brasileiras, como reflexões sobre a condição do negro no Brasil contemporâneo. *Pedras portuguesas* #2 aludem às três regiões africanas de onde mais vieram escravizados para o Brasil: Angola, Costa da Mina e Moçambique. Há um duplo sentido no título das obras. Por um lado, faz referência ao material utilizado: as pedras portuguesas, muito presentes no urbanismo e na arquitetura brasileira, como o calçadão de Copacabana. Por outro, alude aos males que a colonização portuguesa “solidificou” ou “petrificou” nos países onde atuou na compra e exploração de trabalho escravo de forma sistemática. Nesse sentido, o trabalho de Lauriano pretende trazer reflexões sobre as consequências do período escravagista na atualidade, bem como coloca em questão os fluxos e refluxos afro-atlânticos que marcaram essa sociedade.

Pedras portuguesas [Portuguese Stones #2], 2017

Pedras portuguesas, caixa de ferro e cimento [Portuguese stones, iron box and cement]

Doação do artista [Gift of the artist], 2018

Jaime Lauriano is celebrated by his approach to Afro-Brazilian topics, including reflections on the condition of blacks in contemporary Brazil. Portuguese stones #2 carries references to the three African regions that shipped the highest number of slaves to Brazil: Angola, the Gold Coast and Mozambique. The title of the works carries a double meaning. On the one hand, it makes reference to the material used: portuguese stones, which are very present in Brazilian urbanism and architecture, like the boardwalk of Copacabana. On the other hand, it alludes to the evils that Portuguese colonization “solidified” or “petrified” in the countries where it purchased and exploited slave work systematically. In this sense, Lauriano’s work tries to bring forward reflections on today’s consequences of the slave period and also questions the Afro-Atlantic ebbs and flows that marked these societies.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Emiliano Di Cavalcanti

Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1897-1976

Filiado ao antigo Partido Comunista do Brasil (PCB) desde 1928, Emiliano Di Cavalcanti defendeu uma pintura politicamente comprometida, como ferramenta para representar e valorizar o trabalho, os costumes e os tipos populares. Procurou desenvolver uma forma de pintar e uma temática voltadas à construção de uma identidade pictórica nacional. Em *Pescadores*, Di Cavalcanti pinta com grandiosidade os gestos amplos e solenes dos personagens — que ocupam quase toda a tela —, conferindo-lhes relevância e dignidade. Suas pinturas daquele momento revelam o contato com o expressionismo alemão, e principalmente com a obra de George Grosz (1883-1959), marcada por uma crítica social ácida e caricaturesca, pelo universo boêmio e pelos corpos deformados em tons sóbrios. Nesta tela, Di Cavalcanti busca apreender certo modo de vida da sociedade brasileira, valorizando as atividades ligadas às culturas tradicionais. Pinta com integridade e beleza o trabalho da pesca, tema que atravessa a sua obra. Nota-se o cuidado com a representação do resultado do trabalho coletivo: os peixes. Veem-se diferentes padronagens nesta pintura: o fundo preto com pinzeladas marrons, as listras da calça, a geometria dos tijolos, o trançado das cestarias, o ripado da madeira e as escamas dos peixes — pintadas em tons iluminados de prata, amarelo e verde. A trabalhadora parece manipular um tecido branco, que percorre a composição, protegendo a barraca onde os peixes são comercializados.

Pescadores [Fishermen], 1944

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Comodato [Long-term Loan] MASP B3 – BRASIL, BOLSA, BALCÃO, em homenagem aos ex-conselheiros da [in honor of the former board members of] BM&F e [and] BOVESPA

A member of the former Partido Comunista do Brasil (PCB) [Brazilian Communist Party] since 1928, Emiliano Di Cavalcanti defended art that was politically committed to representing and valuing labor and popular customs and subjects. He sought to develop a form of painting and themes that could construct a national pictorial identity. In *Fishermen*, Di Cavalcanti grandiosely paints the broad and solemn gestures of his subjects—who occupy most of the canvas—conferring to them a sense of importance and dignity. His paintings from the time reveal an awareness of German expressionism, especially the work of George Grosz (1883–1959), which is marked by an acidic and caricatural social criticism, as well as by bohemian themes and abstracted bodies in somber tones. In this painting, Di Cavalcanti seeks to understand a particular way of life in Brazilian society while valuing activities linked to traditional cultures. With integrity and beauty, he paints the labor of fishing, a theme that frequently appears in his work. Note the care taken to represent the result of collective work: the fish. The painting displays different patterns: the black background with brown brushstrokes, the striped pants, the geometry of the bricks, the woven baskets, the wood slatting and the fish scales—painted in bright tones of silver, yellow and green. The female worker seems to be manipulating a white fabric, which runs through the composition and protects the stand where the fish are sold.



Ernesto de Fiori

Roma, Itália [Italy] 1884 – São Paulo, Brasil
[Brazil], 1945

No período que viveu no Brasil, entre 1936 e 1945, Ernesto de Fiori morou no centro de São Paulo, local que retratou em várias de suas pinturas. Em *São Paulo, cena de rua* o pintor registra um flagrante da vida pública na capital paulista, que já apresentava naquele tempo intensa vida social urbana. Na cena — que parece ocorrer ao cair da tarde — há quatro personagens: duas mulheres vestidas elegantemente, de costas, caminham sobre a rua; na calçada oposta, dois homens aparecem pintados como vultos. Veem-se ao fundo casarões de arquitetura eclética, mas, provavelmente devido à rápida transformação da cidade no período subsequente, não se reconhece ao certo onde a cena acontece. Em suas pinturas — calcadas no desenho de observação —, De Fiori joga com o imprevisto por meio do uso de pincéis cheios de tinta. Notam-se as pinceladas grossas, ligeiras, que mudam de ritmo e de direção. São percebidas, ainda, partes sem pintar, flertando com o inacabado. Essa pincelada expressionista, enérgica, ganha também colorações vivas — violetas, azuis e verdes —, imprimindo fluidez e leveza à composição. Chama a atenção a disposição teatral do quadro: enquadramento simétrico, planos de ação sobrepostos e fundo como cenário (edificações e árvores). Os personagens principais da pintura, os transeuntes, são representados por uma pincelada que imprime movimento à composição, fazendo ressoar os aspectos temáticos e formais da obra.

São Paulo, cena de rua [Street Scene in São Paulo], 1942

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Comodato [Long-term Loan] MASP B3 – BRASIL, BOLSA, BALCÃO, em homenagem aos ex-conselheiros da [in honor of the former board members of] BM&F e [and] BOVESPA

During his time in Brazil, from 1936 to 1946, Ernesto de Fiori lived in downtown São Paulo, an area he portrayed in many of his paintings. *Street Scene in São Paulo* presents a record of public life in the city, which at the time already buzzed with intense social activity. The scene—which appears to have taken place during a late afternoon—depicts four subjects: two elegantly dressed women, their backs to the viewer, walking down the street; on the opposite sidewalk, two men appear, painted as barely visible figures. The background features the eclectic architecture of several mansions, though today it would be impossible to identify exactly where the scene took place, as the city transformed rapidly in the immediate aftermath of its depiction. In his paintings, based on observational sketching, De Fiori plays with unpredictability by employing paint heavy brushes. Some stretches of the canvas remain unpainted, flirting with an unfinished touch. His expressionist and energetic strokes also incorporate violets, blues and greens that provide fluidity and lightness. The painting's dramatic composition is also clear: symmetrical framing, juxtaposed planes of action and backdrop as scenery (buildings and trees). Passersby, the painting's main subjects, are represented with strokes that provide motion to the composition while echoing its thematic and formal aspects.



Antônio Parreiras

Niterói, Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1860-1937

Chácara da Consolação (residência do Dr. Eduardo Prado, atual Praça Roosevelt) [Consolação Country House (residence of Dr. Eduardo Prado, current-day Roosevelt Square)], 1893

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Comodato [Long-term Loan] MASP B3 – BRASIL, BOLSA, BALCÃO, em homenagem aos ex-conselheiros da [in honor of the former board members of] BM&F e [and] BOVESPA

Em 1893, após o sucesso da primeira individual de Antônio Parreiras em São Paulo, Veridiana Prado (1825-1910), matriarca de uma rica família de cafeicultores paulistas, encomendou-lhe pinturas de suas propriedades, entre elas, a chácara da Consolação, na qual residia seu filho Eduardo. Em *Chácara da Consolação (residência do Dr. Eduardo Prado, atual Praça Roosevelt)*, Parreiras destacou as extensões frontal e lateral do lote, e as duas ruas que o delimitavam. Veem-se o jardim gradeado, o perfil do sobrado residencial e as marcas dos trilhos dos bondes. Notam-se também, ao fundo da rua à esquerda da composição, alguns traços de figuras, como crianças e casais caminhando, pintados como vultos em movimento. A paisagem paulistana aparece desprovida de árvores no espaço público; elas surgem apenas no interior dos jardins da família Prado. Destaca-se o pinheiro ao centro da composição, revelando a influência europeia sobre o paisagismo local. Ademais, a pintura retrata a região da atual praça Roosevelt — a via principal em primeiro plano é a rua da Consolação, e a pequena rua à esquerda é a praça Roosevelt, onde hoje localizam-se vários teatros.

In 1893, after the success of Antônio Parreira's first solo show in São Paulo, Veridiana Prado (1825-1910), the matriarch of a wealthy family of coffee growers from the state, commissioned several paintings of her properties, including the Consolação estate where her son Eduardo lived. In *Consolação Country House (residence of Dr. Eduardo Prado, current-day Roosevelt Square)*, Parreiras highlighted the front and side portions of the property, and two streets that delineated its borders. There is a fenced garden, the mansion's profile, and the tracks of streetcars. At the end of the street, to the left of the composition, we see the traces of a few human figures, such as children and couples taking a stroll, painted as if they were moving figures. The city's public landscape seems devoid of trees; they only appear within the Prado family's gardens. A pine tree stands out at the center of the composition, suggesting European influence over the local landscaping. Additionally, the painting portrays the region of present-day Roosevelt Square—the main street in the foreground is the Consolação Street, while the small one to the left is the square, where today several theaters are located.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Anita Malfatti

São Paulo, Brasil [Brazil], 1889-1964

Depois de viver em Berlim e Nova York, Anita Malfatti regressou ao Brasil e realizou na capital paulista, em 1917, uma individual que é considerada a primeira exposição de arte moderna no país. Foi uma das criadoras da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. No ano seguinte, voltou a viver na Europa e passou cinco anos em Paris. *Interior de Mônaco* foi provavelmente realizada em uma viagem ao Principado. A pintura é composta por dois ambientes e uma personagem, possivelmente Georgina, irmã da artista, com quem viajava. A escolha cromática e as referências orientalistas revelam a influência da Escola de Paris e da pintura de Henri Matisse (1869–1954). Malfatti estrutura a pintura por meio de padronagens: a cortina e a toalha da mesa apresentam motivos florais, e o piso da sala é quadriculado e possui acabamento em arabescos vermelhos e brancos. A sala em primeiro plano é intensamente decorada com um jarro de flores, uma fruteira, uma cristaleira marrom com a parte superior em vidro — o que permite ver louças e cristais —, uma mesa com toalha que exibe padrão de ramagens, e um bandô sobre a porta no mesmo tecido. Destacam-se os dois retratos na parede, apontando outro tema: a pintura dentro da própria pintura — o recorte da porta com a personagem ao centro pode ser lido também como outra moldura de um quadro dentro da tela. No cômodo ao fundo vê-se a única figura humana na composição, o que confere maior importância a um espaço que ocupa uma pequena parcela da tela. Envolvida num roupão, a personagem parece direcionar-se para uma fonte de luz, sugerida em um sutil jogo de luz e sombra.

Interior de Mônaco [Interior in Monaco], 1925

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Comodato [Long-term Loan] MASP B3 – BRASIL, BOLSA, BALCÃO, em homenagem aos ex-conselheiros da [in honor of the former board members of] BM&F e [and] BOVESPA

After living in Berlin and New York, Anita Malfatti returned to Brazil and in 1917 held a solo show in São Paulo, considered to be the country's first modern art exhibition. She was one of the creators of the 1922 Modern Art Week in São Paulo. The following year she returned to Europe and spent five years in Paris. *Interior in Monaco* was probably painted during a trip to the principality. The painting is comprised of two environments and one subject, possibly the artist's sister, Georgina, with whom she traveled. The chromatic choices and Orientalist references reveal the influence of the School of Paris and the work of Henri Matisse (1869–1954). Malfatti structured the painting through patterns: the drapes and the tablecloth introduce floral motifs, while the room's floor is checkered and finished with red and white arabesques. The room in the foreground is intricately decorated with a flower jar, a fruit bowl, a brown cabinet with its top in glass—allowing a glimpse at the china and crystals inside—a table covered with a leaf-patterned tablecloth, and a pelmet atop the door in the matching fabric. Two portraits on the wall stand out, pointing to yet another motif: paintings within the painting. The doorway with a person at its center can likewise be interpreted as the frame of a painting within the canvas. The room in the background shows the composition's only human figure, providing greater importance to a space that occupies only a small area of the canvas. The figure, dressed in a robe, seems to be facing a light source that is suggested by a subtle play of light and shadows.



Alberto da Veiga Guignard

Nova Friburgo, Rio de Janeiro, Brasil [Brazil],
1896 – Belo Horizonte, Brasil [Brazil], 1962

Figura de menino com camisa branca listrada [Figure of Boy with Striped White Shirt], 1961

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Comodato [Long-term Loan] MASP B3 – BRASIL, BOLSA, BALCÃO, em homenagem aos ex-conselheiros da [in honor of the former board members of] BM&F e [and] BOVESPA

Conhecido por suas paisagens, em que igrejas e balões flutuam sobre as montanhas das cidades históricas coloniais mineiras, Alberto da Veiga Guignard realizou também muitos retratos, que constituem parte significativa de sua produção. O pintor representou a si mesmo, pessoas de sua família, amigos, crianças, intelectuais, artistas, e fez ainda retratos por encomenda, sobretudo de famílias da elite mineira. Não sabemos precisamente quem é esse menino branco, personagem principal de *Figura de menino com camisa branca listrada*. A obra foi realizada um ano antes de o pintor falecer, quando sua carreira se consolidava no circuito de arte brasileiro. O quadro apresenta uma paleta de tons claros e pastel, próxima ao universo infantil e lúdico do personagem retratado. Destaca-se a composição bem calculada e estruturada da figura, e o domínio da técnica do desenho, observado na pinçelada precisa e leve, especialmente no listrado azul sobre o fundo branco da camisa do menino. Apesar desta ser uma obra categorizada como retrato, nela o pintor destacou outros elementos da paisagem do entorno — nesse caso, um balneário. Representou banhistas, marinheiros, pescadores, embarcações, coqueiros e balões, que revelam, ao fundo do retrato, marcas do universo e do estilo das suas paisagens, caracterizadas pela desproporcionalidade e estilização das figuras e dos objetos.

Known for his landscapes, in which churches and balloons float over the mountains of the historical colonial cities of Minas Gerais, Alberto da Veiga Guignard also produced many portraits, which formed a significant portion of his body of work. Guignard depicted himself, family members, friends, children, intellectuals, and artists, and even accepted portrait commissions, especially from wealthy Minas Gerais families. The identity of the white child depicted in *Figure of Boy with White Striped Shirt* is unknown. Guignard painted the portrait one year before his death, just as he was gaining notoriety in Brazilian art circles. The painting presents a palette of bright and pastel colors reflective of the playful and childish universe of its subject. The figure's well-organized and structured composition stands out, demonstrating Guignard's mastery of drawing, as seen in the precise and light strokes, especially of the blue stripes over the boy's white shirt. Despite being categorized as a portrait, Guignard highlighted other elements in the scene's surrounding landscape—in this case, a seaside area. He depicted bathers, sailors, fishermen, boats, coconut trees and balloons, which, in the portrait's background, reveal traces of the universe and the style of their landscapes, characterized by the disproportion and stylization of figures and objects.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Alberto da Veiga Guignard

Nova Friburgo, Rio de Janeiro, Brasil [Brazil],
1896 – Belo Horizonte, Brasil [Brazil], 1962

O pintor e professor Alberto da Veiga Guignard trabalhou sobre os três temas clássicos da pintura: paisagens, retratos e naturezas-mortas. Nesse último conjunto, há representações de pratos com peixes inteiros, de mesas postas com recipientes, legumes e frutas, e também de vasos com flores. Esse tema revela o caráter decorativo de parte — muito valorizada, vale mencionar — da obra do artista. Em *Vaso com flores*, vê-se, ao centro e preenchendo a maior parte da superfície, um vaso amarelo ornado com uma diversidade floral de copos-de-leite, margaridas e outras flores alaranjadas, violetas e vermelhas em menor destaque, além das folhagens. Ao fundo, surge uma complexa padronagem geométrizada, composta pela toalha de mesa branca com listras vermelhas e pretas, o fundo preto com bolinhas brancas, e o papel de parede, quadriculado em amarelo e marrom. A mescla de estamparias ao fundo soma-se à intensa diversidade floral, que aparece tanto como ornamento quanto como padrão decorativo em meio aos outros elementos dessa obra. Apesar da saturação e complexidade de cores do quadro, destaca-se a delicadeza da pintura das pétalas das margaridas em primeiro plano, figuradas em brancos sutis quase transparentes, que permitem a visualização de outras flores que compõem o volume do buquê.

***Vaso com flores* [Vase with Flowers], 1950**

Óleo sobre madeira [Oil on wood]

Comodato [Long-term Loan] MASP B3 – BRASIL, BOLSA, BALCÃO, em homenagem aos ex-conselheiros da [in honor of the former board members of] BM&F e [and] BOVESPA

Painter and teacher Alberto da Veiga Guignard worked with all three classical themes of fine-art painting: landscape, portrait and still life. Among his still lifes are depictions of plates with whole fishes, tables that have been set, fruits and vegetables, and vases with flowers. This last topic reveals a decorative aspect of his work that is highly valued. In *Vase with Flowers*, at the center and occupying most of the canvas is a yellow vase decorated with a variety of flowers, such as calla lilies, daisies and other orange, violet, and red-hued flowers figuring less prominently, aside from the bouquet's foliage. An intricate geometric pattern appears in the background, comprised of a white tablecloth with red and black stripes, a black background with white dots, and a checkered wallpaper in yellow and brown. The blend of background patterns adds to the intense floral diversity, which appears both as ornament and decorative pattern amidst the painting's other elements. Despite the saturation and complexity of color, the delicate petals of the daisies in the foreground stand out, painted in subtle, nearly transparent whites, allowing the other flowers of the arrangement to be visible.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Anita Malfatti

São Paulo, Brasil [Brazil], 1889-1964

Batizado na roça [Baptism in the Countryside], década de 1950 [1950s]

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Comodato [Long-term Loan] MASP B3 – BRASIL, BOLSA, BALCÃO, em homenagem aos ex-conselheiros da [in honor of the former board members of] BM&F e [and] BOVESPA

Anita Malfatti, uma das principais artistas do modernismo brasileiro, dedicou-se a motivos populares no final de sua vida. A partir dos anos 1940, transformou radicalmente sua arte. Declarou querer abandonar as fórmulas das vanguardas internacionais, e pintar de forma cada vez mais simples. A sua temática também muda: a pintura expressionista de cenas interiores e de retratos é substituída pela representação da vida rural brasileira por meio de uma pincelada esfumada em tons pastel. Nota-se nessa fase a influência da pintura de artistas autodidatas e da obra de Alberto da Veiga Guignard (1896-1962). Malfatti pintou, nesse período, flores, paisagens e cenas populares — especialmente danças, jogos infantis, bailes caipiras, procissões, casamentos e outras festas religiosas das áreas rurais do país. *Batizado na roça* foi realizada na década de 1940, período em que a artista frequentava os arredores da cidade de São Paulo, especialmente os municípios de São Miguel Paulista e Embu. Nessa tela, há vários personagens cujos rostos foram pintados sem definição, e cuja pele apresenta tonalidade escura. Eles aparecem na comunhão familiar, em atividades de lazer e descanso cotidiano. Dialogando umas com as outras, diferentes gerações parecem confortáveis em meio à paisagem e aos animais. Malfatti delimita alguns núcleos de ação: personagens montam a cavalo, tocam violão, carregam bebês, seguram objetos na cabeça, conduzem uma charrete, brincam entre si e com um cachorro, descansam apoiados em uma árvore. A cena principal é o batizado na roça, que dá título à pintura. Veem-se uma igreja católica ao centro, envolta pela vegetação tropical, e casarios simples ao fundo. Em frente à igreja, um homem segura sua filha pequena, e a mulher, o bebê prestes a receber o batismo.

By the end of her life, Anita Malfatti, a leading artist of Brazilian modernism, dedicated her work to folk motifs. Beginning in the 1940s, she radically transformed her art, announcing plans to abandon the formulas of international vanguardas altogether and produce increasingly simplified paintings. Her themes also changed: with the use of a sfumato technique in pastel tones, representations of rural Brazilian life came to replace portraiture and expressionist paintings of indoor scenes. This stage of her career has an evident influence from self-taught artists and the work of Alberto da Veiga Guignard (1896–1962). In this period, Malfatti painted flowers, landscapes and genre scenes—especially dances, children's games, rural balls, processions, marriages and other religious celebrations from the Brazilian countryside. *Baptism in the Countryside* was likely produced between the 1940s and 1950s, when the artist spent time in the outskirts of São Paulo, especially the municipalities of São Miguel Paulista and Embu. This painting features several subjects whose faces were painted without much detailing, and whose skin bears a dark tone. They appear in family communion, amid their day-to-day leisure and relaxation. In dialogue with one another, the different generations seem comfortable amidst the landscape and animals. Malfatti's painting delimits certain centers of action: subjects ride horses, play the guitar, carry babies, balance objects on their heads, drive a cart, play with each other and with a dog, and rest against a tree. But the main scene is the rural baptism that gives the painting its title. In the center, we see a Catholic church, surrounded by tropical plants, with simple houses in the back-ground. In front of the church, a man holds his young daughter's hand while his wife carries the baby soon to be baptized.



Liane Chammas

São Paulo, Brasil [Brazil], 1946

Liane Chammas não teve educação artística formal, acadêmica, em coletivos ou ateliês de artistas. A artista começou a pintar em 1966, inicialmente retratando paisagens. Sua primeira exposição foi em 1969, no Clube Atlético Monte Líbano, Rio de Janeiro. Entre 1970 e 1973, começou a pesquisa que resultaria na série *Nossos mitos, nossa gente, nossa terra, nosso amor*, de 1975. Ainda nesse mesmo ano, participou da 13ª Bienal de São Paulo e fez a exposição individual na Galeria Canadá, em São Paulo. Chammas interessava-se pela cultura popular e de massa brasileira; retratava de crianças anônimas a ídolos midiáticos como Pelé (1940) ou Chacrinha (1917-1988). Na pintura *Christiane e Anabelle*, as duas meninas com aparência de bonecas brincam juntas na frente de um espelho. A menina branca penteia a negra, invertendo a relação estabelecida pela colonização europeia com a população africana.

Christiane e Anabelle [Christiane and Anabelle], 1976

Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]

Doação da artista [Gift of the artist], 1977, vive em [lives in] São Paulo

Liane Chammas did not have a formal or academic artistic education, nor was part of artists' collectives or studios. She started to paint in 1966, initially portraying landscapes. Her first exhibition was held in 1969 at Clube Atlético Monte Líbano, Rio de Janeiro. Between 1970 and 1973, she started the research that would result in the series *Nossos mitos, nossa gente, nossa terra, nosso amor* [Our myths, our people, our land, our love], of 1975. Still that same year, she integrated the 13th São Paulo Bienal and made a solo exhibition at Galeria Canadá, also in São Paulo. Chammas was interested in Brazilian popular and massive culture; she portrayed from anonymous children to media idols, like Pelé (1940) or Chacrinha (1917-1988), a comedian and TV personality. In the painting *Christiane and Anabelle*, the two girls with doll-like aspect play together in front of a mirror. The white girl combs the hair of the black one, thus inverting the relation the European colonization established with the African population.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Emiliano Di Cavalcanti

Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1897-1976

Mulata, circa 1947

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Comodato [Long-Term Loan] MASP B3 – BRASIL, BOLSA, BALCÃO, em homenagem aos ex-conselheiros da [in honor of the former board members of] BM&F e BOVESPA

Emiliano Di Cavalcanti dedicou grande parte de sua obra ao retrato de mulheres. O artista ajudou a criar um imaginário para a mulher negra na pintura brasileira, ao figurá-la de formas específicas: com seios bem delineados, blusas decotadas e olhares sedutores, a exemplo de *Mulata*. Nesta tela, vê-se a personagem em pose três-quartos; observa-se o *dégradé* de diferentes tons de marrom de que o pintor se utiliza para construir os volumes de seu corpo, coberto por uma blusa marcada por um risco listrado sobre tons de verde. Por meio de sua pintura, apesar de ter contribuído para multiplicar as representações de rostos e corpos femininos, especialmente negros, Di Cavalcanti terminou por retratar as mulheres como sujeitos passivos e sensualizados. Ademais, a maioria desses retratos recebem em geral o título genérico de *Mulata*, palavra que se origina de “mula”, animal híbrido (fruto do cruzamento de uma égua com um jumento) utilizado para carregar cargas pesadas. O termo é mais frequentemente versado no gênero feminino, “mulata”, do que no masculino, “mulato” e tem conotação pejorativa. Assim, tanto a forma de retratar essas personagens como o termo utilizado para o título das obras participaram da construção de um lugar para a mulher negra na sociedade brasileira moderna: embranquecida, já que diferenciada da mulher negra de pele escura, e inferiorizada, pois reduzida aos seus atributos sexuais.

Emiliano Di Cavalcanti dedicated much of his career to women's portraits. The artist helped to create an imaginary of black women in Brazilian painting, depicting them in specific ways: with well-defined breasts, low-cut blouses and seductive gazes, as in *Mulata*. In this painting, we see the subject in a three-quarter pose and note the gradient of brown tones Di Cavalcanti utilizes to depict her body, which is covered by a richly striped blouse over green tones. Despite helping to expand representations of women's faces and bodies, especially those of black women, Di Cavalcanti's work also ended up portraying them as passive and sexualized subjects. Moreover, a majority of these portraits are generically titled *Mulata*, a word originating from “mule,” a hybrid animal which is the offspring of a donkey and a mare, often used for carrying heavy cargo. In Portuguese, the term is more commonly used as a feminine gendered noun, “mulata” than in the masculine form, “mulato” and it has pejorative connotation. Thus, both the portrayal of these subjects and the language employed in titling such works participate in the construction of an imaginary for black women in modern Brazilian society: women known as *mulatas* were white-washed, set apart from dark-skinned black women; and both circumscribed to an inferior status by being reduced to their sexual attributes.



Felix Gonzalez-Torres

Guáimaro, Cuba, 1957 – Miami, Estados Unidos
[United States], 1996

Em seus trabalhos, Felix Gonzalez-Torres subverte a obra de arte tradicional ao convidar o espectador a interagir com seus trabalhos — seja comendo uma bala de suas pilhas de doces, levando um dos cartazes ou ainda papéis impressos. A ideia de uma obra intocável, única e finita é questionada mediante um gesto de generosidade do artista, e à medida que balas ou cartazes são consumidos e podem ser reabastecidos nas pilhas expostas em museus e galerias. Em muitos de seus trabalhos, o museu não possui um objeto original e insubstituível, mas um certificado com instruções para sua confecção — o que interessa é menos a materialidade e singularidade do objeto e mais sua ideia ou conceito. Em “Sem título” (*O fim*), Gonzalez-Torres trabalha com economia de cores (o branco e o preto), linhas (verticais e horizontais) e formas (o retângulo e suas bordas) em um dos mais simples suportes artísticos: o papel. Assim, a obra remete ao minimalismo, devido à sua redução de elementos, e à abstração geométrica, com composições simétricas e geometrizadas e uma ausência de representação. O título da obra, “Untitled” (*The End*), evoca o fim que remete aos créditos finais ou ao luto — o final de um filme ou de uma vida. Boa parte do trabalho de Gonzalez-Torres consiste em uma reflexão poética em torno da morte, da perda, da doença e do amor. O artista costumava afirmar que seu trabalho era todo feito para um espectador: seu parceiro Ross Laycock, que morreu em decorrência da AIDS em 1992, quatro anos antes do próprio Gonzalez-Torres, no auge da crise da doença no mundo.

“Untitled” (*The End*) [“Sem título” (*O fim*)], 1990

Impressão sobre papel, cópias infinitas
[Print on paper, endless copies]

Museum of Contemporary Art Chicago
Doação com restrições [Restricted gift of]
Carlos e [and] Rosa de la Cruz; Bernice and
Kenneth Newberger Fund, 1995.111

Felix Gonzalez-Torres subverts the traditional artwork by inviting the viewer to interact with his creations, whether by eating a piece of candy or removing a poster or page from his carefully arranged stacks. The idea of the untouchable, unique and finite work of art is questioned by the artist's generosity, as the stacks of candy and posters are depleted and replenished onsite, at the museum or gallery. In many of his offerings, the museum never actually receives an original, irreplaceable object, but rather a certificate with the instructions for how to produce the work, underlying the notion that what matters is not the material singularity of the piece, but the idea or concept behind it. In “Untitled” (*The End*), Gonzales-Torres works with an economy of colors (black and white only), lines (vertical and horizontal) and forms (rectangles and their borders), all on the simplest of supports, paper. The result is about minimalism, given its paucity of elements, geometrical abstraction, symmetrical composition and total lack of representation. The title evokes the final credits of something (the end of a film), or perhaps even grief (the end of a life). Much of Gonzales-Torres' art is a poetic reflection on death, loss, illness and love. The artist used to say that all of his work was made for a single viewer: his partner Ross Laycock, who died of AIDS in 1992, four years before Gonzalez-Torres himself, at the height of the HIV epidemic.

Flávio Cerqueira

São Paulo Brasil [Brazil], 1983,
vive em [lives in] São Paulo

O paulistano Flávio Cerqueira aborda em seus trabalhos a temática racial. Em *Amnésia*, Cerqueira representa uma criança negra de braços erguidos, segurando um balde de tinta branca que ela despeja sobre sua cabeça; a tinta escorre sobre seu corpo, contudo, não se impregna nele. A obra faz referência ao branqueamento das populações negras no Brasil, uma história em que as imigrações europeias a partir do século 19 tinham também a perversa função de tornar menos negra a população. Um dos focos da obra é a lata de tinta que se apresenta quase vazia. Seria possível interpretá-la, portanto, como uma espécie de esgotamento de tal processo de embranquecimento. A escultura em bronze — um dos mais nobres e robustos dos materiais, associado de fato à escultura tradicional e hoje pouco utilizado na arte contemporânea, sobretudo com conteúdos mais políticos — parece ter sido feita como um antídoto contra o esquecimento dessas histórias para as quais devemos estar sempre atentos, daí seu caráter simbólico e materialmente indestrutível.

***Amnésia* [Amnesia], 2015**

Látex sobre bronze, prova de artista 2/2
[Latex on bronze, artist proof 2/2]

Coleção do artista, em empréstimo de longa duração ao MASP [Collection of the artist, on long-term loan to MASP]

São Paulo native Flávio Cerqueira debates racial issues in his work. In *Amnesia*, Cerqueira presents a black boy with arms raised to pour a bucket of white paint over his head; the paint drips over the body but does not permeate him. The work refers to the whitening of black Brazilians, in which European immigration starting in the 19th century also had the perverse role of making the population less black. One of the work's central points is the can of paint, which is nearly empty. It would be possible to interpret it as a depletion of the whitening process. The bronze sculpture—one of the noblest and more robust materials, with strong links to traditional sculpture but little used in today's contemporary art, especially when it comes to more politicized themes—seems to have been done specifically as an antidote to the forgetting of such histories which we always should be aware of, therefore underscoring its symbolic and materially indestructible character.



Erika Verzutti

São Paulo, Brasil [Brazil], 1971 – vive em
[lives in] São Paulo

As esculturas e instalações de Erika Verzutti costumam associar elementos díspares, como frutas e vegetais, a objetos imbuídos de valor simbólico, a exemplo de totens, esculturas ritualísticas ou lápides. Seu método tem início na fabricação de moldes e réplicas a partir de elementos reais que a artista manipula, adicionando e modificando camadas de materiais. Verzutti desenvolveu uma série de obras que retomam a figura de Vênus. Nessas obras, esculturas verticais aludindo a corpos femininos ou a formas fálicas trazem alta carga erótica e uma crítica bem-humorada ao ideal de beleza feminina construído pela história da arte. Obra comissionada pelo MASP no contexto da exposição *Histórias da sexualidade*, em 2017, *Vênus Libereosmamilos* remete à emblemática estatueta paleolítica *Vênus de Willendorf*, (25.000 a 20.000 a.C.), presente no acervo do Naturhistorisches Museum [Museu de História Natural], em Viena — símbolo de fertilidade representado pelos seios e ventre volumosos. A escultura de Verzutti, com papel machê e poliestireno, em acabamento semelhante ao da pedra calcária, apresenta três partes sobrepostas: uma jaca, uma grande abóbora e um aspargo gigante, que podem ser associadas às partes do corpo da estatueta antiga — pernas, tronco e cabeça. O título sugere relação direta com o movimento ativista internacional feminista *Free the Nipple* [Liberte os mamilos], em prol da liberdade sexual e igualdade de gênero. Tal reivindicação é exercida por mulheres que frequentam espaços públicos com os seios à mostra, transmitindo a mensagem de que a nudez feminina deve ser vista tão naturalmente quanto a nudez masculina.

Venus Freethenipple [Vênus Libereosmamilos], 2017

Papel machê e poliestireno [Papier maché and polystyrene]
Doação da artista [Gift of the artist], 2018

Erika Verzutti's sculptures and installations tend to associate elements such as fruits and vegetables with objects and artifacts of symbolic value, including totems, ritualistic sculptures and headstones. Her method starts with making molds and replicas of real things, which the artist modifies by adding and modifying material layers. Verzutti developed a line of sculptures that relate to the theme of the Paleolithic Venus, creating upright figures that evoke the female body or phallic forms with a palpable erotic charge, leveling a good-humored critique against the dominant ideal of feminine beauty running through art history. Commissioned by MASP for the exhibition *Histories of Sexuality* in 2017, *Venus Freethenipple* is a take on the emblematic *Willendorf Venus* (25,000 to 20,000 BC), housed at the Naturhistorisches Museum [Natural History Museum] in Vienna. The childbearing physique and voluminous breasts suggest that the Willendorf Venus was a Stone Age fertility fetish. Verzutti's sculpture, made in papier-mâché and polystyrene, copies the texture of the limestone original, and evokes the different segments of the body in fruit-and-vegetable representations: a jackfruit for the lower limbs, a large pumpkin for the hips and abdomen; and a towering asparagus for the upper body and head. The title suggests a direct relationship with the international feminist movement Free the Nipple, which campaigns for sexual freedom and gender equality, with activists going topless in public to question why women's naked breasts aren't treated as naturally as men's chests.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Louise Bourgeois

Paris, França [France], 1911 – Nova York,
Estados Unidos [New York, United States], 2010

Nascida em Paris, Louise Bourgeois se mudou para Nova York em 1938, onde viveu até seus 98 anos. Muitos de seus trabalhos são baseados em suas memórias de infância, na vivência de tensões familiares, os decorrentes traumas e medos, as expectativas e decepções que eles ocasionaram. Lidando com sentimentos como solidão, culpa e desamparo, a artista concebia alguns de seus trabalhos como forma de entender e apreender episódios difíceis de sua vida. *The She-fox*, literalmente “ela-raposa”, representa uma criatura híbrida com corpo de raposa, e um torso que apresenta numerosas protuberâncias, que evocam seios. Nas palavras da própria artista: “Essa pessoa é [...] minha mãe. Eu me preocupava com a ideia de que minha mãe talvez não me amasse, o que eu não suportaria. O nome ‘raposa’ significa que considero minha mãe uma pessoa muito inteligente, paciente e obstinada, talvez calculista. Para mim, ela era uma raposa, porque como eu não me equiparava àquele tipo de competência e àquele antagonismo, esse aspecto ameaçador me exasperava e me impelia à violência. Então tentava magoá-la, e dessa vez consegui. Decepei sua cabeça e cortei sua garganta. Ainda assim espero que ela goste de mim. A tragédia é: uma pessoa que tratei desse modo pode gostar de mim? [...] *The She-fox* é o retrato de uma relação. É uma expressão da fé que um filho pode ter em um pai, e da violência entre o forte e o fraco. [...] Fui habitada por um amor materno feroz. Nesse sentido, *She-fox* também é um autorretrato.”

***The She-Fox* [A ela-raposa], 1985**

Mármore preto e aço [Black marble and steel]
Acervo [Collection] Museum of Contemporary Art
Chicago Doação [Gift] Camille Oliver-Hoffmann, 2008

Born in Paris, Louise Bourgeois moved to New York in 1938, where she lived until her death, at 98 years old. Many of her works are based on her childhood memories, on the experience of family tensions, traumas and fears, and on the expectations and disappointments they caused her. Addressing feelings such as loneliness, guilt, and helplessness, Bourgeois conceived some of her artworks as a way of understanding and apprehending difficult life episodes. *The She-Fox* represents a hybrid creature with the body of a fox and a torso that features numerous protrusions that resemble breasts. In the artist's own words: “This person is [...] my mother. I worried that my mother might not love me, an idea I could not bear. The name ‘fox’ means that I consider my mother a very intelligent, patient, and obstinate, perhaps calculating person. To me, she was a fox, because since I did not equate with that kind of competence and antagonism, this threatening aspect exasperated and impelled me to violence. So I tried to hurt her, and this time I managed to do it. I beheaded her and cut off her throat. Still, I hope she likes me. The tragedy is: how can someone who I treated this way still like me? [...] The *She-fox* is the portrait of a relationship. It is an expression of the faith a child can have in a parent, and of the violence between the strong and the weak. [...] I was inhabited by a fierce maternal love. In this sense, the *She-fox* is also a self-portrait.”



Candido Portinari

Brodowsqui, São Paulo, Brasil [Brazil], 1903 –
Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1962

Entre os anos 1940 e 1950, Candido Portinari recebeu uma série de encomendas do Estado brasileiro, realizando painéis sobre os ciclos econômicos nacionais para figurarem em repartições públicas. Nesse período, também elaborou obras com o tema dos produtos de exportação, como o milho e o café. Em *Colheita de arroz*, o pintor representa corpos na iminência do gesto de cortar os fenos. Pintou os personagens com muita dignidade, assumindo uma concepção heroica do homem do campo, e realçando a permanência da agricultura familiar em pleno período de crescimento econômico e de industrialização das grandes cidades. Essa obra indica um deslocamento da crítica social presente em trabalhos anteriores, como *Retirantes* (1944) e *Criança morta* (1944), ambos do MASP, em que Portinari destacara as mazelas do desenvolvimento econômico e o drama do povo brasileiro pobre e marginalizado. O artista passou a privilegiar a vitalidade na comunhão das atividades pela classe trabalhadora rural, retratada a partir de cores vibrantes: amarelo, marrom claro e creme. Ademais, nota-se, em *Colheita de arroz*, a padronagem de diagonais na pintura dos fenos ao chão, o que dá ritmo e movimento à composição. A geometrização também está presente no corpo dos trabalhadores e no desenho das cercas e da mesa onde apoiam-se foicinhas para o corte da plantação; nesses casos, em linhas horizontais e verticais. Vê-se ao fundo o restante da plantação, que futuramente será colhida. Vale mencionar que, no mesmo ano, Portinari produziu *Colheita de feijão*; os dois painéis foram pintados para a sala de jantar da residência modernista do banqueiro Homero Souza e Silva (1913–2003), projetada por Carlos Leão (1906–1983) em 1956, no Rio de Janeiro.

Colheita de arroz [Rice Harvest], 1957

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Comodato [Long-Term Loan] MASP B3 – BRASIL, BOLSA, BALCÃO, em homenagem aos ex-conselheiros da [in honor of the former board members of] BM&F e BOVESPA

[Between 1940 and 1950, Candido Portinari received a series of commissions from the Brazilian government, constructing panels that depict national economic cycles for display in government buildings. In this period, he also created works depicting Brazilian export products, such as corn and coffee. In *Rice Harvest*, Portinari portrays bodies poised to cut straw. He paints the subjects with great dignity, giving farm workers a heroic role and underscoring the survival of family farming during a period of economic growth and the industrialization of large cities. *Rice Harvest* indicates a retreat from the social criticism present in his previous work, such as *Retirantes* [Northeastern Migrants] (1944) and *Criança morta* [Dead Child] (1944), both part of MASP's collection, in which Portinari highlighted the ills of economic development and the suffering of marginalized and poor Brazilians. The artist came to emphasize the vitality of communion in the activities of the rural working class, which he portrayed with vibrant colors: yellow, light brown and cream. Moreover, note the painting's use of diagonal patterns to represent the felled straw, providing pace and movement to the composition. Such geometrization also appears on the bodies of workers and the design of the fencing and table where sickles for harvesting the crops rest; here, in horizontal and vertical lines. In the background we see the rest of the plantation, which will later be harvested. Note that Portinari produced *Colheita de feijão* [Bean Harvest] in the same year as *Rice Harvest*; both panels were painted for the dining room of the modernist home of banker Homero Souza e Silva (1913–2003), which was designed by Carlos Leão (1906–1983) in 1956 in Rio de Janeiro.]



Candido Portinari

Brodowsqui, São Paulo, Brasil [Brazil], 1903 –
Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1962

As pinturas de Candido Portinari orientaram-se progressivamente para a geometrização dos contornos da paisagem e dos corpos representados. Em *Colheita de feijão*, o artista estilizou os personagens e o espaço simultaneamente, sobrepondo à cena uma grade bem definida que parece controlar toda a composição. Nesta pintura, a trama de verticais e horizontais do terreiro de secagem do feijão passa para os corpos e vestes, criando um movimento conjunto entre os trabalhadores e o solo, tudo pintado em tons de cinza, verde e marrom. Notam-se as texturas e os destaques cromáticos em alguns elementos — como um chapéu, uma blusa, e uma toca — nas vestes dos homens que trabalham na secagem, e nas mulheres que fazem a catação utilizando-se de instrumentos. Essa divisão bem demarcada entre gêneros pode simbolizar uma divisão do trabalho: ao homem caberiam as atividades que exigem força física, e, à mulher, a atenção e a minúcia. Curiosamente, os animais, tanto nesta tela como em seu par, *Colheita de arroz* (1957), assistem à cena em uma posição contemplativa. Ademais, essas duas telas, compostas como uma dupla, conjugam também os dois ingredientes básicos da alimentação dos brasileiros, revelando a intenção de Portinari em compor uma representação moderna das tradições e da identidade nacional.

***Colheita de feijão* [Bean Harvest], 1957**

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Comodato [Long-Term Loan] MASP B3 – BRASIL, BOLSA, BALCÃO, em homenagem aos ex-conselheiros da [in honor of the former board members of] BM&F e BOVESPA

Candido Portinari's paintings were progressively oriented around the geometrization of landscapes and bodies. In *Bean Harvest*, the artist simultaneously stylized subjects and space, overlapping onto the scene a well-defined grid that seems to control the entire composition. In this painting, the vertical and horizontal cross-hatching of the land used for drying beans is transposed onto the bodies and clothes of the harvesters, creating a joint movement between workers and soil, entirely painted in gray, green and brown tones. Notice the textures and chromatic highlights in certain elements of the clothes—a hat, a blouse, a cap—of the men drying the beans, or of the women using tools for sorting them. This clear gender division may symbolize a division of labor: the tasks demanding physical strength fall to the men, while those requiring close attention and detail to the women. Curiously, the animals, both in this painting and in its sister work, *Colheita de Arroz* [Rice Harvest] (1957), watch the scene in contemplative poses. Moreover, both paintings, created as a diptych, join two essential elements of the Brazilian diet, revealing how Portinari sought to compose a modern representation of national traditions and identity.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Benedito Calixto

Conceição de Itanhaém, São Paulo, Brasil
[Brazil], 1853 – São Paulo, Brasil [Brazil], 1927

Benedito Calixto retratou imagens caiçaras, ajudando a criar uma iconografia paulista do final do século 19 e início do século 20. Sua filiação à região, somada à técnica adquirida no ensino acadêmico francês, fizeram dele um dos principais pintores nesse contexto em que o enriquecimento paulista contrastava com rarefeita produção pictórica das paisagens locais, sobretudo a óleo. Na volta da Europa, Calixto trouxe uma câmera e criou o hábito de fotografar. O traço fino de algumas de suas obras revela essa influência da fotografia sobre suas pinturas. Alguns comentadores apontam que Calixto não necessariamente pintava o que via, mas também suas fabulações e lembranças de um passado recente. *Porto de Santos, SP (visto à esquerda)* e *Porto de Santos, SP (visto à direita)* de 1890 revelam o litoral em processo de transformação decorrente da atividade do porto, cuja construção tivera início em 1888, e cuja inauguração se daria em 1892. Calixto pintou um cenário em intensa urbanização e transformação, porém ainda com as marcas de seu passado recente. Nesses dois trabalhos, composições que parecem estar em continuidade, observam-se grandes navios de carga (as primeiras embarcações a vapor desse porte que atracavam na costa paulista), trabalhadores enfileirados carregando sacas de café (compostos em traços negros poucos anos após a abolição da escravidão), e a arquitetura santista da época. Nota-se o contraste entre pequenas embarcações locais, os navios monumentais, e a vegetação tropical ao fundo. As exportações de café definiriam os rumos do estado de São Paulo e do país, sobretudo pelo impulso à industrialização nas décadas seguintes. Calixto pintou um cenário em transformação, no qual diferentes paisagens, temporalidades e velocidades estavam em convivência.

***Porto de Santos, SP (visto à direita)* [Port of Santos, SP (On the Right)], 1890**

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Comodato [Long-Term Loan] MASP B3 – BRASIL, BOLSA, BALCÃO, em homenagem aos ex-conselheiros da [in honor of the former board members of] BM&F e BOVESPA

Benedito Calixto portrayed the Caiçaras, the traditional inhabitants of the South and Southeast coasts of Brazil, and helped create an iconography of São Paulo in the late 19th and early 20th centuries. His links to the region, along with the techniques learned in France, made him one of the leading painters of his time, when São Paulo's rapidly growing wealth contrasted with the rarefied pictorial output of local landscapes, especially oil paintings. Upon return from Europe, Calixto brought with him a camera and developed his photography practice. The fine strokes of some of his works reveal the influence of photography on pieces he produced. Commentators have noted that Calixto did not necessarily paint what he saw, but also his fantasies and memories of a recent past. *Port of Santos, SP (On the Left)* and *Port of Santos, SP (On the Right)*, paintings from 1890 reveal a transforming coastline due to port development, whose construction began in 1888 and ended in 1892. Calixto also painted a scenario undergoing intense urbanization and transformation, but carrying with it the hallmarks of its recent past. Both works are compositions that seem to be in continuity, with large cargo ships (the first steam-powered vessels docking off the coast of São Paulo), workers lined up to carry coffee bags (composed in black, only a few years after slavery had been abolished), and the architecture of Santos at the time. There is a noticeable contrast between the local boats, monumental ships and the tropical vegetation of the background. Over the following decades, coffee exports would set the course for São Paulo state and the country at large as a driver of industrialization. Calixto painted a scenario in transformation, in which different landscapes, time periods and velocities existed simultaneously.



Dalton Paula

Brasília, Brasil [Brazil], 1982, vive em [lives in]
Goiânia, Brasil [Brazil]

Dalton Paula transita por múltiplas linguagens, tendo como principal enfoque de estudo e trabalho o corpo negro e as religiões de matriz africana. A obra *Zeferina* foi especialmente comissionada para integrar a exposição *Histórias afro-atlânticas*. Na pintura, o artista usa de relatos historiográficos para dar visibilidade à Zeferina, líder abolicionista, mulher negra de origem angolana, trazida ainda criança ao Brasil como escravizada. Zeferina se rebelou contra o sistema escravocrata e teve papel fundamental na criação, no século 19, do Quilombo do Urubu, localizado onde hoje se encontra o Parque São Bartolomeu, no subúrbio de Salvador. Símbolo de resistência, junto com escravizados e escravizadas fugidos e indígenas, Zeferina planejou um levante para atacar Salvador, matar os brancos e conquistar a liberdade. A insurreição, todavia, foi desmantelada pela polícia do Império, que prendeu sua líder e a sentenciou à morte. Dalton Paula, ao realizar em pintura a representação de uma líder negra esquecida pela história, propõe uma reflexão acerca dos processos de apagamento e de silenciamento de personagens negros na historiografia brasileira tradicional.

***Zeferina*, 2018**

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação do artista, no contexto da exposição *Histórias afro-atlânticas* [Gift of the artist, in the context of the *Afro-Atlantic Histories* exhibition], 2018

Dalton Paula employs a variety of different languages, with his research and output focusing mainly on the black body and African religions. *Zeferina* was commissioned just for the *Afro-Atlantic Histories* exhibition. The artist uses historiographic narratives to bring to light Zeferina, an abolitionist leader and black woman of Angolan origin who was brought to Brazil as a slave while still a child. Zeferina rebelled against the slaveholding system and had a fundamental role in the 19th century founding of the Urubu Quilombo (a Cimarron community) where today sits Parque São Bartolomeu, a neighborhood in the suburbs of Salvador, Bahia. Zeferina became a symbol of resistance when she joined forces with escaped slaves and indigenous peoples to plan an uprising that would attack Salvador, kill the whites and attain freedom. But the rebellion was dismantled by the imperial police, who arrested and sentenced her to death. By seeking to portray a black leader forgotten by history, Paula raises questions about the process of erasing and silencing black figures in traditional Brazilian historiography.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEaubriand



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Dalton Paula

Brasília, Brasil [Brazil], 1982, vive em [lives in]
Goiânia, Brasil [Brazil]

Dalton Paula transita por múltiplas linguagens, tendo como principal enfoque de estudo e trabalho o corpo negro e as religiões de matriz africana. A pintura *João de Deus Nascimento* foi especialmente comissionada para integrar a exposição *Histórias afro-atlânticas*. Nela, Paula desenha, a partir do material biográfico existente, o retrato desse importante líder negro abolicionista, o baiano João de Deus Nascimento (1761-1799). Filho de uma negra alforriada, João de Deus foi alfaiate e um dos mártires da Conjuração Baiana, conhecida como Conjuração dos Alfaiates ou Revolta dos Búzios (1798), movimento emancipacionista de caráter separatista e popular, protagonizado sobretudo por negros e negras livres, libertos e escravizados, que lutavam pela emancipação, pelo fim do sistema escravocrata e a posterior implantação de um projeto republicano na Bahia. Os planos do movimento foram, porém, descobertos pela Coroa Portuguesa, que sentenciou à morte seus líderes, incluindo João de Deus. Dalton Paula, ao realizar em pintura a representação de um líder abolicionista que restou na história sem uma imagem, propõe uma reflexão acerca dos processos de apagamento e de silenciamento de personagens negros na historiografia brasileira tradicional.

***João de Deus Nascimento*, 2018**

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação do artista, no contexto da exposição *Histórias afro-atlânticas* [Gift of the artist, in the context of the *Afro-Atlantic Histories* exhibition], 2018

[Dalton Paula employs a variety of different languages, with his research and output focusing mainly on the black body and African religions. The painting *João de Deus Nascimento* was commissioned especially for the *Afro-Atlantic Histories* exhibition. Paula used the work to draw from available biographical material a portrait of the important abolitionist leader João de Deus Nascimento (1761–1799), a native of Bahia. The son of a freed black woman, João de Deus was a tailor and one of the martyrs of the Bahian Conspiracy, also known as Conspiracy of Tailors and Búzios Revolt (1798), an abolitionist and separatist movement with widespread support and led mainly by freed and enslaved black women and men. They sought to end the slaveholding system and later install a republic in Bahia. But the movement's plans were uncovered by the Portuguese Crown, which sentenced its leaders to death, including João de Deus. By creating a painting that represents an abolitionist leader whose image had been lost in history, Paula raises questions about the process of erasing and silencing black figures in traditional Brazilian historiography.]



Rosana Paulino

São Paulo, Brasil [Brazil], 1967– vive em
[lives in] São Paulo

Rosana Paulino tem como temas as questões étnicas, sociais e de gênero, de modo que o seu trabalho revela um caráter político de denúncia do racismo e das contradições da sociedade brasileira. No trabalho aqui apresentado, ela se apropria da imagem *Plano e seções de um navio negreiro*, de James Phillips (1745-99), bastante reproduzida e utilizada por mercadores de escravizados, e depois nas campanhas abolicionistas. Nesse trabalho de patchwork, há também imagens de crânios (numa alusão à craniometria que avaliava potencialidades das raças por meio da mensuração de cérebros), de azulejos portugueses, bem como de fotografias do teuto-brasileiro Auguste Stahl (1828-77). As fotos de Stahl registram um negro brasileiro, nu, de corpo inteiro, de perfil e de costas. Estas fotografias foram encomendadas pelo cientista suíço, radicado nos Estados Unidos, Louis Agassiz (1807-73), um dos defensores do determinismo racial, teoria que surgiu no século 19 e que advogava por uma hierarquia das raças a partir de bases supostamente biológicas. O título da obra de Paulino, *A permanência das estruturas*, indica como muito desse pensamento ainda está persistentemente disseminado no Brasil, onde o racismo é estrutural.

A permanência das estruturas [The Permanence of Structures], 2017

Impressão digital sobre tecido, recorte e costura [Digital print on fabric, cutout and sewing]

Doação [Gift] Fernando Abdalla e [and] Camila Abdalla, no contexto da exposição *Histórias afro-atlânticas* [in the context of the *Afro-Atlantic Histories* exhibition], 2018

Rosana Paulino chose ethnic, social and gender issues as topics in a way that makes her work carry a political streak of denouncing the racism and contradictions of Brazilian society. In the artwork exhibited here, she appropriates the image *Plan and Sections of a Slave Ship* by James Phillips (1745–1799), often reproduced and used by slave traders, and later in abolitionist campaigns. The patchwork technique also employs images of craniums (alluding the craniometry that measures the potential of races based on brain size) and Portuguese tiles, as well as snapshots by German-Brazilian photographer Auguste Stahl (1828–1877). Stahl's pictures record the full bodies of naked Brazilian blacks, and also their profiles and backs. The photographs were found by Louis Agassiz (1807–1873), a Swiss scientist who had migrated to the US and advocated for a race hierarchy based on supposedly biological bases. The title of Paulino's work, *The Permanence of Structures*, indicates how much of that thinking remains persistently widespread in Brazil, where racism is structural.



Hulda Guzmán

Santo Domingo, República Dominicana
[Dominican Republic], 1984 – vive entre
[lives between] Santo Domingo e [and]
Paris, França [France]

As pinturas de Hulda Guzmán têm inspiração na arte popular e no realismo mexicanos e apresentam quase sempre uma paleta de cores intensas e vibrantes. Suas composições combinam frequentemente cenários tropicais retirados da paisagem de Santo Domingo, onde vive a artista, com interiores contendo fundos abstratos geométricos em que figuras interagem em festas e danças ao ar livre ou ainda em encontros sexuais entre casais e grupos. *Entrega de confiança* foi comissionada pelo MASP no contexto da exposição *Histórias da sexualidade*, em 2017, e segue a linha desenvolvida pela artista recentemente, além de marcar seu interesse por representações de cenas eróticas. A composição mostra um espaço abstrato que remete à arquitetura modernista, com um plano delimitado por colunas. Um casal, que se abraça no centro desse espaço, é circundado por pequenos diabos vermelhos soridentes, sugerindo um inferno sexual bem-humorado, que evoca as pinturas de Hieronymus Bosch (1450–1516), *As tentações de santo Antão* (circa 1500), do acervo do MASP, ou o *Jardim das Delícias* (1503–15). Uma grande mão verde, possivelmente feminina, contrastante com o entorno, invade a cena — oferecendo uma dose maior de fantasia — e toca o casal no centro da composição, que parece alheio ao inferno ao redor. Com um desenho preciso e refinado e paleta multicolorida, a pintura de Guzmán é cheia de poesia, humor e fantasia.

Entrega de confiança [Trustful surrender], 2017

Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
Doação da artista [Gift of the artist], 2018

Inspired by Mexican folk art and realism, Hulda Guzmán's paintings almost always display an intense and vibrant palette. Her compositions frequently combine the tropical landscapes of her native Santo Domingo with interiors containing abstract geometrical backgrounds, across which figures interact in open-air revelry and dance or in sexual trysts between couples or groups. *Trustful Surrender* was commissioned by MASP for the *Histories of Sexuality* exhibition in 2017, and follows Guzmán's recent line of approach and interest in representing erotic scenes. The painting presents an abstract space reminiscent of modernist architecture, with a concourse cornered with columns. A couple lies entwined at the center of this space, surrounded by grinning, lascivious devils, a good-humored take on the sexualized and decadent hell-like scenes by Hieronymus Bosch (1450–1516), including *The Garden of Earthly Delights* (1503–15) or MASP's own *The Temptation of St. Anthony* (circa 1500). Injecting a further dose of fantasy, a long, green, apparently female hand invades the scene, contrasting with the fiery colors, and touches the central couple, seemingly oblivious to the surrounding hell. With its precise and refined design and multicolored palette, the painting is full of humor, poetry and fantasy.



Dora Longo Bahia

São Paulo, Brasil [Brazil], 1961 – vive em
[lives in] São Paulo

**Campo e contracampo (Presidente
do Museu de Arte de São Paulo Assis
Chateaubriand e 11 de junho de
2013)** [Shot and counter-shot (President
of Museu de Arte de São Paulo Assis
Chateaubriand and June 11th 2013)], 2017

Acrílica sobre linho, gravação em metal e cavalete de concreto e
vidro [Acrylic on linen, glass display easel, and engraved metal bar]

Doação da artista [Gift of the artist], 2018

Este trabalho faz parte de um conjunto de seis obras concebido especialmente para ser exposto na pinacoteca de cavaletes de vidro do MASP durante a mostra *Avenida Paulista*, realizada em 2017. Para tal, Dora Longo Bahia concebeu retratos dos seis presidentes das instituições culturais privadas localizadas na avenida Paulista—Instituto Moreira Salles, Instituto Cultural Safra, Centro Cultural Fiesp, Sesc-SP, Instituto Itaú Cultural, além do próprio MASP—sem representá-los de fato, deixando a tela em branco, e se referindo aos retratados apenas nos títulos das obras. O trabalho se relaciona assim com os muitos retratos existentes na pinacoteca do MASP, aludindo também ao monocromo branco, o ponto alto de uma certa história da pintura moderna, da abstração e do minimalismo. No verso dos retratos brancos (o *campo* do título), Dora Longo Bahia pintou cenas de embates entre policiais e manifestantes ocorridas nas proximidades das respectivas instituições culturais na avenida Paulista (o *contracampo*), indicando no título a data em que foram registradas por fotógrafos de jornais—no caso do MASP, em 11 de junho de 2013. Desse modo, a artista contrapõe as elevadas atividades artísticas desenvolvidas dentro dos museus e instituições um dos principais eixos culturais da cidade de São Paulo e do Brasil, aos violentos confrontamentos que ocorrem do lado de fora em diferentes momentos da década de 2010. Em que medida a arte revela ou escamoteia a realidade da rua, o entorno do museu? De que modo a pinacoteca do MASP e os cavaletes de vidro podem representar ou refletir os confrontos e as contradições da vida lá fora?

This work is part of a set of six works specially conceived to be displayed on the glass easels in MASP's picture gallery during the 2017 exhibition *Paulista Avenue*. For the exhibition, Dora Longo Bahia presented portraits of the presidents of six private cultural institutions located on Avenida Paulista—the Instituto Moreira Salles, the Instituto Cultural Safra, the Centro Cultural Fiesp, Sesc-SP, the Instituto Itaú Cultural, and MASP itself—without in fact portraying them. Instead, she left the canvases blank, referring to the figures portrayed only in the works' titles. The work thus dialogues with the many portraits belonging to MASP's collection, and at the same time alluding to the legacy of the white monochrome: the apex of a certain history of modern painting, of abstraction and minimalism. On the back of each white portrait (the "field," referred to in the title), Longo Bahia painted scenes of clashes between police officers and protesters during the demonstrations that took place in the vicinities of the respective cultural institutions (the "counterfield"), with an indication of the dates on which they were registered by photographers—in MASP's case, June 11th, 2013. Thus, the artist contrasts the elevated realm of artistic activities developed within museums and cultural institutions in one of the main cultural axes of the city of São Paulo and Brazil against the violent confrontations that occurred outside of these institutions throughout the 2010s. To what extent does art reveal or veil the reality of the streets, of the museum's surroundings? How can MASP's collection and its crystal easels represent or reflect these confrontations and the contradictions of life outside of the museum?



Marlene Dumas

Cidade do Cabo, África do Sul [Capetown, South Africa], 1953 – vive e trabalha em Amsterdã, Holanda [lives and works in Amsterdam, Netherlands]

Os trabalhos de Marlene Dumas se baseiam muitas vezes em imagens de jornais e revistas, sendo geralmente relacionados à história recente do continente africano, com episódios do regime de apartheid e de processos de descolonização a partir dos anos 1960. A artista retrata a dimensão psicológica de sujeitos diante de traumas ligados a situações de opressão, frequentemente em razão de diferenças raciais ou de gênero. *O troféu* foi realizado a partir de uma fotografia publicada em jornal, de uma mulher capturada por dois soldados franceses durante a guerra de independência na Argélia (1954–1962). Nua, ela é exibida como um troféu de guerra entre dois homens vestidos, posta diante de um muro de pedras que ocupa quase toda a composição. Se, na obra, a artista pinta majoritariamente com uma ampla gama de tons de cinza, o corpo da jovem foi retratado em tonalidades de bege, contrastando com as tarjas pretas que cobrem os seios e o quadril e com as sombras projetadas na parede. Devido ao enquadramento mais fechado que o da imagem original, o tratamento cromático e o jogo de sombras acentuadas, a cena ganha dramaticidade, como se a garota tivesse sido interceptada em flagrante. A dureza da imagem ainda é reforçada pela expressão de sofrimento, medo e impotência no rosto da jovem, encurralada contra a parede. A obra de Dumas aponta a violência do colonialismo europeu no continente africano, do confronto truculento entre soldados e civis e, neste quadro especificamente, a opressão a que estão sujeitas as mulheres em tempos de conflito.

***The Trophy* [O troféu], 2013**

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Acervo [Collection] Museum of Contemporary Art Chicago e [and] The Edlis Neeson Foundation, 2015.13

Marlene Dumas' works are often based on images collected from newspapers and magazines and generally relate to the recent history of the African continent, including the apartheid regime in South Africa and the independence movements from the 1950s onward. In her artworks, the artist portrays the psychological dimensions of subjects facing traumas, often those wreaked by racial or gender oppression. *The Trophy* was created from a newspaper photograph of a woman captured by two French soldiers during the Algerian War of Independence (1954–1962). Nude, she is displayed as a war trophy between two dressed men in front of a stone wall. The woman's body is portrayed in different shades of beige, contrasting with the black stripes that cover her breasts and hips, and with the rest of the composition. The drama is emphasized by the use of cropping, colors, and the marked shadows cast on the wall. The severity of the image is reinforced by the woman's expression of suffering, fear, and helplessness, as well as her position, trapped against the wall. Dumas' work points to the violence of European colonialism on the African continent, the belligerent confrontation between soldiers and civilians and, in the case of this painting, the particular oppression women are submitted to.



Kerry James Marshall

Birmingham, Estados Unidos [United States],
1955 – vive e trabalha em [lives and works in]
Chicago, Estados Unidos [United States]

Kerry James Marshall é conhecido por suas pinturas de grandes dimensões, marcadas pelo uso do brilho e de cores vibrantes. O artista é natural da cidade de Birmingham, no sul dos Estados Unidos, local em que testemunhou conflitos raciais nos anos 1960 e movimentos por direitos civis comandados por Martin Luther King e demais líderes. Seus trabalhos oferecem contraponto aos estereótipos racistas e excludentes associados à população afro-americana. Em *Untitled (Painter)*, uma mulher segura uma paleta de tintas em seu braço esquerdo, e um pincel no direito. Elegantemente arrumada, com o cabelo arranjado em um alto penteado, posa em frente a uma tela inacabada. Em sua pintura, uma figura é dividida em áreas numeradas, como em um jogo de colorir, no qual cada número corresponde a uma cor a ser aplicada. Algumas porções estão preenchidas a tinta, e o esboço sugere a elaboração de um autorretrato, pois reproduz fielmente vestimentas e adereços da artista naquele momento, bem como a posição em que está sentada. A obra é característica da produção de Marshall realizada após os anos 2000, quando passou a retratar negros em locais majoritariamente ocupados por brancos no contexto da arte ocidental. O autorretrato é um gênero pictórico que tem longa tradição; no entanto, raramente são vistas obras desse tipo em galerias, acervos e estudos se elaboradas por artistas mulheres, sobretudo mulheres negras. Dessa forma, o artista questiona a ausência de negros no mundo da arte, e o combate à sua marginalização e silenciamento é reiterado pelo gesto de protagonizar a pintora em atividade.

***Untitled (Painter)* [Sem título (Pintora)], 2009**

Acrílica sobre PVC [Acrylic on PVC]

Acervo [Collection] Museum of Contemporary Art

Chicago Doação [Gift] Katherine S. Schamberg por permuta,
2009.15

Kerry James Marshall is known for his large paintings that address the representation of black subjects in the art historical canon as well as issues of black identity in the United States. The artist was born in Birmingham, in the south of the country, where he witnessed racial conflicts in the 1960s and the civil rights movement led by Martin Luther King, Jr. and other leaders. His works offer a counterpoint to racist stereotypes associated with the African American population. In *Untitled (Painter)*, a woman holds a paint palette with her left arm, and a brush with the right. Elegantly dressed, her hair arranged in a high comb, she poses majestically in front of an unfinished canvas. In her painting, the figure is divided into numbered areas, like a paint-by-number kit. Some portions are painted, and the sketch suggests the making of a self-portrait. The work is characteristic of Marshall's production after the 2000s, when he began to portray black people in narratives mostly occupied by whites, especially in the context of Western art. The self-portrait is a pictorial genre with a long tradition; however, such works are rarely seen in galleries and collections if created by women artists, especially by black women. The struggle against the marginalization and silencing of minority groups in official historical narratives is reiterated by the artist in this representation of a black woman artist, staring confidently at the viewer, in the midst of the process of art making.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Emanoel Araújo

Santo Amaro, Bahia, Brasil [Brazil], 1940 –
vive em [lives in] São Paulo, Brasil [Brazil]

O artista plástico e curador Emanoel Araújo tem como influências o modernismo e as culturas africanas e afro-brasileiras, perceptíveis na abstração geométrica construtiva e no frequente uso de cores associadas a padrões do candomblé e do pan-africanismo. Após a sua participação no 2º Festac (1977) em Lagos, na Nigéria, que foi sua primeira ida à África, Araújo passou a utilizar referências africanas de forma mais intensa e presente em seu processo criativo. *O navio* consiste numa estrutura de madeira geometrizada e simétrica, negra, com formas transversais, e faz alusão direta à planta de um navio negreiro. Do losango que ocupa a parte central da peça pende uma corrente de metal atada a um grilhão. Sobre essa superfície, Araújo passou a utilizar esculturas de madeira com representações humanas, talhadas à maneira da tradicional escultura iorubá, em uma referência ao folheto de propaganda abolicionista, aos corpos dos escravizados loteados nos porões dos navios. O aspecto geral de *O navio* remete também à escultura tradicional africana, e formalmente há uma semelhança com algumas figuras humanas Mambara esculpidas em madeira, embora aqui em proporções agigantadas.

***O navio* [The Ship], 2007**

Madeira policromada e aço carbono [Polychromed wood and carbon steel]

Doação do artista [Gift of the artist], 2018

[Visual artist and curator Emanoel Araújo is influenced by modernism and African and Afro-Brazilian cultures, as can be seen by the constructivist geometrical abstraction and frequent use of colors from the Candomblé religion and Pan-Africanism. After taking part in the 2nd FESTAC (1977) in Lagos, Nigeria, and also his first trip to Africa, Araújo has been using African forms more intensely in his creative process. *The Ship* consists of a geometrical and symmetrical wood structure, painted black, with cross-sectional shapes, in a direct reference to slave ship designs. The rhombus at the center has a metal chain linked to a shackle. Over that surface, Araújo distributed 31 wood sculptures representing human forms, carved after the traditional Yoruba sculpting technique, in reference to abolitionist pamphlets and the enslaved bodies piled up inside ship holds. The general aspect of the work also resembles conventional African sculptures and there is a formal resemblance to some human forms sculpted in wood by the Mambara culture, even though their proportions here are gigantic.]



Miriam Cahn

Basileia, Suíça [Basel, Switzerland], 1949 – vive e trabalha na Basileia [lives and works in Basel]

Miriam Cahn é uma das principais artistas suíças contemporâneas. Com o trabalho influenciado por uma perspectiva feminista e pelos desdobramentos da performance que emergiam nos anos 1970-80, a artista realizou desenhos de grande escala, às vezes sobre papel disposto no chão, em espaços públicos. Mas foi somente nos anos 1990 que passou a trabalhar com pintura a óleo, suporte e técnica pelos quais é mais conhecida, especialmente pelo uso de tonalidades vívidas e quase fosforescentes. É com essa paleta singular que Cahn retrata cenas de conflito, além de situações de violência física e sexual. Em muitos desses trabalhos, corpos nus têm seus membros traçados por contornos pouco definidos. Algumas partes do corpo aparecem mais destacadas, mesmo que com poucos detalhes, tal qual o sexo, assim como olhos e bocas, frequentemente representados de maneira esquemática. A figura fantasmagórica que ocupa o espaço ambíguo e abstrato em *(meyer-amdem)* é característica da produção da artista daquele momento. Como em outros de seus trabalhos — e inclusive *o.t.* (2005), obra que integrou a mostra *Histórias da sexualidade*, realizada no MASP em 2017 —, a personagem é androgína. O título evoca o artista suíço Otto Meyer-Amde (1885–1933), que retratou corpos frágeis e magros de meninos nus, vistos frontalmente e, muitas vezes, em posição estática, composição que se assemelha à obra de Cahn.

***(meyer-amdem)*, 1999**

Oléo sobre tela [Oil on canvas]

Acervo [Collection] Museum of Contemporary Art Chicago
Doação com restrições [Restricted gift] Sara Szold, 2017.29

Miriam Cahn is a leading contemporary Swiss artist. Her work is influenced by a feminist perspective and by performance art practices that emerged in the 1970s and 1980s. Earlier in her career, the artist created large-scale drawings, sometimes on paper laid out on the floor or in public spaces. But it was only in the 1990s that she began creating the works she is best known for: oil paintings, particularly with the use of vivid and almost fluorescent colors. It is with this unique palette that Cahn portrays scenes of conflict and situations of physical and sexual violence. In many of these works, the artist depicts naked bodies with blurred lines. Certain body parts are rendered with more detail, such as genitalia, eyes and mouths. The ghostly figure occupying the ambiguous and abstract space in *(meyer-amdem)* is characteristic of the artist's production from this period. As in her other works—including *o.t.* (2005), a painting that was displayed in the exhibition *Histories of Sexuality*, held at MASP in 2017—the central figure is androgynous. The title of this piece references the Swiss artist Otto Meyer-Amde (1885–1933), who portrayed fragile and thin bodies of naked boys, seen frontally and often in static positions, a composition that Cahn's work resembles.



Paula Trope com a colaboração de [in collaboration with] Vitor, Wando e [and] Felipe

Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1962 – vive no
[lives in] Rio de Janeiro, Brasil [Brazil]

**Vitor, Wando e [and] Felipe e [and]
Sem título (Os quadrinhos) [Untitled
(The Little Pictures)], da série **Os
meninos** [from The Boys series], 1993-
94, impressão de [printing of] 2016**

Fotografia pinhole, saída digital sobre papel de algodão e
moldura de ferro [Pinhole photograph, digital output print on
cotton paper and iron frame] Cópia de exibição [Exhibition copy]

Doação da artista [Gift of the artist], 2016

Paula Trope explora as relações entre diferentes grupos sociais, a maneira como são representados e as trocas simbólicas e políticas que se dão através da imagem. A série *Os meninos* é particularmente significativa: a artista retrata crianças em situação de rua e em seguida entrega-lhes a câmera, pedindo que fotografem algo que tenha despertado o seu interesse. Vitor, Wando e Felipe, que aparecem no diptico da coleção do MASP, escolheram um quadro que estava à venda, com a imagem de um buquê de flores. A generosidade de Trope contrasta com a realidade da cidade do Rio de Janeiro na década de 1990, marcada por uma brutal segregação (que persiste, cronicamente, até os dias de hoje). No mesmo ano da obra, 1993, um trágico episódio ficou conhecido como a “chacina da Candelária” — na noite de 23 de julho, policiais disfarçados atiraram em dezenas de pessoas que dormiam nos arredores da igreja da Candelária, no Rio, em sua maioria crianças. Trope utiliza uma câmera simples, feita somente de uma lata de metal com um orifício, tipo pinhole, o que exige um longo tempo de exposição, de até cinco minutos. O passar do tempo torna-se então parte do trabalho, convidando os retratados a um envolvimento mais duradouro com a construção de sua imagem, e o grande formato da fotografia confere dignidade e grandiosidade aos meninos.

Paula Trope explores the relationships between different social groups, the ways in which they are represented, and the symbolic and political exchanges that take place through images. The series *The Boys* is particularly significant: the artist first photographs homeless children, and then, hands them the camera, asking them to photograph something that captures their interest. Vitor, Wando and Felipe, who appear in the diptych that belongs to MASP's collection, chose a little picture for sale, with the image of a flower bouquet. Trope's generosity contrasts with the reality of the city of Rio de Janeiro in the 1990s, marked by brutal social segregation (which persists, chronically, to this day). In 1993, in the same year the work was created, the tragic episode known as the “Chacina da Candelária” [Candelária massacre] occurred—on the night of July 23rd, disguised police officers shot dozens of people sleeping next to the Candelária church, in Rio de Janeiro, most of them children. Trope uses a simple pinhole camera, made only of a metal can, which requires a long exposure time of up to 5 minutes. The passage of time in turn becomes part of the work, inviting the portrayed individuals to engage longer with the construction of their images. The large scale of the photographs confers dignity and grandiosity to the children.



Sherrie Levine

Hazleton, Estados Unidos [United States], 1947
– vive e trabalha entre Nova York e Santa Fé,
Estados Unidos [lives and works between New
York and Santa fe, United States]

Ao lado dos artistas estadunidenses Barbara Kruger, Cindy Sherman e Richard Prince, Sherrie Levine fez parte do que, entre os anos 1970-80, ficou conhecido como *Pictures Generation*. Uma das características dessa geração era a apropriação de referências visuais provindas da publicidade e do cinema, ou mesmo de obras de outros artistas, formulando um questionamento crítico sobre a natureza da imagem, seu estatuto e sua circulação na sociedade de consumo. *Untitled (Gold Knots: 1)* é parte de uma série de obras em que formas ovais em dourado foram pintadas sobre alguns dos nós aparentes de placas de compensado de madeira. Dessa forma, a artista chama atenção para o suporte da obra: a textura, o relevo sutil, o traçado sinuoso e irregular dos veios da madeira, o nó realçado em dourado — tonalidade historicamente associada ao sagrado, ao prestígio e à preciosidade. Esse gesto supostamente simples tem diversas implicações quando relacionado a uma certa história da pintura europeia, entre elas a de deslocar o foco da representação e figuração para a apresentação da materialidade da obra. Essa prevalência do suporte sobre uma possível imagem ali representada ganha um novo significado quando instalada na pinacoteca do MASP, onde as obras estão dispostas nos cavaletes de vidro de Lina Bo Bardi (1900-1992), deixando o verso dos quadros aparentes, muitas vezes também feitos em suportes de madeira.

Untitled (Gold Knots:1) [Sem título (Nós dourados:1)], 1985

Acrílica sobre compensado de madeira, com moldura de madeira da artista [Acrylic on plywood, with wooden artist's frame]

Acervo [Collection] Museum of Contemporary Art Chicago
Doação [Gift] Lannan Foundation, 1997.43

Alongside US artists Barbara Kruger, Cindy Sherman and Richard Prince, Sherrie Levine was part of the Pictures Generation of the 1970s and 80s. One of the group's characteristics was the appropriation of visual references from advertising or cinema, or even from other artists, thus formulating a critical inquiry into the nature of images, its status and circulation within consumer society. *Untitled (Gold Knots: 1)* belongs to a series in which golden lens-shaped intersections are painted on sheets of knotty plywood. The gesture draws attention to the work's support: the texture of the veneer, with its subtle relief, sinuous lines and irregular grain, with the knot highlighted in gold—a finish traditionally reserved for the sacred, the precious. When related to certain aspects of the history of European painting, this supposedly simple intervention carries an array of implications, chiefly the shift of focus from representation and figuration toward the materiality of the work. The wood is both presented and represented; the veneers and knots are given an almost abstract quality. This precedence given to the support over what it might represent takes on an entirely new resonance when on display at MASP, where works are exhibited on the glass easels designed by Lina Bo Bardi (1900–1992), which leave the (often) wooden backs of the works just as visible as their fronts.



Cindy Sherman

Glen Ridge, Estados Unidos [United States], 1954, vive em Nova York [lives in New York]

Untitled #137

[Sem título #137], 1984

Impressão cromogênica sobre papel [Chromogenic development print]

Edição [Edition] 2/5

Cópia de exibição [Exhibition copy]

Acervo [Collection] Museum of Contemporary Art Chicago

Coleção Gerald S. Elliott [Gerald S. Elliott Collection], 1995.98

Nos anos 1970-80, uma geração de artistas estadunidenses conhecida como *Pictures Generation* faz da apropriação uma estratégia central em seus trabalhos. Sherrie Levine, Richard Prince e Cindy Sherman, entre outros, se valem de referências visuais provindas do cinema e da publicidade como base para realizar seus próprios trabalhos e para questionar a produção, a circulação e o uso das imagens. Sherman se destacou por seus autorretratos, em que encarna personagens — principalmente femininas — da história da arte, de filmes, dos anúncios e da imprensa. Entre 1983-84, a artista realizou uma série que questionou a construção da identidade feminina no imaginário coletivo em um trabalho feito para a revista *Vogue Paris*. Apesar de utilizar figurinos de estilistas famosos, e ao invés de replicar o ideal de beleza e glamour característico das fotografias de moda, a artista posa nos autorretratos como uma figura desolada e perturbada. O cabelo bagunçado, a maquiagem borrada, o olhar cabisbaixo e ar deprimido, além das mãos sujas de Sherman em *Sem título #137* destoam do padrão de mulheres joviais, sensuais, produzidas e elegantes geralmente retratadas nessas revistas. Apesar das protagonistas de suas obras não terem nome, as figuras ou situações às quais elas remetem são reconhecíveis e condizem com estereótipos muitas vezes associados de modo redutor às mulheres: desde a dona de casa, passando pela modelo, até a histérica ou a vítima. Ao parodiar e encenar esses clichês, a artista aponta para a importância do cinema e da mídia na construção e na consolidação de papéis sociais problemáticos e perversos.

In the 1970s and 80s, a group of American artists known as the Pictures Generation adopted appropriation as one of its core strategies. Sherrie Levine, Richard Prince and Cindy Sherman, among others, took visual references from cinema and advertising as the bases for projects of their own, questioning the production, circulation and use of images. Sherman stood out for her self-portraits in which she brings to life figures—usually female—from the history of art, film and advertising. From 1983-84, in *Vogue Paris*, the artist produced a series of photographs that challenged the way feminine identity is collectively constructed. Though wearing gowns by famous designers, rather than replicating the prevailing ideals of beauty and glamour typical of fashion shoots, the artist posed in self-portraits looking desolate and disturbed. With smudged makeup, dirty hands, disheveled hair, downcast eyes and a mournful expression, *Untitled #137* pictures Sherman clash head-on with the industry standard of the jovial, sensual, heavily groomed covergirl. Though the characters in her works are not named, the costumes and settings are instantly recognizable and echo stereotypes that tend to reduce womanhood to a series of prefabricated archetypes: from the housewife to the model, or even the hysterical woman or the victim. In parodying and appropriating these clichés, the artist underscores the importance of cinema and the media in building and consolidating these problematic and perverse social roles.



Christina Ramberg

Fort Campbell, Estados Unidos [United States], 1946
– Chicago, Estados Unidos [United States], 1995

Christina Ramberg estudou no The Art Institute of Chicago e, junto de artistas como Nancy Spero, Leon Golub e Gladys Nilsson (também em exposição nos cavaletes do MASP), fez parte do grupo *Chicago Imagists* [Imagistas de Chicago] no final dos anos 1960 — um dos poucos grupos de artistas cuja quantidade de mulheres se equipara à de homens. Seus trabalhos exploram com humor o absurdo e o grotesco. Influenciados pelo surrealismo e pela cultura de massa, têm como referências visuais ilustrações, cartazes e histórias em quadrinhos, compondo uma cena independente de Nova York. Na obra de Ramberg são comuns a deformação e a fragmentação de corpos majoritariamente femininos, o que dialoga com seu interesse por anúncios de moda, bonecas de papel e ilustrações médicas. *Muscular Alternative* figura um torso sem mãos, delineado por traços pretos sombreados e reforçados. O ombro direito possui mais volume que o esquerdo, e nele se localiza uma das porções mais detalhadas da obra, que parece contrair-se, em oposição à elasticidade presente no braço esquerdo. Parcialmente vestida, a personagem possui uma faixa de cor vinho amarrada na região do peito e das costas — em trabalhos anteriores, Ramberg pintou espartilhos e ataduras, outras roupas e acessórios capazes de comprimir, modelar e desfigurar corpos femininos. A artista levanta questionamentos não só sobre a materialidade do corpo humano, mas também sobre a imposição de padrões, muitas vezes dolorosos, no comportamento e na linguagem corporal das mulheres.

Muscular Alternative [Alternativa muscular], 1979

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Acervo [Collection] Museum of Contemporary Art
Chicago Legado de [Bequest of] Sandra Jorgensen, 1999.25

Christina Ramberg studied at The Art Institute of Chicago. In the late 1960s, alongside artists such as Nancy Spero, Leon Golub, and Gladys Nilsson, she was part of the Chicago Imagists—one of the few artistic groups of the time with an equal number of men and women. In their works, these artists explored the absurd and the grotesque with humor. Influenced by surrealism and popular culture, they also referenced illustrations, posters, and comics, becoming part of the underground art scene. Ramberg's work often depicts the deformation and fragmentation of mostly female bodies. Such themes echo her interest in advertisements from the fashion industry, paper dolls, and medical illustrations. *Muscular Alternative* features a torso with no hands, rendered with thick, shaded outlines in black. The right shoulder has more volume, more detail, and seems to contract, as opposed to the less voluminous and softer left side. Partially dressed, the figure wears a dark red band tied around the chest and back. In earlier works, Ramberg depicted corsets and bandages—clothes and accessories capable of compressing, modeling, and disfiguring female bodies. The artist raises questions not only about the materiality of the human body but also about the imposition of often painful standards on women's behavior and body language.



Gladys Nilsson

Chicago, Estados Unidos [United Sates], 1940 –
vive e trabalha em [lives and works in] Chicago

Gladys Nilsson fez parte de um grupo de artistas de Chicago que se autointitulou *Hairy Who* [Cabeludos Quem]. Todos os integrantes frequentaram a escola de artes do Chicago Art Institute, uma das mais importantes dos Estados Unidos. De 1966 a 1969, os artistas se reuniram para expor seus trabalhos, que partilhavam um senso de humor e gosto pela provação, pelo grotesco e o absurdo. Utilizando referências visuais provindas de cartazes e desenhos animados, os *Hairy Who* foram associados ao grupo conhecido como os *Chicago Imagists* [Imagistas de Chicago], que inclui Christina Ramberg, que também integra a mostra *Acervo em transformação: MCA no MASP*. Gladys Nilsson se destacou por composições densas, em que personagens de diferentes escalas — como que saídos de uma história em quadrinhos — interagem em situações que se desenvolvem em toda a superfície da imagem. É o caso de *The Big Green Man*, onde apenas os contornos das figuras são delineados, e as áreas internas são preenchidas por padrões abstratos — pontos, linhas pontilhadas ou onduladas. A moldura foi decorada pela artista, estendendo o caráter vibrante da composição para fora dos limites da tela. Em vista do caráter híbrido das silhuetas, o jogo dinâmico de padrões e a escolha de uma paleta em que predominam tons de verde e azul, o título remete ao motivo iconográfico e decorativo do “homem verde”, em que um rosto é composto ou envolto por folhas e plantas. *The Big Green Man* sugere, assim, um mundo fantástico habitado por criaturas dos reinos vegetal e animal.

The Big Green Man [O grande homem verde], 1972

Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]

Acervo [Collection] Museum of Contemporary Art
Chicago Doação [Gift] Dr. and Mrs. Peter W. Broido, 1985.29

Gladys Nilsson was part of the *Hairy Who*, a group of Chicago artists, all graduates of the School of the Art Institute of Chicago, one of the most important art schools in the United States. From 1966 to 1969, these artists joined forces to exhibit works that shared similar interests in, humor, provocation, the grotesque, and the absurd. Utilizing posters and cartoons as source materials, the *Hairy Who* were associated with the Chicago Imagists, another artist's group from Chicago, which included the artist Christina Ramberg. Gladys Nilsson stood out for her dense compositions in which differently sized characters—as if they had just emerged from a comic book—interact in scenes that unfold across the surface of the picture. This is the case of *The Big Green Man*. In this work, the contours of the figures are well defined, and their inner areas are filled with abstract patterns—dots, dotted or wavy lines, and stripes. The frame was also painted by the artist with a series of dots, extending the vibrancy of the composition outside the canvas. In light of the hybrid character of the silhouettes, the dynamic interplay between shapes and colors, and the choice of a color palette dominated by greens and blues, the title refers to the iconographic and decorative motif of the “green man,” in which a face is composed by or wrapped in leaves and plants. *The Big Green Man* thus suggests a fantastic world inhabited by creatures of the plant and animal kingdoms.



Abdias Nascimento

Franca, São Paulo, Brasil [Brazil], 1914 – Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 2011

Abdias Nascimento foi um importante intelectual, dramaturgo, político, artista e militante, criador do Teatro Experimental do Negro (1944) e do Museu de Arte Negra, nos anos 1950. Nesta tela, Nascimento reinventa os símbolos pátrios e verticaliza a bandeira brasileira, substituindo o lema positivista “Ordem e Progresso” pela palavra iorubá “Okê!”, uma saudação a Oxóssi, orixá da caça e da fartura, também representado por suas insígnias mais conhecidas: o arco e a flecha. No livro *O genocídio do negro brasileiro* (1978), Nascimento escreve: “Os Orixás são a fundação da minha pintura. Para mim, a imagem e a significação que eles incorporam ultrapassam a simples percepção visual-estética — são a base de um processo de luta libertária, dinamizado por seu amor e sua comunhão e engajamento”.

Okê Oxóssi, 1970

Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]

Doação [Gift] Elisa Larkin Nascimento | IPEAFRO, no contexto da exposição *Histórias afro-atlânticas* [in the context of the *Afro-Atlantic Histories* exhibition], 2018

Abdias Nascimento was an important intellectual, playwright, politician, artist, and activist. He founded the *Teatro Experimental do Negro* in 1944 and the *Museu de Arte Negra* in the 1950s. In this painting, Nascimento reinvents the national symbols of Brazil. He verticalizes the Brazilian flag, replacing the positivist motto “Ordem e Progresso” [Order and Progress] with the Yoruba word “Okê!” a greeting to Oxóssi, the *orixá* [deity] of hunting and abundance, also represented by the symbols of the bow and arrow. In the book *O genocídio do negro brasileiro* [*Essays in the Genocide of a Black People*] (1978), Nascimento writes: “the Orixás are the foundation of my painting. To me, the image and the meaning they incorporate transcend a simple visual-aesthetic perception; they form the basis of a process of struggle for freedom, dynamized by their love, communion, and engagement.”

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Marwan

Damasco, Síria [Damascus, Syria], 1934 –
Berlim, Alemanha [Berlin, Germany], 2016

Untitled (Das Knie), [Sem título (O joelho)], 1967

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Acervo [Collection] Museum of Contemporary Art Chicago
Doação [Gift] Albert A. Robin Estate por permuta [by exchange]; The Pritzker Traubert Visionary Acquisition Fund; Anixter Art Acquisition Fund, 2016.20

Marwan Kassab-Bachi foi um dos pintores sírios mais importantes de sua geração e estabeleceu interlocução com muitos artistas e poetas, tanto europeus quanto do mundo árabe. Depois de cursar literatura em Damasco, mudou-se para Berlim nos anos 1950. Na capital alemã estudou pintura, antes de se tornar ele mesmo professor na Hochschule der Künst [Escola Superior de Artes] de Berlim. Suas obras refletem o interesse nos assuntos políticos e culturais árabes, com referências explícitas a alguns protagonistas da geopolítica regional. Explorando as possibilidades da pincelada gestual e espessa na representação da figura humana, seus retratos dialogam com a nova pintura figurativa que surgiria no pós-guerra na Europa, e em particular com os retratos expressivos de Georg Baselitz, de quem era próximo, ou dos personagens disformes de Francis Bacon. Em *Untitled (Das Knie)*, um homem de meia-idade se destaca de um fundo marrom. A figura apresenta algumas desproporções anatômicas, com destaque para o tamanho exagerado da cabeça e o formato irregular dela. Além disso, sua postura é ambígua, e sugere um estranho jogo de dissimulação, como se o personagem tivesse algo a esconder. O sujeito encara o espectador com um ar distante e até mesmo arrogante. Ele está de pé, vestindo uma calça e blusa de mangas longas. Um joelho dobrado e nu aparece do lado direito da tela, como se estivesse atrás das pernas do homem. Se a sua mão esquerda surge visível, a direta permanece no bolso. Uma leitura que já foi sugerida é de que o homem estaria se masturbando, o que poderia explicar a sua estranha postura.

Marwan Kassab-Bachi was one of the most important Syrian painters of his generation, having established a dialogue with many artists and poets, both from Europe and the Arab world. After studying literature in Damascus, he moved to Berlin in the 1950s. In the German capital he studied painting and became a professor at the Hochschule der Künst [Berlin University of the Arts]. His works reflect an interest in Arab political and cultural affairs, with explicit references to regional geopolitical leaders. In his work, Marwan represents the human figure with gestural and thick brushstrokes, very much in dialogue with the new figurative painting that emerged in postwar Europe, and in particular with the portraits of Georg Baselitz, with whom he was close, or the distorted figures of Francis Bacon (1902–1992). In *Untitled (Das Knie)*, a middle-aged man detaches from a brown background. The figure is anatomically disproportionate: the head is too large, and it is irregularly shaped. Moreover, the figure's stance is ambiguous, suggesting dissimulation, as if he is hiding something. The subject faces the viewer with an aloof, distant gaze. He is standing and wears trousers and a sweatshirt. A bent and naked knee appears on his right side, as if behind the man's body. His left hand is visible, while the right hand is in his pocket. It has been suggested that the man could be masturbating, somehow explaining this strange stance.



Andy Warhol

Pittsburgh, Estados Unidos [United States],
1928 – Nova York, Estados Unidos [New York,
United States], 1987

Andy Warhol foi um expoente da *Pop Art*, caracterizada pela apropriação, repetição e serialização mecânica e industrial de imagens da cultura pop e de massa para trazê-las ao campo da arte. A *Pop Art* teve desdobramentos no Brasil, informando a produção de artistas como Anna Maria Maiolino, Claudio Tozzi, Teresinha Soares e Antonio Henrique Amaral, presentes no acervo do MASP. As obras de Warhol reproduzem, em larga escala, retratos de celebridades, imagens de desastres e embalagens de produtos industrializados — não por acaso seu ateliê se chamava *Factory* [Fábrica]. Após o assassinato do presidente John F. Kennedy, em 1963, episódio que chocou o mundo, Warhol produziu muitos retratos da viúva Jacqueline Kennedy, que se tornaram algumas de suas obras mais conhecidas, assim como a das latas de sopa Campbell. *Jackie Frieze* é composta por oito fotografias da primeira-dama, antes e depois do fúnebre episódio. Os múltiplos *closes* em seu rosto aludem à exploração do crime e da figura de Jackie pela imprensa. Há fotografias em que a protagonista aparece sorridente, momentos antes do incidente, sendo possível ver o ex-presidente ao fundo em uma delas. Entretanto, outras mostram o semblante de tristeza e choque de Jackie. O trabalho aponta o potencial de uma tragédia pessoal e nacional ser reduzida a um produto para ser consumido, banalizada entre tantas outras imagens que circulam nos veículos de comunicação. É como se, nas mãos de Warhol, a figura da viúva Jackie tivesse o mesmo estatuto que a propaganda de sopa Campbell, do mesmo modo que o produto havia sido apresentado e disseminado na condição de celebridade.

Jackie Frieze [Friso Jackie], 1964

Serigrafia sobre tela [Silkscreen on linen]
Acervo [Collection] Museum of Contemporary Art
Chicago Doação [Gift] Beatrice Cummings Mayer, 2007.32

Andy Warhol was a major exponent of Pop Art, an artistic movement that brought images from popular culture into the realm of art. His works were characterized by the appropriation of pop iconography, which was then repeated, serialized, and reproduced with the use of industrial or mechanical processes. Pop Art had developments in Brazil, influencing the production of artists such as Anna Maria Maiolino, Claudio Tozzi, Teresinha Soares, and Antonio Henrique Amaral, (1935-2015) all of whom are represented in MASP's collection. Warhol's works reproduce, often on a large scale, portraits of celebrities, images of disasters, and industrialized product packaging, such as his famous depiction of Campbell Soup cans—it was not by chance that his studio was known as the "Factory." Following the assassination of President John F. Kennedy in 1963, Warhol produced many portraits of Kennedy's widow, Jacqueline Kennedy, which became some of his best-known works. *Jackie Frieze* is composed of eight photographs of the first lady, before and after the tragic event. The multiple close ups of her face allude to the exploitation of the crime and Jackie's own image by the press. In some pictures the figure appears smiling, moments before the incident, and it is possible to see the former president in the background. Others display Jackie's expression of sadness and shock. The work points to the potential for a personal and national tragedy to be reduced to a product that is consumed and trivialized among so many other images circulating in the media. It is as if, in Warhol's hands, the figure of the widow Jackie had the same status as the Campbell Soup advertisement: just another consumer product created and disseminated through the media.



Robert Rauschenberg

Port Arthur, Estados Unidos [United States], 1925 –
Captiva, Estados Unidos [United States], 2008

Retroactive II [Retroativo II], 1963

Óleo, serigrafia e nanquim sobre tela [Oil, silkscreen and ink on canvas]

Acervo [Collection] Museum of Contemporary Art
Chicago Doação com restrições [Partial gift] Stefan T. Edlis e
[and] H. Gael Neeson, 1998.49

Assim como Andy Warhol, também exposto nos cavaletes do MASP, Robert Rauschenberg foi um dos principais artistas da *Pop art*, movimento surgido nos Estados Unidos nos anos 1960, em que é recorrente a apropriação e reprodução de imagens da cultura do consumo, como as de jornais e revistas. Rauschenberg criou um método chamado *combine-painting* [pintura de combinação], pelo qual mesclava em suas telas elementos pintados, colados ou ainda juntados a partes de objetos pré-fabricados — como parafusos, pequenas peças de metal, cordas e até mesmo um colchão. A pintura *Retroactive II*, feita a óleo e serigrafia, é uma justaposição de diferentes imagens que narram a história dos Estados Unidos no momento em que a obra foi realizada. A figura central é o presidente John F. Kennedy, assassinado a tiros em um desfile com carro aberto em Dallas, no ano de 1963. Na imagem, sua mão direita aponta o dedo indicador de forma imponente, demarcada por um círculo de tinta branca, como se o artista quisesse enfatizar o caráter incisivo do gesto. Há também um astronauta com paraquedas, em referência à corrida armamentista-espacial travada durante a Guerra Fria, entre Estados Unidos e União Soviética, além de fotografias de peças industriais, a exemplo de um velocímetro, no canto inferior direito, e rodas de um ônibus ou caminhão, na porção superior esquerda. Rauschenberg criou, assim, uma espécie de pintura histórica, em que retrata a afirmação do poder político estadunidense nos anos 1960, período que coincidiu com a explosão da *Pop art*, de grande influência em todo o mundo.

Like Andy Warhol, Robert Rauschenberg was one of the main exponents of Pop Art, a movement that emerged in the United States in the 1960s. Artists in the movement often resorted to the appropriation and reproduction of images from consumer culture, such as newspaper and magazine images, as a common strategy. Rauschenberg created works using collage and assemblage, in which he incorporated into the structure of his works images taken from newspapers and magazines as well as painted elements, glued together or attached to parts of prefabricated objects—such as screws, small metal parts, ropes, and even a mattress—a practice that the artist called “combine painting.” The painting *Retroactive II*, an oil and silkscreen on canvas, is a juxtaposition of different images that speaks about the historical moment the United States was going thought at the time the work was made. The central figure is President John F. Kennedy, assassinated during a parade in Dallas in 1963. In the image, his right hand is demarcated by a circle of white paint, emphasizing the incisive character of his pointing gesture. The image of an astronaut references the space race between the United States and the Soviet Union during the Cold War. The artist also included photographs of industrial objects, such as a speedometer in the lower right corner, and wheels in the upper left portion. Rauschenberg thus created a kind of contemporary history painting, in which he portrays the affirmation of American political power in the 1960s.



Dorothea Tanning

Galesburg, Estados Unidos [United States], 1910
– Nova York, Estados Unidos [New York, United States], 2012

Dorothea Tanning se mudou para Nova York na década de 1940, onde fez parte de uma importante geração de artistas surrealistas, ao lado de, por exemplo, Max Ernst (1891-1976), André Breton (1896-1966) e Yves Tanguy (1900-1955), com quem partilhava interesse por imagens fantasmagóricas e fantasiosas. Em suas pinturas, representou elementos como fumaça, chamas e brilho, geralmente com mulheres ao centro da tela, em estados oníricos e de transe, inspiradas em experiências do seu próprio imaginário. Em *Sleeping Nude*, uma mulher nua repousa sobre uma poltrona, no lado esquerdo da tela. Enquanto dorme, formas semelhantes a tecidos acetinados cobrem parte de seu rosto e parecem sair de sua cabeça, flutuando em espiral e tomado a porção superior da composição. À medida que se distanciam do corpo da mulher, tornam-se escuros e densos — como se ficassem cada vez mais profundos. O jogo de texturas esvoaçantes e iluminadas parece diluir os contornos do corpo da personagem e sugerir uma percepção distorcida do entorno, típico do estado de sonolência, no qual realidade se confunde com imaginação. A movimentação dos materiais de aparência enevoada pode sugerir um fluxo agitado de pensamentos perturbadores na falta de sono, conforme título da série *Insomnies* [Insônias], realizada nos anos 1950.

***Sleeping Nude* [Nu adormecido], 1954**

Acervo [Collection] Museum of Contemporary Art Chicago Doação anônima [Gift of anonymous donor], 1984.23.

In the 1940s, Dorothea Tanning moved to New York, where she was part of an important generation of surrealist artists, alongside, for example, Max Ernst (1891–1976), André Breton (1896–1966), and Yves Tanguy (1900–1955), with whom she shared an interest in phantasmagorical and fantastic images. In her paintings, Tanning often placed women in the center of her compositions, surrounded by elements such as smoke, flames, or shining light, and depicted in dream—and trancelike states, inspired by experiences of her own imagination. In *Sleeping Nude*, a nude woman rests on a couch on the foreground. While sleeping, satin-like shapes cover part of her face and appear to emerge from her head, spiraling towards the upper portion of the composition. As these shapes move away from the woman's body, they become dark and dense—as if becoming increasingly deeper. The play of floating and illuminated textures seems to dilute the contours of the woman's body and suggests a distorted perception of her surroundings, typical of drowsy states of mind, in which reality is confused with imagination. The sense of movement created by the misty-looking materials may suggest an agitated flow of thoughts, which disturbs sleep, as suggested by the title of the *Insomnies* series, created in the 1950s.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

René Magritte

Lessines, Bélgica [Belgium], 1898 – Bruxelas, Bélgica [Brussels, Belgium], 1967

Les Merveilles de la nature
(*The Wonders of Nature*) [As maravilhas da natureza], 1953

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Acervo [Collection] Museum of Contemporary Art Chicago
Doação [Gift] Joseph e Jory Shapiro, 1982.48

René Magritte foi uma das figuras mais importantes do movimento surrealista. Assim como outros artistas desse grupo, como Salvador Dalí (1904-89) e Max Ernst (1891-1976), buscou revelar situações inusitadas, pouco condizentes com nossa realidade material, que unem em um mesmo espaço fantasioso pessoas, animais e objetos advindos de contextos distintos. De forma semelhante aos sonhos, suas composições permitem a identificação de certos elementos, combinados de forma incomum. No primeiro plano de *Les Merveilles de la nature*, estão sentados de costas para o mar dois seres híbridos – metade peixe, metade ser humano – um ao lado do outro. As criaturas, petrificadas, reproduzem a materialidade dos rochedos em que se apoiam. No horizonte, passa um navio que parece feito da água do mar em que navega, e contrasta com as nuvens brancas no céu. Semelhantemente a muitas de suas obras, o artista propõe aqui um jogo de oposições entre os pares terra e água, sólido e líquido, móvel e imóvel, apresentando um navio de água e seres de pedra como os protagonistas de sua composição. Trata-se de estratégias utilizadas por Magritte para gerar estranhamento no espectador, assim como a atribuição de vida a objetos, a representação de metamorfoses de materiais e a criação de cenas misteriosas ou inexplicáveis. Em outra famosa obra do artista, aparece uma contradição entre palavra e seu significado – a frase *Isto não é um cachimbo* está ironicamente escrita abaixo da representação de um cachimbo trivial. O título é também escolhido de forma irônica, pois a obra, ao invés de retratar maravilhas naturais que existem na realidade, apresenta uma cena imaginária criada pelo artista.

René Magritte was one of the most important figures in the surrealist movement. Like other artists from the group, such as Salvador Dalí and Max Ernst, he strove to reveal uncanny situations that contrasts with our material reality, melding people, animals and objects from various contexts in the same fantastical space. Dreamlike, his compositions ply us with unusual combinations of identifiable elements. In the foreground of *The Wonders of Nature*, two hybrid beings—fish from the waist up, human from the waist down—sit side-by-side with their backs to the sea. The petrified creatures reproduce the materiality of the shore rocks they sit atop. On the horizon, a ship seemingly made of seawater sails against a background of cottony clouds. As in many of his works, here Magritte makes a visual play with images, pitting opposites: earth/water, solid/liquid, mobile/immobile, with a ship made of water and creatures of stone. These are strategies Magritte uses to catch the viewer unexpected, animating the inanimate, representing metamorphoses and creating mysterious, inexplicable scenes. In another of his most famous works, the artist contradicts the image with the words *This is not a pipe* ironically written below a depiction of just that, a pipe. Here, the title *The Wonders of Nature* is another instance of irony, as rather than depicting actually existing natural wonders, the artist presents the viewer with figments of his own painterly imagination.



Emiliano Di Cavalcanti

Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1897-1976

Mulata/Mujer [Mulata/Mulher] [Mulata/Woman], 1952

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Comodato [Long-term Loan] MASP B3 – Brasil, Bolsa, Balcão,
em homenagem aos ex-conselheiros da [in honor of the former
board members of] BM&F e [and] Bovespa

Consagrado como um dos maiores nomes do modernismo brasileiro, Emiliano Di Cavalcanti foi um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922. Seguindo as convenções de época, que encontravam na “mestiçagem” um símbolo nacional, o artista elege a figura da “mulata” como tema central de diversas de suas obras. Com o tempo, o termo “mulata” foi contestado, devido a sua origem etimológica racista, possivelmente derivada de mula — um animal híbrido e estéril, fruto do cruzamento do cavalo com o jumento. *Mulata/Mujer* é uma representação bastante singular precisamente por destoar da grande maioria das outras feitas pelo artista. Aqui, a mulher negra tem um semblante seguro, uma postura firme, seu olhar fita o do espectador com confiança e altivez. Seu corpo e sua pele estão à mostra, vemos seus braços, mãos, pescoço, e rosto negros, mas não seu colo. De saia branca, ela porta uma camisa fechada sem mangas com delicados motivos de folhagens sobre um fundo colorido, compondo uma espécie de pintura dentro da própria pintura, no estilo tipicamente tardio de Di Cavalcanti, nos anos 1950.

Widely recognized as a leading name of Brazilian modernism, Emiliano Di Cavalcanti was one of the creators of the 1922 Modern Art Week. Following the era's conventions, which considered “mestizos” a national symbol, the artist elected the “mulato woman” as a central theme of several of his works. With time, the term started to be challenged given its racist etymology, possibly derived from the mule—a hybrid and sterile animal resulting from the crossing of horse and donkey. *Mulatto Woman/Mujer* is a uniquely singular representation precisely because it differs from the vast majority of Di Cavalcanti's work. Here the black woman shows an assured expression and a firm posture while her eyes stare at the viewer with confidence and pride. Her body and skin are bare as we see her black arms, hands, neck and race, but not her cleavage. She wears a sleeveless white skirt with a design of delicate leaves over a colorful background, creating a painting inside the painting, as habitual in Di Cavalcanti's late style in the 1950s.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Roberto Matta

Santiago, Chile, 1911 – Civitavecchia, Itália
[Italy], 2002

Arquiteto de formação, Roberto Matta Echaurren se mudou de Santiago do Chile para Paris, onde trabalhou no ateliê do grande arquiteto modernista Le Corbusier e participou do grupo surrealista em 1937. Junto de artistas como Marcel Duchamp (1887-1968) e Max Ernst (1891-1976), exilou-se em Nova York durante a Segunda Guerra Mundial e fez parte de uma geração cuja intensa produção artística marcou um período de efervescência na cidade. As pinturas de Matta são “paisagens interiores” [*inscapes*], espécie de cenas fantásticas constituídas, muitas vezes, por corpos em movimento, inseridos em ambientes abstratos, sombrios e atravessados por motivos geométricos flutuantes (espiralados e retangulares, por exemplo). Em *Let's Phosphoresce by Intellection #1*, surgem quatro figuras, possivelmente uma junção de homem e máquina, que poderiam compor uma cena de violência ou sacrifício. O espaço que as abriga possui painéis que acompanham o movimento dos personagens, o que não permite ao espectador situar-se em lugar algum. O artista se destacou pelo uso de técnicas como a criação de efeitos com escovas e o derramamento de tinta na tela, explorando o traçado de forma aleatória ou mesmo instintiva. Por esse motivo, sua obra também inspirou jovens artistas americanos que, mais tarde, desenvolveriam a vertente do chamado expressionismo abstrato e da *action painting* [pintura em ação] – como Jackson Pollock, um de seus alunos. Por suas pinceladas ágeis, o artista atribui fugacidade à composição, que sugere um percurso pelo seu próprio inconsciente.

Let's Phosphoresce by Intellection #1 [Vamos fosforescer pelo intelecto #1], 1950

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Acervo [Collection] Museum of Contemporary Art Chicago
Doação [Gift] Sr. e Sra. [Mr. and Mrs.] Bergman, 1976.45

An architect by training, Roberto Matta moved from Santiago to Paris, where he worked in the studio of the famous modernist architect Le Corbusier and joined the surrealist group in 1937. Alongside Marcel Duchamp (1887–1968) and Max Ernst (1891–1976), he went into exile in New York during World War II, part of a generation whose intense artistic output marked a particularly effervescent period in the city's history. Matta's paintings are known as *inscapes*, fantastical scenes often comprised of bodies in motion within somber abstract environments, traversed by fluctuating geometric motifs (spirals and rectangles, for example). In *Let's Phosphoresce by Intellection #1*, four figures, possibly a hybrid between men and machine, engage in what could be construed as an act of violence or sacrifice. The space itself features panels that accompany the movements of the four figures, thus making it difficult for the viewer to focus anywhere in particular. The artist stood out for his use of scraping and spilling techniques to render effects on the canvas, exploring the gesture in random and even instinctual ways. For this reason, his work inspired many young American artists who would go on to develop abstract expressionism and action painting, such as Jackson Pollock (1912–1956), a former pupil of Matta's. With his rapid brushstrokes, the artist lent his compositions a fleetiness that suggests the unconscious itself at work.



Gertrude Abercrombie

Austin, Estados Unidos [United States], 1909 –
Chicago, Estados Unidos [United States], 1977

The Courtship [A corte], 1949

Óleo sobre aglomerado de
madeira [Oil on Masonite]

Acervo [Collection] Museum of Contemporary Art
Chicago Doação [Gift] Gertrude Abercrombie Trust, 1978.56

Estudando pintura de forma autodidata, Gertrude Abercrombie viveu em Chicago a maior parte de sua vida. Suas obras possuem atmosfera sombria e enigmática, em que são comuns a presença de árvores retorcidas, portas misteriosas, peças de xadrez, céus crepusculares e animais noturnos como gatos e corujas. Em suas telas figuram sobretudo autorretratos – geralmente personificados em rainhas, bruxas ou outros seres fantásticos, que se referem às suas experiências pessoais, especialmente a relação com seus familiares. *The Courtship* é um exemplo disso, pois alude ao relacionamento conturbado entre Abercrombie e o seu primeiro marido. Na composição, duas pessoas estão à beira-mar, dividindo simetricamente o campo: ao lado esquerdo, há um homem vendado e com chapéu, acompanhado de uma coruja, enquanto, à direita, uma mulher aparece próxima de uma concha marítima. O cenário é soturno, de céu acinzentado, com apenas uma nuvem ao alto. Como em um jogo de oposições entre feminino e masculino, existe uma pequena lua (elemento associado ao feminino) ao fundo da paisagem, perto do rapaz. Da mesma forma, há uma construção fálica em uma ilha atrás da moça. O homem aponta seus dedos em direção à mulher, em gesto similar ao uso de uma arma de fogo, fazendo-a erguer os braços em sinal de rendição, como em um assalto. Se o título sugere ironicamente uma aproximação amorosa, a cena, por outro lado, denuncia uma dor ou violência sofrida pela artista.

A self-taught painter, Gertrude Abercrombie lived most of her life in Chicago. Her works conjure a somber, enigmatic atmosphere often featuring twisted trees, mysterious doors, chess pieces, crepuscular skies and nocturnal animals such as cats and owls. Her paintings are largely self-portraits—with the artist playing the roles of queen, witch or other fantastical figures, and frequently refer to personal experiences, usually familial in nature. *The Courtship* is an example of this, as it alludes to Abercrombie's turbulent relationship with her first husband. The painting presents two figures on the shore, and is symmetrically divided: on the left, a man in a cap and blindfold or thief's mask is accompanied by an owl, and, on the right, a woman in a gown stands near a large seashell. The scene is lugubrious, with a leaden sky broken by a solitary pink cloud. In a mirror-play of masculine and feminine oppositions, a tiny moon (associated with the feminine) floats behind the man; a phallic tower on an island lies behind the woman. The man points at the woman with a gun-like gesture, to which she responds by throwing her hands up in surrender. If the title ironically suggests a romantic dalliance, the scene evinces the violence and pain it has caused the artist.



Forrest Bess

Bay City, Estados Unidos [United States], 1911-
-77

A maior parte de sua vida, Forrest Bess viveu remotamente como pescador no litoral do Golfo do Texas, nos Estados Unidos. De sua autoria são conhecidas aproximadamente 100 telas, pequenas e enigmáticas pinturas que beiram a abstração, com molduras de madeira que ele mesmo fabricava. Bess se considerava um artista visionário, autor de uma “pintura do futuro”, de acordo com suas próprias palavras. Descrevia seu processo artístico como a transposição de visões projetadas nas pálpebras de seus olhos fechados. Com base em seus estudos sobre o simbolismo da alquimia, o inconsciente coletivo de Carl Jung ou ainda as tradições aborígenes australianas, Bess acreditava em uma linguagem universal, que estaria presente também em suas pinturas. Concebia o seu trabalho como parte de um projeto maior, a busca pela imortalidade por meio da conjunção do feminino com o masculino, o que inclusive o levou a realizar duas cirurgias nele mesmo. Em *Dedication to van Gogh*, o horizonte está situado na parte superior da tela, e um campo é sugerido por uma sucessão de linhas verdes e laranjas em ziguezague. Se o artista não recorre à perspectiva linear para sugerir profundidade a essa paisagem, a espessa camada de tinta aplicada de forma irregular, a escolha das cores intensas e o movimento insinuado pelo delinear tortuoso das linhas do campo conferem à obra um dinamismo que, como o próprio título confirma, remete ao caráter vibrante das obras de Vincent van Gogh (1853-90), artista que Bess admirava, e também presente no acervo do MASP. A abstração e geometrização do campo dialoga ainda com *Lindo lindo lindo*, de José Antonio da Silva (1909-96), outro artista presente na coleção.

Dedication to van Gogh

[Dedicatória a Van Gogh], 1946

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Acervo [Collection] Museum of Contemporary Art Chicago
Doação [Gift] Mary and Earle Ludgin Collection, 1981.20

Forrest Bess spent most of his life working as a fisherman on the Texas Gulf Coast. He is known to have painted approximately one hundred paintings, mostly small, enigmatic works bordering on abstraction and set into wooden frames handmade by the artist himself. Bess considered himself as a visionary artist, author of “tomorrow’s painting” in his own words. He described his artistic process as a rendering of visions projected onto the backs of his closed eyelids. Based on his studies of the symbolism of alchemy, the collective unconscious of Carl Jung and Aboriginal Australian traditions, Bess believed in a universal language, which he claimed was also present in his paintings. He saw his art as part of a wider project, the quest for immortality through the conjugation of the masculine and feminine, a pursuit that even led him to undergo surgeries to become an hermaphrodite, with genitalia of both sexes. In *Dedication to Van Gogh*, the horizon runs across the top quarter of the painting, while the rest is filled with zigzagging lines in green and orange, suggesting a field. While the artist does not use a linear perspective to lend depth to the landscape, the thick layers of irregularly applied paint, the choice of intense colors and the jagged movement of the planted field create a dynamism that, as the title notes, is a nod to the vibrancy of Vincent van Gogh (1853–1890), an artist Bess greatly admired. The abstraction and geometrical quality of the field also dialogue with *Lindo lindo lindo*, by self-taught artist José Antonio da Silva (1909–1996), whose work is also featured in MASP’s collection, alongside Van Gogh himself.



Wifredo Lam

Sagua la Grande, Cuba, 1902 – Paris, França
[France], 1982

Filho de um imigrante chinês com uma descendente de espanhóis e africanos, Wifredo Lam deixou seus estudos em pintura na cidade de Havana, em Cuba, e mudou-se para a Espanha em 1923. Anos depois foi a Paris, onde conheceu o artista cubista Pablo Picasso e, mais tarde, o líder do grupo surrealista André Breton, ao qual se juntou. Lam foi pioneiro nas Américas no desenvolvimento de uma obra que mescla experimentações das vanguardas europeias com elementos visuais afro-cubanos. *Anamu* é uma das mais importantes pinturas feitas pelo artista quando retornou ao Caribe acompanhado de artistas, etnólogos e intelectuais que fugiam da ocupação nazista na Europa. A obra figura o esboço de um corpo ereto, cujas partes apresentam diferentes tratamentos pictóricos. Um exemplo reside nas possíveis pernas, que parecem inacabadas, em contraste com a região do tronco e cabeça, composta de fragmentos estilizados cuja intensidade de cores se sobressai em relação ao restante da composição. A face alongada de olhos redondos simplificados, boca e nariz geométricos, sugere uma influência da arte africana e do cubismo. Pode-se reconhecer, também, seios femininos e elementos masculinos, como um queixo de aparência testicular. A obra é registro de um contexto no qual Lam passou a frequentar cerimônias de matriz africana, como a Santería, associada à umbanda brasileira, e o Vodú, praticadas respectivamente em Cuba e no Haiti. O título faz referência a uma planta medicinal utilizada na Santería para tratar doenças como gripe e pneumonia, o que levanta a hipótese de que se trata de uma figura vegetal. A ideia é reforçada pela presença de formas semelhantes a folhas nas proximidades da face da criatura.

***Anamu*, 1942**

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Acervo [Collection] Museum of Contemporary Art Chicago
Doação [Gift] Joseph e Jory Shapiro, 1991.26

The son of a Chinese immigrant father and a mother of Spanish and African descent, Wifredo Lam abandoned his studies in painting in Havana, emigrating to Spain in 1923. After some years there, he moved to Paris, where he met the Cubist artist Pablo Picasso (1881–1973) and, later, the leader of the surrealists André Breton (1896–1966), with whom he joined forces. Lam was the American pioneer of a style that blended European vanguard experimentation with Afro-Cuban visual elements. *Anamu* is one of the most important paintings the artist produced after his return to the Caribbean, accompanied by artists, ethnologists and intellectuals fleeing the Nazi occupation. The work features a standing body whose parts are given different pictorial treatments. The sketched suggestion of legs, unfinished at best, contrasts starkly with the torso and head, composed of highly stylized fragments that stand out for their intensity of color. The elongated face and round cartoonish eyes, geometric nose and mouth indicate the influences of Cubism and African tribal art. There are also clearly rendered female breasts and masculine elements, such as the testicular chin. Lam had recently begun attending African rituals, such as Santeria, a Yoruba ceremony linked to Brazilian Umbanda, and Voodoo, celebrated in Cuba and Haiti; the painting registers this influence. The title is a reference to a medicinal plant used in Santeria to treat the flu and pneumonia. It thus raises the hypothesis that the figure could be a nature spirit, a notion reinforced by the presence of leaf-like forms around the creature's head.



Maria Auxiliadora

Campo Belo, Minas Gerais, Brasil [Brazil], 1935 –
São Paulo, Brasil [Brazil], 1974

Maria Auxiliadora da Silva desenvolveu uma linguagem singular, longe das normas acadêmicas e modernistas de seu tempo, construindo complexas representações de seu cotidiano e do universo afro-brasileiro, mediante uma técnica particular, com tinta óleo, massa plástica e às vezes mechas de seu próprio cabelo. Em *Umbanda*, vemos em um altar a figura de são Sebastião, ou Oxóssi, o caçador, senhor das matas e dos caboclos; ao lado dele, um Preto-Velho, o sábio espírito dos velhos africanos escravizados; a seu lado, são Lázaro, o Obaluâê, o orixá da cura e da saúde. No piso, vemos o Caboclo, que, na linguagem comum, identifica o mestiço do branco com o indígena, mas é também a entidade do espírito dos indígenas, guias luminosos e caridosos. No centro da sala, cinco indivíduos realizam uma cerimônia: uma Ialorixá, ou mãe de santo, vestida de branco e fumando um charuto, ao lado de dois homens e uma criança, enquanto ao fundo dois outros tocam atabaques, instrumentos de origem africana que dão ritmo e energia às cerimônias. No chão, três velas com suas simbologias: a branca, de Oxalá, o orixá da criação do mundo e do homem, expressa a pureza; a vermelha, de Ogum, o orixá das guerras, simboliza a força e a coragem; a marrom, de Xangô, o orixá do fogo e dos raios, representa a justiça. O ponto riscado em estrela no piso é um pentagrama, com seus cinco elementos (fogo, água, ar, terra e espírito) e simboliza a harmonia, o equilíbrio e a proteção. O MASP realizou duas individuais da artista, em 1981 e 2018, e possui quatro de suas pinturas no acervo.

***Umbanda*, 1968**

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Acervo [Collection] MASP

Doação [Gift] Lais H. Zogbi Porto e [and] Telmo Giolito Porto, 2018

Maria Auxiliadora da Silva developed a unique language far removed from the academic and modernist norms of her day, constructing complex representations of her everyday world and Afro-Brazilian heritage through a self-devised technique involving oil, plastic paste and sometimes even locks of her own hair. In *Umbanda*, we see an altar with three figures on it: a Christian Saint Sebastian, or the hunter Oshosi, the Umbanda patron of the *Caboclo* and the forest; a *Preto Velho* [Old Black Man], a wise spirit of enslaved Africans; and Lazarus or Obaluâê, the Orisha of health and healing. On the floor, beneath the altar stands another figure, the *Caboclo*. While in ordinary parlance *Caboclo* refers to a person of mixed Amerindian and European ancestry, he is also the Amerindian spirit, the luminous and charitable spirit. In the middle of the room, five people conduct a ritual: an *Ialorixá* (Saint Mother), dressed in white and smoking a cigar, two men and a child. In the background, two musicians accompany the ritual on African *bata* drums. On the floor, three candles convey their specific symbolisms: the white candle, representing Oxalá, the creator of the world and of human beings, stands for purity; the red candle, pertaining to Ogum, the god of war, symbolizes strength and courage; and the brown, celebrating Shango, the Orisha of fire and lightning, representing justice. The pentagram chalked onto the floor symbolizes the five elements (fire, earth, water, air and spirit) and thus harmony, balance and protection. MASP has held two solo shows of the artist's work (1981 and 2018) and has four of her paintings in its collection.



José Antonio da Silva

Sales Oliveira, São Paulo, Brasil [Brazil], 1909 –
São Paulo, Brasil [Brazil], 1996

Aos 22 anos, José Antonio da Silva mudou-se para São José do Rio Preto, no interior de São Paulo. Lá participou, em 1946, da exposição inaugural da Casa de Cultura, espaço que hoje leva seu nome — Museu de Arte Primitivista José Antônio da Silva. Autodidata, seu trabalho foi frequentemente classificado como primitivo ou ingênuo, designações que refletem uma perspectiva elitista e eurocêntrica segundo a qual todos os trabalhos que não seguem os estilos e gostos eruditos tidos como “oficiais” seriam considerados menores. Obras de José Antônio da Silva foram premiadas na 1a Bienal de São Paulo, em 1951, e estiveram na 33a Bienal de Veneza, em 1966. Embora também tenha pintado autorretratos e cenas religiosas, o artista passou a privilegiar, a partir dos anos 1940, temas relacionados ao campo — a lavoura, os animais, os trabalhadores, as casas — e, em particular, as plantações de algodão. O MASP possui duas representações de plantações de algodão. A partir dos anos 1970, suas paisagens se tornaram cada vez mais abstratas, como no caso de *Lindo lindo lindo*. Com o horizonte posicionado no alto da tela, um caminho de terra se abre em meio a duas áreas verdes, em uma composição quase simétrica. Dos dois lados, linhas sinuosas formadas por pontos brancos, mais esparsos, chegam à parte superior da tela em ritmo acelerado, culminando em uma zona quase branca. Essa convergência sugere uma profundidade e relação entre as nuvens e o algodão: um começa onde o outro termina. O título parece refletir a admiração do artista pelo caráter desse extraordinário panorama: “lindo lindo lindo”.

Lindo lindo lindo [Beautiful Beautiful Beautiful], 1976

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Breno Krasilchik, 2015

At the age of 22, José Antonio da Silva moved to São José do Rio Preto, in the interior of São Paulo. In 1946 he participated in the inaugural exhibition of the Casa de Cultura, a cultural space that was later named after him—the Museu de Arte Primitivista José Antônio da Silva. As a self-taught artist, da Silva’s work was often considered primitive or naïve. These designations reflect an elitist and reductionist perspective according to which artworks created by artists without formal training, or artworks that didn’t follow styles accepted by art academies, were considered minor. Works by José Antônio da Silva received awards at the 1st Bienal de São Paulo (1951) and were exhibited at the 33rd Venice Biennale (1966). Early in his practice, the artist created self-portraits and religious scenes. In the 1940s he began to focus on themes related to the countryside—farming, animals, workers, houses—and cotton plantations in particular, two of them in MASP’s collection. From the 1970s on, his landscapes became increasingly abstract, such as *Beautiful Beautiful Beautiful*. With the horizon line at the top of the canvas, a path opens in the middle of the green area, dividing the composition into two parts. Lines formed by white dots become increasingly dense as they converge at the top of the canvas, where clouds occupy the horizon line. This convergence creates an effect of depth and suggests a relationship between the clouds and the cotton plants: one begins where the other ends. The title seems to reflect the artist’s admiration for the extraordinary character of this landscape: “beautiful, beautiful, beautiful.”



José Pancetti

Campinas, São Paulo, Brasil [Brazil] 1902 – Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1958

José Pancetti trabalhou na Marinha mercante italiana e na Marinha de guerra brasileira, onde permaneceu até 1946. Na década de 1930 pintou suas primeiras telas, muitas delas a bordo de embarcações ou nos cais por onde passava. Nota-se o caráter inusitado de sua pintura desde o início, tanto nas vistas compostas a partir de enquadramentos singulares, quanto nos elementos condensados do cenário observado. Pancetti desenvolveu-se como pintor de paisagens, retratos, autorretratos, naturezas-mortas e marinhas, tema em que se destaca na história da pintura brasileira. Retratou vários pontos da costa brasileira, em especial o litoral fluminense. Em 1950, fixou residência para Salvador e, a partir de então, passou a pintar a cidade e seus arredores — a praia de Itapuã, o farol da Barra e a lagoa do Abaeté —, realizando numerosas representações de cada uma dessas localidades, que variam na intensidade da estilização. No decorrer da carreira do artista, as suas pinturas marinhas tornaram-se mais limpas, concentradas no estudo das tonalidades da areia, do céu e do mar, e povoadas por outros poucos elementos da paisagem e seus personagens, como se vê em *Farol da Barra – Musa da Paz*. Nesta tela, Pancetti explorou as tonalidades e os detalhes principalmente das areias da praia da Barra, cuja perspectiva foi construída por meio de um formato circular. Destaca-se a maneira como a espuma das ondas foi retratada, por meio de marcas horizontais esbranquiçadas sobre os azuis do mar. As rochas foram pintadas com pinceladas paralelas e chapadas, emulando certo volume dentro da pintura.

Farol da Barra – Musa da Paz [Barra Lighthouse – Muse of Peace], 1950

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Comodato [Long-term Loan] MASP B3 – BRASIL, BOLSA, BALCÃO, em homenagem aos ex-conselheiros da [in honor of the former board members of] BM&F e [and] BOVESPA

José Pancetti served in Italy's Merchant Marine and upon returning to Brazil in 1920 started serving in the Brazilian Navy, staying until 1946. He made his first paintings in the 1930s, many of them onboard ships or wherever he docked. His paintings were unusual from the start, both in the unique compositions and condensed elements of the landscapes he observed. Pancetti developed his technique as a painter of landscapes, portraits, self-portraits, still lifes and seascapes, and stands out in the history of Brazilian painting due to the latter theme. He portrayed several parts of the Brazilian coast, especially in Rio de Janeiro. He moved to Salvador in 1950 and started painting the town and its surroundings—Itapuã Beach, the Barra Lighthouse and Abaeté Lagoon—and produced several representations of each location, with varying degrees of stylization. Throughout his artistic career, Pancetti's seascape paintings became cleaner and focused more and more on elements of the landscape and its subjects, as seen in *Barra Lighthouse – Muse of Peace*. In this painting, Pancetti explored the tonalities and details mainly of the sands at Barra Beach, using a circular format to build perspective. Of particular note is how he portrayed the foam created by waves, using white horizontal lines over the sea's blue. The rocks were painted with parallel and flat strokes giving the impression of volume inside the painting.



Maestro di San Martino alla Palma

Florença, Itália [Florence, Italy]

Maestro di San Martino alla Palma é o nome atribuído pela historiografia de arte italiana a um pintor atuante em Florença no século 14. O nome remete à igreja da cidade de San Martino alla Palma, onde se conserva a obra que dá nome ao artista. Por muito tempo, a autoria desses trabalhos foi erroneamente vinculada ao nome de Bernardo Daddi (1280-1348), pintor sobre quem o Maestro teria exercido alguma influência. As obras do Maestro opõem-se à pintura monumental de Giotto (*circa* 1266-1337), estilo que dominava a arte italiana do século 14. Sua pintura carregava valores góticos, caracterizados por composições lineares e por relações afetuosas e intimistas entre as personagens retratadas, com a presença de miniaturas. A obra do MASP, provavelmente feita para um altar — dado o formato superior de cúspide (acabamento angular que aponta para cima) —, mostra uma cena tradicional da iconografia cristã em que Maria e o menino Jesus trocam olhares, e reflete a introdução de elementos afetivos e humanos na representação religiosa.

Virgem com o menino Jesus [The Virgin and the Child], 1310-20

Têmpera sobre madeira [Tempera on wood]
Compra [Purchase], 1958

Maestro di San Martino alla Palma is the name by which Italian historians conventionally designate an otherwise anonymous painter active in 14th-century Florence. The name refers to the church in the city of San Martino alla Palma where much of the artist's work is found. For a long time the authorship of these works was erroneously attributed to Bernardo Daddi (1280-1348), a painter who was influenced by the Maestro. The Maestro's works stand in counterpoint to the monumental paintings of Giotto (circa 1266-1337), a style which dominated Italian art in the 14th century. His painting is charged with Gothic values, characterized by linear compositions and affectionate, intimate relationships between the characters depicted, with the presence of miniatures. The work in the MASP collection, most likely created for an altar — given the angular, upward pointing format at the top — shows a traditional scene of Christian iconography in which the Virgin Mary and the baby Jesus exchange looks, and reflects the introduction of affective, human elements in religious imagery.



EvaMarie Lindahl & Ditte Ejlerskov

Viken, Suécia [Sweden], 1976, vive em [lives in] Malmö, Suécia [Sweden] / Frederikshavn, Dinamarca [Denmark], 1982, vive em [lives in] Skælskør, Dinamarca [Denmark]

A partir da constatação de um sistemático apagamento de mulheres artistas na história da arte, EvaMarie Lindahl e Ditte Ejlerskov propuseram uma intervenção em um dos veículos de legitimação da disciplina: os livros. Tomando como referência a série de livros *Basic Art* [Arte básica] da editora Taschen, especializada em livros de cultura visual, Lindahl e Ejlerskov efetuaram um levantamento da porcentagem de nomes de mulheres e homens que integram essa série. Em 2014, ano da primeira versão do trabalho *Sobre: as páginas brancas*, dos 97 nomes de artistas publicados pela editora, apenas 5 eram de mulheres. A fim de evidenciar essa discrepância, a dupla realizou uma extensa pesquisa e levantou 100 nomes de artistas mulheres — da mesma geração e nacionalidade que os homens publicados pela editora — que preenchem todos os pré-requisitos estabelecidos por eles para integrar a série, sendo eles: a participação em exposições de museus e representação em importantes coleções. Essa lista foi enviada à Taschen com uma carta que questiona os motivos dessa exclusão. O projeto *Sobre: as páginas brancas* consiste na realização de 100 novas capas, que replicam o design da série, para os livros dessas artistas. Esses livros são apresentados em estantes, em meio a outros livros publicados pela Taschen. Porém, o conteúdo desses “novos” livros está em branco, materializando a ausência dessas histórias, ainda a serem escritas e publicadas.

About: The Blank Pages [Sobre: as páginas brancas], 2014/2019

200 livros e cartaz em impressão digital sobre papel [200 books and digitally printed poster on paper]

Doação das artistas, no contexto da exposição *Histórias das mulheres, histórias feministas* [Gift of the artists in the context of the *Woman's Histories, Feminist Histories* exhibition], 2019

In response to the systematic exclusion of women artists from art history, EvaMarie Lindahl and Ditte Ejlerskov proposed an intervention using one of the main channels that legitimate the condition: the books. Based on the *Basic Art* series published by Taschen—a publishing house that specializes in visual culture books—Lindahl and Ejlerskov mapped the percentage of female and male names that make up the series. In 2014, the first year of *About: the Blank Pages*, there were only 5 women amongst the 97 names published by the series. In an effort to call attention to this discrepancy, the duo carried out extensive research, producing 100 female artist names (from the same generation and nationality as the men already published by Taschen) that would fit all the criteria established by the publisher when editing the series. The criteria is basically the participation in museum exhibitions and presence in major art collections. The list was sent to Taschen with a letter questioning the reasons behind the exclusion. *About: the Blank Pages* consists of 100 new, similarly-designed book covers with the listed women. These are displayed in shelves, amongst other books published by Taschen. However, the content of these “new” books is left blank, materializing the absence of their stories, which are still to be written and published.



Autoria desconhecida Iorubá, Nigéria [Unknown authorship Yoruba, Nigeria]

Exu, século 20 [20th Century]

Madeira, metal, couro e conchas [Wood, metal, leather and shells]
Doação [Gift] Cecil Chow Robilotta e [and] Manoel Roberto
Robilotta, em memória de [in memory of] Ruth Arouca e [and]
Domingos Robilotta, 2012

Produzida provavelmente no século 20, na região de Oyo, Nigéria, a escultura de Exu faz parte de uma coleção de objetos de cultura material e arte africana. A maioria das peças desse conjunto é iorubá, referente à população plural que habita parte do território da Nigéria e do Benim, e que tem uma produção diversa em razão tanto da variedade de estilos locais quanto das características dos ateliês na região. Manifestações de cultura e religiosidade dos iorubás são componentes expressivos da sociedade brasileira, já que este grupo constituiu parcela significativa dos 12 milhões de africanos escravizados que vieram para as Américas — cerca de 42% destes aportaram no litoral brasileiro — durante mais de três séculos de tráfico atlântico. No Brasil, é possível observar a presença iorubá em diferentes expressões culturais e de conhecimento, como na música, na culinária, no vocabulário e em religiões de matriz africana, a exemplo do candomblé e da umbanda. A escultura de Exu, feita com conchas, couro e esculpida em um bloco único de madeira, representa um dos arquétipos dessa divindade: um homem tocando flauta, com penteado fálico e cabeça semelhante à de uma serpente, onde se localiza seu axé (força vital). Apesar de ter sido demonizado no Brasil, na visão de mundo iorubá, Exu é o equilíbrio entre os opostos, o comunicador entre aiê (nossa mundo) e orum (mundo dos ancestrais e espíritos). Nos cultos afro-brasileiros, não raro, Exu é o primeiro orixá a ser invocado, pois ele é senhor dos caminhos, mensageiro que busca os outros orixás e convededor da essência humana em toda sorte de qualidades, sem fazer distinção moral entre bom e mau.

Most likely created in the 20th century, in the region of Oyo, Nigeria, Eshu's sculpture belongs to the African art and material culture collection. Most of the pieces in this collection are Yoruba, which encompasses the diverse population of Nigeria and Benin, and whose production is diverse due to both the variety of local styles and the specificities of the workshops in the region. Yoruba cultural and religious manifestations are an important part of Brazilian society, because this group constituted a significant portion of the 12 million enslaved Africans who were brought to the Americas—about 42% of whom were brought to the Brazilian coast—during more than three centuries of the Atlantic slave trade. In Brazil, the Yoruba influence is present in different forms of cultural expression and knowledge, such as music, cuisine, language, and religion, including Candomblé and Umbanda. The Eshu sculpture, made of shells and leather, and carved from a single block of wood, represents one of the archetypes of this deity: a man playing the flute, with phallic hair and a snake-like head, where his Axé (vital force) is located. Although this Orisha has been demonized in Brazil, in the Yoruba worldview, Eshu represents the balance between opposites, the communicator between *Aiê* (our world) and *Orum* (the world of our ancestors and spirits). In Afro-Brazilian rituals, Eshu is the first Orisha to be invoked because Eshu is the lord of the paths, a messenger who seeks the other Orishas and who knows the human essence in all its qualities, without making a moral distinction between good and bad.



115

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]



Maestro del Bigallo

Florença, Itália [Italy] século 13 [13th century]

Virgem em majestade com o Menino e dois anjos [Madonna and Child Enthroned and Two Angels], *circa* 1275

Têmpera sobre madeira [Tempera on wood]

Doação [Gift] Pietro Maria Bardi em memória de [in memory of] Lina Bo Bardi, 1992

Maestro del Bigallo é o nome consolidado pela historiografia de arte italiana para identificar um pintor anônimo do século 13. *Bigallo* era o abrigo de peregrinos e viajantes mantido pelos doze capitães que dirigiam a Compagnia Maggiore di S. Maria, órgão da Inquisição papal criado em 1244, em Florença. O nome também remete ao galo pintado pelo mesmo artista no crucifixo que se tornou emblema da Compagnia. Apenas no século 20 a pintura da coleção do MASP foi identificada como do artista pelos especialistas em arte italiana. A obra do pintor revela a influência da cultura bizantina, que chegava à Itália do século 13 por meio das iluminuras — grafismos que ornamentavam os manuscritos medievais. A pintura apresenta características típicas da arte bizantina: composição com linhas rígidas, falta de profundidade, dureza na representação das figuras e uso de simbologias — como o lenço carregado pela figura feminina, que remete ao vestuário ceremonial das imperatrizes bizantinas, e o halo arredondado na parte superior da obra. O aspecto gráfico das linhas que definem o drapeado das vestes é o responsável por dar certo volume e luz à pintura. A peça pertencia ao casal Lina Bo (1914-1992) e Pietro Maria Bardi (1900-1999), arquiteta e diretor fundador do museu, e foi doada por Bardi ao MASP no aniversário de 45 anos do museu, em 1992, como homenagem à memória de Lina.

Maestro del Bigallo is the name used by convention in Italian art history to identify a certain otherwise anonymous 13th-century painter. The Bigallo was the shelter for pilgrims and travelers maintained by the twelve captains who led the Compagnia Maggiore di S. Maria, an agency of the Papal Inquisition created in 1244 in Florence. The name also refers to a rooster painted by the same artist on the crucifix that became the emblem of the Compagnia. Only in the 20th century was the painting in MASP's collection attributed to the artist by experts in Italian art. The work of this artist reveals an influence from Byzantine culture, which came to Italy in the 13th century by way of illuminations — decorative drawings seen in the pages of medieval manuscripts. The painting features characteristics typical of Byzantine art: a composition with rigid lines, lack of depth, stiff representation of figures and the use of symbols — like the cloth held by the female figure, which refers to ceremonial garments worn by Byzantine empresses, and the halo that appears at the top. The graphic aspect of the drapery lines in the robe lends the painting volume and a certain lighting. This piece was owned by the Lina Bo Bardi (1914-1992) and Pietro Maria Bardi (1900-1999) couple — the architect of MASP and the museum's founding director, respectively — and was donated by Pietro to MASP on the occasion of the museum's 45th anniversary in 1992 in honor of Lina's memory.



Maestro di San Martino alla Palma

Florença, Itália [Italy], século 14 [14th century]

Maestro di San Martino alla Palma é o nome atribuído pela historiografia de arte italiana a um pintor atuante em Florença no século 14. O nome remete à igreja da cidade de San Martino alla Palma, onde se conserva a obra que dá nome ao artista. Por muito tempo, a autoria desses trabalhos foi erroneamente vinculada ao nome de Bernardo Daddi (1280-1348), pintor sobre quem o Maestro teria exercido alguma influência. As obras do Maestro opõem-se à pintura monumental de Giotto (*circa* 1266-1337), estilo que dominava a arte italiana do século 14. Sua pintura carregava valores góticos, caracterizados por composições lineares e por relações afetuosas e intimistas entre as personagens retratadas, com a presença de miniaturas. A obra do MASP, provavelmente feita para um altar — dado o formato superior de cúspide (acabamento angular que aponta para cima) —, mostra uma cena tradicional da iconografia cristã em que Maria e o menino Jesus trocam olhares, e reflete a introdução de elementos afetivos e humanos na representação religiosa.



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Virgem com o menino Jesus [The Virgin and the Child], 1310-20

Têmpera sobre madeira [Tempera on wood]
Compra [Purchase], 1958

Maestro di San Martino alla Palma is the name by which Italian historians conventionally designate an otherwise anonymous painter active in 14th-century Florence. The name refers to the church in the city of San Martino alla Palma where much of the artist's work is found. For a long time the authorship of these works was erroneously attributed to Bernardo Daddi (1280-1348), a painter who was influenced by the Maestro. The Maestro's works stand in counterpoint to the monumental paintings of Giotto (circa 1266-1337), a style which dominated Italian art in the 14th century. His painting is charged with Gothic values, characterized by linear compositions and affectionate, intimate relationships between the characters depicted, with the presence of miniatures. The work in the MASP collection, most likely created for an altar — given the angular, upward pointing format at the top — shows a traditional scene of Christian iconography in which the Virgin Mary and the baby Jesus exchange looks, and reflects the introduction of affective, human elements in religious imagery.



001

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]

Rafael [Raphael]

Urbino, Itália [Italy], 1483 – Roma, Itália [Rome, Italy], 1520

Ressurreição de Cristo

[The Resurrection of Christ], 1499-1502

Óleo sobre madeira [Oil on wood]

Doação [Gift] Walther Moreira Salles e [and] Elisa Moreira Salles, Leão Gondim de Oliveira, Hélio Muniz de Souza, Gastão Bueno Vidigal Filho, Francisco Matarazzo Sobrinho, João di Pietro, Brasílio Machado Neto e [and] Diários e Emissoras Associados, 1958

Desde sua formação no ateliê de Pietro Perugino (1446-1524), Rafael Sanzio circulava na corte de Urbino, e aos 16 anos já recebia encomendas de pinturas. Em 1504, o artista mudou-se para Florença e, em seguida, para Roma, onde realizou a decoração dos apartamentos papais (1508-20) e entrou em contato com artistas como Leonardo da Vinci (1452-1519) e Michelangelo (1475-1564), influências importantes em seu amadurecimento. A pintura do MASP, *Ressurreição de Cristo* (1499-1502), foi alvo de grande discussão entre os historiadores da arte, até ser, finalmente, atribuída à juventude de Rafael. O debate foi encerrado com a comparação entre a obra e seus esboços, encontrados no Ashmolean Museum, em Oxford, que revelaram o estudo compositivo dos corpos dos guardas presentes na pintura. A obra apresenta características que Rafael assimilou no ateliê de Perugino, como a rigorosa divisão dos eixos vertical e horizontal. Já a articulação simétrica entre os elementos centrais e periféricos das cenas era uma característica de Rafael, que em sua pintura procurava alcançar um ideal de beleza harmônico, derivado dos valores da Antiguidade clássica. Os pés de Cristo marcam o centro do quadro, sobre o retângulo formado pelos quatro guardas, que gesticulam em diferentes direções. A tampa entreaberta do sarcófago, no centro dessa área, sugere volume e profundidade, assim como as colinas e os montes ao fundo. Os anjos ao lado de Cristo reiteram o gesto que aponta para cima, aludindo à crença em uma existência divina.

Ever since he began his education in the workshop of Pietro Perugino (1446-1524), Raphael circulated in the court of Urbino, and at age 16 he was already receiving commissions as a painter. In 1504, the artist moved to Florence and later to Rome, where he decorated the papal apartments (1508-20) and had contact with artists like Leonardo da Vinci (1452-1519) and Michelangelo (1475-1564), both major influences on his artistic development. The painting at MASP, *The Resurrection of Christ* (1499-1502), was the subject of much discussion among art historians before it was finally attributed to the young Raphael. The debate was settled thanks to a comparison of the work with sketches found at the Ashmolean Museum in Oxford, which revealed a composite study of the bodies of the guards in the painting. The painting features characteristics which Raphael acquired at Perugino's workshop, such as the rigorous division of the vertical and horizontal axes. Moreover, the symmetrical articulation between the central and peripheral elements was a hallmark of Raphael, who strove for an ideal of harmonious beauty in his paintings derived from the values of classical antiquity. Christ's feet mark the center of the painting, above the rectangle formed by the four guards, who are gesturing in different directions. The half-open cover of the sarcophagus in the center of the canvas suggests volume and depth, as do the hills and mountains in the background. The angels beside Christ imitate his upward-pointing gesture, alluding to the belief in a divine existence.



Hieronymus Bosch

's-Hertogenbosch [Bois-le-Duc],
Países Baixos [Netherlands] 1450/60-1516

Já no século 16, Bosch chegou a ser mencionado como fantástico, absurdo e grotesco, pelo historiador italiano Giorgio Vasari (1511-1574). O artista morava perto de uma das mais importantes regiões portuárias da Europa, a Antuérpia, por onde passavam riquezas e produtos de países distantes, como açúcar e ouro, e onde estava em curso uma grande transformação econômica, social e política. Esse contexto de ascensão da burguesia aparece criticamente em sua obra; Bosch via com desconfiança o novo modelo de sociedade, na qual o dinheiro era o maior critério de distinção social. Suas pinturas retratam essa sociedade por meio de uma visão religiosa, representando castigos macabros contra os impulsos do corpo, como a gula, o alcoolismo e o sexo; as festividades, onde estaria o prazer sem controle; a preguiça, que seria sintoma da pobreza e das enfermidades; e a violência. A pintura *As tentações de santo Antão* (circa 1500) mostra várias cenas com criaturas fantásticas, que lembram ilustrações astrológicas e as procissões religiosas. Há um palco com um banquete no centro da imagem, que remete ao teatro sacro-popular medieval. Ao fundo deste palco, está uma pequena capela, na qual santo Antão (circa 296-373) aparece rezando e privando-se dos pecados. Antão foi um teólogo muito perseguido, que deixou escritos fundamentais para o cristianismo ortodoxo. A obra do MASP é uma entre, ao menos, dezesseis versões do tríptico original, hoje no Museu de Arte Antiga de Lisboa.

As tentações de santo Antão [The Temptations of St. Anthony], circa 1500

Óleo sobre madeira [Oil on wood]
Doação [Gift] Assis Chateaubriand, 1954

In the 16th century, Bosch was described as fantastic, absurd, and grotesque by Italian historian Giorgio Vasari (1511-1574). The artist lived near one of the most important port regions of Europe, Antwerp, a financial center and shipping hub for products such as sugar and gold, and where a great economic, social, and political transformation was underway. This context of the rise of the bourgeoisie appears critically in his oeuvre; Bosch looked askance at the new model of society, in which money was the main criterion of social distinction. His paintings portray society through a religious outlook, showing grim punishments against the desires of the flesh, such as gluttony, alcoholism, and sex; the festivities, where pleasure was rampant; laziness, which was considered a symptom of poverty and sickness; and violence. The painting *The Temptations of St. Anthony* (c. 1500) shows various scenes with fantastic creatures, which resemble astrological illustrations and religious processions. At the center of the image there is a stage with a banquet, referring to the medieval sacred-popular theater. At the back of the stage there is a small chapel, in which Saint Anthony (c. 296-373) appears praying and abstaining from sin. Anthony was a much persecuted theologian who produced essential writings for Orthodox Christianity. MASP's work is one among at least sixteen versions of the original triptych, currently at the Museu de Arte Antiga de Lisboa.



Jacopo Tintoretto

Veneza, Itália [Venice, Italy], 1518-1594

**Ecce Homo ou Pilatos
apresenta Cristo à multidão
[Ecce Homo or Pilate Presents
Christ to the Crowd], 1546-47**

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Cia. Siderúrgica Belgo-Mineira S.A.,
Banco do Estado de São Paulo-Banespa, Gastão Bueno
Vidigal Filho, Clemente de Faria, Miguel Maurício,
Banco da Lavoura de Minas Gerais S.A. e [and] Alberto
Quattrini Bianchi, 1949

Tudo indica que Tintoretto frequentou o ateliê de Ticiano (1488/90-1576), do qual teria sido afastado por conflitos com o mestre. Grande parte de suas pinturas pode ser encontrada em diversos locais na cidade de Veneza, com destaque para as que estão no Palácio do Doge e na Scuola Grande di San Marco. O que distinguiu Tintoretto de seus contemporâneos era o uso intenso da cor, reforçado por pinceladas rápidas e duras, marcadas por interrupções abruptas. Distorcia a perspectiva, desorganizava a anatomia e intensificava os contrastes das cores para dar vibração às sombras, buscando uma maior expressividade e dramaticidade. Interessava-se mais pela dimensão emocional por trás de cada cena do que pela fidelidade na representação. O MASP tem em sua coleção duas pinturas bastante distintas de Tintoretto, uma de sua juventude e outra da maturidade. A obra *Ecce Homo ou Pilatos apresenta Cristo à multidão* (1546-47) alude à passagem bíblica em que Pilatos consulta a multidão sobre o destino de Cristo. Na composição piramidal, o público assiste à cena das personagens que decidem o destino de Cristo em gestos teatrais, como em um palco. O cachorro dá um toque de displicência à cena e poderia ter sido pintado para resolver uma grande área vazia branca e cinza.

By all indications, Tintoretto attended the studio of Titian (1488/90-1576), but was sent home due to conflicts with the master. A large part of his paintings can be found at various locations in Venice, two highlights being those at the Doge's Palace and the Scuola Grande di San Marco. What distinguished Tintoretto from his contemporaries was the intense use of color, reinforced by quick, firm brushstrokes, marked by abrupt interruptions. He distorted perspective, disorganized human anatomy and intensified the color contrasts to give vibrations to the shadows, striving for greater expressiveness and drama. He was more interested in the emotional dimension behind each scene than accurate depiction. MASP has two quite distinct paintings by Tintoretto, one created during his youth and another in middle age. The painting *Ecce Homo or Pilate Presents Christ to the Crowd* (1546-47) alludes to the biblical passage in which Pilate consults the crowd in regard to Christ's fate. In the pyramidal composition, the public watches the scene of characters deciding Christ's fate while making theatrical gestures as if onstage. The dog adds a touch of nonchalance to the scene and might have been painted to take care of a large empty white-and-gray area.



Diego Velázquez

Sevilha, Espanha [Spain], 1599 –
Madri, Espanha, 1660

Retrato do conde-duque de Olivares [Portrait of the Count-Duke of Olivares], 1624

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] condessa [Countess] Marina Crespi, dona Sinhá Junqueira, Aurea Modesto Leal, Gervásio Seabra, Ricardo Seabra, Adriano Seabra, Américo Breia, Manuel Batista da Silva, Osvaldo Riso, Domingo Fernandes, Walther Moreira Salles e [and] Helène Moreira Salles, Simone Pilon, J. Silvério de Souza Guise, Ricardo Fasanello, Sotto Maior & Cia., Moinho Santista S.A., Brasital S.A., Marwin S.A., Cia. Antarctica Paulista S.A., Indústrias Klabin do Paraná S.A., Indústrias Químicas e Farmacêuticas Schering S.A., 1948

Velázquez foi aluno em Sevilha do pintor e teórico Francisco Pacheco (1564-1644), que se tornaria seu sogro e mentor. Suas primeiras obras foram cenas de vida popular e religiosas inspiradas no vigoroso realismo de Caravaggio (1571-1610). O apoio de Don Gaspar de Guzmán (1581-1645), conde-duque de Olivares, poderoso primeiro-ministro do rei Felipe IV (1605-1665), retratado no quadro do MASP, proporcionou a Velázquez a nomeação a pintor de corte, com apenas 25 anos de idade. O retrato do MASP representa, portanto, um momento particularmente importante no caminho do artista que transformou o gosto artístico da corte espanhola e a pintura europeia do seu tempo. No quadro, Olivares exibe numerosos símbolos de poder: a grande chave, as duas esporas na cintura, a longa corrente de ouro, que eram o distintivo dos cargos de *Sumiller de Corps* e de *Caballerizo Mayor*, recebidos pelo ministro desde 1622, que lhe davam acesso irrestrito aos aposentos do rei; a cruz vermelha da Ordem de Alcântara no peito é símbolo de pertencimento à mais alta nobreza castelhana; o bigode opulento e a barba bem-feita são sinais de cuidado pessoal e afirmação de masculinidade. Velázquez representa no seu patrono a figura ideal do “Valido del Rey”, o braço direito do monarca, verdadeiro dono do reino.

Velázquez was a student in Seville of painter and theorist Francisco Pacheco (1564-1644), who would become his father-in-law and mentor. His first works were scenes from popular and religious life inspired by the vigorous realism of Caravaggio (1571-1610). The support of Don Gaspar de Guzmán (1581-1645), Count-Duke of Olivares, the powerful prime minister of King Philip IV (1605-1665), portrayed in MASP's painting, garnered Velázquez an appointment as court painter, at the young age of 25. MASP's portrait therefore represents a particularly important moment in the career of this artist, who transformed not only the artistic taste of the Spanish court but also the European painting of his time. In the portrait, Olivares displays numerous symbols of power: the large key, the two spurs on his belt and the long gold chain, symbolize his status as *Sumiller de Corps* and *Caballerizo Mayor*, titles received by the minister in 1622, which gave him unrestricted access to the king's chambers; the red cross of the order of Alcántara on his chest symbolizes his belonging to the highest rank of Spanish nobility; the opulent mustache and well-trimmed beard are signs of careful personal grooming and an affirmation of masculinity. Velázquez's held the position of “Valido del Rey,” the king's right hand, the true owner of the kingdom.



035

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]



Francisco de Zurbarán

Fuente de Cantos, Espanha [Spain], 1598 –
Madri, Espanha [Madrid, Spain], 1664

Desde 1614, foi colocado pelo pai no ateliê do pintor Pedro Diaz de Villanueva (1564-1654) em Sevilha. Três anos depois já atuava como mestre em Llerena na Extremadura, onde viveu durante mais de dez anos, enviando numerosas obras para importantes instituições religiosas da cidade andaluza. Ali se estabeleceu em 1629 a convite da municipalidade, a serviço das poderosas congregações monásticas sevilhanas, tornando-se o intérprete de sua espiritualidade dramática. Suas imagens severas, embora inspiradas no realismo de Caravaggio (1571-1610), representam a iluminação do êxtase e da visão mística; as figuras são frequentemente isoladas num espaço indeterminado que as torna mais impactantes e intensas pelo enérgico relevo das formas cinzeladas sobre o fundo escuro por violentos contrastes de luz. *Aparição do menino Jesus a santo Antônio de Pádua (?)* (1627-30) é um exemplar do estilo tenebrista de Zurbarán: um único foco ilumina a cena sombria. Não há consenso sobre qual seja o santo retratado, já que alguns atributos da figura poderiam indicar são Francisco, outros, santo Antônio de Pádua. O livro aberto sugere que o santo, que era um intelectual, foi interrompido pela visão divina do menino Jesus surgindo entre as nuvens. O lírio branco, símbolo da pureza, demonstra a vocação espiritual de suas leituras.

***Aparição do menino Jesus a santo
Antônio de Pádua (?)*** [Apparition of Jesus
Child to St. Anthony of Padua (?)], 1627-30

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Santos Vahlis, 1952

In 1614, his father entered him as an apprentice in the studio of painter Pedro Diaz de Villanueva (1564-1654) in Seville. Three years later, he was already working as a master artist in Llerena na Extremadura, where he lived for more than ten years, sending numerous works to important religious institutions of Seville. He then moved to Seville in 1629, invited by the city to work at the service of powerful monastic congregations, becoming the interpreter of their dramatic spirituality. His severe images, though inspired by the realism of Caravaggio (1571-1610), represent the enlightenment of religious ecstasy and mystical vision; the figures are often isolated in an indeterminate space that makes them more striking and intense through the energetic relief of the shapes chiseled on the dark background by violent contrasts of light. *Apparition of Jesus Child to St. Anthony of Padua (?)* (1627-30) is an example of Zurbarán's tenebrist style: the gloomy scene is lit by a single source of light. The identity of the saint portrayed is not known for certain, with opinions divided between St. Francis and St. Anthony of Padua. The open book suggests that the saint, an intellectual, was interrupted during his studies by the divine vision of the baby Jesus among the clouds. The white lily, symbolizing purity, demonstrates the spiritual nature of his readings.



103

Este trabalho possui comentários
disponíveis no aplicativo MASP
Áudios. Baixe gratuitamente o
app e saiba mais.

[This work has comments
available in the MASP Áudios
application. Download the app for
free and learn more.]



Frans Post

Haarlem, Holanda [The Netherlands], 1612-1680

Frans Post nasceu em uma família de artistas e foi pintor, desenhista e gravador. Chegou ao Brasil em 1637, aos 25 anos, integrando a comitiva de Maurício de Nassau durante a ocupação holandesa em Pernambuco (1630-54). Morou no Recife até 1644, período em que produziu dezoito paisagens, sendo que hoje se conhece a localização de apenas sete delas. Foi, portanto, o primeiro pintor europeu a representar a paisagem brasileira com base na observação da realidade. Após sua volta à Holanda, Post continuou realizando pinturas de temas brasileiros a partir de esboços e desenhos feitos no país. O MASP possui cinco obras do artista, entre elas *Paisagem com jiboia* (circa 1660). Na cena, a serpente foi pintada à direita, como se estivesse à espera de uma presa; a igreja destelhada lembra a destruição dos edifícios religiosos católicos da cidade pelos holandeses. Esta pintura é um dos melhores exemplos do cuidado de Post ao retratar aspectos da vida na colônia, da fauna e da flora do Brasil.



Paisagem com jiboia [Landscape with Boa Constrictor], circa 1660

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Max Lowenstein, 1961

From a family of artists, Frans Post was a painter, draftsman and printmaker. He arrived in Brazil in 1637, at the age of 25, as a member of John Maurice of Nassau's entourage during the Dutch occupation in Pernambuco (1630-54). He lived in Recife until 1644, a period in which he produced 18 landscapes, though the whereabouts of only seven of them are known today. He was, therefore, the first European painter to depict the Brazilian landscape based on direct observation. After his return to the Netherlands, Post continued to produce paintings on Brazilian themes based on sketches and drawings made during his sojourn. MASP possesses five works by the artist, including *Landscape with Boa Constrictor* (c. 1660). In the scene, the snake is seen at the right, as though it were waiting for a prey; the roofless church recalls the destruction of the Catholic religious buildings of the city by the Dutch. This painting is one of the best examples of Post's painstaking care in portraying aspects of colonial life as well as Brazilian flora and fauna.



043

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]

Frans Post

(Haarlem, Holanda [Holland], 1612-1680)

Frans Post nasceu em uma família de artistas e foi pintor, desenhista e gravador. Chegou ao Brasil em 1637, aos 25 anos, integrando a comitiva de Maurício de Nassau (1604-1679) durante a ocupação holandesa em Pernambuco (1630-54). Morou no Recife até 1644, período em que produziu dezoito paisagens, sendo que hoje se conhece a localização de apenas sete delas. Essa sua “primeira fase” é caracterizada por representações da paisagem brasileira fiéis à realidade, porém, com poucos detalhes na composição. Após sua volta à Holanda, teve início o que ficou conhecido como sua “segunda fase”, com pinturas da paisagem brasileira realizadas a partir de esboços e desenhos feitos no país. Os anos de 1660 a 1670, sua “terceira fase”, são considerados os mais importantes, pois nessa época Post pintou os elementos da natureza encontrados no Nordeste brasileiro, reorganizando-os segundo a sua imaginação. Em *Paisagem com tamanduá* (circa 1660) o animal aparece em primeiro plano, na parte inferior direita da tela, acompanhado por um sapo e um tatu — típicos da fauna brasileira. A comitiva com um casal branco e escravos, entre crianças e adultos, descansa a caminho do vilarejo de pequenas casas. As árvores escuras do primeiro plano, nas bordas, parecem emoldurar uma paisagem que se apaga aos poucos, à medida que ganha os tons de azul além do rio e das colinas. Trata-se de uma imagem didática: o europeu conheceria os aspectos da colônia por meio da imagem.

***Paisagem com tamanduá* [Landscape with Anteater], circa 1660**

Óleo sobre madeira [Oil on wood]
Doação [Gift] Antenor Rezende, 1951

Born into a family of artists, Frans Post was a painter, draftsman, and printmaker. He arrived in Brazil in 1637, at the age of 25, as a member of the entourage of John Maurice of Nassau (1604-1679) during the Dutch occupation in Pernambuco (1630-54). He lived in Recife until 1644, a period during which he produced eighteen landscapes, though the whereabouts of only seven of them is known today. This “first phase” of his is characterized by depictions of the Brazilian landscapes faithful to reality, though with few details in the composition. After his return to Holland, his “second phase” began, with paintings of the Brazilian landscape based on sketches and drawings he had made during his sojourn in Brazil. His “third phase,” spanning from 1660 to 1670, is considered his most important, as this was when Post produced paintings based on elements of nature found in the Brazilian Northeast, but reorganizing them according to his imagination. In *Landscape with Anteater* (c. 1660) the animal appears in the foreground, in the lower part of the canvas, accompanied by a frog and an armadillo — typical of the Brazilian fauna. The retinue, consisting of a white couple accompanied by slaves, including both children and adults, is resting on their way to a small group of houses. The dark trees along the edges in the foreground seem to frame a landscape that gradually fades, gaining blue tones beyond the river and the hills. This image included a didactic aim, for Europeans to learn about aspects of the colony by means of the picture.



042

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]



Antoine Vestier

Avallon, França [France], 1740 –
Paris, França [France], 1824

Enviado a Paris para estudar no ateliê do pintor Jean-Baptiste Pierre (1714-1789), casou-se com a filha do miniaturista em esmalte Antoine Reverend e, durante algum tempo, continuou a atividade do sogro. Em 1776, fez uma viagem a Londres, onde provavelmente conheceu as obras de retratistas como Thomas Gainsborough (1727-1788). De volta a Paris, destacou-se na miniatura e na pintura de retratos. Foi admitido na Académie Royale em 1785 e, no ano seguinte, foi nomeado pintor do rei. Contudo, as mudanças de gosto provocadas pela Revolução deixaram o artista à margem da vida artística da capital. *Retrato de uma dama com livro junto a uma fonte* (circa 1785) exemplifica o gosto da época pelo retrato inserido na paisagem, a busca por simplicidade e naturalidade na representação da distinção e do privilégio social — o livro indica a educação, e a pele branca, pouco exposta ao sol, é um sintoma do ócio, ambos símbolos das classes dominantes da época.

***Retrato de uma dama com livro
junto a uma fonte*** [Portrait of a Lady
with a Book by a Fountain], *circa* 1785

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Assis Chateaubriand, 1958

Sent to Paris to study in the studio of painter Jean-Baptiste Pierre (1714-1789), he married the daughter of the enamel miniaturist Antoine Reverend and continued the activity of his father-in-law for some time. In 1776, he traveled to London, where he most likely saw works by portraitists such as Thomas Gainsborough (1727-1788). Back in Paris, he became outstanding as a miniaturist and portrait painter. He was admitted to the Académie Royale in 1785, and the following year was appointed as the king's painter. But the changes in taste brought about by the Revolution left the artist at the fringe of the Paris art world. *Portrait of a Lady with a Book by a Fountain* (c. 1785) exemplifies the taste of the time for portraiture inserted in the landscape, with straightforward representation of distinction and social privilege — the book indicates education, and the white skin, little exposed to the sun, is a symptom of idleness, both symbols of the dominant classes of that era.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]



013

Este trabalho possui comentários
disponíveis no aplicativo MASP
Áudios. Baixe gratuitamente o
app e saiba mais.

[This work has comments
available in the MASP Áudios
application. Download the app for
free and learn more.]

Eugène Delacroix

Charenton Saint-Maurice, França [France], 1798
– Paris, França [France], 1863

A primavera — Eurídice colhendo flores é mordida por uma cobra (A morte de Eurídice) [The Spring — Eurydice Bitten by a Serpent while Picking Flowers (Eurydice's Death)], 1856-63

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Compra [Purchase], 1958

Estudioso dos clássicos, Delacroix escreveu sobre sua obra e de outros artistas ao longo da vida, o que contribuiu para que se tornasse um modelo intelectual da pintura romântica. Viajou para conhecer pessoalmente o pintor John Constable (1776-1837), na Inglaterra, e a obra de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828), na Espanha. Essas referências foram fundamentais para que Delacroix se desprendesse do rigor tradicional da pintura francesa, buscando sugerir sensações mais que ser fiel à representação. As obras do MASP foram encomendadas pelo industrial francês Jacques-Frédéric Hartmann (1822-1880) para decorar sua residência. Nas telas, Delacroix associa o tema das quatro estações a mitos greco-romanos. As pinceladas largas são as mesmas para os cenários e para as personagens, e o movimento não está apenas nos gestos e na interação, mas no ritmo da própria pincelada. As curvas das rochas, as nuvens agitadas, a vegetação e as águas parecem acompanhar a sinuosidade dos corpos, conferindo tensão ao conjunto. De longe, as telas de grande formato destacam as cenas em sua totalidade, com grande riqueza de detalhes. De perto, cada trecho funciona com independência, destacando-se os blocos de cor, em especial, as massas de ocre e vermelho, e de verde e azul.

A scholar of the classics, Delacroix wrote about his work and that of other artists throughout his life, thus contributing to his stature as a proponent of romantic painting. He traveled to personally meet painter John Constable (1773-1837), in England, and to see the work of Francisco Goya y Lucientes (1746-1828), in Spain. These references were fundamental for Delacroix to break free from the traditional rigor of French painting; rather than striving to create objectively precise depictions, his aim was to suggest sensations and feelings. The works by Delacroix in MASP's collection were commissioned by French industrialist Jacques-Frédéric Hartmann (1822-1880) to decorate his residence. In them, Delacroix associates the theme of the four seasons to Greco-Roman mythology. The same broad brushstrokes are used for the settings and the characters, and the movement is not only in the gestures and interaction, but in the rhythm of the brushstrokes themselves. The curves of the rocks, the billowing clouds, the vegetation and the waters seem to accompany the sinuosity of the bodies, imparting tension to the set. From a distance, the large-format canvases present the scenes in their totality, with a wealth of details. From up close, each segment functions independently, highlighting the patches of color, especially the masses of ochre and red, and of green and blue.



Pierre-Auguste Renoir

Limoges, França [France], 1841 –
Cagnes-sur-Mer, França, 1919

Renoir conheceu Claude Monet (1840-1926) ainda na juventude, quando frequentava ateliês e estudava na École des Beaux-Arts de Paris. Com Camille Pissarro (1830-1903) e Alfred Sisley (1839-1899), eles formaram o primeiro núcleo dos impressionistas que renovaram a técnica e os temas da pintura da época. No grupo, Renoir ficou conhecido por suas cenas dos cafés e bares da capital, e por nus femininos. Interessava-se pela representação da figura humana, diferentemente dos outros, mais preocupados em captar a sensação visual produzida pelo motivo ao ar livre. As doze pinturas de Renoir na coleção do MASP cobrem quase toda a carreira do artista, da juventude à velhice. Na obra *Menina com as espigas* (1888), o pintor aproxima, com uma técnica refinada, o caráter infantil à atmosfera cálida e luminosa do verão europeu, quando o trigo amadurece e é colhido. Apesar do rosto delicado da garota, Renoir alcançou, com o empastado dos tons de verde, a sensação tática das espigas e da vegetação; é quase possível sentir o movimento dos ramos sob o vento ou a textura do monte que a garota carrega.

Menina com as espigas [Girl with Flowers], 1888

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Santos Vahlis, 1952

Renoir met Claude Monet (1840-1926) in his youth, when he attended studios and studied at the École des Beaux-Arts de Paris. With Camille Pissarro (1830-1903) and Alfred Sisley (1839-1899), they formed the first nucleus of impressionists who renovated the technique and themes of painting of that time. In the group, Renoir was known for his scenes of Parisian cafés and bars as well as for his female nudes. He was interested in the depiction of the human figure, unlike the others, who were more concerned about capturing the visual sensation produced by the motif in the open air. The twelve paintings by Renoir in MASP's collection cover almost all of the artist's career, from his youth to his old age. In the work *Girl with Flowers* (1888), the painter uses a refined technique to portray a girl within the warm and luminous atmosphere of the European summer, when wheat ripens and is harvested. Despite the girl's delicate face, Renoir used impasto in green tones to achieve the tactile sensation of the spikes of grain and the vegetation; it is almost possible to feel the movement of the tree branches in the wind or the texture of the wheat stalks the girl is holding.



024

Este trabalho possui comentários
disponíveis no aplicativo MASP
Áudios. Baixe gratuitamente o
app e saiba mais.

[This work has comments
available in the MASP Áudios
application. Download the app for
free and learn more.]



José Ferraz de Almeida Júnior

Itu, São Paulo, Brasil [Brazil], 1850 –
Piracicaba, São Paulo, Brasil, 1899

Almeida Júnior foi autodidata até os 19 anos. Posteriormente estudou na Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, onde foi aluno de Victor Meirelles (1832-1903) e Jules Le Chevreul (1810-1872). Suas pinturas chamaram a atenção do imperador dom Pedro II (1825-1891), que custeou seus estudos em Paris. Destacou-se na Academia de Belas Artes parisiense, onde teve aulas com Alexandre Cabanel (1823-1889). Almeida Júnior produziu retratos, paisagens e marinhas. Suas obras mais conhecidas são as que registraram o cotidiano e a vida no campo. As influências de Gustave Courbet (1819-1877) e de Millet (1814-1875) contribuíram para a valorização do realismo na representação da natureza e dos homens. A obra de Almeida Júnior destaca-se no panorama da cultura brasileira do século 19 pela representação de cenas rurais que descrevem tipos humanos especificamente brasileiros. A obra do MASP destaca-se no conjunto de sua produção junto com *Caipira picando fumo* (1893) e *Amolação interrompida* (1894), ambas da Pinacoteca do Estado de São Paulo. O título da obra, *Moça com livro* (sem data), é provavelmente equivocado. O corte de cabelo e a camisa aberta no peito sugerem tratar-se de adolescente do sexo masculino imerso em fantasia durante a leitura.

Moça com livro, sem data
[Young Woman with Book, undated]

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Guilherme Guinle, 1947

Self-taught until the age of 19, Almeida Júnior was later admitted to the Academia Imperial de Belas Artes in Rio de Janeiro, where he studied under Victor Meirelles (1832-1903) and Jules Le Chevreul (1810-1872). His early paintings caught the attention of the Brazilian Emperor Dom Pedro II (1825-1891), who financed his studies in Paris. He was an outstanding student at the Académie des Beaux-Arts in Paris, where he was taught by Alexandre Cabanel (1823-1889). Almeida Júnior produced portraits, landscapes and seascapes. His best-known works depict everyday life in the countryside. The influence of Gustave Courbet (1819-1877) and Millet (1814-1875) contributed to an emphasis on realism in his representation of nature and people. Almeida Júnior's work stands out in the panorama of 19th-century Brazilian culture for its representation of rural scenes that describe specifically Brazilian human types. MASP's work is notable in the set, along with *Caipira picando fumo* [Caipira Cutting Tobacco] (1893) and *Amolação interrompida* [Interrupted Whetting] (1894), both of which belong to the Pinacoteca do Estado de São Paulo. The title of this work, *Young Woman with Book* (undated) is probably a misnomer. The cut of the hair, and the shirt open at the chest suggest that the subject is actually a teenage boy immersed in reverie while reading.



051

Este trabalho possui comentários
disponíveis no aplicativo MASP
Áudios. Baixe gratuitamente o
app e saiba mais.

[This work has comments
available in the MASP Áudios
application. Download the app for
free and learn more.]

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Vincent van Gogh

Groot Zundert, Holanda [The Netherlands],
1853 – Auvers-sur-Oise, França [France], 1890

O escolar (O filho do carteiro — Gamin au Képi) [The Schoolboy (The Postman's Son — Gamin au Képi)], 1888

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Seabra Cia. de Tecidos, Anderson-Clayton and Co., Egídio Câmara, Mário de Almeida, Usineiros do Nordeste, Geremia Lunardelli, Alberto Soares Sampaio, Cia. Souza Cruz, Guilherme Guinle, Francisco Pignatari, Cia. Siderúrgica Belgo-Mineira S.A., Louis Ensch, Jules Verelst, Cápua & Cápua S.A., 1952

Van Gogh adquiriu interesse pela pintura trabalhando para o *marchand* Goupi, na Holanda e em Londres. Posteriormente, dedicou-se à carreira religiosa entre os mineiros pobres da Bélgica, até ser demitido por apoiar as lutas dos trabalhadores. Lá, começou a pintar e fez sua primeira obra notável, *Os comedores de batatas* (1885). No ano seguinte, em Paris, iniciou estudos da técnica impressionista e das estampas japonesas. Em seguida, mudou-se para Arles, no sul da França, onde iniciou uma série de trabalhos de luminosidade esplêndida e cores vibrantes. Nessa época, sofreu transtornos psíquicos e internações compulsórias, que culminaram em seu suicídio em 1890. Suas cartas são documentos fundamentais para a compreensão da obra, especialmente aquelas endereçadas ao irmão Theo van Gogh (1857-1891). O modelo de *O escolar (O filho do carteiro — Gamin au Képi)* (1888) é, como comprova o estudo das cartas do artista, Camille, o filho do carteiro Joseph Roulin. Vários membros da família Roulin posaram para Van Gogh em Arles. O mesmo fundo amarelo e vermelho foi utilizado em outras obras dessa fase, incluindo seus autorretratos. As cores vibrantes e saturadas deixam as marcas das pinceladas mais evidentes.

Van Gogh acquired an interest in painting while working for the art dealer Goupi, in the Netherlands and in London. He later dedicated himself to a religious career among the poor miners of Belgium, until being sent away for supporting the struggles of the workers. There, he began to paint and produced his first notable work, *The Potato Eaters* (1885). The following year, in Paris, he began to study impressionist technique and Japanese prints. He then moved to Arles, in the south of France, where he began a series of works with splendid lighting and vibrant colors. In this period, he suffered psychic disturbances and compulsory internments in asylums, which culminated in his suicide in 1890. His letters are fundamental documents for the understanding of his work, especially those addressed to his brother, Theo van Gogh (1857-1891). Study of the artist's letters shows that model for *The Schoolboy (The Postman's Son — Gamin au Képi)* (1888) is Camille, the son of postman Joseph Roulin. Various members of the Roulin family posed for Van Gogh in Arles. The same yellow-and-red background was used in other works from this phase, including his self-portraits. The vibrant and saturated colors make the brushstrokes more evident.



025

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Vincent van Gogh

Groot Zundert, Holanda [The Netherlands], 1853 –
Auvers-sur-Oise, França [France], 1890

Van Gogh adquiriu interesse pela pintura trabalhando para o *marchand* Goupi, na Holanda e em Londres. Posteriormente, dedicou-se à carreira religiosa entre os mineiros pobres da Bélgica, até ser demitido por apoiar as lutas dos trabalhadores. Lá, começou a pintar e fez sua primeira obra notável, *Os comedores de batatas* (1885). No ano seguinte, em Paris, iniciou estudos da técnica impressionista e das estampas japonesas. Em seguida, mudou-se para Arles, no sul da França, onde iniciou uma série de trabalhos de luminosidade esplêndida e cores vibrantes. Nessa época, sofreu transtornos psíquicos e internações compulsórias, que culminaram em seu suicídio em 1890. Suas cartas são documentos fundamentais para a compreensão da obra, especialmente aquelas endereçadas ao irmão Theo van Gogh (1857-1891). O MASP possui cinco obras do artista, quatro delas pintadas durante os anos finais, em Arles. Em *Passeio ao crepúsculo* (1889-90), as pinceladas sugerem agitação, excitação, uma atmosfera estranha na qual céu, plantas e personagens parecem se mexer. O ritmo das pinceladas ganha força pelas cores fortes e saturadas, que vibram e ganham luz. O céu, que Van Gogh via da janela do asilo em Saint-Remy, foi por ele descrito, em carta ao irmão, como “um céu noturno com uma lua entorpecedora”. Para alguns intérpretes da obra, o homem ruivo nesta caminhada romântica é o próprio artista.

Passeio ao crepúsculo [A Walk at Twilight], 1889-90

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Compra [Purchase], 1958

Van Gogh acquired an interest in painting while working for the art dealer Goupi, in the Netherlands and in London. He later dedicated himself to a religious career among the poor miners of Belgium, until being sent away for supporting the struggles of the workers. There, he began to paint and produced his first notable work, *The Potato Eaters* (1885). The following year, in Paris, he began to study impressionist technique and Japanese prints. He then moved to Arles, in the south of France, where he began a series of works with splendid lighting and vibrant colors. In this period, he suffered psychic disturbances and compulsory internments in asylums, which culminated in his suicide in 1890. His letters are fundamental documents for the understanding of his work, especially those addressed to his brother, Theo van Gogh (1857-1891). MASP possesses five works by the artist, four of them painted during his last years, in Arles. In *A Walk at Twilight* (1889-90), the brushstrokes suggest agitation, excitation, a strange atmosphere in which sky, plants and characters seem to move. The rhythm of the brushstrokes gains power from the strong and saturated colors, which vibrate and grow in luminosity. The sky, which Van Gogh saw from the window of the asylum in Saint-Remy, was described by him, in a letter to his brother, as “a nocturnal sky with a stupefying moon.” For some interpreters of the work, the red-haired man in this romantic walk is the artist himself.



Vincent van Gogh

Groot Zundert, Holanda [The Netherlands], 1853 –
Auvers-sur-Oise, França [France], 1890

Van Gogh adquiriu interesse pela pintura trabalhando para o *marchand* Goupi, na Holanda e em Londres. Posteriormente, dedicou-se à carreira religiosa entre os mineiros pobres da Bélgica, até ser demitido por apoiar as lutas dos trabalhadores. Lá, começou a pintar e fez sua primeira obra notável, *Os comedores de batatas* (1885). No ano seguinte, em Paris, iniciou estudos da técnica impressionista e das estampas japonesas. Em seguida, mudou-se para Arles, no sul da França, onde iniciou uma série de trabalhos de luminosidade esplêndida e cores vibrantes. Nessa época, sofreu transtornos psíquicos e internações compulsórias, que culminaram em seu suicídio em 1890. Suas cartas são documentos fundamentais para a compreensão da obra, especialmente aquelas endereçadas ao irmão Theo van Gogh (1857-1891). *Banco de pedra no asilo de Saint-Remy* (1889) é um retrato da rotina de internação de Van Gogh nos intervalos entre as crises. As árvores tortuosas e as marcas do pincel que mostram a agitação na paisagem, traduzem, segundo muitos historiadores, os conflitos interiores do artista.

Banco de pedra no asilo de Saint-Remy [The Stone Bench in the Asylum at Saint-Remy], 1889

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Compra [Purchase], 1954

Van Gogh acquired an interest in painting while working for the art dealer Goupi, in the Netherlands and in London. He later dedicated himself to a religious career among the poor miners of Belgium, until being sent away for supporting the struggles of the workers. There, he began to paint and produced his first notable work, *The Potato Eaters* (1885). The following year, in Paris, he began to study impressionist technique and Japanese prints. He then moved to Arles, in the south of France, where he began a series of works with splendid lighting and vibrant colors. In this period, he suffered psychic disturbances and compulsory internments in asylums, which culminated in his suicide in 1890. His letters are fundamental documents for the understanding of his work, especially those addressed to his brother, Theo van Gogh (1857-1891). *The Stone Bench in the Asylum at Saint-Remy* (1889) is a portrait of Van Gogh's routine during his internments in the intervals between his crises. According to many historians, the twisted trees and the brush marks that lend movement to the landscape evince the artist's inner conflicts.



028

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]



Vincent van Gogh

Groot Zundert, Holanda [The Netherlands], 1853 –
Auvers-sur-Oise, França [France], 1890

Van Gogh adquiriu interesse pela pintura trabalhando para o *marchand* Goupi, na Holanda e em Londres. Posteriormente, dedicou-se à carreira religiosa entre os mineiros pobres da Bélgica, até ser demitido por apoiar as lutas dos trabalhadores. Lá, começou a pintar e fez sua primeira obra notável, *Os comedores de batatas* (1885). No ano seguinte, em Paris, iniciou estudos da técnica impressionista e das estampas japonesas. Em seguida, mudou-se para Arles, no sul da França, onde iniciou uma série de trabalhos de luminosidade esplêndida e cores vibrantes. Nessa época, sofreu transtornos psíquicos e internações compulsórias, que culminaram em seu suicídio em 1890. Suas cartas são documentos fundamentais para a compreensão da obra, especialmente aquelas endereçadas ao irmão Theo van Gogh (1857-1891). A obra *A arlesiana* (1890) foi mencionada por Van Gogh em duas cartas de junho de 1890. A primeira relata ao amigo Paul Gauguin (1848-1903) que a obra foi feita com base em um desenho dele e que, por isso, Van Gogh a considerava uma obra conjunta. A segunda, escrita para sua irmã, descreve a pintura como a imagem ideal do caráter das mulheres de Arles. A modelo é Marie Julien Ginoux (1848-1911), dona do Café de la Gare, que alugou um quarto para o artista em 1888. Existem outras três versões da obra, em Roma, em Nova York e em Otterlo, Holanda.

A arlesiana [The Arlesienne], 1890

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Evaristo Fernandes, Alfredo Ferreira, Walther Moreira Salles, Fúlvio Morganti, Ricardo Jafet, Carlos Rocha Faria, J. Silvério de Souza Guise, Assis Chateaubriand, Angelina Boeris Audrá, Louis La Saigne, Rui de Almeida, Henryk Spitzman-Jordan, Mário Audrá, Centro do Comércio do Café do Rio de Janeiro, um espanhol [a Spaniard], Moinho Fluminense S.A., Moinho Inglês S.A. e, Cia. América Fabril S.A., 1954

Van Gogh acquired an interest in painting while working for the art dealer Goupi, in the Netherlands and in London. He later dedicated himself to a religious career among the poor miners of Belgium, until being sent away for supporting the struggles of the workers. There, he began to paint and produced his first notable work, *The Potato Eaters* (1885). The following year, in Paris, he began to study impressionist technique and Japanese prints. He then moved to Arles, in the south of France, where he began a series of works with splendid lighting and vibrant colors. In this period, he suffered psychic disturbances and compulsory internments in asylums, which culminated in his suicide in 1890. His letters are fundamental documents for the understanding of his work, especially those addressed to his brother, Theo van Gogh (1857-1891). The work *The Arlesienne* (1890) was mentioned by Van Gogh in two letters written in June 1890. The first reports to his friend Paul Gauguin (1848-1903) that the work was made based on one of Gauguin's drawings, and that Van Gogh therefore considered it a joint effort. The second, written to his sister, describes the painting as the ideal image of the character of the women of Arles. The model is Marie Julien Ginoux (1848-1911), owner of the Café de la Gare, who rented a room to the artist in 1888. There are another three versions of the work, in Rome, in New York and in Otterlo, the Netherlands.



Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Edouard Vuillard

Cuiseaux, França [France], 1868 –
La Baule, França, 1940

Desde os 18 anos, Vuillard frequentava ateliês de artistas. Foi amigo de Pierre Bonnard (1867-1947), com quem participou, em 1891, da primeira mostra dos nabis, grupo que refutava tanto a tradição acadêmica quanto as experiências impressionistas. Os nabis eram influenciados pelo grafismo das gravuras japonesas, de cores fortes. Vuillard preferia cenas intimistas, e suas pinturas adotam soluções decorativas e cromáticas que antecipariam o expressionismo dos fauves. *O vestido estampado* mostra um tema recorrente em suas primeiras obras: o ateliê de costura de sua mãe. Há três delimitações espaciais na sala: o fundo com a lareira, as paredes em linhas verticais e o espelho que reflete a mulher em primeiro plano. A cena é envolta pelos tons de verde, ocre e lilás acinzentado, mas o destaque está na estampa do vestido. Com isso, Vuillard criou uma atmosfera da qual não emergem identidades (os rostos estão todos apagados), mas aparências criadas pelas manchas e pelos motivos das roupas e do local.

***O vestido estampado* [The Flowered Dress], 1891**

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Aquisição [Acquisition], 1958

From the age of 18 onward, Vuillard attended studios of artists. He was a friend of Pierre Bonnard (1867-1947), with whom he participated, in 1891, in the first show of nabis, a group that rejected both academic tradition as well as the impressionist experiments. Nabis artists were influenced by the bold colors and patterns of Japanese prints. Vuillard preferred intimist scenes, and his paintings adopted decorative and chromatic solutions that anticipated the expressionism of the fauve artists. *The Flowered Dress* shows a recurrent theme in his first artworks: his mother's sewing workshop. There are three spatial delimitations in the room: the rear section with a fireplace, the walls in vertical lines, and the mirror at the back that reflects the woman in the foreground. The scene is pervaded by tones of green, ochre and grayish lilac, but the focus is on the printed dress. In this way, Vuillard created an atmosphere not of identities (the faces lack detail), but rather of appearances created by color fields and the motifs on the clothes and in the setting.



Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.



Paul Cézanne

Aix-en-Provence, França [France], 1839-1906

Filho de um banqueiro, Cézanne estudou direito em Aix, mas após sua primeira viagem a Paris, em 1861, resolveu dedicar-se à pintura, depois de conhecer as obras clássicas do Louvre, Courbet (1819-1877) e Manet (1832-1883). Até a década de 1880, sua produção possuía traços românticos, inspirada sobretudo pelo lirismo e pela técnica pictórica de Eugène Delacroix (1798-1863), artista que admirou ao longo de toda a vida. Participou, sem sucesso, das exposições do grupo impressionista em 1874 e 1877, para depois se retirar na Provence. Cézanne foi muito admirado por um restrito grupo de jovens artistas, ainda que ignorado pelo público e rejeitado nas exposições oficiais. De 1899 até depois de sua morte, o interesse em sua obra foi crescendo, sendo considerada uma das bases de todo o desenvolvimento da arte moderna. *O grande pinheiro* parece ser o mesmo de outras três pinturas de Cézanne. A parte de cima da tela foi ampliada em 12 centímetros, para deixar a composição mais proporcional e equilibrada. Uma carta do artista ao amigo Émile Zola (1840-1902) conta que, sob aquele pinheiro, plantado na beira de um abismo, Cézanne se protegia do sol quando criança. Mais que uma paisagem, o pinheiro tem uma individualidade, é um tipo de herói para o pintor: seu tronco é vigoroso e as folhas quase alcançam o céu. Acredita-se que esta pintura tenha sido feita com base numa fotografia.

O grande pinheiro [The Great Pine], 1890-96

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] João Chammas, Antonio Adib Chammas, Geremia Lunardelli, 1951

The son of a banker, Cézanne studied law in Aix, but following his first trip to Paris, in 1861, he decided to dedicate himself to painting after seeing the classical works in the Louvre, by Courbet (1819-1877) and Manet (1832-1883). Until the 1880s, his production possessed romantic lines, inspired above all by the lyricism and pictorial technique of Eugène Delacroix (1798-1863), an artist whom he admired from afar all his life. He participated, unsuccessfully, in the exhibitions of the impressionist group in 1874 and 1877, later withdrawing to Provence. Cézanne was much admired by a small group of young artists, even though he was unrecognized by the public and rejected at the official exhibitions. From 1899 until after his death, however, interest in his work grew, and he is now considered a cornerstone for the development of modern art. *The Great Pine* looks just like another three paintings by Cézanne. The upper part of the canvas was enlarged by 12 cm, to make the composition more proportional and balanced. A letter from Cézanne to his friend Émile Zola (1840-1902) tells how it was under that tree, growing at the edge of a chasm, that he protected himself from the sun in his childhood. More than just an object in a landscape, the tree has an individuality, it is a sort of hero for the painter: its trunk is vigorous and the leaves nearly touch the sky. It is believed that this painting was made based on a photograph.



100

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Arthur Timótheo da Costa

Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1882-1922

Arthur Timótheo da Costa, um dos poucos artistas negros brasileiros a se destacar em seu período, ao lado do irmão, João Timótheo da Costa (1878-1932), apresenta-nos um retrato melancólico. De origem humilde, Arthur estudou na Escola Nacional de Belas Artes, onde foi aluno de Zeferino da Costa (1840-1915) e Daniel Bérard (1846-1910), e com um prêmio viveu em Paris por um ano. Não conhecemos a identidade de *O menino*, pintado na palheta de tons terrosos que vemos na obra do artista, pouco menos de 20 anos após a abolição no Brasil. As pinceladas largas e as massas de cor misturadas definem e destacam a figura, borrando a rigidez dos contornos, algo que indica a passagem entre o acadêmico e o moderno no início do século 20 no Brasil e que o artista tão bem exemplificou. A cena se aproxima do expressionismo e tem certa dramaticidade, possivelmente fruto da experiência do artista como cenógrafo. A criança tem um olhar tristonho, um tanto sonolento, e observa cabisbaixo algo fora da tela.

O menino [The Boy], 1917

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação anônima [Anonymous gift], 2016

Arthur Timótheo da Costa was one of the few black Brazilian artists to gain recognition in his time, alongside his brother, João Timótheo da Costa (1878–1932), and presents us here with a melancholic portrait. Arthur rose from humble origins to study at the National School of Fine Arts, where he became a pupil of Zeferino da Costa (1840–1915) and Daniel Bérard (1846–1910), and thanks to a prize was able to live in Paris for one year. We do not know who is *O menino* [The Boy] of the painting, who was painted in the same palette of earthy tones we see in the artist's work a little less than 20 years after Brazil abolished slavery. The broad strokes and the masses of mixed colors define and underscore the figure, blurring the rigidity of its contours in a way that denotes the passage between academic and modernist painting in early 20th century Brazil, and which the artist exemplified so well. The scene borders on expressionism and has a certain dramatic quality possibly reflecting the artist's experience as a set designer. The child has the same sad and beaten-down look of other subjects, a tad sleepy as he casts a crestfallen gaze somewhere outside the canvas.



078

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]



Emílio Di Cavalcanti

Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1897-1976

Na juventude, Di Cavalcanti frequentou ateliês e se tornou ilustrador e editor de arte em periódicos como a revista *Panóplia* (1918). Foi um dos principais idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, marco inaugural do modernismo no Brasil. Em 1923, mudou-se para Paris e lá conheceu os cubistas Fernand Léger (1881-1955) e Georges Braque (1882-1963), deixando-se influenciar pelo desenho estilizado e a construção geométrica das cenas. De volta ao Brasil, e filiado ao Partido Comunista do Brasil (PCB), foi um dos principais agitadores do debate artístico e intelectual de São Paulo, em especial por sua atuação no Clube dos Artistas Modernos (CAM), que ajudou a fundar em 1932. Ele defendia o sentido político e histórico da figuração, que via como ferramenta para representar temas e personagens brasileiros. *Cinco moças de Guaratinguetá* é uma de suas obras mais importantes. As cinco figuras aprumadas, com tons de pele e vestidos de diferentes cores, ocupam todos os planos da pintura, cada qual com seu caráter. As áreas de cor em cada corpo e no cenário são bastante marcadas, com graduações que dão volume e profundidade. Anônimas, as moças interioranas demonstram como o imaginário popular ocupava um lugar central na arte brasileira durante o modernismo.

Cinco moças de Guaratinguetá [Five Girls from Guaratinguetá], 1930

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Frederico Barata, 1947

In his youth, Di Cavalcanti attended studios and worked as an illustrator and art editor for periodicals such as the magazine Panoplia (1917). He was one of the main conceivers of the Modern Art Week of 1922, the inaugural moment of modernism in Brazil. In 1923, he moved to Paris where he met cubist artists Fernand Léger (1881-1955) and Georges Braque (1882-1963), whose stylized drawing and geometric construction of the scenes influenced his own style. After his return to Brazil, as a member of the Communist Party of Brazil (PCB), Di was a key figure in the artistic and intellectual debate that took place in São Paulo, especially through his activities in the Clube dos Artistas Modernos [Club of Modern Artists] (CAM), which he helped to found in 1932. He espoused figuration for conveying political and historical meanings, generally depicting Brazilian characters and themes. *Five Girls from Guaratinguetá* is one of his most important works. The five standing figures, with their different skin tones and variously colored dresses, occupy all the planes of the painting, each with her own character. The areas of color on each body and in the scene are distinctly delineated, with gradations that lend them volume and depth. Anonymous, the girls from the interior city demonstrate how commonplace, popular themes held a central place in Brazilian art during modernism.



053

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]



Paul Cézanne

Aix-en-Provence, França [France], 1839-1906

Filho de um banqueiro, Cézanne estudou direito em Aix, mas, depois de conhecer as obras clássicas do Louvre, em Paris, e também Courbet (1819-1877) e Manet (1832-1883), resolveu dedicar-se à pintura. Até a década de 1880, sua produção apresentava traços românticos, inspirada, sobretudo, pelo lirismo e pela técnica pictórica de Delacroix (1798-1863), artista que estudou ao longo de toda a vida. Cézanne foi muito admirado por um restrito grupo de jovens artistas, embora tenha sido ignorado pelo público e rejeitado nas exposições oficiais. Desde 1899 até depois de sua morte, foi crescendo o interesse por sua obra, hoje considerada uma das bases da arte moderna. O modelo de *Cipião* era um dos poucos profissionais negros nos ateliês de Paris. Intérpretes da obra associam-na aos debates abolicionistas da segunda metade do século 19 e compararam-na à conhecida fotografia americana *The Scourged Back* [As costas açoitadas] (1863), na qual o escravo Gordon aparece em posição similar, com marcas de açoite. Assim, o ritmo das pinceladas e os tons ganham novos sentidos — lembram os cortes na carne. A obra documenta um diálogo intenso entre a arte moderna e os conflitos sociais da época. A tela fez parte da coleção pessoal de Claude Monet (1840-1926).

Cipião [Scipio], 1866-68

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Henryk Spitzman-Jordan, Drault Ernanny de Mello e Silva, Pedro Luiz Correia e Castro, Rui de Almeida, 1950

The son of a banker, Cézanne studied law in Aix, but after seeing the classical works in the Louvre, as well as the work of Courbet (1819–1877) and Manet (1832–1883), he decided to dedicate himself to painting. Until the 1880s, his production possessed romantic lines, inspired, above all, by the lyricism and pictorial technique of Eugène Delacroix (1798–1863), an artist he studied all his life. For much of his career, Cézanne was much admired by a small group of young artists, even though he was unrecognized by the public and rejected at the official exhibitions. From 1899 until after his death, however, interest in his work grew, and he is now considered a cornerstone for the development of modern art. The model for Scipio was one of the few black professionals in the studios of Paris. Interpreters of the work associate it to the abolitionist debates of the second half of the 19th century and compare it to the well-known American photograph The Scourged Back (1863), in which the slave Gordon appears in a similar position, with whiplash scars. Thus, the rhythm of the brushstrokes and the tones take on new meanings—they recall the cuts in the flesh. This work documents an intense dialogue between modern art and the social conflicts of the era. The canvas was part of the personal collection of Claude Monet (1840–1926).



Fernand Léger

Argentan, França [France], 1881–
Gif-sur-Yvette, França, 1955

De origem humilde, Léger foi aprendiz em um escritório de arquitetura antes de estudar na École des Arts Décoratifs e na Académie Julian, em Paris. Participou do período de maior efervescência cultural de Montparnasse, onde se beneficiou da proximidade de artistas como Robert Delaunay (1885-1941) e Marc Chagall (1887-1985), além do poeta Blaise Cendrars (1887-1961) que, em 1919, lhe dedicou o poema *Construction*. O cubismo de Léger foi marcado por linhas fortes que delineiam os objetos, preenchidos por áreas monocromáticas e pelo sombreamento que lhes confere volume. Esses fundamentos foram difundidos pelos seus textos, entre eles, *L'esthétique de la machine* [A estética da máquina] (1923). Além de suas incursões no teatro, Léger produziu, em 1924, o *Ballet mécanique* [Balé mecânico], primeiro filme abstrato da história do cinema, dirigido em parceria com Dudley Murphy (1897-1968), com a colaboração de Man Ray (1890-1976). *A compoteira de peras* (1923), obra do MASP, dialoga com suas experiências nessas várias linguagens, ao referir-se a temas do cotidiano com um tratamento geométrico, dinâmico, que dilui, na vida comum, a estética e as cores da indústria. Os contornos grossos e as áreas de cor uniformes e sombreadas são influências reconhecíveis na obra da brasileira Tarsila do Amaral (1886-1973), sua aluna em Paris nos anos 1920.

A compoteira de peras [Bowl with Pears], 1923

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Carolina Penteado da Silva Telles, 1948

From a humble origin, Léger was an apprentice at an architectural firm before studying at the École des Arts Décoratifs and Académie Julian, both in Paris. He participated in the most intense burst of cultural effervescence in Paris's Montparnasse District, benefiting greatly from rubbing shoulders with artists such as Robert Delaunay (1885-1941) and Marc Chagall (1887-1985), as well as poet Blaise Cendrars (1887-1961), who dedicated his 1919 poem *Construction* to him. Léger's cubism was marked by strong lines that delineate the objects, filled by monochromatic areas and shadowing that lends them volume. These principles were set forth in his texts, which include *L'esthétique de la machine* [The Aesthetics of the Machine] (1923). Besides his forays into theater, in 1924 Léger produced *Ballet mécanique* [Mechanical Ballet], the first abstract film in the history of cinema, directed in partnership with Dudley Murphy (1897-1968), with the collaboration of Man Ray (1890-1976). *Bowl with Pears* (1923), a work in MASP's collection, dialogues with his experiments in these artistic languages, imparting a dynamic, geometric treatment to commonplace themes, blending industrial aesthetics and colors with daily life. The thick outlines and the areas of uniform and shadowed colors recognizably influenced the work of Brazilian painter Tarsila do Amaral (1886-1973), his student in Paris during the 1920s.



032

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]



Vicente do Rego Monteiro

Recife, Brasil [Brazil], 1899-1970

Vicente do Rego Monteiro iniciou sua formação na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Depois de morar em Paris entre 1911 e 1914, retornou ao Rio, fugindo da Primeira Guerra Mundial (1914-18). Da Europa, trouxe a referência da arte cubista, com o interesse em sintetizar as formas e articular figuração e geometria. Monteiro encontrou a correspondência a esse interesse na arte marajoara, dos indígenas que habitaram a Ilha de Marajó, na foz do Amazonas, no período pré-colonial brasileiro. Para tanto, pesquisou a fundo as coleções do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Esses estudos foram fundamentais no seu trabalho mais além das artes plásticas: o artista escreveu *Lendas, crenças e talismãs dos índios do Amazonas* (1921) e fez as máscaras e os figurinos do balé *Legendes indiennes de l'Amazonie* [Lendas indígenas da Amazônia] (1923). Na pintura *Menino nu e tartaruga* (1923), o desenho estilizado da face das duas personagens faz lembrar uma cerâmica em alto-relevo. Da mesma maneira, os tons de marrom correspondem aos vários tons da argila. Em algumas partes da pintura, Monteiro transformou o que seria sombra em luz, para manter as linhas marcadas pelo contraste entre claro e escuro. A mescla entre a herança das vanguardas e a matriz indígena brasileira faz do trabalho de Monteiro um prelúdio do movimento antropofágico no Brasil, além de inscrever na história do modernismo uma poética inspirada na cultura da Amazônia.

Menino nu e tartaruga [Nude Boy and Turtle], 1923

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação do artista [Gift of the artist], 1962

Vicente do Rego Monteiro began his art training at the Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. After living in Paris between 1911 and 1914, he returned to Rio, fleeing from World War I (1914-18). During his stay in Europe he had absorbed references to cubist art, with its interest in synthesizing shapes and articulating figuration with geometry. Back in Brazil, Monteiro found a correspondence to this interest in Marajoaran art — i.e., the art of the precolonial indigenous inhabitants of Marajó Island, at the mouth of the Amazon River. To this end, he thoroughly researched the collections of the Museu Nacional of Rio de Janeiro. These studies were also essential for his work outside of the visual arts: the artist wrote *Lendas, crenças e talismãs dos índios do Amazonas* (1921) [Legends, Beliefs and Talismans of the Amazon Indians] and made the masks and costumes for the ballet *Legendes indiennes de l'Amazonie* [Indigenous Legends of Amazonia] (1923). In the painting *Nude Boy and Turtle* (1923), the stylized drawing of the faces of the two characters recalls a piece of pottery with details in high relief. Likewise, the brown tones correspond to the various tones of clay. In some parts of the painting, Monteiro transformed shadow into light, to maintain the lines marked by the contrast between light and dark. The blending of European avant-garde elements with indigenous Brazilian art made Monteiro a prelude of the anthropophagic movement in Brazil, while also imparting to the history of modernism a poetics inspired in the culture of Amazonia.



Maria Auxiliadora da Silva

Campo Belo, Minas Gerais, Brasil [Brazil], 1935 –
São Paulo, Brasil [Brazil], 1974

Maria Auxiliadora mudou-se para São Paulo ainda criança. Interrompeu os estudos para trabalhar como empregada doméstica e complementar a renda da família de dezoito irmãos. Sua mãe era artesã, e foi com ela que Maria Auxiliadora teve contato com a arte. Aos 32 anos, começou a pintar figuras que, com o tempo, ganharam volumes de tinta, feitos com uma pasta caseira ou uma mistura de cabelos em óleo. Auxiliadora retratava festas populares, cenas de rituais e festas religiosas do catolicismo ou do candomblé. Frequentemente representava mulheres com curvas acentuadas, dando relevo aos corpos. Auxiliadora aproximou-se, na década de 1970, das discussões sobre cultura afro e resistência do grupo do poeta Solano Trindade (1908-1974), em Embu das Artes, na Grande São Paulo. Sua primeira exposição individual no Instituto Brasil-Estados Unidos, em 1970, foi consequência de sua participação no Salão de São Bernardo do Campo, São Paulo, no mesmo ano. A partir de 1973, passou a representar seu sofrimento com o câncer, que a levaria a uma morte precoce, aos 39 anos, inclusive numa série de autorretratos em que aparece sendo velada vestida de noiva. Mesmo com uma carreira curta, a artista expôs em países como Estados Unidos, França, Alemanha e Suíça. O MASP realizou duas individuais da artista, em 1981 e 2018, e possui quatro de suas pinturas no acervo.

Velório da noiva [The Bride's Wake], 1974

Guache, massa de poliéster e tecido sobre tela
[Gouache, polyester paste and fabric on canvas]

Doação [Gift] Fundação Edson Queiroz, 2015

Maria Auxiliadora moved to São Paulo when she was a child. She quit school to work as a housekeeper in order to help make ends meet for her family of 18 siblings. Her mother was a craftswoman, and it was through her that Maria Auxiliadora had her first contact with art. At age 32 she began painting figures with homemade pigmented paste or a mixture of oil paint and hair, thus creating reliefs with real volume. Maria Auxiliadora depicted popular festivals, scenes of rituals and religious ceremonies both from the Catholicism and Candomblé. She often represented women with accentuated curves, giving enhanced shape to their bodies. In the 1970s, Auxiliadora became involved in the discussions of African culture and resistance of the group led by poet Solano Trindade (1908-1974) in Embu das Artes, a city in the Greater São Paulo region. Her first solo show at the Brazil-U.S. Institute in 1970 was the result of her participation in the Salão de São Bernardo do Campo [Salon of São Bernardo do Campo (in São Paulo State)] that same year. Beginning in 1973, she started to produce paintings that depicted aspects of her own battle with cancer (which led to her untimely death at age 39), including a series of self-portraits in which she appears in a wedding gown. Though her career was short, the artist showed her work in various countries abroad, including U.S., France, Germany and Switzerland. MASP has held two solo shows of the artist's work (1981 and 2018) and has four of her paintings in its collection.



Luiz Braga

(Belém, Brasil [Brazil], 1956 – vive e trabalha em
[lives and works in] Belém)

Luiz Braga é fotógrafo e artista autodidata, formado em arquitetura. É conhecido pelo uso intenso da cor em seus trabalhos, inspirado pela cultura das periferias do Pará e pela natureza da Amazônia. Por um lado, seus trabalhos representam os modos de vida, as pessoas, a arquitetura regional e a presença do rio na economia e na cultura do norte do Brasil. Por outro, eles possuem uma grande experimentação entre técnicas de fotografia, com efeitos variados de luz e de cor, o que resulta em um diálogo direto com a linguagem da pintura. A coleção do MASP tem oito fotografias do artista, além desta, que foi doada ao MASP por ocasião da exposição Histórias da infância (2016). O menino em Vendedor de amendoim (1990) se destaca do ambiente, pelo contraste entre as cores da sua pele, da bermuda e os vários tons de branco e cinza do fundo. Há uma melancolia e uma força no olhar, que encara com firmeza os espectadores da imagem. A pesquisa do artista representa, de maneira intimista, a cultura do norte brasileiro em suas várias dimensões. Esta fotografia evidencia um conflito social, de maneira sutil, pois trata-se de uma cena de trabalho infantil, condição que pode passar despercebida pelo modo digno e à vontade como o menino aparece. Elementos como os pés descalços ou os saquinhos de amendoim reforçam a intimidade entre o menino, o trabalho e o ambiente ao seu redor.

Vendedor de amendoim [Peanut Seller], 1990, impressão de [printing of] 2016

Fotografia analógica colorida, saída digital sobre papel de algodão [Color analog photograph, digital output print on cotton paper]

Cópia de exibição [Exhibition copy]

Doação do artista [Gift of the artist], 2016

Luiz Braga is a self-taught artist and photographer, with a degree in architecture. He is known for the intense use of color in his works, inspired by the culture of the outskirts of cities in the state of Pará and by the teeming nature of the Amazon rainforest. On the one hand, his works represent the ways of life, the people, the regional architecture, and the presence of the river in the economy and culture of Brazil's North. On the other, they are characterized by experimentation with techniques of photography, with various effects of light and color, resulting in a direct dialogue with the language of painting. MASP's collection has eight photographs by the artist besides this one, which was donated to MASP on the occasion of the exhibition Histories of Childhood (2016). The boy in Peanut Seller (1990) stands out from his surroundings due to the contrast between the colors of his skin, his Bermuda shorts, and the various white and gray tones in the background. There is melancholy and power in his gaze, which looks out firmly at the image's spectators. The artist's research represents, in an intimist way, the culture of the Brazilian North in its various dimensions. This photograph evidences a social conflict in a subtle way, since it concerns a scene of child labor, a condition that could go unnoticed due to the boy's dignified and carefree look. Elements such as the bare feet and the little bags of peanuts reinforce the intimacy between the boy, his work, and the surroundings.



Barbara Wagner

(Brasília, Brasil [Brazil], 1980 – vive e trabalha no [lives and works in] Recife, Brasil [Brazil])

Sem título, da série [Untitled, from the series] **Brasília Teimosa**, 2005, impressão de [printed in] 2016

Fotografia digital, impressão digital sobre papel de algodão
[Digital photograph, digital print on cotton paper]

Cópia de exibição [Exhibition copy]

Doação [Gift] Pirelli, 2009

As obras de Barbara Wagner investigam o modo como as camadas populares do Brasil, especialmente do Recife, representam seus modos de vida e se relacionam com os modelos da indústria cultural. Esta fotografia faz parte da série *Brasília Teimosa* (2005), cujo título a artista emprestou do bairro no qual retratou os banhistas por quase dois anos. A série valoriza aspectos do gosto e do comportamento da população de classe média baixa, geralmente ignorados nas representações da arte. As cores intensas e a expressão firme dos meninos são afirmativas da sua dignidade — um modo positivo de retratar os hábitos das camadas mais estigmatizadas pelo imaginário social brasileiro. O entorno desse bairro é marcado por um forte contraste social, entre áreas reservadas para hotéis de luxo e para o Iate Clube do Recife, o comércio de frutos do mar e os banhistas dessa orla marítima. Brasília Teimosa é a mais antiga ocupação urbana do Recife — área conquistada pelos moradores que lá se instalaram, sem autorização. Leva esse nome porque, no final dos anos 1950 houve um forte conflito entre os moradores e a prefeitura do Recife, que queria removê-los de suas casas. Todos os dias, a prefeitura demolia suas casas; todas as noites, teimosamente, eles as reerguiam. Depois de alguns anos de disputa pela terra, os moradores conquistaram o direito de permanecer ali.

The works by Barbara Wagner investigate the way in which the popular strata in Brazil, especially in Recife, represent their ways of life and relate with the models of the cultural industry. This photograph is part of the series *Brasília Teimosa* (2005), whose title the artist borrowed from the district in which she portrayed the bathers for nearly two years. The series valorizes aspects of the taste and behavior of the lower middle class, generally ignored in the representations of art. The intense colors and firm expression of the boys state their dignity — a positive way of portraying the habits of the most stigmatized strata by the Brazilian social mindset. The surroundings in this district are marked by strong social contrasts, between areas reserved for luxury hotels and the Yacht Club of Recife, the seafood trade and the bathers along the seashore. Brasília Teimosa is the oldest urban occupation of Recife — an area taken over by squatters who took up residence there without authorization. It has this name, Brasília Teimosa [Stubborn Brasília] because in the late 1950s there was an intense conflict between the residents and the Recife City Hall, which aimed to remove them from their homes. Every day, the city hall demolished their houses; every night, stubbornly, they would rebuild them. After various years of this dispute for the land, the residents won the right to remain there.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]



023

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]

Giovanni Bellini

Veneza, Itália [Italy], 1430/35-1516

Membro de uma família de artistas, Bellini colaborava com o pai, o pintor Jacopo Bellini (1396-1470), até começar a receber encomendas próprias. O artista assimilou de seu cunhado, o pintor Andrea Mantegna (*circa* 1431-1506), qualidades como o desenho rigoroso e a expressividade das figuras retratadas. Bellini desenvolveu um estilo pessoal no trato da luz. A partir de 1483, tornou-se pintor oficial da República de Veneza, onde comandava o maior ateliê da época, tendo Ticiano (1488/90-1576) e Giorgione (1477/78-1510) entre seus alunos. Na pintura do MASP, *A Virgem com o Menino de pé, abraçando a mãe (Madonna Willys)* (1480-90), Bellini mostrou uma certa distância entre Maria e Jesus. Embora os corpos estejam próximos, as expressões faciais são melancólicas e Maria parece se esquivar; não há a mesma ternura presente nas outras madonas italianas do período. A pintura apresenta as duas figuras atrás de um parapeito, que separa o espectador da cena, enfatizando a transcendência do aspecto divino das personagens em relação à vida mundana. O parapeito pode sugerir, também, a mesa de um altar sobre o qual o menino é oferecido em sacrifício; o pano verde, no fundo, pode enfatizar esse sentido do corpo do menino na representação. Nessa obra, Bellini incorporou a espacialidade proposta pela pintura florentina, marcada pela profundidade do espaço, sem perder o simbolismo e certo rigor formal característico da tradição de origem bizantina.

A Virgem com o Menino de pé, abraçando a mãe (Madonna Willys)
[The Virgin with Standing Child, Embracing His Mother (Madonna Willys)], 1480-90

Óleo sobre madeira [Oil on wood]
Doação [Gift] Walther Moreira Salles, 1957

Born to a family of artists, Bellini collaborated with his father, the painter Jacopo Bellini (1396-1470), until he began receiving his own commissions. The artist's rigorous design and the expressiveness of the figures portrayed are qualities he adopted from his brother-in-law, the painter Andrea Mantegna (*circa* 1431-1506). Bellini developed a personal style in the treatment of light. From 1483 on, Bellini worked as the official painter of the Republic of Venice, where he ran the largest studio at the time, having Titian (1488/90-1576) and Giorgione (1477/78-1510) among his students. In the painting which belongs to MASP, *The Virgin with the Standing Child, Embracing His Mother (Madonna Willys)* (1480-90), Bellini shows a certain distance between the Virgin Mary and Jesus. While their bodies are close, the facial expressions are melancholic and Mary seems to avoid her son's gaze; they do not have the same tenderness seen in so many other Italian madonnas from the same period. The painting presents the two figures behind a parapet, which separates the spectator from the scene, emphasizing the transcendence in the subjects' divine nature in contrast to the mundane life on our side of the canvas. The parapet may also represent an altar on which the child is offered in sacrifice; the green cloth, in the background, can emphasize this sense of the child's body in the representation. Here, Bellini incorporated the spatiality proposed by Florentine painting, characterized by the depth of the space, without losing the symbolism and formal rigor of Byzantine art.



Pierre-Auguste Renoir

Limoges, França [France], 1841 -
Cagnes-sur-Mer, França, 1919

Renoir conheceu Claude Monet (1840-1926) ainda na juventude, quando frequentava ateliês e estudava na École des Beaux-Arts de Paris. Com Camille Pissarro (1830-1903) e Alfred Sisley (1839-1899), eles formaram o primeiro núcleo dos impressionistas que renovaram a técnica e os temas da pintura da época. No grupo, Renoir ficou conhecido por suas cenas dos cafés e bares da capital, e por nus femininos. Interessava-se pela representação da figura humana, diferentemente dos outros, mais preocupados em captar a sensação visual produzida pelo motivo ao ar livre. As doze pinturas de Renoir na coleção do MASP cobrem quase toda a carreira do artista, da juventude à velhice. *Rosa e azul — As meninas Cahen d'Anvers* (1881) retrata as meninas da família Cahen d'Anvers. Durante a exposição da obra na Fondation Pierre Gianadda, na Suíça, em 1987, revelou-se o destino cruel de Elisabeth, a garota de azul. Enquanto visitava a mostra, um sobrinho seu a reconheceu e escreveu ao MASP contando que, em 1944, ela havia morrido em um trem a caminho do campo de concentração de Auschwitz, aos 69 anos. A pintura destaca-se, no conjunto, pelo detalhamento excepcional dos vestidos, pelos relevos em branco que formam os babados e pelo cetim reluzente.

**Rosa e azul — As meninas
Cahen d'Anvers** [Pink and Blue —
The Cahen d'Anvers Girls], 1881

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação do povo de São Paulo
[Gift of the people of São Paulo], 1952

Renoir met Claude Monet (1840-1926) in his youth, when he attended studios and studied at the École des Beaux-Arts de Paris. With Camille Pissarro (1830-1903) and Alfred Sisley (1839-1899), they formed the first nucleus of impressionists who renovated the technique and themes of painting of that time. In the group, Renoir was known for his scenes of Parisian cafés and bars as well as for his female nudes. He was interested in the depiction of the human figure, unlike the others, who were more concerned about capturing the visual sensation produced by the motif in the open air.

The twelve paintings by Renoir in MASP's collection cover almost all of the artist's career, from his youth to his old age. *Pink and Blue — The Cahen d'Anvers Girls* (1881) portrays the girls of the Cahen d'Anvers family. During the exhibition of this work at Fondation Pierre Gianadda, in Switzerland, in 1987, the cruel destiny of Elisabeth, the girl in blue, was revealed. While visiting the show, a nephew of hers recognized her image and wrote to MASP telling how, in 1944, she had died on a train on the way to the Auschwitz concentration camp, at the age of 69. This painting is outstanding in the overall set due to the exceptional detailing of the dresses, including the white reliefs that form the flounces and the glimmering effect obtained in representing the sheeny satin.



022

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Lasar Segall

Vilna, Lituânia [Lithuania], 1889 –
São Paulo, Brasil [Brazil], 1957

Segall foi muito influenciado pelo expressionismo alemão. Em 1913, teve uma rápida passagem pelo Brasil, realizando a primeira exposição de pintura de vanguarda em São Paulo, recebida de maneira positiva pela crítica. Em 1923, mudou-se definitivamente para essa cidade. A casa onde morou com sua esposa, Jenny Klabin (1899-1967), hoje abriga o Museu Lasar Segall, na Vila Mariana. Nascidas num período atormentado por guerras e perseguições religiosas e raciais, suas obras representam o sofrimento das pessoas humildes, vítimas dos conflitos históricos. A pintura *Interior de indigentes* retrata com tons sombrios as condições miseráveis de uma das tantas famílias de camponeses e operários, logo após a Primeira Guerra Mundial (1914-18). No primeiro plano, uma mulher carrega um bebê; ao fundo, um homem está sentado a uma mesa. A luz é azulada, noturna. Como na pintura de Marc Chagall (1887-1985), outro artista de cultura judaica, a decomposição geometrizada da forma é utilizada para descrever a condição humana. As faces são grandes, como para enfatizar a expressão da agonia presente em toda a cena. Um dos lados da mãe lembra uma velha: as rugas caem sobre o olho e os cabelos são brancos.

Interior de indigentes [Interior with Indigents], 1920

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Luba Klabin, 1950

Segall was greatly influenced by German expressionism. In 1913, he briefly visited Brazil, holding the first exhibition of avant-garde painting in São Paulo, which received positive reviews from the critics. In 1923, he moved definitively to the city. The house where he lived with his wife, Jenny Klabin (1899-1967), today houses the Museu Lasar Segall, in Vila Mariana. Born in a period tormented by wars and religious and racial persecutions, his artworks depict the suffering of common people, victims of historical conflicts. The painting *Interior with Indigents* uses gloomy colors to portray the miserable conditions of one of the many families of peasants and factory workers soon after World War I (1914-18). In the foreground, a woman is holding a baby; in the background, a man is seated at a table. The lighting is bluish, nocturnal. As also seen in paintings by Marc Chagall (1887-1985), another artist from a Jewish background, the geometricized decomposition of the form is used to describe the human condition. The faces are large, as though to emphasize the expression of anguish present throughout the scene. One of the sides of the woman resembles an old lady: there are wrinkles above that eye and her hair on that side is white.



146

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]



Jean-Baptiste-Siméon Chardin

Paris, França [France], 1699-1779

Chardin foi um dos grandes nomes da pintura francesa do século 18, tratando de forma profunda e poética temas da vida cotidiana. Em 1728, ganhou o título de pintor de naturezas-mortas na Académie Royale de Paris. Com o tempo, o artista passou a produzir pinturas de gênero, feitas para as casas de nobres e burgueses — retratos, cenas domésticas, crianças ou casais enamorados. O menino em *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy* (1741) era filho de um joalheiro e banqueiro para quem Chardin fez muitos outros trabalhos. Na cena, ele observa o pião girar, distraindo-se dos estudos e deixando de lado os livros, o tinteiro e o pergaminho sobre a escrivaninha. A luz extraordinária que recai sobre o garoto traça uma linha diagonal na parede ao fundo, conferindo volume à composição. A gaveta entreaberta em primeiro plano, com um prolongador de giz, confere profundidade ao móvel. O tema da educação infantil era recorrente na pintura francesa do período. O pião é entendido como símbolo da inconstância do caráter infantil e da sorte, do equilíbrio instável entre as várias forças que governam o destino humano perfeitamente representado na brincadeira da criança.

Retrato de Auguste Gabriel Godefroy [Portrait of Auguste Gabriel Godefroy], 1741

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Compra [Purchase], 1958

Chardin was one of the great names of 18th-century French painting, treating the themes of daily life in a profound and poetic way. In 1728, he was conferred the title of still-life painter at the Académie Royale de Paris. With time, the artist began to produce genre paintings, made for the houses of the nobility and the bourgeois — portraits, domestic scenes, children or couples in love. The boy in *Portrait of Auguste Gabriel Godefroy* (1741) was a son of a jeweler and banker for whom Chardin made many other works. In this scene, he is watching a spinning top, distracted from his studies, represented by the books, the inkwell and parchment on the desk. The extraordinary light that falls on the boy traces a diagonal line on the wall in the background, lending volume to the composition. The half-open drawer in the foreground, with a chalk holder, adds depth to the desk. The theme of childhood education was recurrent in the French painting of the period. The spinning top can be seen as symbolizing the changeable nature of children and of luck, as well as the instable balance between the various forces that govern human destiny, perfectly represented in the boy's object of amusement.



011

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]



Hans Holbein, O jovem [The Younger]

Augsburgo, Alemanha [Augsburg, Germany],
1497/98–Inglaterra [London, England], 1543

Filho do pintor Hans Holbein, o Velho (1465-1524), Hans Holbein, o Jovem iniciou sua formação no ateliê do pai, trabalhando com o seu irmão Ambrosius na Basileia (1516-17) e em Lucerna (1517-19), na Suíça. Nessa época, ele conheceu o humanista Erasmo de Roterdã (1466-1536), a quem retratou várias vezes e para quem ilustrou o clássico Elogio da loucura (1511). As primeiras obras do jovem pintor revelam também o estudo das obras renascentistas na Itália setentrional, em particular as de Leonardo da Vinci (1452-1519) e Andrea Mantegna (circa 1431-1506). Holbein é conhecido como um dos mestres do retrato no renascimento, mas se tornou também célebre como gravador e desenhista de vitrais e de joias. Recomendado por Erasmo ao filósofo Thomas More (1478-1535), Holbein esteve na Inglaterra uma primeira vez entre 1526 e 1528, onde se estabeleceu definitivamente em 1531 e se tornou retratista da realeza. O poeta Henry Howard, conde de Surrey foi pintado nos últimos anos da atividade do artista. Henry Howard (1517-1547) é considerado um dos grandes poetas ingleses do renascimento por ter desenvolvido a forma do soneto adotada por William Shakespeare (1564-1616) e por ter introduzido os modelos da lírica de Francesco Petrarca (1304-1374). Durante os anos de conflito entre Henrique VIII e Roma, a situação de sua família, cuja posição era de grande prestígio na corte, o levou a ser acusado de traição e ser executado aos 31 anos.

**O poeta Henry Howard,
conde de Surrey** [The Poet Henky Howard, Count of Surrey], *circa* 1542

Óleo e têmpera sobre madeira [Oil and tempera on panel]
Compra [Purchase], 1958

Son of the painter Hans Holbein the Elder (1465-1524), Hans Holbein the Younger started his education in his father's atelier, working with his brother Ambrosius in Basel (1516-17) and Lucerne (1517-19), Switzerland. At this time, he met the humanist scholar Erasmus of Rotterdam (1466-1536), several times portrayed by him and for whom he illustrated the classic The Praise of Folly (1511). The first works of the young painter also bring out the study of Renaissance works of northern Italy, particularly those of Leonardo da Vinci (1452-1519) and Andrea Mantegna (circa 1431-1506). Holbein is known as one of the masters of portrait in Renaissance, but also became eminent as an engraver and drawer of stained glass and jewelry. Recommended by Erasmus to the philosopher Thomas More (1478-1535), Holbein has been to England for the first time between 1526 and 1528, where he finally settled in 1531 and became the portrait painter of the royalty. The Poet Henry Howard, Count of Surrey was painted during his last years of activity. Henry Howard (1517-1547) is considered one of the major English poets of the Renaissance for developing the sonnet form later adopted by William Shakespeare (1564-1616), as well as for having introduced the lyric models established by Francesco Petrarca (1304-1374). During the years of conflict between Henry VIII and Rome, his family's situation, which enjoyed great prestige among the royal court, led him to a prosecution for betrayal and a subsequent execution at the age of 31.



037

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Pedro Figari

Montevidéu, Uruguai [Montevideo, Uruguay],
1861-1938

Pedro Figari foi um advogado, político, escritor e pintor uruguai de origem italiana. A partir de 1915, dirigiu a Escuela Nacional de Artes y Ofícios, em Montevidéu, na qual iniciou uma reforma do ensino artístico, que planejava ampliar com seu Plano geral de organização do ensino industrial. A recepção negativa a sua proposta o levou a renunciar ao cargo de diretor. Em decorrência disso, quando já tinha mais de 60 anos, Figari passou a dedicar-se sistematicamente à pintura, sobretudo em seus exílios em Buenos Aires e em Paris, onde se sobressaiu pela representação de cenas do cotidiano, tanto rural quanto urbano, de seu país natal. Ambos os contextos se transformavam rapidamente com a chegada dos imigrantes europeus e o avanço das cidades sobre o campo, mas ainda eram marcados pelo passado colonial, rural e escravocrata. Um dos temas que o artista abordou em seus trabalhos foram as festas e as manifestações religiosas do povo uruguai e, sobretudo, dos descendentes de africanos que foram escravizados. É o caso de Candombe, que retrata uma cerimônia de candombe, manifestação cultural e religiosa de matriz banto e que começou a ser praticada no século 18. Na pintura, nove pessoas participam do ritual, e uma delas toca um tipo de atabaque, instrumento presente nos cultos iorubás. A espessa textura da pintura, o uso de campos cromáticos de colorações fortes mas preenchidos de modo desigual com uma pinçelada aparentemente vacilante traduzem de modo eloquente o característico movimento e dinamismo das danças e dos ritmos musicais do candombe.

Candombe, circa 1930

Óleo sobre aglomerado de madeira [Oil on hardboard]

Compra com recursos fornecidos por [Purchased with resources made available by] Grupo segurador Banco do Brasil e Mapfre, 2017

Pedro Figari was an Uruguayan lawyer, politician, writer, and painter, of Italian origins. From 1915 on, he directed the Escuela Nacional de Artes y Ofícios in Montevideo, where he started a reform of the artistic teaching, intending to broaden it with his general organization plan of the industrial education. The negative reception to his proposal led him to resign from his position of director. For this reason, after the age of 60, Figari started to dedicate himself systematically to painting, especially during his exile periods in Buenos Aires and Paris, time when he excelled in the representation of daily scenes of urban and rural settings of his natal country. Both contexts were rapidly transforming with the arrival of European immigrants and the advancement of cities over the countryside, although they were still marked by a colonial, rural, and enslaver past. One of the themes the artist approached in his works were the festivities and religious manifestations of the Uruguayan people, especially the enslaved ones of African origin. Such is the case of Candombe, which portrays a candombe party, a cultural and religious manifestation of Bantu tradition that started to be practiced in the 18th century. In this painting, nine people take part in the ritual, and one of them plays a type of atabaque, a music instrument often present in Yoruba cults. The thick texture of the painting, the use of chromatic fields with strong colors but unequally filled with an apparently hesitating brushstroke eloquently translate the characteristic movement and the dynamism of the dances and musical rhythms of candombe.



032

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Ernesto de Fiori

Roma, Itália [Rome, Italy], 1884 — São Paulo, Brasil [Brazil], 1945

Ernesto de Fiori iniciou sua formação artística em Roma, na Itália, e em Munique, Alemanha, a partir de 1903, e em Paris, França, entre 1911 e 1914, onde realizou suas primeiras obras. Alistou-se no Exército alemão em 1916 e, após lutar como soldado na Primeira Guerra Mundial (1914-18) e atuar como correspondente de um jornal italiano na Alemanha, mudou-se para Zurique, Suíça, em 1918. O artista se destacou pelas esculturas de figuras humanas estilizadas e pela modelagem áspera. Em 1936, De Fiori emigrou para o Brasil, fugindo da ascensão do nazismo. Passou a dedicar-se mais sistematicamente à pintura, privilegiando a representação de paisagens locais. Na década de 1940, passou a se interessar por temas urbanos e destacou-se na representação de figuras femininas, muitas vezes reunidas em duplas ou grupos. É o caso desse retrato de duas mulheres abraçadas em um interior despojado, uma das 29 obras do artista presentes no acervo do MASP. As silhuetas esboçadas e os rostos deformados por pinceladas enérgicas o aproximam do expressionismo, com o qual o artista teve contato na Alemanha. Naquela época, De Fiori, que morava no centro da cidade de São Paulo e frequentava bares e restaurantes, realizou algumas pinturas de bordéis, provavelmente o caso de Duas amigas.

Duas amigas Two Friends], *circa* 1943

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Mário de Fiori, 1947

Ernesto de Fiori started his artistic education in Rome, Italy, then continued in Munich, Germany, from 1903 on, and later in Paris, France, between 1911 and 1914, where he made his first works. He enlisted himself in the German army in 1916 and, after fighting the First World War (1914-18) as a soldier and acting as a correspondent of an Italian newspaper in Germany, he moved to Zurich, Switzerland, in 1918. The artist stood out for his sculptures of stylized human figures and the rough molding. In 1936, De Fiori migrated to Brazil, fleeing from the rise of Nazism. He then started to dedicate himself more systematically to painting, focusing on the representation of local landscapes. In the 1940s, he started to get interested in urban themes and excelled in the representation of female figures, often gathered in duos or groups. It is the case of this portrait of two women embracing each other in a tidy interior, one of the artist's 29 paintings comprised in the MASP collection. The rough silhouettes and the faces disfigured by vibrant brushstrokes bring him closer to the Expressionism he had known during his years in Germany. At the time, De Fiori, who used to live in the center of São Paulo and was a regular presence in bars and restaurants, made some paintings of brothels, which probably is the case of the Two Friends.



Heitor dos Prazeres

Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1898 —
São Paulo, Brasil, 1966

Heitor dos Prazeres começou a se dedicar à pintura no final dos anos 1930, quando tinha cerca de quarenta anos, já havia se estabelecido como músico e compositor de samba no Rio de Janeiro e como um dos membros fundadores da Escola de Samba Portela. Ele representou muitos dos lugares que frequentava, entre eles gafieiras, bares boêmios, blocos de Carnaval e terreiros. Sua obra é atravessada por um ritmo conferido tanto pelo movimento sugerido dos corpos, que em geral aparecem dançando ou em transe em espaços que se assemelham a cenários de teatro, como também pela alternância e pelo contraste das cores intensas que aplica de maneira homogênea e sem variações de luminosidade. Por ser autodidata e pelo repertório visual que consolidou em sua carreira, Prazeres foi muitas vezes categorizado como um artista naïf. Essa denominação, no entanto, parece ofuscar a complexidade e a minúcia de seu trabalho, como o demonstra o cuidado na realização de detalhes, como os fios de cabelo ou os botões em *O artista*. Trata-se de um retrato de perfil de um homem negro, cuja barba e cabelos grisalhos indicam certa idade. Ele fuma um cachimbo, objeto que também é corriqueiro nas representações de pretos velhos, entidades sábias das religiões afro-brasileiras. A boina vermelha, atributo tradicionalmente associado aos artistas, reaparece em alguns autorretratos de Heitor dos Prazeres, o que sugere ser também o caso da pintura do MASP. Possui obras em coleções como a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museum of Modern Art (MoMa), em Nova York.

O artista [The artist], 1959

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Compra com recursos fornecidos por [Purchased with resources made available by] Grupo segurador Banco do Brasil e Mapfre, 2017

Heitor dos Prazeres started to dedicate himself to painting in the late 1930s, when he was in his forties and had already some recognition as a musician and composer of samba in Rio de Janeiro, in addition to being one of the founding members of the Portela samba school. He represented many of the places he used to go to, like gafieira balls, bohemian bars, Carnival groups, and candomblé yards. His work is characterized by the movement suggested by the bodies—usually represented dancing or entranced in spaces that resemble theatrical settings—as well as the alternation and contrast of intense colors he applies homogeneously to the canvas, without variations of luminosity. Being a self-taught painter and also due to the visual repertoire he consolidated in his career, Prazeres was often characterized as a Naïf artist. However, such appellation seems to overshadow the complexity and detail of his work, as one can observe in the attention to details like the hair strands and buttons in *The Artist*. It is actually a profile portrait of a black man whose grizzly beard and hair bespeak a certain age. He smokes a pipe, a recurring object in representations of pretos velhos, the name given to wise entities in Afro-Brazilian religions. The red beret, an attribute traditionally associated with artists, reappears in some self-portraits of Heitor dos Prazeres, which seems to be the case of this painting of the MASP collection. His works also figure in important collections, such as the Pinacoteca do Estado de São Paulo and the Museum of Modern Art (MoMa), in New York.



131

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]



José Pancetti

Campinas, São Paulo, Brasil [Brazil], 1902 –
Rio de Janeiro, Brasil, 1958

Filho de imigrantes italianos de origem humilde, Pancetti começou a pintar enquanto trabalhava como marinheiro. Não por acaso, uma parte significativa de sua obra, e pela qual ele é conhecido, consiste em pinturas de paisagens litorâneas. Realizou cerca de 65 autorretratos, sobretudo nos últimos 20 anos de sua vida. Geralmente ele se representava de lado, com um rosto anguloso e um olhar intenso e questionador. Também costumava associar a sua figura à um trabalho ou um papel social: almirante, marinheiro, grevista, pai de família, ou operário como é o caso de *Autorretrato com marreta*. Com expressão séria e olhar franco, um homem maduro empunha firmemente e com certo orgulho sua ferramenta de trabalho sobre o ombro. Além de estabelecer uma referência com a biografia do artista — que alternou trabalhos como de mecânico, carpinteiro, pintor de parede, antes de ingressar a Marinha brasileira, e cujo pai era mestre de obras e pedreiro —, a pintura também estabelece uma relação entre o fazer artístico e o ofício manual. Esse paralelo se aproxima do entendimento da obra de arte como trabalho, tal como defendido por Lina Bo Bardi (1914-1992), de modo a dessacralizar e descolonizar as tradicionais hierarquias que existem entre a arte erudita de matriz europeia e as produções populares e autodidatas. A exibição nos cavaletes permite visualizar o verso desse autorretrato de Pancetti, que optava por quadros facilmente transportáveis, e que frequentemente utilizava as suas costas como diário, no qual anotava reflexões pessoais ou ainda pintava outra composição, caso dessa estranha natureza-morta com duas bonecas.

Autorretrato com marreta

[Self-Portrait with a Sledgehammer], 1941

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Paulo Franco e esposa [and wife], 1948

As the son of Italian migrants of humble origin, Pancetti started to paint while also working as a sailor. Not by chance, a significant part of his work, and the one for which he is most known, consists of paintings of coastal landscapes. He made around 65 self-portraits, especially during his two final decades of living. Usually, he was represented in profile, with an angled face and an intense, questioning gaze. He also used to associate his own figure to specific crafts or social roles: admiral, sailor, striker, family man, or a workman, as in *Self-Portrait with a Sledgehammer*. With a serious complexion and candid look, a seasoned man firmly and proudly wields this work tool over his shoulder. In addition to establishing a reference to the artist's biography—he who worked as a mechanic, carpenter, and wall painter before joining the Brazilian Marine Corps, and whose father was a mason and construction foreman—, the painting also establishes a bond between artistic making and manual workmanship. Such parallel comes close to the understanding of the piece of art as work, just like Lina Bo Bardi (1914-1992) used to defend, so as to desacralize and decolonize the conventional hierarchies between the scholarly European tradition and popular, self-taught productions. Since it is displayed in the museum's crystal glass easels, one can also observe the back of this self-portrait, in which it is possible to see how Pancetti used to prefer canvases easy to carry and oftentimes used its back as a journal, where he took notes of personal reflections or even painted different compositions, as is the case in this strange still life with two dolls.



059

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]



Ticiano [Titian]

Pieve di Cadore, Itália [Italy], 1488/90 —
Veneza, Itália, 1576

Retrato do cardeal Cristoforo Madruzzo [Portrait of Cardinal Cristoforo Madruzzo], 1552

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] família Sotto Maior [family], Horácio Lafer, Wolff Klabin, Costa Pacheco, comandante [commander] José Correia Mattoso, Geremia Lunardelli, Antônio Moura Andrade, Fúlvio Morganti, Prudente Ferreira, José Alfredo de Almeida, Mário Audrá, Nelson Seabra, dona [lady] Sinhá Junqueira, Carlos Rocha Miranda, condessa [countess] Marina Crespi, J. Ferraz Camargo, Alberto Soares Sampaio, José Machado Coelho de Castro, Ricardo Fasanello, Marinho Andrade do Valle, Alfredo Ferreira, Adalberto Ferreira, Peixoto de Castro, João Rosato, Joaquim Bento Alves de Lima, Júlio Capua, Waldemar Salles, Sotto Maior & Cia., Banco Sotto Maior S.A., Araújo Costa & Cia., Seabra Cia. de Tecidos S.A., Aliança da Bahia Capitalização, Souza Dantas & Cia., Cia. Antarctica Paulista S.A., Jacques Pilon, 1951

Nascido em Cadore, na época território da República de Veneza, Ticiano tornou-se um dos mais reconhecidos pintores da renascença. Na juventude, frequentou os ateliês de Giovanni Bellini (circa 1430/35-1516) e Giorgione (1477-1510). Ele foi um dos primeiros pintores a utilizar preferencialmente a cor como elemento constitutivo da composição, substituindo o desenho pelas manchas cromáticas. Suas pinturas são marcadas por grandes formatos e por cenas de impacto emocional. Foi o mais famoso retratista de sua época, criando uma nova interpretação do gênero, o chamado “retrato em ação”, que unia a fidelidade da representação das fisionomias com alusões ao papel histórico, político e social dos seus modelos. Por isso, foi o artista preferido de Carlos V (1500-1558), o imperador do sacro império romano-germânico, do papa Paulo III (1468-1549), entre outros. Na pintura do MASP, o cardeal Cristoforo Madruzzo (1512-1578) foi retratado em pé e sem as vestes roxas características de sua elevada posição na cúria romana. Madruzzo era príncipe e bispo da cidade de Trento, e teve papel destacado nas negociações que levaram à escolha da cidade como sede do Concílio (1545-63), participando ativamente das discussões que deram início à Contrarreforma, resposta da Igreja católica à Reforma protestante. O retrato foi pintado nessa época. O relógio sobre a mesa, à esquerda, é um elemento comum nas representações de figuras políticas desse período, alusão à efemeridade e à fugacidade do tempo e do poder, que deve ser um estímulo para a prudência do soberano.

Born in Cadore, back then a territory of the Republic of Venice, Titian became one of the most acknowledged Renaissance painters. As a young man, he attended the ateliers of Giovanni Bellini (circa 1430/35-1516) and Giorgione (1477-1510). He was one of the first painters to preferably use color as a constitutive element of composition, replacing the drawing by chromatic spots. His paintings are characterized by big formats and scenes of emotional impact. He was the most famous portraitist of his time, creating a new interpretation to the genre, named “portrait in action,” which combined the fidelity of representation of physiognomy with allusions to the historical, political, and social roles of his models. For this reason, he became the favorite of Charles V (1500-1558), emperor of the Holy Roman Empire, of pope Paul III (1468-1549), among others. In this painting of the MASP collection, cardinal Cristoforo Madruzzo (1512-1578) was portrayed standing up and not bearing the traditional and typical purple garments of his high rank in the Roman Curia. Madruzzo was the prince and bishop of Trent, and had a prominent role in the negotiations that led to the choice of the city as seat of the Council (1545-63), taking part actively in the discussions that gave rise to the Counter-Reformation, the answer of the Catholic Church to the Protestant Reformation. The portrait was painted during this period. The clock on the table, to the left, is a common element in representations of political figures of the period, an allusion to the ephemerality and fugacity of both time and power, which might be taken as a stimulus to the sovereign's prudence.



Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]



Autoria desconhecida [Unknown Authorship]

Alto Peru [Upper Peru], século 17 [17th century]

A expressão “escola cusquenha” designa uma tradição pictórica do vice-reino do Peru, em particular, da região de Cuzco, que se desenvolveu principalmente a partir do terremoto de 1650. No processo de reconstrução das numerosas igrejas, muitos artistas e artesãos desenvolveram um estilo próprio, com uma mescla de referências europeias (do maneirismo italiano ou da pintura flamenga) e com elementos da cultura local. A escola cusquenha está associada ao barroco da região dos Andes e é caracterizada pela ausência de perspectiva e do volume no tratamento das figuras, assim como pela minúcia e riqueza na representação das vestes e dos ornamentos. Muitas obras foram realizadas em coletivo por ateliês, dificultando a definição de sua autoria, como a pintura Nossa Senhora dos Remédios. Essa é uma invocação da virgem Maria, originária de Valência, na Espanha, onde era chamada Nossa Senhora dos Desamparados. Na cidade espanhola, havia um hospital e um santuário com uma escultura da Virgem da qual foram derivadas gravuras e pinturas que circularam na América Latina. Provavelmente, a obra do MASP representa essa imagem, da qual existia um exemplar na catedral de Cuzco, e pode ter sido encomendada pelos dois homens retratados na base da pintura.

Nossa Senhora dos Remédios [Our Lady of Los Remedios], 1680-1700

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Marcelo de Medeiros em memória de [in memory of] Daniel Serra de Medeiros, 2012

The expression “Cusco School” designates a pictorial tradition of the Viceroyalty of Peru, specially of the Cusco region, that developed mainly after the earthquake of 1650. During the reconstruction process of several churches, many artists and artisans developed their own style, mixing European references (from the Italian Mannerism or the Flemish painting) and local cultural elements. The Cusco School is associated to the Andean Baroque and characterized by the absence of perspective and the volume in the treatment of figures, as well as the detail and richness in representing garments and ornaments. Many of the works were collectively made in ateliers, making it difficult to identify their authorship, as is the case of the painting Virgin of Los Remedios. It is an invocation of the Virgin Mary from Valencia, Spain, where she was called Virgin of the Helpless. In the Spanish city, there used to be a hospital and a sanctuary with a sculpture of the Virgin from which ensued engravings and paintings that circulated throughout Latin America. Probably this work of the MASP collection represents such image, a copy of which could be found in the Cusco cathedral, while its commission might have been made by the two men portrayed in its lower part.



Ferdinand Hodler

Gurzelen, Berna, Suíça [Bern, Switzerland], 1853
— Genebra, Suíça [Geneva, Switzerland], 1918

Ferdinand Hodler foi um importante representante da sensibilidade do final do século 19 (fin-de-siècle), caracterizada principalmente pelo surgimento, em diferentes países europeus, de movimentos ligados ao simbolismo. Se, de 1875 a 1890, o artista suíço teve nos artesãos e nas paisagens seus temas de predileção, mais tarde passou a representar cenas alegóricas que remetem às profundezas do inconsciente. Na primeira década do século 20, Hodler ganhou visibilidade internacional e obteve uma série de comissões de obras públicas, entre afrescos e murais de grande escala que representam cenas históricas. Entre esses trabalhos, recebeu uma encomenda do Banco Nacional da Suíça para que criasse ilustrações sobre o trabalho no campo, que seriam estampadas nas novas cédulas de 50 e 100 francos. A composição de *O lenhador* foi pensada para as cédulas de 50 francos. No entanto, não satisfeito com o efeito da redução de sua escala, o artista decidiu não utilizar a obra para as cédulas. Ao expor essa pintura, o sucesso foi imediato. Realizou diferentes versões, hoje encontradas no Musée d'Orsay, em Paris, e no MASP, entre outros. Em ambos os casos, a tensão dos músculos no momento culminante do esforço acentua a potência expressiva da pose. A figura, num movimento muito enérgico, no ato de empreender um golpe com um machado, se destaca de um fundo neutro, o que confere monumentalidade e dignidade heroica a essa representação do trabalhador.

O lenhador [The logger], 1910

Óleo sobre papelão [Oil on cardboard]
Aquisição [Acquisition]

Ferdinand Hodler was an important representative of the fin de siècle sensitivity, characterized mainly by the appearance of movements related with symbolism in different European countries. If, from 1875 to 1890, this Swiss artist had a penchant towards painting artisans and landscapes, he would later represent allegoric scenes recalling the depths of the unconscious. During the first decade of the 20th century, Hodler gained international visibility and received several commissions of public works, among frescoes and murals of large scale representing historical scenes. One of these works was a commission of the Swiss National Bank to create illustrations about the work on the countryside, to be stamped on the new bills of 50 and 100 francs. The composition of *The Lumberman* was conceived for the 50 francs notes. However, unsatisfied with the effect caused by the reduction of scale, the artist decided not to use it for the bank notes. Once he exposed it, the success was immediate, leading him to make different versions, that can be found at Musée d'Orsay, in Paris, and at MASP, among others. In both cases, the muscular tension in the culminating effort portrayed stresses the expressive potency of the pose. The figure, in a quite strong-willed movement set out to blow a stroke with the hatchet, stands out of the neutral background, adding a monumental aspect and a heroic dignity to this representation of the worker.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]



Este trabalho possui comentários
disponíveis no aplicativo MASP
Áudios. Baixe gratuitamente o
app e saiba mais.

[This work has comments
available in the MASP Áudios
application. Download the app for
free and learn more.]

Pietro Perugino e ateliê [and studio]

Città della Pieve, Itália [Italy], *circa* 1450 –
Fontignano, Itália, 1523

Perugino, nascido como Pietro Vannucci, era pintor e desenhista, e realizou trabalhos em várias cidades da Itália, principalmente em Perúgia, Florença e Roma. O pintor, que possivelmente foi discípulo de Piero della Francesca (*circa* 1415-1492) e de Andrea del Verrocchio (1435-1488), colaborou com diversos artistas da época, como Sandro Botticelli (1445-1510) e Domenico Ghirlandaio (1449-1494), com os quais trabalhou nos afrescos das laterais da Capela Sistina, no Vaticano. Embora seja hoje mais conhecido como o tutor de Rafael (1483-1520), Perugino deixou sua marca na história da arte italiana ao mesclar o modelo compositivo de Florença, caracterizado pela figuração bem delineada, com o estilo pictórico predominante na Úmbria, que se distingua pela estruturação do espaço a partir da arquitetura. Tais elementos podem ser observados na pintura do MASP, *São Sebastião na coluna*, em que a figura humana, representada de forma clara e bem delineada, está centralizada e a profundidade é construída a partir da sobreposição de colunas, arcos e os padrões geométricos do piso. Segundo a tradição cristã, São Sebastião foi um oficial romano que, ao converter-se ao cristianismo, foi condenado à morte por flechadas. O corpo nu, sem pelos, e o rosto pintado com traços delicados sugeriram uma leitura da imagem do santo em termos homoeróticos em artistas do século 20, como Pierre et Gilles (1950 e 1953, respectivamente), Leonilson (1957-1993) e Derek Jarman (1942-1994).

São Sebastião na coluna [St. Sebastian at the Column], 1500-10

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Cia. Antarctica Paulista S.A., 1947

Perugino, born Pietro Vannucci, was both a painter and drawer, and made numerous works in several Italian cities, especially Perugia, Florence, and Rome. The painter, who was probably a disciple of Piero della Francesca (*circa* 1415-1492) and Andrea del Verrocchio (1435-1488), collaborated with several artists of that period, such as Sandro Botticelli (1445-1510) and Domenico Ghirlandaio (1449-1494), with whom he worked on the frescoes of the Sistine Chapel, in Vatican. Although he is more known nowadays as the tutor of Raphael (1483-1520), Perugino left his mark in the history of Italian art by blending the compositional model of Florence, characterized by figuration with precise outlines, to the pictorial style prevalent in Umbria, distinguished by the structuring of space in relation to architecture. Such elements can be observed in the painting of the MASP collection, *Saint Sebastian at the Column*, in which the human figure, represented quite clearly and outlined, is centralized, while the proportion is constructed from the overlapping of columns, arches, and the geometric patterns on the floor. According to Christian tradition, Saint Sebastian was a Roman official condemned to death by arrow shots after converting himself to Catholicism. The naked, hairless body, along with the face painted with delicate features, suggested a homoerotic reading of his image by artists of the 20th century, such as Pierre et Gilles (1950 and 1953, respectively), Leonilson (1957-1993), and Derek Jarman (1942-1994).



Jean-Auguste-Dominique Ingres

Montauban, França [France], 1780 –
Paris, França, 1867

Ingres foi aluno de Jacques-Louis David (1748-1825), figura central do neoclassicismo francês. Ainda jovem, afirmou-se recebendo importantes encomendas oficiais do regime napoleônico. Em 1806, viajou a Roma, onde permaneceu até 1820, quando se mudou para Florença. Na Itália, tornou-se um dos retratistas mais requisitados. Voltando a Paris em 1824, consagrou-se líder da escola clássica francesa. Eleito membro da academia, abriu um ateliê muito concorrido e, durante a vida, foi considerado pelo meio oficial o maior artista francês. Seus inúmeros desenhos mostram como possuía uma enorme erudição que se estendia da pintura dos vasos gregos à arte maneirista. Soube reunir todas essas referências em suas composições por meio do desenho, pensado de forma puramente decorativa, ou seja, em função do equilíbrio formal e sem preocupações naturalistas. É o caso de *Angélica acorrentada*, em que o artista modifica as proporções e os volumes do corpo para alcançar o efeito dramático desejado. A obra remonta ao poema épico *Orlando furioso* (1516), em que a heroína é salva por Ruggiero do monstro marinho ao qual foi oferecida em sacrifício. O monstro é cegado pelo raio de luz que sai do escudo mágico do herói. O cavaleiro pagão que salva Angélica ganha, então, o seu amor.

Angélica acorrentada [Angelica in Chains], 1859

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Compra [Purchase], 1958

Ingres was a student of Jacques-Louis David (1748-1825), a central figure of French neoclassicism. While still young, he affirmed his position by receiving important official commissions of the Napoleonic regime. In 1806, he traveled to Rome, where he remained until 1820, when he moved to Florence. In Italy, he became one of the most solicited portraitists. Returning to Paris in 1824, he was consecrated the leader of the French classic school. Elected member of the academy, he opened a very sought-after studio and, during his living, he was considered the biggest French artist by the official milieu. His numerous drawings show how he was a major scholar, knowledgeable of a wide range of traditions, from Greek vase paintings to mannerist art. He knew how to gather all these references in his compositions by means of drawings, thought as a purely decorative aspect, that is, oriented by the formal equilibrium and devoid of naturalist concerns. Such is the case of *Angelica in Chains*, in which the artist modifies the body's proportions and volumes to reach the desired dramatic effect. The work recalls the epic poem *Orlando Furioso* (1516), in which Ruggiero saves the heroin from the sea monster to which she was offered in sacrifice. The monster is blinded by the ray of light sent forth by his magic shield. The pagan knight that saves Angelica then conquers her love.



014

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Anna Maria Maiolino

Scalea, Itália [Italy], 1942

O herói [The Hero], 1966/2000

Acrílica sobre madeira, metal e tecido
[Acrylic on wood, metal and fabric]

Doação da artista [Gift of the artist], 2015

Anna Maria Maiolino é uma das artistas brasileiras de maior reconhecimento internacional, presente em coleções de instituições como o Museum of Modern Art (MoMA), em Nova York, e o Museo Nacional Reina Sofía, em Madri. Migrou para o Brasil em 1960, depois de iniciar seus estudos artísticos na Venezuela. Residente no Rio de Janeiro, participou do movimento chamado Nova Figuração, um grupo de artistas que preferia criar objetos ou propor experiências artísticas coletivas, distanciando-se das formas tradicionais da arte, como a pintura de cavalete. Essas mudanças de linguagem implicaram um engajamento político dos artistas, na medida em que o caráter coletivo dos trabalhos incorporava temas de interesse público, como os fortes conflitos sociais pelos quais o país passava nos anos 1960. *O herói* pode ser interpretado como uma denúncia da perversão e do autoritarismo do Estado brasileiro sob o comando dos militares entre 1964 e 1985. A caveira é uma alusão à morte, alegoria da violência militar do período. Embora exista uma compreensão de que 1968 inaugurou o período mais duro da ditadura militar, com a perseguição política sistematizada pelo decreto AI-5, sabe-se que desde 1964 empregaram-se métodos de controle, intimidação e extermínio no país, como a tortura e o desaparecimento. Assim, a obra de Maiolino, de 1966, antecipava a crítica às graves violações dos direitos humanos da ditadura civil militar. O termo “herói” é uma ironia; coloca em dúvida o caráter dessa figura, que se orgulha de suas medalhas e está a serviço do poder. Esta é uma segunda versão da obra, apenas com as medalhas originais, já que a primeira foi destruída, como informa a marcação no verso da obra.

Anna Maria Maiolino is one of the most internationally acknowledged Brazilian artists, having her works in collections of institutions like the Museum of Modern Art (MoMA), in New York, and the Museo Nacional Reina Sofía, in Madrid. She migrated to Brazil in 1960, after starting her artistic education in Venezuela. Resident of Rio de Janeiro, she participated of the New Figuration movement, a group of artists that preferred to create objects or propose collective artistic experiences, so as to keep themselves away from traditional art forms, such as easel painting. Such shifts in language came along with a political engagement of the artists, to the extent that the collective character of their works incorporated themes of public interest, such as the strong social conflicts the country was going through during the 1960s. *The Hero* can be interpreted as a denunciation of the perversity and authoritarianism of the Brazilian State under military control between 1964 and 1985. The skull is an allusion to death, allegory of the military violence of that period. Although commonsense understands 1968 as being the inauguration of the most severe period of the dictatorship due to the decree of the Institutional Act n° 5 that systematized political persecution, it is also known that since 1964 methods of control, intimidation, and extermination were employed, such as torture and the abduction of activists. Therefore, this work of Maiolino, dated of 1966, anticipated a criticism to the severe violations of human rights by the civil military dictatorship. The term “hero” then bears an ironic aspect and questions the character of this figure, so proud of its medals and at the service of power. This is a second version of it, showing only the original medals, since the first one was destroyed, as we are informed by an inscription on its back.



Jean-Honoré Fragonard

Grasse, França [France], 1732 – Paris, França
[France], 1806

Fragonard foi aluno de Chardin (1699-1779), que o inspirou especialmente para a pintura de temas cotidianos. Apesar de participar de vários salões de arte, não conseguiu ser aceito como artista oficial. Preferia representar casais enamorados em paisagens idílicas ou ainda cenas domésticas e crianças, um tipo de pintura que se tornou comum no século seguinte. Após a Revolução Francesa (1789), Fragonard abandonou o trabalho na Assemblée Nationale para fugir do clima político em Paris. As duas obras que compõem o acervo do MASP são anteriores a essa época. Em *A educação faz tudo*, o artista dá um tratamento mais informal que Chardin para o tema da educação. Na parte central e iluminada da cena, uma jovem brinca com dois cães para divertir as crianças. Um dos cães usa um manto vermelho e equilibra uma palha de milho entre as patas, enquanto o outro usa um chapéu negro de abas largas, como se ridicularizassem os hábitos ostentosos da aristocracia contra a qual a França se levantaria alguns anos depois.

A *educação faz tudo* [Education is Everything], 1775-80

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Compra [Purchase], 1958

Fragonard was a student of Chardin (1699-1779), who inspired him especially to paint daily themes. Despite his participation in numerous art salons, he was not accepted as an official artist. He would prefer to represent enamored couples in idyllic landscapes or domestic scenes, as well as children, a kind of painting that would only become popular in the following century. After the French Revolution (1789), Fragonard abandoned his position at the Assemblée Nationale in order to escape the Parisian political atmosphere. In *Education is Everything*, the artist gives a more informal treatment to the education theme than Chardin. In the central, illuminated part of the scene, a young girl plays with two dogs to amuse the other children. One of the dogs has a red cloak and balances a piece of corn stover between its legs, while the other uses a wide brimmed black hat, as if they were mocking the ostentatious aristocratic customs against which the French would rise up a few years later.



Édouard Manet

Paris, França [France], 1832-1883

A amazona — Retrato de Marie Lefébure [The Amazon — Portrait of Marie Lefébure], 1870-75

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Compra [Purchase], 1958

Nascido em uma família abastada da burguesia, Manet iniciou os estudos literários e a carreira de oficial da Marinha. Depois de uma viagem ao Rio de Janeiro embarcado num navio mercantil, persuadiu a família de sua vocação artística. Convencido de que a renovação da pintura deveria basear-se no estudo da tradição, copiou as grandes obras do Louvre e viajou pela Espanha, Itália, Holanda e Áustria. Precursor do impressionismo, Manet foi uma figura essencial na passagem entre a arte acadêmica e a arte moderna. Foi um grande mobilizador da cena artística na segunda metade do século 19 em Paris, interlocutor de escritores e poetas como Émile Zola (1840-1902) e Charles Baudelaire (1821-1867). Suas personagens encaram duramente o espectador e parecem desafiar a tradição e a crítica. Em *A amazona — Retrato de Marie Lefébure* (1870-75), há um forte contraste entre os verdes diluídos, esmaecidos, do fundo e a roupa da mulher, e o volume compacto da roupa, com seu preto. O cavalo se volta para o fundo da tela, como se fosse penetrá-la. A amazona olha para fora, enquanto cavalga e balança uma vara. O objeto em sua mão parece ter sido pintado duas vezes — um *pentimento* (“arrependimento”, em italiano). Em geral, tais correções são escondidas, mas Manet tentou agregar uma sensação de movimento à composição.

Born into an affluent bourgeois family, Manet began life by studying literature and taking up a career as a naval officer. After a trip to Rio de Janeiro aboard a merchant ship, he finally convinced his family to give in to his aspirations to become an artist. Believing that the renovation of painting should be based on the study of tradition, he copied the masterpieces of the Louvre and traveled to Spain, Italy, the Netherlands and Austria. A precursor of impressionism, Manet was a key figure in the transition from academic art to modern art. He was a mover of the artistic scene in the second half of the 19th century in Paris, and an interlocutor of writers and poets such as Émile Zola (1840-1902) and Charles Baudelaire (1821-1867). The characters in his paintings stare stiffly at the spectator, seemingly in defiance of tradition and the critics. In *The Amazon — Portrait of Marie Lefébure* (1870-75), there is a strong contrast between the dilute, faded greens in the background and tingeing the women's clothing, as compared to the dark, dense and compact volume of her garment. The horse is turned toward the background of the canvas, as though it were going to penetrate it. The amazon is looking outward, while she rides and waves a baton. The object in her hand looks like it was painted twice — a *pentimento* (“change of mind” in Italian). In general, these corrections are hidden, but in this case Manet uses it to add a sensation of movement to the composition.



016

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Carybé

Lanús, Argentina, 1911 – Salvador, Brasil
[Brazil], 1997

O argentino Hector Julio Páride Bernabó, conhecido como Carybé, viveu parte de sua infância em Gênova e Roma, Itália. Sua primeira exposição individual foi em Buenos Aires, em 1940. Foi a Salvador pela primeira de muitas vezes, mas somente em 1950 mudou-se definitivamente para o Brasil. Carybé fez parte da primeira geração de artistas modernistas da Bahia, ao lado de Mario Cravo Jr. e Genaro de Carvalho (1926-1971). Foi fortemente influenciado pelo candomblé, por meio do qual estabeleceu relações com Jorge Amado (1912-2001), e ilustrou vários livros do escritor. Participou da 28ª Bienal de Veneza (1956) e de diversas edições da Bienal de São Paulo, onde recebeu o prêmio de melhor desenhista brasileiro na terceira edição (1955). Carybé deu visibilidade extraordinária para a cultura afro-brasileira e o cotidiano baiano, algo até então pouco explorado na arte. *Briga de cachorros* é feita num período em que Carybé viajava pela América Latina, embora muitas vezes agregasse na pintura elementos de sua memória brasileira. A briga de cachorros, algo típico do cotidiano de muitas cidades do continente, pode ter também raízes brasileiras. Os cachorros de raças e cores diferentes podem ser vistos como representação da violência existente em um processo de miscigenação.

***Briga de cachorros* [Dog fight], 1942**

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Lais H. Zogbi Porto e [and] Telmo G. Porto, 2015

As a child, Argentine artist Hector Julio Páride Bernabó, known as Carybé, lived in Genoa and Rome. His first solo show was in Buenos Aires in 1940. He went to Salvador for the first of many visits in 1942, but he did not move permanently to Brazil until 1950. Carybé was part of the first generation of modern artists in Bahia, along with Mario Cravo Jr. and Genaro de Carvalho (1926-1971). He was strongly influenced by candomblé, through which he established a relationship with Jorge Amado (1912-2001), for whom he illustrated several books. Carybé participated in the 28th Venice Biennial (1956) and several São Paulo Biennials, where he won the prize for best drawings by a Brazilian artist in the third edition, in 1955. Carybé gave extraordinary visibility to afro-Brazilian culture and daily life in Bahia, until then little explored topics. *Dog Fight* was made during a period in which Carybé was traveling throughout Latin America. Nevertheless, paintings from this period often incorporated elements drawn from his memory of Brazil. Dog fighting, an activity typical of daily life in many South American cities, could also have Brazilian roots. The dogs, both of different breeds and colors, can be read as symbols of the violence present in the process of miscegenation.



128

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]



Victor Meirelles

Florianópolis, Brasil [Brazil], 1832 –
Rio de Janeiro, Brasil, 1903

Moema, 1866

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Indústrias Químicas e
Farmacêuticas Schering S.A., 1949

Victor Meirelles frequentou a Academia Imperial de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, e conquistou o prêmio de viagem à Europa em 1853, estudando em Roma, Florença e Paris. Foi um dos responsáveis pela consolidação da pintura histórica no Brasil durante o reinado de dom Pedro II (1841-1889) e teve, entre seus alunos, artistas como Eliseu Visconti (1866-1944) e Almeida Júnior (1850-1899). *Moema* apresenta a personagem do poema épico Caramuru, de frei Durão (1722-1784), morta na praia depois de afogar-se enquanto seguia, a nado, o navio de Diogo Álvares, sua paixão que retornava a Portugal. Moema foi um tema que teve grande sucesso na arte, na literatura e na música da época. O assunto é próprio do romantismo indianista, que busca valorizar os temas nativos na história nacional, dentro de uma visão idealizada que escondia as barbáries da colonização. Na pintura do MASP, Meirelles retomou o tema europeu do nu feminino na paisagem em uma dimensão trágica, representando Moema como uma Vênus índia. A obra aponta para o conflito entre a imagem do indígena como herói da nação, construída durante o Império, e a violência praticada contra as populações nativas e suas culturas.

Victor Meirelles studied at the Academia Imperial de Belas-Artes, in Rio de Janeiro, and was awarded a travel grant to Europe in 1853, studying in Rome, Florence and Paris. He was one of the artists responsible for the consolidation of historical painting during the reign of Dom Pedro II (1841–1889) and taught artists such as Eliseu Visconti (1866–1944) and Almeida Júnior (1850–1899). *Moema* presents the character of the same name from the epic poem Caramuru by Frei Durão (1722–1784), after she drowned while swimming after the ship carrying her lover, Diogo Álvares, who was returning to Portugal. Moema was a highly successful theme in the art, literature and music of that period. The theme belongs to the tradition of Indianist romanticism, typical of that time, which sought to valorize native themes in Brazil's national history within an idealized view that glossed over the barbarities of the colonization. In MASP's painting, Meirelles recurred to the European theme of the female nude within a landscape under tragic circumstances, depicting Moema like an Indigenous Venus. The painting alludes to the contradiction between the image, constructed during the Empire, of the indigenous person as a hero of Brazil's nationhood, in counterpoint to the violence practiced against the native populations and their cultures.



049

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]



Rubem Valentim

Salvador, Brasil [Brazil], 1922 – São Paulo, Brasil
[Brazil], 1991

A partir dos anos 1950, Valentim se apropria da linguagem da abstração geométrica para construir complexas composições que redesenham e reconfiguram símbolos, emblemas e referências afro-atlânticos em pinturas, esculturas e gravuras. Nesse processo, o artista transforma linguagens artísticas de origem europeia que dominaram boa parte da produção de arte no Brasil e no mundo nos anos 1950 e 1960 (a abstração geométrica, o construtivismo, o concretismo), submetendo-as a referências africanas, sobretudo através de desenhos e diagramas que representam os orixás das religiões afro-brasileiras — como o machado duplo de Xangô, a flecha de Oxóssi e as hastes de Ossaim. Em *Composição 12*, Valentim pinta elementos geométricos estruturados de maneira quase simétrica. Uma das figuras centrais evoca uma balança, ligada a Exú, que está representada no centro da tela com as cores típicas do orixá. O semicírculo central refere-se ao alguidar, recipiente de barro usado para oferendas aos orixás; a faixa vermelha superior simboliza o *Orum* (mundos dos orixás) e a inferior o *Aiê* (mundo terreno). As setas indicam a subida das oferendas e a linha central expressa o poder de Exú — orixá responsável pela comunicação entre o terreno e o divino. Em seu *Manifesto Antropófago*, de 1928, texto fundamental do modernismo brasileiro, Oswald de Andrade (1890–1954) propunha de forma poética um programa para o intelectual e o artista nativos: devorar o legado cultural europeu para digeri-lo e construir, de maneira antropofágica, uma obra própria, híbrida, brasileira, mesclando referências indígenas, africanas e europeias. Valentim é um dos artistas que, de maneira mais completa e ambiciosa, levou a cabo esse projeto.

Composição 12 [Composition 12], 1962

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] Ana Dale, Antonio Almeida e [and] Carlos Dale Junior, 2017

In the 1950s, Rubem Valentim adhered to geometric abstraction in creating complex compositions that redesigned and reconfigured Afro-Atlantic symbols, emblems and references in paintings, sculptures and engravings. During this process, the artist transformed the European artistic languages then dominating much of the art being produced in Brazil and worldwide in the 50s and 60s (geometric abstraction, concretism and constructivism) by submitting them to African references, especially patterns and designs that represented the Afro-Brazilian Orishas, such as Xangô's axe, Oxóssi's arrow and Ossaim's staffs. In *Composição 12*, Valentim paints near-symmetric geometric elements representing various Afro-Brazilian religious symbols, such as the scales associated with Exú, rendered in the god's trademark. The ventral semicircle refers to the clay bowl used for ritualistic offerings, while the red bands at the top and bottom of the painting stand for *Orum*, the world of the Orishas, and *Aiê*, the mundane world, respectively. The arrows to the sides of the central column symbolize the offerings rising upwards, and the central column, the power of Exú—the Orisha responsible for communication between the divine and the terrestrial. In his 1928 *Cannibalist Manifesto*, a key text of Brazilian modernism, Oswald de Andrade (1890–1954) poetically proposed a *modus operandi* for the Brazilian intellectual and artist: devour the European cultural legacy and metabolize it into a Brazilian hybrid, comprised of indigenous, African and European references. Valentim is one of the artists who most completely and ambitiously brought this project to fruition.



Maestro di San Martino alla Palma

Florença, Itália [Florence, Italy]

Maestro di San Martino alla Palma é o nome atribuído pela historiografia de arte italiana a um pintor atuante em Florença no século 14. O nome remete à igreja da cidade de San Martino alla Palma, onde se conserva a obra que dá nome ao artista. Por muito tempo, a autoria desses trabalhos foi erroneamente vinculada ao nome de Bernardo Daddi (1280-1348), pintor sobre quem o Maestro teria exercido alguma influência. As obras do Maestro opõem-se à pintura monumental de Giotto (*circa* 1266-1337), estilo que dominava a arte italiana do século 14. Sua pintura carregava valores góticos, caracterizados por composições lineares e por relações afetuosas e intimistas entre as personagens retratadas, com a presença de miniaturas. A obra do MASP, provavelmente feita para um altar — dado o formato superior de cúspide (acabamento angular que aponta para cima) —, mostra uma cena tradicional da iconografia cristã em que Maria e o menino Jesus trocam olhares, e reflete a introdução de elementos afetivos e humanos na representação religiosa.

Virgem com o menino Jesus [The Virgin and the Child], 1310-20

Têmpera sobre madeira [Tempera on wood]
Compra [Purchase], 1958

Maestro di San Martino alla Palma is the name by which Italian historians conventionally designate an otherwise anonymous painter active in 14th-century Florence. The name refers to the church in the city of San Martino alla Palma where much of the artist's work is found. For a long time the authorship of these works was erroneously attributed to Bernardo Daddi (1280-1348), a painter who was influenced by the Maestro. The Maestro's works stand in counterpoint to the monumental paintings of Giotto (circa 1266-1337), a style which dominated Italian art in the 14th century. His painting is charged with Gothic values, characterized by linear compositions and affectionate, intimate relationships between the characters depicted, with the presence of miniatures. The work in the MASP collection, most likely created for an altar — given the angular, upward pointing format at the top — shows a traditional scene of Christian iconography in which the Virgin Mary and the baby Jesus exchange looks, and reflects the introduction of affective, human elements in religious imagery.



Candido Portinari

Brodowski, São Paulo, Brasil [Brazil], 1903 –
Rio de Janeiro, Brasil, 1962

Candido Portinari é uma figura chave no modernismo brasileiro e seu *Lavrador de café* é uma de suas pinturas mais emblemáticas. Nela vemos um negro forte, de pés e mãos agigantados, representado descalço, vestindo calças brancas e camisa vermelha clara arregaçadas, segurando uma enxada. As muitas simbologias e leituras que revestem a representação são ambíguas: se por um lado o negro está ligado ao universo do trabalho manual, da força física, da terra e da agricultura (perversamente, em detrimento do trabalho intelectual), ele também surge como potência do trabalho, de transformação da terra. É dele a obra que vemos ao fundo no horizonte da pintura, a plantação de café, que em 1930 era o principal produto de exportação brasileiro — a despeito de ele não ser proprietário dela. Suas mãos e pés agigantados expressam a força de sua potência, em uma figura masculina digna, forte, viril, tornando-se um emblema da identidade nacional, embora o seja através de uma arte moderna, de uma visão estereotipada do negro e das mãos de um pintor branco de origem italiana.

O lavrador de café [Coffee Agricultural Worker], 1934

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] José Maria Whitaker, 1964

Candido Portinari is a key name of Brazilian modernism, and his Coffee Agricultural Worker is one of his most emblematic paintings. It portrays a strong black man, with oversized feet and hands, represented here barefoot and wearing loose white pants and red shirt, holding a hoe. The many symbolisms and readings stemming from this representation are ambiguous: while on the one hand the man is linked to the world of manual labor, of physical strength, of soil and agriculture (perversely, to the detriment of intellectual work), he also rises as the power of labor to transform the land. He is the one responsible for the work we see on the horizon of the painting's background, the coffee plantation, which in the 1930s was the main Brazilian export—even though he does not own it himself. His gigantic hands and feet convey the strength of his power in a dignified, strong and virile masculine figure, becoming an emblem of national identity, even though it is through the prism of modern art, a stereotypical view of blacks made through the hands of a white painter of Italian origin.



109

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Andrea Mantegna

Isola di Carturo, Itália [Italy], *circa* 1431–
Mântua, Itália, 1506

Andrea Mantegna frequentou o ateliê do artista Francesco Squarcione (1397-1468) dos 12 aos 17 anos, quando se emancipou e pintou os famosos afrescos sobre a vida de São Tiago na Capela Ovetari, em Pádua (1448-57), parcialmente destruídos na Segunda Guerra Mundial. Cunhado do artista Giovanni Bellini (1430/ 35-1516), Mantegna foi pintor da corte dos Gonzaga de Mântua, na Itália. A pintura do MASP, *São Jerônimo penitente no deserto* (1448-51), retrata o santo no deserto de Cálcis da Celessíria, na Síria, como exemplo do eremita que busca desenvolvimento intelectual e penitência na solidão. A cena apresenta alguns atributos tradicionais do santo, ao mesmo tempo asceta e erudito estudioso: o leão de cuja pata Jerônimo teria retirado um espinho, o chapéu vermelho de cardeal, a vela acesa na caverna diante de um crucifixo e a imersão na oração entre os livros fechados. A autoria da pintura foi por muito tempo questionada, mas algumas características da obra se assemelham às de outros exemplos de Mantegna: a coruja, que se repete nos afrescos da Capela Ovetari, assim como os rochedos e a nuvem prateada, semelhantes aos pintados na *Oração no horto*, do acervo da National Gallery of Art, em Washington. O aspecto rochoso da figura de Jerônimo, que parece ser assimilado pelo cenário, obedece ao estilo de Mantegna, marcado pelo desenho expressivo e por formas inspiradas nas esculturas da Roma antiga.

São Jerônimo penitente no deserto [Saint Jerome Penitent in the Desert], 1448-51

Têmpera sobre madeira [Tempera on wood]
Doação [Gift] Câmara Municipal de São Paulo, 1952

Andrea Mantegna was an apprentice of artist Francesco Squarcione (1397-1468) from age 12 to 17, when he separated from his teacher and painted the famous frescoes of the life of Saint James at the Ovetari Chapel in Padua (1448-57), partially destroyed during World War II. The brother-in-law of artist Giovanni Bellini (1430/ 35-1516), Mantegna was the official court painter of the Gonzaga family in Mantua, Italy. The painting in the MASP collection, *Saint Jerome Penitent in the Desert* (1448-51), depicts the saint in the Chalcis Desert in Syria, as an example of a hermit who seeks intellectual development and penance in seclusion. The scene features some traditional elements of this saint who was both an ascetic and a scholar: the lion from whose paw Jerome was said to have removed a thorn, the red bishop's hat, the candle burning in the cave in front of a crucifix and the saint's immersion in prayer beside the closed books. For a long time, the authorship of this painting was questioned, but some characteristics of the work match with others made by Mantegna: the owl, which appears in his frescoes at the Ovetari Chapel, as well as the rocks and silvery cloud, similar to those painted in the *Agony in the Garden*, now part of the collection at the National Gallery of Art in Washington D.C. The stony aspect of Jerome's figure, which tends to blend with the rest of the scene, is in keeping with Mantegna's style, characterized by expressive drawing and by shapes inspired in the sculptures of ancient Rome.



Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]



Suzanne Valadon

Bessines-sur-Gartempe, França [France], 1865 –
Paris, França, 1938

Aos 15 anos, além de garçonete nos bares de Montmartre, Suzanne Valadon tornou-se modelo para artistas como Toulouse-Lautrec (1864-1901) e Pierre-Auguste Renoir (1841-1919). Renoir a introduziu na cena artística, depois de conhecer seus desenhos. Começou a desenhar aos 17 anos, quando teve seu filho, o pintor Maurice Utrillo (1883-1955), de paternidade desconhecida. Foi a primeira mulher a exibir seus trabalhos no Salon des Beaux-Arts de Paris, em 1894. Na ocasião, o pintor Edgar Degas (1834-1917) comprou alguns de seus trabalhos e a incentivou a investir na gravura, abrindo-lhe as portas de seu próprio ateliê. Após quinze anos improdutivos em sua carreira, que coincidem com seu primeiro casamento, Valadon voltou à ativa em 1909. Manteve as cores saturadas de seus desenhos em pastel, tomando emprestado de Degas temas como banhistas e nus reclinados. Em 1924, participou de exposições que reuniram mulheres artistas em Paris, recolocando seu trabalho em evidência. Na obra do MASP, *Nus*, uma mulher lê, deitada de bruços sobre a grama, enquanto a outra, sentada, arruma os cabelos e insinua o tamancão amarelo entre as pernas da primeira. Os tons rosados e alaranjados de seus corpos, bem como as linhas que os contornam, projetam-nas para o primeiro plano, sobre as massas de verde da grama, da vegetação e dos tijolos da mureta.

Nus [Nudes], 1919

Óleo sobre papelão [Oil on cardboard]
Doação [Gift] Banco Hipotecário Lar Brasileiro S.A., 1947

At the age of 15, besides her work as a waitress in the bars of Montmartre, Suzanne Valadon became a model for artists such as Toulouse-Lautrec (1864-1901) and Pierre-Auguste Renoir (1841-1919). At seventeen, upon the birth of her son, painter Maurice Utrillo (1883-1955), of unknown paternity, she began to draw. Upon seeing her drawings, Renoir introduced her as an artist to the art world. She was the first woman to show her works at the Salon des Beaux-Arts de Paris, in 1894. On that occasion, painter Edgar Degas (1834-1917) bought some of her works and encouraged her to work with printmaking, opening the doors of his own studio to her. After an unproductive period of fifteen years, which coincided with her first marriage, Valadon became active again in 1909. She kept the saturated colors of her pastel drawings, while borrowing themes from Degas such as bathers and reclining nudes. In 1924, she took part in exhibitions of women artists in Paris, placing her work back into the spotlight. In her work in the MASP collection, *Nudes*, one woman is reading, lying face down in the grass, while the other one sits above her, arranging her hair while her foot toys with a yellow shoe between the prone women's legs. Their pink and yellow body tone, coupled with their outlines, thrusts the bathers into the foreground, above the swathes of green grass, vegetation, and the masonry of a low wall.



Antonio Parreiras

Niterói, Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1860-1937

Ainda menino, Antonio Parreiras foi matriculado como interno no Liceu Popular de Niterói por sua família, que não via com bons olhos sua vocação artística. Em 1882, após a morte do pai, ingressou na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Dois anos mais tarde, largou a Academia para ser aluno do curso livre de pintura de Georg Grimm (1846-1887), em Niterói. Realizou sua primeira exposição em 1886. Frequentou a Accademia di Belle Arti em Veneza, retornando ao Brasil como professor de paisagem da Escola Nacional de Belas Artes, cargo do qual se afastou posteriormente para fundar a Escola do Ar Livre. Conhecido como pintor de paisagens, tendo como principais temas o campo, as florestas tropicais e marinhas, Parreiras também desenvolveu um repertório de retratos, nus e cenas históricas, como é o caso de *Iracema* (1909), que pertence ao MASP. Nessa pintura, o artista retratou o desfecho da obra literária de mesmo nome, escrita em 1865 por José de Alencar (1829-1877). Iracema, a heroína indígena, aparece sofrendo ao ser abandonada por seu amante europeu. A figura deriva das imagens da Madalena penitente no deserto e não apresenta feições indígenas. A escolha desses modelos indica o caráter trágico e violento do choque entre o colonizador e o colonizado na formação do Brasil.

Iracema, 1909

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] ministro [Minister] Correia e Castro, 1947

As a child, Antonio Parreiras was sent by his family, which did not approve of his artistic bent, to a boarding school named Liceu Popular de Niterói. In 1882, after his father's death, Parreiras enrolled at the Academia Imperial de Belas Artes in Rio de Janeiro. Two years later, he left the Academia to participate in the open painting course given by Georg Grimm (1846-1887) in Niterói. His first exhibition was held in 1886. He traveled to Europe where he attended the Accademia di Belle Arti in Venice, returning to Brazil to serve as a professor of landscape painting at the Escola Nacional de Belas Artes, a position which he later gave up to found the Escola do Ar Livre. Known as a landscape painter, his main subjects being the countryside, tropical forests and seascapes, Parreiras also developed a repertoire of portraits, nudes and historical scenes, as is the case of *Iracema* (1909), which is part of the MASP collection. In this painting, the artist depicted the denouement of the novel of the same name by José de Alencar (1829-1877) in 1865. Iracema, the indigenous heroine, is depicted in her suffering after being abandoned by her European lover. The figure derives from the paintings of the penitent Mary Magdalene in the desert and does not present indigenous features. The choice of these models indicates the tragic and violent character of the clashing between the colonizer and the colonized during the formation of Brazil.



052

Este trabalho possui comentários disponíveis no aplicativo MASP Áudios. Baixe gratuitamente o app e saiba mais.

[This work has comments available in the MASP Áudios application. Download the app for free and learn more.]



Elza O. S.

Recife, Brasil [Brazil], 1928 – Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 2007

Nascida no Recife, Elza de Oliveira Sousa mudou-se aos dezoito anos para o Rio de Janeiro com o marido, Gerson de Souza (1928-2007), que também era pintor. Naquela cidade, trabalhou como bordadeira, estudou teatro, canto lírico e frequentou o famoso curso que o artista Ivan Serpa (1923-1973) ministrava no Museu de Arte Moderna, que formaria vários artistas e que ficou conhecido por cultivar “a liberdade completa de expressão”, nas palavras do crítico Mário Pedrosa (1900-1981). A partir de 1964, participou de dezenas de exposições, coletivas e individuais, mas sua acolhida em coleções públicas não correspondeu à intensa atividade: apenas o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o MASP têm trabalhos seus. Dentro de casa apresenta um inquietante jogo de planos e paredes forradas por quadros de grandes dimensões, em que são representados personagens em escala e traços muito próximos aos que habitam esse estranho ambiente na própria pintura. Seis personagens são representados no interior da casa, ocupada por três grandes pinturas, enquanto uma menor é oferecida aos nossos olhos por uma das personagens. O jogo de espelhamento e representação, numa sucessão de quadros dentro de quadros, sugere um jogo labiríntico de imagens dentro de imagens.

Dentro de casa [In the house], 1964

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Galeria Estação, 2016

Born in Recife, Elza de Oliveira Sousa moved to Rio de Janeiro when she was eighteen along with her husband, Gerson de Souza (1928–2007), who was also a painter. In Rio de Janeiro, she worked as an embroiderer, studied theater and lyrical singing, and attended the famous course in the Museum of Modern Art taught by the artist Ivan Serpa (1923–1973), who trained several artists, and which was known for cultivating a “complete freedom of expression,” in the words of the critic Mário Pedrosa (1900–1981). Since 1964, she has participated in dozens of group and solo exhibitions, but this intense activity was not reflected in acquisitions of her works by public collections: only the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro and MASP have her works. Dentro de casa [In the house] features a disquieting interplay of walls and plans with large paintings, in which she represented people in similar scale and features to those who inhabit this strange environment. Six people are depicted inside the house with three large paintings. One of the characters is holding a smaller painting as if offering it to the viewer. The interplay between mirroring and representation, in a succession of frames within frames, suggests a labyrinth of images within images.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Maxwell Alexandre

Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1990 — vive no [lives in] Rio de Janeiro

Éramos as cinzas e agora somos o fogo, da série **Pardo é papel [We Were the Ashes And Now We Are the Fire]**, from the series Brown is Paper], 2018

Látex, graxa, henê, betume, corante, acrílica, vinílica, grafite, caneta esferográfica, carvão e bastão oleoso sobre papel pardo [Latex, grease, Hair Straightening Cream Henê, bitumen, dye, acrylic, vinyl, graphite, ball-point, charcoal and oily stick on brown paper]

Cortesia do artista e [Courtesy of the artist and] A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, Brasil [Brazil]

Éramos as cinzas e agora somos o fogo faz parte da série *Pardo é papel* — jogo de palavras em que “pardo” designa tanto o suporte da obra (papel precário e não tradicional) como um eufemismo racista que busca evitar denominações como negro ou preto. O título da obra faz referência a versos de um rap do carioca BK e indica a resistência cotidiana frente à violência do racismo sistêmico no Brasil — como nos recorrentes confrontos com a polícia, pintados aqui a partir de cenas reais divulgadas na mídia e nas redes sociais. Neste trabalho, o corpo negro ocupa diversos espaços e é protagonista de cenas variadas, de formatura universitária a shows de rap e também cenas de protestos. Características como o cabelo descolorido, o uniforme da rede pública escolar do Rio de Janeiro e o padrão geométrico que cobre o fundo — uma referência às piscinas de plástico muito presentes nas periferias — são evidenciadas e valorizadas. Além de representar o cotidiano das favelas cariocas, como a Rocinha (onde o artista vive e trabalha), a composição apresenta personalidades afrodescendentes anônimas e conhecidas, como Jean-Michel Basquiat (1960-1988), Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), Nina Simone (1933-2003) e Curtis Mayfield (1942-1999).

We Were the Ashes And Now We Are the Fire is part of the series *Brown is Paper*. The title of the series is a play on words using the Portuguese word “pardo”, which literally means brown, and refers both to Alexandre’s choice of material, brown paper (a cheap, non-traditional paper), and a racist euphemism used to avoid the word black. The title of the work quotes a song by rapper from Rio de Janeiro BK and evokes everyday resistance to the violence of systemic racism in Brazil, exemplified in the artwork by the images of recurrent confrontations with the police painted from real scenes published on media and social networks. The black body occupies multiple spaces and is the protagonist of a myriad of scenes: from a university graduation to a rap concert and images of a street protest. Symbols such as bleached hair, the uniform used by pupils of public schools in Rio de Janeiro and the geometric patterns that cover the background — suggestive of the material used in paddling pools which abound in the poorer neighborhoods of the outskirts of Rio — are acknowledged and valued. As well as representing day-to-day life in the favelas, such as the neighborhood of Rocinha (where the artist lives and works), the composition features both anonymous and well-known Afro-descendent figures, such as Jean-Michel Basquiat (1960-1988), Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), Nina Simone (1933-2003) and Curtis Mayfield (1942-1999).



Tarsila do Amaral

Capivari, São Paulo, Brasil [Brazil], 1886 –
São Paulo, Brasil, 1973

Tarsila compôs muitas marinhas com barcos, um dos muitos temas populares que representou, tanto em desenho, quanto em pintura. Nesse conjunto, o exemplar mais complexo é *Porto I*, pintura da fase nos anos 1950, em que a artista revisita o estilo e os temas de suas próprias pinturas feitas entre 1924 e 1928, com imagens tipicamente brasileiras e cores “caipiras” – o rosa, o azul e o verde em tons brilhantes supostamente inadequadas para a época.

Em *Porto I*, nove embarcações de diferentes formatos e dimensões apontam para muitas direções, ocupando quase toda a superfície da pintura. Os contornos bem definidos das formas e suas distintas áreas de cor são precisamente construídos em diálogos contrastantes e complementares, numa composição que embora figurativa é geometrizada, povoada por triângulos, círculos, trapézios, losangos e quadrados que também desenham uma marinha. Com um tema aparentemente simples com a da marinha com barcos coloridos, Tarsila esboça um sutil e poderoso comentário sobre a possibilidades de articulação entre a abstração geométrica e figuração em 1953, um ano depois do manifesto e da mostra no Museu de Arte Moderna de São Paulo do Grupo Ruptura – de Geraldo de Barros (1923-1998), e Waldemar Cordeiro (1925-1973), entre outros – que opunha um estilo ao outro, em defesa ferrenha do primeiro.

***Porto I* [Port I], 1953**

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Comodato [Long-term loan] MASP Banco Central

[Tarsila do Amaral composed many seascapes with boats, one of the many popular themes that she represented, both in drawings and in paintings. From this category, the most complex example is *Porto I*, from the phase in the 1950s during which Tarsila revisited the style and themes of her own paintings made between 1924 and 1928, using typical Brazilian images and caipira [rustic or “country”] colors—pink, blue, and green in brilliant tones, which were supposedly inappropriate for a refined modernist painting, at least according to the tastes of the time. In *Porto I*, nine boats of different shapes and sizes point in many directions, occupying nearly the entire surface of the painting. The well-defined contours of the forms and their distinct areas of color are precisely constructed in contrasting and complementary dialogues, in a composition that, while figurative, is geometricized, populated by triangles, circles, trapezoids, rhombuses, and squares that make up the form of the seascape. With a seemingly simple theme—a seascape with colorful boats—Tarsila outlined a subtle and powerful commentary on the possibilities of dialogue between geometric abstraction and figuration in 1953, a year after the emblematic Grupo Ruptura manifesto and exhibition at the Museu de Arte Moderna de São Paulo by Geraldo de Barros (1923-1998) and Waldemar Cordeiro (1925-1973), among others, who opposed one style in favor of the other, fiercely defending the former.]



Tarsila do Amaral

Capivari, São Paulo, Brasil [Brazil], 1886 –
São Paulo, Brasil, 1973

Um vento forte se abate sobre uma solitária figura feminina numa paisagem noturna, melancólica, de solo verde-oliva e céu azul prussiano. A atmosfera é fria, inhóspita, tanto nas cores quanto na representação do tempo, com o vento soprando os longuíssimos e ondulados cabelos castanhos da personagem para fora da tela. A personagem está de costas para o espectador, vestindo um traje rosa; não vemos seu semblante, mas o formato de seu corpo — tal como uma gota de lágrima — sugere seu estado de espírito. Ela parece fitar o infinito da paisagem, ocupada por quatro elementos verdes, vegetações fantásticas verticalizadas que já se anunciam em obras anteriores. As oito luminosas pinturas do ano mais prolífico da artista, 1929, são sucedidas em 1930 por uma solitária pintura em tons escuros. De fato, *Composição (Figura só)*, que pode ser considerada um autorretrato, se destaca das demais obras de Tarsila, tanto aquelas de anos anteriores quanto as de anos posteriores, e não por acaso é a única pintura feita em 1930. Esse ano marca um ponto de inflexão na vida da artista, do país e do mundo. Em 1929, a abastada família de Tarsila, constituída de fazendeiros cafeicultores, perdeu a fortuna com a crise financeira internacional deflagrada pela quebra da bolsa de Nova York em outubro. Em 1930, um golpe de Estado põe fim à República Velha, mergulhando o país na chamada era Vargas, em referência a Getúlio Vargas (1882-1954), que governou o Brasil até 1945. No mesmo ano de 1930, Tarsila perde o marido e parceiro intelectual Oswald de Andrade (1890-1954), que a abandona por Pagu, a escritora Patrícia Rehder Galvão (1910-1962), num escândalo que chocou a sociedade paulista. Nada mais seria como antes.

Composição (Figura só) [Composition (Lonely Figure)], 1930

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Comodato [Long-term loan] MASP Ronaldo Cesar Coelho

A strong wind sweeps across a solitary female figure in a melancholy nocturnal landscape of olivegreen soil and Prussian blue sky. The atmosphere is cold and inhospitable, as much in its colors as in the representation of the weather, with the wind blowing the figure's long, wavy brown hair off the canvas. The figure has her back to the viewer, and she is dressed in pink; we do not see her face, but the shape of her body—like a teardrop— suggests her state of mind. She seems to stare into the infinity of the landscape, occupied by four green elements, fantastic vertical vegetation that had already announced itself in previous Works. The eight luminous paintings of the artist's most prolific year, 1929 are succeeded in 1930 by this solitary painting done in dark tones. In fact, *Composição (Figura só)*, which can be considered a self-portrait, stands out from Tarsila's other work, both of previous and of later years; not by chance it is the only painting she made in 1930. The year of 1930 marked a turning point in the life of the artist, the country, and the world. In 1929, Tarsila's family of wealthy coffee farmers lost their fortunes in the international financial crisis triggered by the collapse of the New York Stock Exchange in October. In 1930, a coup d'état put an end to Brazil's Old Republic, plunging the country into the so-called *Vargas Era*, in reference to Getúlio Vargas (1882-1954), who would govern Brazil until 1945. In the same year, 1930, Tarsila lost her husband and intellectual partner, Oswald de Andrade (1890-1954), who left her for Pagu, the writer Patrícia Rehder Galvão (1910-1962), in a scandal that shocked São Paulo society. Nothing would be as it had been before.



Agostinho Batista de Freitas

Paulínia, São Paulo, Brasil [Brazil], 1927 –
São Paulo, Brasil, 1997

Vista do MASP [View of MASP], 1978

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Alessandra D'Aloia, 2016

Imagine que você chegou hoje ao MASP andando pela avenida Paulista, desde a rua da Consolação. Durante todo o percurso se pode avistar sua fachada lateral, que vai aumentando de tamanho à medida que você se aproxima. Já na esquina da rua Plínio Figueiredo, ladeirinha que sobe até o museu, você terá a mesma visão que Agostinho Batista de Freitas mostra nesta pintura. É a perspectiva de alguém que se prepara para atravessar a rua em direção ao vão livre, impressão de movimento reforçada pelos demais pedestres, logo adiante. As capacidades técnicas do pintor se mostram exemplarmente nessas e em outras escolhas que fez para a composição. Por exemplo, ao valorizar os contrastes entre os eixos horizontais — nas formas do piso do vão livre e da laje inferior do museu — e verticais — os postes de sinalização da avenida, os prédios, a grande coluna do MASP e as esquadrias da fachada de vidro. Freitas faz essa fricção da matriz geométrica acompanhar o contraste cromático, ao articular de maneira muito precisa e elegante cores quentes — nas pessoas, nos veículos — e frias — calçada, asfalto e arquitetura como um todo. Repare que as grandes colunas do museu ainda eram de concreto bruto, já que o vermelho só foi aplicado em 1991, com o consentimento de Lina Bo Bardi (1914-1992), autora do projeto do edifício do MASP, para solucionar um problema de vazamento. Outros elementos de época são os ônibus da CMTC, a antiga Companhia Municipal de Transportes Coletivos, extinta em 1995, e os carros modelo Fusca. O termo *naïf* — em francês, “ingênuo” —, aplicado à produção autodidata, traz consigo uma forte carga pejorativa. A observação detida de um artista como Agostinho mostra algo bem diverso, ao evidenciar seu domínio sobre os elementos da composição e da cor — e seus significados para além do que se vê.

Imagine arriving today at MASP, walking along Avenida Paulista from the direction of Rua da Consolação. For the entire route, you can see the museum's lateral façade that becomes increasingly bigger as you get closer. On the corner of Rua Plínio Figueiredo, from the top of the ramp that leads up to the museum, you can see the same perspective that Agostinho Batista de Freitas represents in this picture. It is the perspective of someone that is ready to cross the road in the direction of the museum's free span, an impression that is reinforced by the other pedestrians further ahead. Both this, and other choices that the artist made for this composition, are a testimony to the painter's technical skill. For example, by highlighting the contrast between the horizontal lines — the shape of the free span and the concrete ceiling above — and the vertical lines — road signs on the street, the surrounding buildings, MASP's large columns and the metal frames on the glass façade. In Freitas' painting, the tension in the geometric matrix is accompanied by a chromatic contrast that is achieved by the precise articulation of warm colors — people and vehicles — and cold colors — the sidewalk, the cement, and the architecture as a whole. Notice how the museum's large columns are still made of raw concrete, as the red color was only applied in 1991 to solve an issue with infiltration. Lina Bo Bardi (1914-1992), who designed the building, gave her consent for this change. Other elements from the time are the buses run by CMTC, the former Collective Transport Municipal Company, which became extinct in 1995, and the VW Bugs. The term *naïf* — which literally means “naïve” in French — is often used to pejoratively describe self-taught practices. However, the attentive observation of an artist such as Agostinho shows something completely different by revealing his mastery of compositional elements and colors — as well as meanings that go beyond the visible.



Agostino Brunias

Itália [Italy], 1730-1796

Inicialmente considerada uma obra do artista Jean-Baptiste Debret (1768-1848), após uma reavaliação por especialistas, em 2015, *Índios atravessando um riacho* foi atribuída a Agostino Brunias, e a cena representada na pintura passou do Brasil do início do século 19, onde trabalhou Debret, para o Caribe do final do século 18, onde viveu Brunias. O pintor inglês de origem italiana residiu nas ilhas caribenhas, onde pintou cenas da população miscigenada, entretida em atividades cotidianas no espaço público, como festas populares ou mercados. A composição da pintura do MASP segue uma estrutura narrativa e temporal própria da pintura histórica. O modo de estar no mundo dos povos originários, representado pela nudez e pela habitação similar a uma cabana, é isolado do resto da composição, à esquerda de uma árvore que atravessa toda a largura da pintura. À direita da árvore, um homem parece dirigir o trabalho de uma série de indígenas, que carregam cestos na travessia do riacho. Do outro lado do rio, duas indígenas descansam e amamentam, enquanto um homem com um chapéu similar ao do personagem central repousa junto a uma criança indígena. O desenrolar dessa ação parece sugerir a assimilação progressiva da nova cultura imposta e sua consequente mestiçagem. Essa concepção da colonização omite e apazigua a violência da aculturação e da escravização da população autóctone. O Yale British Art possui uma tela que poderia ser um detalhe de uma cena muito semelhante à do MASP — embora as vestes dos indígenas e do homem que os conduz sejam um pouco diferentes, os traços dos personagens e da paisagem são parecidos —, o que nos permitiria considerar uma datação semelhante para esta obra, hoje sem data.

Indígenas atravessando um riacho

[Indians Crossing a Stream], 1770-96

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação [Gift] João da Costa Doria, 1951

Initially considered to be a painting by Jean-Baptiste Debret (1768-1848), *Indians Crossing a Stream* was later attributed to Agostino Brunias, following a specialized reassessment in 2015. The scene depicted moves from Brazil at the beginning of the 19th century, where Debret worked, to the Caribbean of the 18th century, where Brunias lived. The Italian-English painter resided in the Caribbean islands where he painted scenes representing the mixed population going about their daily activities in public spaces, such as at street parties and markets [img. 2-3]. The composition of MASP's picture follows a narrative and temporal framework that is typical of historical painting. The lifestyle of the indigenous peoples, represented by nudity and dwellings that look like huts, is isolated from the remainder of the composition, marked by a tree on the left-hand side that crosses its whole length. To the right of the tree, a man seems to be supervising the work of a group of indigenous people, who are carrying baskets across the stream. Across the river, two women rest and breastfeed, whilst another man, wearing a hat similar to the main character, sits next to an indigenous child. The action seems to suggest the progressive assimilation of the new imposed culture and its resulting miscegenation. However, this concept of colonization omits and alleviates the violence of acculturation and enslavement of the autochthonous. The Yale Center for British Art holds a painting [img.1] that seems to be a detailed version of a very similar scene. Even though the garments of the indigenous people and the men controlling them are slightly different, the characters and the landscape are very much alike. This has allowed us to consider a similar date for this currently undated work.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Claude Monet

Paris, França [France], 1840 – Giverny, França, 1926

A ponte japonesa sobre a lagoa das ninfeias em Giverny [Japanese Bridge over the Water-Lily Pond in Giverny], 1920-24

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Doação [Gift] Louis La Saigne, 1948

Monet foi direcionado para a pintura de paisagens marinhas ao ar livre por Eugène Boudin (1824 -1898). Nos anos seguintes, aproximou-se de um grupo de jovens artistas, entusiasmados com a pintura da Escola de Barbizon, de Manet (1832 -1883) e de Courbet (1819-1877). Nas paisagens pintadas na década de 1860, Monet iniciou suas experimentações sobre a representação dos reflexos da luz na água, que levaram à formulação de uma nova relação entre pintura e natureza, da qual derivou o impressionismo. Foi justamente um quadro de Monet, *Impressão, sol nascente*, exposto na primeira mostra do grupo, em 1874, que deu origem ao nome do movimento. As duas obras do MASP foram pintadas em Giverny, para onde Monet se mudou em 1883. *A ponte japonesa sobre a lagoa das ninfeias em Giverny* (1920-24) é uma pintura dos últimos anos de vida do pintor. Nas obras desta fase, a forma dos objetos representados se desfaz, já que a definição da imagem perde lugar para os efeitos das manchas na superfície da tela. Vista de perto, a massa de tinta é mais fina e mais espaçada que o habitual. Na época, certa crítica atribuiu tal efeito das obras à doença que afligia a vista do velho artista, sem considerar o significado de sua escolha gradativa por afastar-se da verossimilhança da figuração.

Monet was introduced to the painting of seascapes in the open air by Eugène Boudin (1824-1898). In the following years, he approached a group of young artists, enthusiastic about the painting of the Barbizon School as well as the work of Manet (1832-1883) and Courbet (1819-1877). His landscapes from the 1860s evince how Monet had begun to experiment with the representation of reflections of light on water, which led him to formulate a new relation between painting and nature, from which impressionism derived. In fact, the name of the impressionist group came from the title of a painting by Monet, *Impression, Sunrise*, presented at the group's first show, in 1874. The two works in MASP's collection were painted in Giverny, to where Monet moved in 1883. *Japanese Bridge over the Water-Lily Pond in Giverny*, (1920 -24) is a painting from the last years of the painter's life. In the works of this phase, the shapes of the objects are broken apart, as the definition of the image takes second place to the effects of the patches of color on the surface of the canvas. Seen from up close, the layer of paint is thinner and more spread out than usual. At the time, a certain critic attributed this effect to the malady that was afflicting the old artist's vision, not considering the meaning behind his gradual shift away from the verisimilitude of figuration.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Edgar Degas

Paris, França [France], 1834-1917

As primeiras referências de Degas foram Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) e Édouard Manet (1832-1883), que orientaram sua pintura em direção à representação de temas modernos. Depois da derrota da França na guerra contra a Prússia (1870-1871) e dos eventos da Comuna de Paris (1871), Degas viajou a Nova Orleans, cidade natal de sua mãe. Voltou a Paris em 1873 e, decepcionado com os salões oficiais, juntou-se ao grupo de jovens artistas que passaram a ser conhecidos como impressionistas. Degas teve um papel importante na organização das oito exposições do grupo, realizadas entre 1874 e 1886. Ele não prezava a pintura de paisagem ao ar livre; preferia estudar o movimento da figura humana e dos animais, utilizando, de forma pioneira, os recursos ópticos da fotografia. O MASP possui um extraordinário conjunto de 73 esculturas do artista. Criadas em função de experimentos na pintura e no desenho, foram fundidas em bronze após sua morte. A única escultura exposta publicamente durante sua vida foi *Bailarina de catorze anos*. Realizada originalmente em cera colorida, com um tutu de tule branco e uma peruca atada com uma fita, a obra remete à escultura policromada de efeito realista e teatral existente em várias tradições, desde a Antiguidade até o presépio setecentista.

Bailarina de catorze anos [Little Dancer, Aged Fourteen], 1880

Bronze com policromia e tecido [Painted bronze and fabric]
Doação [Gift] Alberto Alves Filho, Alberto José Alves, Alcino Ribeiro de Lima, 1954

Degas's first references were Jean-Auguste Dominique Ingres (1780–1867) and Édouard Manet (1832–1883), under whose influence he adopted the depiction of modern themes. After the defeat of France in the Franco-Prussian War (1870–1871) and the events of the Paris Commune (1871), he traveled to New Orleans, his mother's city of birth. He returned to Paris in 1873 and, disappointed with the official salons, joined a group of young artists who had become known as the impressionists. Degas played an important role in the organization of the group's eight exhibitions, held between 1874 and 1886. He did not appreciate landscape painting in the open air; he preferred to study the movements of the human figure and animals, making pioneering use of the optical resources of photography. MASP has an extraordinary set of 73 sculptures by the artist. Born from experiments in painting and drawing, they were cast in bronze after his death. The only sculpture shown publicly during his life was *Little Dancer, Aged Fourteen*. Made originally in colored wax and wearing a tutu of white tulle, her ponytail tied with a ribbon, the work refers to the polychrome sculpture with a realistic and theatrical aspect existing in various traditions, ranging from antiquity to the 18th century nativity scenes.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Federico Herrero

San José, Costa Rica, 1978

Além de apresentar vivências da paisagem e da cultura latino-americanas, o artista costa-riquenho Federico Herrero experimenta com elementos próprios da pintura, como as marcas de pinceladas e a materialidade da tinta, levando seu trabalho ao limite entre a figuração e a abstração. Em várias obras, o artista pintou o morro do Pão de Açúcar, no Rio de Janeiro, com cores saturadas e chapadas. Com títulos em espanhol, diversas escalas e técnicas de pintura, esses trabalhos não constituem uma série, mas buscam materializar, segundo o artista, diferentes sensações provocadas pela paisagem carioca, marcada pela interação entre a natureza e a cidade. *Pan de Azúcar* é a maior tela desse conjunto. Na área central, que representa o morro, há apenas a lona crua, enquanto nas bordas da composição há muitos elementos, como marcas de spray, grafismos que remetem ao desenho infantil, campos de cor e grossas pinceladas de tinta a óleo. Ao enfatizar as marcas de pintura nas bordas do trabalho, Herrero leva nosso olhar a circular pelas margens da composição, fazendo-nos pensar sobre as relações entre centro e periferia e criando uma vibração entre figura e fundo. Nesse sentido, também há um trânsito entre o micro e o macro, pois a maior parte da pintura está vazia, enquanto nas bordas e nas laterais há uma diversidade de elementos que geram contrastes entre áreas brilhantes e opacas, lisas e com texturas — algo que só pode ser visto ao vivo ao alterarmos proximidade e distância.

Pan de azúcar [Pão de açúcar] [Sugar Loaf Mountain], 2011

Acrílica, óleo e tinta de marcador sobre tela [Acrylic, oil and marker paint on canvas]

Doação do artista [Gift of the artist], 2021

As well as depicting experiences of Latin American landscape and culture, Costa Rican artist Federico Herrero experiments with elements characteristic to painting, such as brush strokes and the materiality of paint, pushing his work to the borderline between figuration and abstraction. The artist has painted the Sugarloaf Mountain in Rio de Janeiro in several works, with saturated, flat colors. Titled in Spanish, with different scales and painting techniques, these works do not constitute a series, but seek to materialize, according to the artist, different sensations provoked by the carioca landscape, marked by the interaction between nature and the city. *Pan de Azúcar* is the largest canvas of this set. The central area, which represents the mount, contains only the raw canvas, while on the edges of the composition there are many elements, such as spray marks, graphics that refer to children's drawings, fields of color, and thick oil paint strokes. By emphasizing the painting elements on the edges of the work, Herrero leads our gaze to move around the edges of the composition, making us think about the relations between the privileged and the poor areas of the city and creating a vibration between figure and background. In this sense, there is also a transit between the micro and the macro, as most of the painting is empty, while on the edges and sides there is a diversity of elements that generate contrasts between bright and opaque, smooth and textured areas—something that can only be seen live by alternating one's proximity and distance.



Franz Ackermann

Neumarkt-Sankt Veit, Alemanha [Germany], 1963

Desde os anos 1990, o artista Franz Ackermann tem viajado pelo mundo alimentando a pesquisa para seu trabalho. Nas viagens, coleciona cartões postais, sacolas, jornais, mapas e cartazes que são referências para suas obras, trazendo aspectos da colagem e do design para a pintura. Com ateliê em Berlim, suas pinturas combinam elementos de muitas fontes, como a arquitetura, o design e a publicidade, extraídos de megalópoles como Singapura, Hong Kong e Nova York. No início dos anos 2000, Ackermann começou a visitar o Brasil regularmente, em especial a cidade de São Paulo, onde expôs diversas vezes. Na pintura *Empty Flagposts/ME*, dois mastros sem bandeiras são representados sobre um fundo que alterna campos de cores chapadas, padrões geométricos e pinceladas expressivas, gerando múltiplas perspectivas em um espaço fragmentado. Alguns elementos remetem a brises, cobogós, janelas, torres e pontes, enquanto as grandes áreas amarela e rosa ao centro do quadro levam o olhar para o fundo, construindo uma dinâmica de cores, gestos e formas que se intensifica nas bordas. Os mastros de bandeiras vazias sugerem uma espécie de “lugar nenhum”, sem história ou identidade, em contraposição ao “eu” subjetivo indicado no título, ainda que povoado de tantas cores, formas e referências. A pintura de Ackermann funciona, desse modo, como um “mapa mental” (expressão que dá título a muitas de suas obras), transitando entre a representação, a figuração e a abstração, entre a cidade e o eu, num contexto de globalização e urbanização aceleradas.

Empty Flagposts/ME

[Mastros de bandeira vazios/EU], 2016

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação do artista [Gift of the artist], 2021

Since the 1990s, the artist Franz Ackermann has been traveling the world feeding the research for his work. While traveling, he collects postcards, bags, newspapers, maps, and posters that are references for his works, bringing aspects of collage and design to painting. With a studio in Berlin, his paintings combine elements from many sources, such as architecture, design, and advertising, taken from megalopolises like Singapore, Hong Kong, and New York. In the early 2000s, Ackermann began visiting Brazil regularly, especially the city of São Paulo, where he exhibited several times. In the painting *Empty Flagposts/ME*, two masts without flags are represented on a background that alternates fields of flat colors, geometric patterns, and expressive brushstrokes, generating multiple perspectives in a fragmented space. Some elements refer to shutters, breeze blocks, windows, towers and bridges, while the large yellow and pink areas in the center of the painting lead the eye to the background, building a color, gesture and shape dynamic that intensifies at the edges. The empty flagposts suggest a kind of “nowhere,” with no history or identity, as opposed to the subjective “me” indicated in the title, yet populated with so many colors, shapes, and references. Ackermann’s painting works, in this way, as a “mental map” (an expression that gives the title to many of his works), moving between representation, figuration, and abstraction, between the city and the self, in a context of accelerated globalization and urbanization.



Giulia Andreani

Veneza, Itália [Italy], 1985

Valentine invoquant les enfers
[Valentine invocando o submundo]
[Valentine Invoking the Underworld], 2019

Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]

Doação [Gift] Rose Setubal e Alfredo Setubal, no contexto da exposição *Histórias das mulheres, histórias feministas* [in the context of the exhibition *Women's Histories, Feminist Histories*], 2019

Trabalhando principalmente com uma paleta de azuis e cinzas, Giulia Andreani reconfigura histórias e memórias, pessoais ou coletivas, a partir da apropriação de imagens encontradas em diferentes arquivos. Os tons escolhidos pela artista remetem às cores de tinta das canetas usadas para assinar documentos, conferindo uma característica impessoal às suas pinturas. A obra *Valentine invoquant les enfers* é parte de um conjunto de pinturas em que Andreani faz referência à vida e à obra da pintora franco-argelina Valentine Prax (1897-1981). A tela do MASP foi inspirada em uma fotografia de Prax em seu estúdio, na qual a artista posa com seus instrumentos de trabalho diante de um cavalete. Na releitura, feita por Andreani, dessa imagem histórica, há uma pintura apoiada sob o cavalete, como se a artista estivesse prestes a retomar o trabalho nela. Trata-se de uma citação da obra *Junon sollicite l'aide des Enfers* [Juno pede ajuda ao submundo] (circa 1620), do pintor holandês Jan Tengnagel (1584-1635), que por sua vez representa a ira de Juno contra Júpiter. Segundo a mitologia romana, Juno evocou o submundo para se vingar da infidelidade de seu marido. Em *Valentine invoquant les enfers*, Andreani aproxima as histórias de Juno e Prax, ambas figuras femininas que tiveram de conjurar forças distintas para materializar seus desejos, mesmo em meio às adversidades.

Working mainly with a palette of blues and greys, Giulia Andreani reconfigures stories and memories, personal or collective, by appropriating images found in different archives. The tones chosen by the artist refer to the ink colors of the pens used to sign documents, conferring an impersonal characteristic to her paintings. *Valentine invoquant les enfers* is part of a set of paintings in which Andreani refers to the life and work of the French-Algerian painter Valentine Prax (1897–1981). The painting at MASP was inspired by a photograph of Prax in her studio, in which the artist poses with her work tools in front of an easel. In Andreani's reinterpretation of this historical image, there is a painting resting on the easel, as if the artist were about to resume work on it. The painting is a citation from *Junon sollicite l'aide des Enfers* (circa 1620) by the Dutch painter Jan Tengnagel (1584–1635), which in turn represents Juno's *wrath against Jupiter*. According to Roman mythology, Juno called the underworld to take revenge for her husband's infidelity. In *Valentine invoquant les enfers*, Andreani brings together the stories of Juno and Prax, both female figures who had to conjure up distinct forces to materialize their desires, even in the midst of adversity.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Kaj Osteroth e Lydia Hamann

Beckum, Alemanha [Germany], 1977 |
Potsdam, Alemanha [Germany], 1979

Kaj Osteroth e Lydia Hamann propõem outra forma de relação entre artistas mulheres e ativistas feministas. Pensando a admiração como uma forma radical de relacionar-se, Osteroth e Hamann buscam estabelecer uma rede de colaborações, aprendizagem, troca e afeto entre mulheres. Muitas vezes, retratam a si mesmas sentadas em um sofá, móvel que simboliza um lugar de diálogo. *Permanecendo com o problema* foi comissionado para a exposição *Histórias das mulheres, histórias feministas*, em 2019, como resultado de viagens ao Brasil e pesquisas realizadas pelas artistas, e o título faz referência ao livro da escritora feminista Donna Haraway. Nessas telas, um grupo de mulheres interage entre si, troca afetos e admira diversas artistas, ativistas e escritoras brasileiras. O icônico *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral (1886-1973), aparece estampado na camisa de uma mulher, sentada ao lado de outra que lê um livro de Djamila Ribeiro. Pinturas de Teresinha Soares e Djanira da Motta e Silva (1914-1979) estão colocadas nas paredes, enquanto uma obra de Wanda Pimentel (1943-2019) é exposta em um cavalete de vidro desenhado por Lina Bo Bardi (1914-1992), que também projetou as cadeiras que aparecem na cena. Lygia Clark (1920-1988) é referenciada nos óculos usados por duas mulheres, em alusão a uma obra importante da artista. Um desenho de Rosana Paulino aparece sobre a mesa. Abaixo, há prateleiras com catálogos de exposições publicados pelo MASP (Djanira, Pimentel, Soares, Sonia Gomes e *Histórias afro-atlânticas*) e monográficas de artistas brasileiras e coletivos (Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Jamac, Márcia X, Mônica Nador, Regina Vater).

Staying with the trouble [Permanecendo com o problema], 2019

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação das artistas, no contexto da exposição *Histórias das mulheres, histórias feministas* [Gift of the artists in the context of the exhibition *Women's Histories, Feminist Histories*], 2019

In their work, Kaj Osteroth and Lydia Hamann suggest another form of relationship between women artists and feminist activists. By understanding admiration as a radical way of relating, they seek to establish a network of collaborations, learning, exchange, and affection among women. They often portray themselves sitting on a sofa, a piece of furniture that symbolizes a site of dialogue. *Staying with the Trouble* was commissioned for the exhibition *Women's Histories, Feminist Histories* (2019), at MASP, and comes out of their travels and research in Brazil. The title refers to a book by contemporary feminist scholar Donna Haraway. In the painting, a group of 12 young women interact in a lively scene, exchanging affections and admiring Brazilian artists, activists, and writers. Tarsila do Amaral's (1886–1973) iconic *Abaporu* (1928) illustrates a woman's t-shirt, who sits next to another one reading a book by Djamila Ribeiro. Teresinha Soares's and Djanira da Motta e Silva's (1914–1979) paintings hang on the wall, whereas Wanda Pimentel's (1943–2019) hangs on a glass easel designed by Lina Bo Bardi (1914–1992), whose chairs also appear on the scene. Lygia Clark (1920–1988) is referenced in the double goggles worn by two women, an important work by the artist. Rosana Paulino appears in a drawing resting on the table. Under it are shelves with exhibition catalogs published by MASP (Djanira, Pimentel, Soares, Sonia Gomes, *Afro-Atlantic Histories*) and monographs on key Brazilian artists and collectives (Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Jamac, Márcia X, Mônica Nador, Regina Vater).

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Leda Catunda

São Paulo, Brasil [Brazil], 1961

Leda Catunda é frequentemente associada à chamada Geração 80, grupo de artistas emergido no final da ditadura civil-militar cujo mote era o “prazer da pintura”, em oposição ao caráter mais severo e cerebral da arte conceitual dos anos 1970. Catunda revigora a pintura de modo irreverente, trazendo referências populares, íntimas e cotidianas. Uma afirmação sua é significativa: “O trabalho pode ter um conteúdo conceitual e ao mesmo tempo pode ser manual e pode ser pintura”. Há uma certa estética do popular e do feito à mão em sua obra, com o uso de tecidos vindos da “seção cama, mesa e banho” como suporte para pintura — toalhas, lençóis, flanelas, cobertores, capachos. “Como não sou a rainha da marcenaria”, disse Catunda, “fui costurar”. Sua tese de doutorado tinha um título sugestivo: *Poética da maciez*, conectando Lucio Fontana (1899–1968), Lygia Clark (1920–1988), Eva Hesse (1936–1970) e Yayoi Kusama. Na obra de Catunda, tais feições assumem formas “macias” de línguas, bocas, barrigas, cérebros, fígados e moscas. Em lona pintada com tinta acrílica e recheada de espuma picada de travesseiro, *Barriga* é uma obra icônica da artista, tendo participado de duas bienais de São Paulo. A barriga é aquela parte no meio do corpo que pode incomodar ou trazer conforto, inchar ou doer, estar cheia ou vazia, levar um soco ou carregar um outro ser humano. Ela expressa interioridade, intimidade, suscetibilidade, e, sobretudo, a possibilidade da pintura como representação e construção de um corpo — macio, afetivo, feito à mão e de todos nós.

Barriga [Belly], 1993

Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]
Doação da artista [Gift of the artist], 2020

Leda Catunda is often associated with the so-called Geração 80 [1980s Generation], a group of artists who emerged at the end of the Brazilian civil-military dictatorship and whose motto was “the pleasure of painting,” as opposed to the more severe and cerebral character of conceptual art of the 1970s. Catunda reinigorates painting in an irreverent manner, introducing popular, intimate, and everyday references. A statement of hers is significant: “The work can have conceptual content and at the same time it can be handmade and painting.” There is a certain popular and handmade aesthetic in her work, with the use of fabrics from the “house linen section” as media for painting—towels, sheets, flannels, blankets, and doormats. “Since I am not the queen of carpentry,” Catunda said, “I chose sewing.” Her doctoral dissertation had a suggestive title: *The Poetics of Softness*, connecting Lucio Fontana (1899–1968), Lygia Clark (1920–1988), Eva Hesse (1936–1970) and Yayoi Kusama. In Catunda’s work, these features take on the “soft” forms of tongues, mouths, bellies, brains, livers, and flies. *Barriga*, made of canvas painted with acrylic paint and stuffed with chopped pillow foam, is an iconic work by the artist, who has participated in two biennials in São Paulo. The belly is that part in the middle of the body that can disturb or bring comfort, swell or hurt, be full or empty, carry a punch or carry another human being. It expresses interiority, intimacy, susceptibility, and, above all, the possibility of painting as representation and construction of a body—soft, affective, handmade, and belonging to all of us.



Leonilson

Fortaleza, Brasil [Brazil], 1957 – São Paulo, Brasil, 1993

Muitos trabalhos de Leonilson são reflexões poéticas e pessoais sobre sua vida e o mundo, assumindo aspectos autobiográficos. Os temas nesse diário escrito, desenhado e pintado são o amor e os amantes, os sentimentos e a sexualidade, o corpo e a doença — o artista descobriu ser HIV+ em 1991. Desse mesmo ano é *Agora e as oportunidades*, pintura capital em sua obra. Ao lado da figura desenhada em preto que parece fundir diversos corpos, lemos: “Sou um homem só, sou dois”, “agora e as oportunidades”; abaixo dela: “tenho quase 2 mts e estou só há várias noites”. Trata-se de um personagem fabuloso, evocando um ser mitológico; solitário e dividido, com quatro pernas e cabeças, ele caminha para diversos lados. Leonilson tinha interesse no minimalismo e no monocromo branco, daí o branco que domina muitos de seus trabalhos e ocupa o fundo desta pintura com paleta de cores reduzida. Entretanto, ele nunca assumiu o frio rigor cerebral e o despojamento ascético dos artistas minimalistas; ao contrário, seu despojamento é utilizado para dar dramaticidade e ênfase poética a suas narrativas tão quentes. À direita, na pintura, Leonilson desenhou seis copos e as palavras “os negros”, “os homossexuais”, “os judeus”, “as mulheres”, “os aleijados”, “os comunistas”. Trata-se sem dúvida do trabalho mais eloquientemente político do artista, daí também sua importância. Em suas palavras: “Eu percebo a segregação que existe. E eu, é óbvio, faço parte de uma dessas minorias”. Leonilson viria a falecer em consequência da aids dois anos depois, aos 36 anos.

Agora e as oportunidades [Now and the Opportunities], 1991

Acrílica, tinta metálica e lápis de cor sobre lona
[Acrylic, metallic ink and colored pencil on canvas]

Doação [Gift] Fernanda Feitosa e Heitor Martins, 2020

Many of Leonilson's works are poetic and personal reflections on his life and the world, adopting autobiographical aspects. Love and lovers, feelings and sexuality, the body and illness are the themes in this written, drawn, and painted diary—the artist discovered he was HIV+ in 1991. *Agora e as oportunidades* is from that same year, a key painting in his oeuvre. Beside the figure drawn in black that seems to merge several bodies, we read: “I am one man, I am two,” “now and the opportunities”; below it: “I am almost 2 meters tall and I have been alone for several nights.” This is a fabulous character, evoking a mythological being; solitary and divided, with four legs and heads, he walks in different directions. Leonilson was interested in minimalism and white monochrome, hence the white that dominates many of his works and occupies the background of this painting with a reduced color palette. However, he never took on the cold cerebral rigor and ascetic stripping of minimalist artists; rather, his stripping is used to add drama and poetic emphasis to his very warm narratives. On the right, in the painting, Leonilson has drawn six glasses and the words “the Blacks,” “the homosexuals,” “the Jews,” “the women,” “the cripples,” “the communists.” This is undoubtedly the artist's most eloquently political work, hence also its importance. In his words: “I realize the segregation that exists. And I, of course, am part of one of these minorities.” Leonilson would die as a result of AIDS two years later, at the age of 36.



Los Carpinteros

Havana, Cuba, 1992

Clavo Trece [Prego treze] [Nail thirteen], 2015

Metal

Doação dos artistas e Fortes D'Aloia & Gabriel
[Gift of the artists and Fortes D'Aloia & Gabriel], 2021

Fundado pelos artistas cubanos Dagoberto Rodríguez, Marco Castillo e Alexandre Arrecha, que permaneceu no grupo até 2003, o coletivo Los Carpinteros ficou conhecido por suas aquarelas, esculturas e instalações que transformam o sentido usual de objetos cotidianos e de elementos arquitetônicos. Com uma construção meticulosa, seus trabalhos discutem a relação entre arte e design, representação e ficção, como em *Clavo trece*, uma escultura de ferro na qual um prego torcido é feito em escala agigantada. Embora tenha seu tamanho alterado, gerando um objeto impossível, o trabalho é produzido com o mesmo material de seu referente original, o prego, mas o metal dessa escultura tem um aspecto enferrujado. Ao escolher o prego como tema, a dupla faz referência aos materiais e objetos de construção usados em sua prática de carpintaria, que dá nome ao grupo. Em outras apresentações desse trabalho uma série de esculturas com o mesmo assunto, mas diferentes configurações, foram dispostas diretamente no chão e cada obra da série é nomeada com sua numeração. O material e a variação de formas a partir de um mesmo procedimento de dobrar ou torcer o metal remetem à escultura moderna, como na obra do brasileiro Amilcar de Castro (1920-2002) ou do estadunidense Richard Serra, mas com um gesto irônico, pois a série desenvolvida por Los Carpinteros evoca a ideia de erros cometidos repetidamente. A imagem do prego torcido e agigantado sugere frustração, mas também humor, pois além da alteração na escala, o objeto impossibilitado para sua função é eternizado na escultura.

Founded by Cuban artists Dagoberto Rodríguez, Marco Castillo, and Alexandre Arrecha, who remained with the group until 2003, the Los Carpinteros group has become known for its watercolors, sculptures, and installations that transform the usual meaning of everyday objects and architectural elements. Meticulously constructed, their works discuss the relation between art and design, representation and fiction, as in *Clavo trece*, an iron sculpture in which a twisted nail is rendered in gigantic scale. Although it has its size changed, generating an impossible object, the work is produced with the same material as its original referent, the nail, however, the metal of the sculpture has a rusty aspect. By choosing the nail as a theme, the duo references the materials and construction objects used in their carpentry practice, after which the group takes its name. In other versions of this work—a series of sculptures with the same subject, but different configurations—the pieces were placed directly on the floor with each work of the series titled according to its serial numbering. The material and the variation of shapes from the same procedure of bending or twisting the metal refer to modern sculpture, as in the work of the Brazilian Amilcar de Castro (1920–2002) or the US Richard Serra, but with an ironic gesture, because the series developed by Los Carpinteros evokes the idea of repeated mistakes. The image of the twisted and gigantic nail suggests frustration, but also humor, for besides the alteration in scale, the object rendered impossible to perform its function is eternalized in the sculpture.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Lygia Clark

Belo Horizonte, Brasil [Brazil], 1920 –
Rio de Janeiro, Brasil, 1988

Lygia Clark é uma das artistas brasileiras mais influentes do século 20. Seus *Bichos*, feitos nos anos 1960, representam uma ruptura profunda com a escultura moderna, questionando o distanciamento do trabalho de arte da própria vida e a pureza intocável e inatingível da obra. O espectador é convidado a tocar e alterar a configuração dos *Bichos*, apagando as distinções tradicionais entre autor/criador e espectador/consumidor de arte. Ao manipular a obra, o espectador assume um papel ativo e criativo, e não mais meramente passivo de observador. Apesar de suas feições de máquina sugeridas pelos materiais industriais (dobradiças e folhas de alumínio) e de sua aparência geométrica e abstrata, a referência à natureza está inscrita no próprio título da obra — *Bicho*. Em português, “bicho”, diferentemente de animal, tem um tom familiar, doméstico — bicho é também aquele que não reconhecemos, de quem não sabemos o nome. O que o espectador segura em suas mãos e manipula é, portanto, carregado de referências animalescas desconhecidas. Hoje, os bichos de Clark são objetos raros e delicados, e, por motivos de conservação, não é mais possível expor o trabalho e permitir ao público que os toque como em outros tempos. As esculturas são expostas em vitrines e, sempre que possível, acompanhadas de réplicas autorizadas pela família da artista, feitas especialmente para serem manuseadas em exposições. O MASP tem buscado fazer uma réplica para expô-la ao lado da original, permitindo que o público interaja com o trabalho, como era desejo da artista.

Bicho [Critter], década de 1960 [1960's]

Alumínio [Aluminium]

Comodato MASP B3 – Brasil, Bolsa, Balcão, em homenagem aos ex-conselheiros da BM&F e Bovespa
[Long-term-loan MASP B3–Brasil, Bolsa, Balcão, in honor of the former board members of BM&F and Bovespa]

Lygia Clark is one of the most influential Brazilian artists of the 20th century. Her *Bichos*, sculptures produced during the 1960s, represent a radical rupture with modern sculpture, questioning the distancing of works of art from real life and the touchability and unattainability ascribed to them. Clark invites the viewer to touch and rearrange her *Bichos*, thus erasing all traditional distinctions between the author/creator and the viewer/consumer of art. In handling the artwork, the viewer takes on an active, creative role, stepping out of the passivity of a mere observer. Moreover, despite the machine-like aspect conferred by their industrial materials (hinges and aluminum sheet), and their geometric, abstract appearance, the title the artist chooses for these creations couldn't be less machinic. In Portuguese, the term “bichos,” different from animals, refers to critters, creatures, from household pets to unidentified insects. As such, what the viewer picks up and handles is laden with a range of creaturely signification. Today, Clark's *Bichos* are rare and delicate and, for reasons of conservation, are no longer exposed to visitor contact as they once were. The sculptures are exhibited in vitrines and, whenever possible, are accompanied by replicas authorized by the artist's heirs and created especially for handling within the gallery context. MASP has the intention to honor the artist's original wishes and is seeking to create a replica to exhibit alongside the original.



No Martins

São Paulo, Brasil [Brazil], 1987

Em *Senhora injustiça*, No Martins usa a estrutura do tríptico, formato clássico da pintura religiosa, para discutir a violência policial urbana, em especial contra jovens negros, como o próprio artista. Na imagem da esquerda, cinco viaturas e cinco policiais apontam suas armas para a tela central, na qual há um autorretrato em preto e branco, com o cabelo enrolado ao redor do rosto. Os olhos cobertos são uma paródia da alegoria da Justiça, representada como uma figura feminina branca vendada, indicando que “a Justiça é cega”. Sobre a boca do artista, está desenhado o contorno de uma mão, evocando silenciamento, e abaixo de seu rosto o número de seu RG. Códigos de barras, retirados de ingressos de um museu no qual o artista trabalhou, estão alinhados na parte inferior da pintura. A articulação entre a imagem do rosto, da mão e o número do RG também se refere às abordagens policiais, em que os revistados apresentam seus documentos e permanecem calados. Na tela da direita, pessoas são rendidas contra viaturas, camburões e deitadas no chão. A sequência das três telas produz uma narrativa sobre a violência do início, meio e fim das abordagens policiais, porém, a serenidade do autorretrato contrasta com a turbulência das imagens nas laterais. *Senhora injustiça* denuncia, assim, o que Martins chama de “catracas sociais”, impedimentos para a circulação de pessoas negras e pobres pela cidade e pelos espaços culturais.

Senhora injustiça [Lady Injustice], 2017

Acrílica, fotografia, purpurina, spray e óleo sobre tela
[Acrylic, photograph, glitter, spray ink and oil on canvas]

Doação [Gift] Otávio Cutait Abdalla e Gustavo Cutait
Abdalla, 2021

In *Senhora injustiça*, No Martins employs the structure of the triptych, a classic format of religious painting, to discuss urban police violence, especially against young Black men, like the artist himself. In the image on the left, five cars and five police officers point their guns at the central canvas, in which there is a self-portrait in black and white, with his hair wrapped around his face. The covered eyes are a parody of the allegory of Justice, represented as a blindfolded white female figure, indicating that “Justice is blind.” The outline of a hand is drawn over the artist’s mouth, evoking the act of silencing, and below his face is his ID number. Barcodes, taken from tickets to a museum where the artist worked, are aligned at the bottom of the painting. The articulation between the image of the face, the hand, and the ID number also refers to police searches, in which those who are searched have to show their documents and remain silent. On the right-hand canvas, people are held against vehicles, police vans, and are lying on the ground. The sequence of the three canvases reproduces a narrative about the violence from the beginning, middle, and end of a police search, but the serenity of the self-portrait contrasts with the turbulence of the images on either side. *Senhora injustiça* denounces, thus, what Martins calls “social turnstiles,” impediments to the circulation of Black and poor people in the city and in cultural spaces.



Tarsila do Amaral

Capivari, São Paulo, Brasil [Brazil], 1886 –
São Paulo, Brasil, 1973

Por meio da representação de personagens tipicamente brasileiras, Tarsila do Amaral apoiou-se numa visão exotizante ao retratar as populações locais, resultado da busca das elites artísticas nacionais por inserção no modernismo ocidental, particularmente alinhado às vanguardas artísticas europeias do início do século 20. Em *Trabalhadores* (1938), do acervo do MASP, observa-se em primeiro plano um rosto negro, em que as linhas faciais refletem uma expressão de resignação e tristeza. Seu olhar é dirigido ao vazio e seus lábios, cerrados e tensionados, confirmam esse sentimento. Ao fundo, os trabalhadores representados são demarcadamente negros, retratados em diferentes tonalidades, e garimpam um rio, ocupando seu curso. A paisagem de montanhas, a mineração e a condição desses trabalhadores remetem-nos a uma cena de escravização. Assim, é possível inferir que a escolha da artista por representar à época tal cena aponta para a permanência de estruturas sociais escravocratas no Brasil ainda em 1938. Ainda que não seja possível ver os detalhes de seus rostos, a representação dos trabalhadores de Tarsila em um eixo triangular que corta a tela expande-se em perspectiva e sugere um ritmo, uma cadênciça potencializada pelo movimento do garimpo, que se repete como nas estruturas sociais. A expressão facial da primeira figura distancia-se, nesse sentido, do indivíduo e se torna parte integrante da dinâmica coletiva e contemporânea de exploração dos trabalhadores que atravessa os séculos.

Trabalhadores [Workers], 1938

Óleo sobre tela [Oil on canvas]
Comodato [Long-term Loan] MASP Banco Central

Through the representation of typically Brazilian characters, Tarsila often placed herself in an exoticizing position when depicting local populations, a result of the quest by the national artistic elites for inclusion within Western modernism. In the painting *Workers*, we see a black face in the foreground, whose facial lines express resignation and sadness. His gaze is directed toward emptiness, and his closed, tensed lips confirm this feeling. In the background, the workers portrayed are notably black, painted in different shades. They are panning in a river, standing in its flow. The landscape of the mountains with workers mining in harsh conditions recalls a scene of slavery, and it is possible to interpret the artist's choice to represent such a scene in 1938 as her pointing to the permanence of social structures rooted in slavery in Brazil. The men's faces in the background are not visible; however, Tarsila's representation of these figures on a triangular axis that cuts across the canvas expands through the perspective and suggests a rhythm, a sequence, potentialized by the movement of the workers' gold panning, which, like social structures, repeats itself. In this sense, the facial expression of the first figure distances itself from the individual, becoming an integral part of the collective dynamics of exploitation.



Autoria Desconhecida [Unknown authorship]

Marajó, Pará, Brasil [Brazil]

As cerâmicas arqueológicas marajoaras foram produzidas entre aproximadamente 400 e 1300 d.C., por populações que ocupavam o extremo leste da bacia amazônica, predominantemente a ilha de Marajó, no Pará. O legado material e simbólico desses grupos tornou-se conhecido mundialmente, pela exuberância e riqueza plástica das peças.

Hoje, cerâmicas marajoaras integram acervos dos principais museus etnográficos e arqueológicos no Brasil e no mundo. Dentre os estilos mais recorrentes encontrados nos exemplares marajoaras estão o padrão de acabamento de superfície com incisões e excisões, o engobo branco ou vermelho e as pinturas em preto, vermelho e branco. As formas e os desenhos variam entre padrões estilizados e figurativos, pela composição de figuras humanas e animais. As urnas tinham função funerária. Recebiam os restos semicremados de um ou mais indivíduos antes de serem enterradas. Essa prática é conhecida entre especialistas como “enterramento secundário” (diferentemente dos enterramentos primários, quando o sepultamento é feito em uma só etapa, sem cremação ou tratamento prévio). A iconografia desta urna apresenta elementos humanos e de animais (principalmente a coruja) que expressam, junto à forma e à função funerária da peça, a simbologia dos ciclos naturais de vida e morte. Em geral, na região central do bojo de urnas marajoaras podem ser observados traços alusivos ao ventre feminino e à vagina, às vezes com o ventre em gestação. Manufaturadas com o objetivo de sepultar os mortos, as urnas funerárias marajoaras carregam a simbologia da criação e da vida. A presença desses trabalhos no acervo do MASP representa um passo na formação de uma coleção diversa, inclusiva e plural, com obras produzidas em diferentes culturas, técnicas e períodos.

Urna Funerária [Funerary Urn], século [Century] 5-15 d.C [A.D]

Cerâmica [Ceramics]

Comodato [Long-term-loan] MASP Landmann

Marajoara archeological ceramics date to approximately AD 400–1350 and were produced by Marajoara peoples occupying the eastern end of the Amazon Basin, predominantly the Marajó island, in the State of Pará. The material and symbolic legacy of these groups became known worldwide for their artistic exuberance and richness. In the Marajoara objects, one can find finishing patterns on the surfaces, with incisions and excisions, white or red underglaze and black, red, and white paintings. The shapes and drawings vary between stylized patterns and figurations in compositions with human and animal figures. The urns had a funeral function, storing the cremated remains of one or more individuals before being buried. This practice is known among specialists as the “secondary burial” (unlike the primary burials, when the burial is done in one step, without cremation or prior treatment). The iconography of this urn presents human and animal elements (mainly an owl) that, along with the funerary shape and function of the object, symbolically express the cycles of life and death. In general, the bulging central area of the Marajoara urn may allude to the female womb and vagina, or sometimes a womb in gestation. Created for the purpose of burying the dead, the Marajoara funerary urns also carry the symbolism of creation and life. The presence of these works in the MASP collection represents a step in the formation of a diverse, inclusive, and plural collection with works created in different cultures, techniques, and periods.



Pedro Reyes

Cidade do México, México [Mexico], 1972

Arquiteto de formação, o artista Pedro Reyes já atuou como curador e produz esculturas que eventualmente podem ser manipuladas pelo público ou são construídas por processos participativos. Sua obra discute questões como trabalho, distribuição de poder ou a própria história da arte, em uma revisão crítica. Desde 2013, Reyes cria uma série de esculturas baseadas no canivete suíço, um objeto multifuncional de bolso que pode ser aberto em navalhas, chaves de fenda, entre outros utensílios. As versões agigantadas de Reyes guardam os mesmos formatos alongados e compactos do objeto de referência, mas têm uma estrutura feita de materiais como acrílico ou metal. Os utilitários são apropriações de objetos que o artista recolhe em mercados de antiguidades e feiras livres na Cidade do México. Em geral, os objetos nessas esculturas replicam as funções do canivete suíço, como cortar ou abrir, mas também há versões com flautas, ossos, telescópios ou plumas, gerando associações bem-humoradas. A mistura entre objetos apropriados e a estrutura criada para replicar o funcionamento do canivete suíço também pode ser lida como um traço de ironia, pois há uma relação entre objetos de diferentes escalas. Essa série suscita ainda uma discussão sobre os limites entre arte e design, pois o artista interessa-se pelos aspectos formais desses objetos, quem os projetou e os construiu. *Navalha suíça XV* é feita de madeira e tem objetos usados na agricultura, como machados e foices, prestando uma homenagem aos trabalhadores do campo e à sua história registrada nesses instrumentos.

Navaja suiza XV [Canivete suíço XV] [Swiss Army Knife XV], 2015

Aço, madeira e objetos encontrados [Steel, wood and found objects]

Doação do artista [Gift of the artist], 2021

An architect by training, Pedro Reyes has worked as a curator and produces sculptures that can eventually be handled by the public or are constructed through participatory processes. His work discusses issues such as labor, distribution of power, or the history of art itself, as revisionist critique. Since 2013, Reyes has been creating a series of sculptures based on the Swiss Army Knife, a multifunctional pocket object that is split into razors, screwdrivers, among other utensils. Reyes's enlarged versions keep the same elongated and compact shapes of the reference object, but have a structure made of materials such as acrylic or metal. The utensils are appropriations of objects that the artist collects in antique markets and open fairs in Mexico City. In general, the objects in these sculptures replicate the functions of the Swiss Army knife, such as cutting or opening, but there are also versions with flutes, bones, telescopes, or feathers, generating humorous associations. The mixture between appropriated objects and the structure created to replicate the Swiss Army Knife can also be read as a touch of irony, as there is a relation between objects of different scales. This series also raises a discussion about the boundaries between art and design, as the artist is interested in the formal aspects of these objects, who designed, and who built them. *Swiss Army Knife XV* is made of wood and has objects used in agriculture, such as axes and scythes, paying homage to the workers of the field and their history recorded in these instruments.



Tarsila do Amaral

Capivari, São Paulo, Brasil [Brazil], 1896 –
São Paulo, Brasil, 1973

Estudo (Nu — figura dos quadris para cima) [Study (Nude — Figure From the Hips Up), 1922]

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Comodato [Long-term Loan] MASP Ronaldo Cesar Coelho

Envolta em uma atmosfera íntima, de interior de ateliê, e protegida por luz suave, a modelo é representada aqui em meio a pinceladas pastosas, de movimentos rápidos e bem marcados, decisões que contribuem para lhe conferir presença e carnalidade. Sobre ela incide iluminação frontal, clara, que opera para ampliar o espaço e reforça seu descolamento do fundo, uma estrutura de base geométrica, construída pela coluna, à direita, e por dois grandes blocos de cor, em profundidade, um mais claro, na parte superior, sobre outro menor e mais escuro — elementos arquitetônicos que se relacionam com a verticalidade do corpo. De olhos fechados, a modelo parece estar em sutil movimento, virando-se delicadamente para a esquerda, o que valoriza os contornos de seu perfil, caso do ombro, braço, seio, quadris e nádegas, e mais uma vez prova o domínio da linha na obra de Tarsila, aqui “desenhando com a tinta”. A pele das costas rebate os tons de verde e marrom da coluna, na qual ela apoia o braço direito, e com que se confunde. A maneira de prender os cabelos remete mais à figura da moça interiorana de *Autorretrato com vestido laranja*, de 1921, que à mulher aristocrata e cosmopolita de *Autorretrato (Manteau rouge)*, de 1923. Apontando já para uma figuração modernista, o trabalho revela ainda as precisas capacidades técnicas de Tarsila, fruto de seu aprendizado com Pedro Alexandrino e George Elpons, em São Paulo, mas também de períodos nas academias Julian e Émile Renard, em Paris, onde trabalhou intensamente com nus e modelos vivos.

Enveloped in an intimate atmosphere, from within the studio, protected by a soft light, the model is represented in the midst of thick brushstrokes and quick, well-defined movements, decisions that together give her presence and corporeality. A clear, frontal illumination focuses on her, working to enlarge the space and reinforcing her detachment from the background, a structure with a geometric base, created by the column to the right and two large blocks of color, in depth, one lighter to the top, above another which is smaller and darker — architectural elements that relate to the verticality of the body. With closed eyes, she appears to be subtly moving, gently turning to the left, enhancing the contours of her profile, her shoulder, arm, breast, hips and buttocks, once more proving Tarsila's command of the line, here “drawing with paint.” The skin on the back rebounds the green and brown tones of the column, upon which she supports her right arm, the two blending together. Her hair styling more closely relates to the figure of the girl from the countryside in *Self-Portrait with Orange Dress*, from 1921, than the aristocratic and cosmopolitan woman seen in *Self-Portrait (Manteau rouge)*, from 1923. Already indicating a modernist-based figuration, the work also reveals Tarsila's precise technical abilities, the fruit of her apprenticeship with Pedro Alexandrino (1856-1942) and George Elpons (1866-1939), in São Paulo, as well as from her studies at the Julian and Émile Renard academies in Paris, where she worked intensively with nudes and living models.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Adriana Varejão

Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1964

Quadro ferido

[Wounded Painting], 1994

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

Doação da artista [Gift of the artist], 2022

Quadro ferido, que esteve na individual da artista Terra incógnita (1992), é sua obra mais complexa, imaginando um encontro de muitos personagens (e referências) nativos e estrangeiros não brancos: indígenas, negros, chineses. As referências chinesas aparecem na iconografia (sujeitos, objetos, arquiteturas, paisagens) e na linguagem (o estilo mesmo da pintura, evocando o desenho a nanquim, um antigo pergaminho chinês, o modo de representação da paisagem). Varejão parte da composição encontrada numa paisagem chinesa do século 11, da dinastia Song, em que morros brotam ao fundo como ondas petrificadas. A figura central, de costas e sobre um pódio, é o guerreiro negro escravizado apropriado da famosa pintura do holandês Albert Eckhout (circa 1610-1666). Aqui, ele aparece atrás de um indígena apropriado do viajante português Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815) e interage com duas mulheres chinesas do século 11 — enquanto uma parece travar com ele um duelo de lanças, a outra bolina seu sexo, num ensaio de luta e cópula, dois atravessamentos agudos no encontro de culturas. Na paisagem, surgem pés de cana-de-açúcar, numa alusão ao segundo ciclo econômico brasileiro nos séculos 16 e 17, ao lado de uma grande palmeira fálica, apropriada da mesma pintura de Eckhout. O verdadeiro protagonista do quadro está no título: a ferida, que se relaciona às ausências: do homem branco, da cultura europeia, de sua modernidade. *Quadro ferido* é um verdadeiro tour-de-force desocidentalizador, uma fabulosa celebração do encontro entre a cultura africana, indígena e chinesa num Brasil imaginado em pintura. As marcas-feridas da colonização permanecem.

Wounded Painting, which was part of the artist's solo show *Terra incógnita* [Unknown Land] (1992), is her most complex work, imagining an encounter between several native and non-white foreign characters (and references): Indigenous, Black, and Chinese. The Chinese references can be seen in the iconography (subjects, objects, architecture, landscapes) and in the language (the very style of the painting, evoking an ink drawing, an ancient Chinese parchment, and the manner of representing the landscape). Varejão starts from a composition found in an 11th-century Chinese landscape, from the Song dynasty, in which hills sprout in the background like petrified waves. The central figure, on his back and on a podium, is the enslaved Black warrior appropriated from the famous painting by Dutch painter Albert Eckhout (circa 1610–1666). Here, he appears behind an Indigenous man appropriated from the Portuguese traveler Alexandre Rodrigues Ferreira (1756–1815) and interacts with two Chinese women from the 11th century—while one seems to be fighting a duel of spears with him, the other is grabbing his sex, in a study of struggle and copulation, two outstanding crossovers in the clash of cultures. Sugar cane trees appear in the landscape, in an allusion to the second Brazilian economic cycle of the 16th and 17th centuries, next to a large phallic-shaped palm tree, appropriated from the same painting by Eckhout. The real protagonist of the painting lies in the title: the wound, which relates to what is absent: the white man, European culture, and modernity. *Wounded Painting* is a true dewesternizing tour-de-force, a fabulous celebration of the encounter between African, Indigenous, and Chinese culture in a Brazil imagined in painting. Finally, the scars of colonization remain.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Anna Bella Geiger

Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1933

Em *Brasil nativo/Brasil alienígena*, Anna Bella Geiger se apropriou de cartões-postais da antiga revista *Manchete* que representam os Bororo (povo indígena que ocupa a região de Mato Grosso) e propôs releituras para cada imagem, criando nove pares de cartões-postais, expostos lado a lado: à esquerda, a imagem original, o Brasil nativo; à direita, o simulacro, o Brasil alienígena. As imagens da *Manchete* revelam-se bastante perversas levando-se em conta o contexto do Brasil nos anos 1970, em que as comunidades indígenas sofreram com a violência das políticas de Estado da ditadura civil-militar — situação oposta à imagem idealizada e exotizada desses postais. Já as novas fotografias foram feitas na varanda do apartamento da artista, no bairro do Flamengo no Rio de Janeiro, com a colaboração de amigos e parentes na composição das cenas. Geiger fricciona essas imagens e mundos para abordar o traumático processo da colonização do Brasil, iniciado pela invasão portuguesa (alienígena) no atual território brasileiro, antes ocupado apenas pelos povos nativos. Geiger coloca a si mesma (artista atuante no período da ditadura, mulher, mãe e descendente de imigrantes) nessa complexa equação para discutir esses termos não apenas no campo político e histórico, mas também na esfera pessoal e íntima, como aponta a frase escrita no trabalho: "... com o meu despreparo como homem primitivo". Posteriormente a obra se desdobrou na ampliação de duas dessas imagens, que trazem em si um elemento em comum, mas operados em contextos completamente diferentes: o arco e flecha segurado pelo indígena em meio à floresta, e o mesmo artigo sendo empunhado pela artista no espaço restrito da cidade — esterilizando a sua utilidade de caça e defesa e apontando para a idealização deste elemento nas representações de indígenas no Brasil.

Brasil nativo/Brasil alienígena [Native Brazil/Alien Brazil], 1976-77

Impressão digital sobre papel [Digital printing on paper]
Doação da artista [Gift of the artist], 2019-20

In *Native Brazil/Alien Brazil*, Anna Bella Geiger appropriates postcards from the former Brazilian magazine *Manchete*, which show images of the Bororo (an Indigenous population from a region located in the current state of Mato Grosso). The artist proposes new readings by creating nine pairs of postcards displayed side by side: on the left, the original image, Native Brazil; and, on the right, its simulacra, Alien Brazil. When taking into account the Brazilian context of the 1970s, the magazine images become considerably more perverse. At the time, Indigenous populations were enduring the violence inflicted by the policies enforced by the civil-military dictatorship — the opposite to the idealized and exoticized versions shown on the postcards. The new photographs were taken on the balcony of the artist's apartment, in the neighborhood of Flamengo in Rio de Janeiro, with the collaboration of friends and relatives to compose the scenes. Geiger puts these images and worlds in confrontation as a way of approaching the traumatic process of Brazilian colonization resulting from the Portuguese (alien) invasion of the current Brazilian territory, which was occupied exclusively by native peoples at the time. Geiger places herself (an artist living through a dictatorship, a woman, a mother and a descendant from immigrants) in this complex equation in an attempt to discuss these notions not only in the field of politics and history but also in the personal and intimate sphere, as per the statement written on the work: "...with my unpreparedness as a primitive man". Later, the work unfolds into the enlargement of the two images, which, despite operating in completely different contexts, have an element in common: the bow and arrow held by an Indigenous man in the forest, and the same item held by the artist in the restrictive space of the city — sterilizing its usefulness as a hunting and defense tool and bringing to the fore the idealization of this element frequently found in the representations of Indigenous people in Brazil.



Anna Bella Geiger

Rio de Janeiro, Brasil [Brazil], 1933

Anna Bella Geiger inicia sua produção artística na década de 1950, em um momento que as linguagens artísticas e a ideia do que era arte estavam em constante transformação. Trabalhando inicialmente com a gravura, a artista logo expande os meios utilizados e passa a produzir vídeos, instalações e objetos variados. A partir da década de 1970 também realiza pinturas, explorando outros formatos e superfícies para além da tradicional tela disposta em um chassi retangular. Isso se vê na série *Macios*, composta por telas elípticas e acolchoadas, algumas vezes recortadas e sobrepostas como nos cortes triangulares que apareciam nas gravuras *A parte* e *O todo* (1970-90), e nas instalações *O pão nosso de cada dia* (1978-80) e *Mesa, friso e vídeo macios* (1981), que já usavam estruturas acolchoadas e pintadas. Os *Macios* são compostos de elementos fragmentários que transitam entre o abstrato e o figurado, dispostos em secções da tela entrecortadas por diagonais. Em *Macios com ilusões abstratas* há elementos geometrizados que retomam as experimentações abstratas do início da carreira da artista. Algumas formas sugerem corpos celestes, ou fragmentos de máquinas, vidros, metais, e também remetem às formas do interior do corpo humano da série *Viscerais* (1965-69). Também aparecem alusões às fotografias do solo lunar, como nas gravuras da série *Polaridades/Lunares* (1973-74), que aqui parecem ter sido impressas e coladas sobre a pintura. O procedimento de unir pedaços para formar uma coisa só, com elementos variados e superpondo diferentes linguagens – como aqui, em que a artista transpõe a imagem das gravuras lunares em uma pintura – é uma operação constante no trabalho de Geiger, que tensiona e dilui os limites entre os diferentes suportes, estilos e temáticas que percorre.

Macio com ilusões abstratas [Soft with Abstract Illusions], 1994

Óleo e acrílica sobre tela [Oil and acrylic on canvas]
Doação da artista [Gift of the artist], 2019

Anna Bella Geiger began her artist practice in the 1950s, when artistic languages, and ideas about what art is, were in constant transformation. Initially working with prints, the artist quickly expanded her media and began to produce videos, installations and varied objects. From the 1970s, she also produced paintings, exploring other formats and surfaces beyond the traditional canvas on four stretcher bars. This can be seen in the series *Macios* [Soft], made of elliptic padded canvases, at times overlaid and cropped, like in the triangular sections that appear in *A parte* [The Part] and *O todo* [The Whole] (1970–90), and in the installations *O pão nosso de cada dia* [Our Daily Bread] (1978–80) and *Mesa, friso e vídeo macios* [Soft Table, Frieze and Video] (1981), which already made use of padded and painted structures. The *Macios* are made of fragments that move between the abstract and the figurative, placed in sections of the canvas cut by diagonals. In *Soft with Abstract Illusions*, we see geometric elements that revisit the abstract experimentation of her early career. Some of the shapes suggest celestial bodies or fragments of machines, glass and metal, evoking to some extent the human body forms found in the series *Viscerais* [Visceral] (1965–69). There is also an allusion to photographs of the lunar surface, such as in the series *Polaridades/Lunares* [Polarities/Lunar] (1973–74), with images which appear to have been printed and pasted onto the painting. The procedure of merging fragments to make a single form, with multiple elements and the overlapping of different languages – such as here, where the artist transposes multiple lunar images onto one single painting – is a constant operation in Geiger's work, which both challenges and dilutes the limits between the different media, styles and themes it employs.



Bruno Baptistelli

São Paulo, Brasil [Brazil], 1985

Linguagem [Language], 2015-21

Impressão offset sobre papel [Offset printing on paper]

Doação do artista, no contexto da exposição *Histórias afro-atlânticas* [Gift of the artist, in the context of the *Afro-Atlantic Histories* exhibition], 2018-21

Duas questões centrais da pesquisa do artista Bruno Baptistelli são: a linguagem verbal e as cores, em especial enquanto manifestações de códigos sociais, como seus usos em bandeiras, sinalizações urbanas ou indicativos do sistema racial, que denomina os grupos étnicos de acordo com suas “cores de pele”. *Linguagem* é composta por duas impressões offset feitas em diferentes tons de preto, que também variam em brilho e opacidade. Em uma lemos a palavra “NEGRO” e na outra, “PRETO”, ambas em letras maiúsculas. Há um apontamento das diferenças entre os nomes das cores e sua visualidade, e sobre as supostas distinções de significado entre “preto” e “negro”, considerando que podem ser usados como sinônimos. A relação entre essas palavras também indica as reivindicações históricas do movimento negro, pois, ao longo do século 20, tanto movimentos sociais quanto escritores, artistas e músicos — entre as referências de Baptistelli estão diversos cantores de *rap*, *trap*, samba e *blues* — buscaram positivar esses termos. A obra também levanta discussões sobre colorismo, conceito que comprehende que o tom da pele determina diferentes graus de preconceito. De todo modo, o que, a princípio, poderia ser lido como um binômio — a diferença entre “preto” e “negro” — é formulado como conjunto de aproximações e diferenças tão complexas quanto sutis

Two of the main concerns in Bruno Baptistelli's practice are verbal language and color, particularly as manifestations of social codes, such as their use in flags, urban signs or racial markers that define ethnic groups according to skin tones. The work *Language* comprises two offset prints made in different shades of black, and also with different levels of shine and opacity. In one of them, we read the word “NEGRO” and in the other “PRETO”, both Portuguese words used to describe the color black and Black people. The work highlights the differences between the name of the color and its appearance, as well as the perceived meaning distinctions between them, despite being synonyms. The words also call attention to the historical claims made by the Black movement in the 20th century, including social movements, as well as writers, artists and musicians — amongst the references used by Baptistelli we see several rappers, trappers, and samba and blues musicians — who advocate the use of one or both terms. The work also raises questions about colorism, a concept that understands that different skin tones can determine different levels of prejudice. In any case, something which could be read at first as a binomial — the difference between “preto” and “negro” — is formulated as a set of approximations and differences that are both complex and subtle.



Carla Zaccagnini

Buenos Aires, Argentina, 1973

My hieroglyphic on the Velázquez Venus will express much to the generations of the future

[Meu hieróglifo na Vênus de
Velázquez expressará muito para
as gerações do futuro], 2012

Cortes de estilete sobre papel. Reprodução em escala real dos cortes feitos por Mary Richardson, em 1914, sobre a pintura *La venus del espejo* [A vênus no espelho], de Diego Velázquez [Stiletto cuts on paper. Full scale reproduction of cuts inscribed by Mary Richardson in 1914 on the painting *The Rokeby Venus*, by Diego Velázquez]

Doação [Gift] Samuel Lacerda, 2021

A partir de uma pesquisa sobre ações transgressoradas ligadas ao universo da arte, Carla Zaccagnini faz menção a um ataque de sete golpes de cutelo que rasgaram a *La venus del espejo* [A vênus no espelho] (1647), de Diego Velázquez (1599-1660), pintura muito celebrada pela história da arte ocidental canonizada. O ato foi realizado em 1914 por Mary Richardson, militante do movimento sufragista britânico responsável por uma série de movimentações radicais em favor do direito ao voto das mulheres. Dentre as diversas estratégias usadas para chamar a atenção para a causa, as sufragistas se utilizaram de gestos contra obras de arte famosas, principalmente pinturas feitas por artistas homens que representavam cenas de mulheres nuas, ou ainda de homens em situações de poder. Assim, as fissuras na tela provocadas pela lâmina se concentraram sobre a imagem do dorso nu da deusa romana da beleza, que repetidamente serviu como base iconográfica de uma representação idealizada e sexualizada do corpo feminino na história da pintura. Inspirada nesse episódio, Zaccagnini faz uma remontagem contemporânea da ação de Richardson por meio de um papel em branco com as mesmas proporções do trabalho de Velázquez, reproduzindo os cortes originais feitos na pintura, que hoje está restaurada. Ao retomar os cortes no tecido, a artista reflete sobre a permanência desse gesto atualmente, em consonância com o que a própria Richardson havia afirmado: que os cortes que ela fez representavam “hieróglifos para as gerações futuras”, ou seja, como símbolos históricos que até hoje reverberam as desigualdades de gênero na história da arte, uma ferida que ainda não se fechou.

Drawing on research about transgressive actions in the field of art, Carla Zaccagnini makes reference to an episode when *The Rokeby Venus* by Diego Velázquez (1599–1660) – a highly celebrated painting in the Western art canon – was slashed seven times with a butcher’s knife. The act was performed in 1914 by Mary Richardson, a British suffragette who was part of a group responsible for a number of radical interventions in favor of women’s right to vote. Amongst the many strategies used to bring awareness to their cause, the suffragettes vandalized famous artworks, mainly paintings by male artists representing female nudes or men in positions of power. The incisions made by the knife were concentrated on the image of the naked chest of the Roman goddess of beauty, which repeatedly served as the iconographic basis for an idealized and sexualized representation of the female body throughout the history of painting. Taking inspiration from this episode, Zaccagnini produced a contemporary restaging of Richardson’s act using a white sheet of paper the same size as Velázquez’s work, and reproducing the original cuts made on the painting, which has since been restored. By returning to the cuts, the artist is reflecting on the permanence of this gesture today, in line with what Richardson herself said: that the cuts she made represented “hieroglyphs for future generations”, that is, historical symbols that still reverberate gender inequalities in the history of art – a wound that is still open.



Emmanuel Nassar

Capanema, Pará, Brasil [Brazil], 1949

Exquadro, 2012

Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]

Doação do artista [Gift of the artist], 2022

Além de artista, o paraense Emmanuel Nassar também desenvolveu carreira como arquiteto e publicitário, trajetória que pode ser apreendida em muitas de suas obras. Em *Exquadro*, uma mão indica o gesto fundamental apresentado neste trabalho. Em uma composição praticamente monocromática, Nassar alude a um dos equipamentos primordiais do projeto em arquitetura, o esquadro, formado por um ponto de apoio e um equipamento de medida linear que, em movimento, pode criar um círculo — que nesta obra aparece apenas como potencialidade. O equilíbrio tênue na composição é dado pelo gesto, a linha, o ângulo reto, a comunicação entre os planos vertical e horizontal da tela, também pela relação entre a ripa de madeira, os nós e pregos que sustentam aquele esquadro literalmente manual. Apesar da composição lidar diretamente com o quadro e a sua perpendicularidade, por meio de um jogo de luz e sombra, há uma sutil criação de um espaço tridimensional onde se dispõem os objetos e a mão humana. As iniciais do artista, E e N, como em outros trabalhos de Nassar, participam da composição, aludindo aos pontos cardinais, leste (no inglês E, de *east*) e norte, menos em seus lugares precisos e mais como polaridades em tensão. Aqui o norte está em um lugar imprevisto, associado à base de sustentação daquela composição, e o E, tatuado no punho do indivíduo que gesticula e altera a ordem da cena. O quadro é um sistema em equilíbrio precário, uma ordenação de forças entre as limitações dadas pelos dispositivos, materiais e técnicas *versus* o universo de possibilidades dos gestos artísticos, das formas, figuras e símbolos. Mesmo que pequeno, sem esse dedo (do artista) esse conjunto não se sustenta.

As well as being an artist, Emmanuel Nasar – from the state of Pará – has also worked as an architect and in advertising, a trajectory that is often reflected in many of his works. In *Exquadro*, a hand suggests the fundamental gesture in the work. Using a practically monochromatic composition, Nassar makes reference to one of the fundamental tools in architectural design: the set square — formed by a support bracket and linear measurement tool which, when in motion, can create a circle — which in this work appears only as potential. The fine balance in the composition is held by the gesture, the line, the straight angle, the communication between the vertical and horizontal planes in the canvas, and also the relationship between the wooden slat, the knots and nails that support the literally manual square. Even though the composition deals directly with the painting frame and its perpendicular nature, the artist uses a game of light and shadow to subtly create a three-dimensional space where the objects and the human hand are displayed. The artist's initials, E and N, like in other works by Nassar, are part of the composition, suggesting the cardinal points, E for East and N for North, which instead of being placed in their precise positions, function as polarities in tension. Here, North stands in an unexpected place, aligned to the composition's foundational base, and East is tattooed on the wrist of the individual who is gesticulating and changing the order of the scene. The picture is a system in a sort of precarious balance, an order of forces between the limitations of devices, materials and techniques *versus* the world of possibilities that lies behind artistic gestures, shapes, figures and symbols. Even though small, without the (artist's) finger, the whole picture could never hold up.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Hélio Melo

Boca do Acre, Amazonas, Brasil [Brazil], 1926 –
Goiânia, Brasil, 2001

O cachorro do deputado antes e depois da eleição [The Congressman's Dog Before and After the Election], 1994

Nanquim e extrato de folhas sobre tela
[India ink and leaf extract on canvas]

Doação [Gift] Ana Dale, Carlos Dale Júnior,
Antonio Almeida, 2020

O trabalho de Hélio Melo retrata a Amazônia e evidencia o profundo conhecimento e interação do artista com a floresta. Nascido no Seringal Senápolis, próximo ao rio Antimari, no estado do Amazonas, Melo cortou seringa para extração de látex dos 12 aos 33 anos de idade. Nessa época já desenhava a paisagem da mata, a fauna e a flora, as pessoas que nela viviam e os processos de trabalho nos seringais. Da floresta também obteve o pigmento esverdeado com que passou a colorir seus trabalhos, inicialmente feitos apenas com lápis e nanquim diluído e que mais tarde passaram a incorporar seiva extraída de plantas. Além de registrar as transformações da paisagem, Melo refletiu sobre a crescente e violenta exploração da floresta e dos povos que nela viviam. Na pintura *O cachorro do deputado antes e depois da eleição*, a paisagem dividida ao meio por uma palmeira representa o antes e o depois de um pleito eleitoral. Na primeira cena, um candidato a deputado pede votos a dois trabalhadores e, ao fundo, sua casa se mostra convidativa, com as portas e janelas abertas para os que passam pela rua. Já na outra cena o deputado não aparece mais, e os dois eleitores olham para a casa, agora totalmente fechada, batendo palmas para chamar alguém, mas sem resposta. O título nos chama a atenção para o cachorro: antes esguio e preso à coleira, agora está solto protegendo a entrada da casa — além de ter ficado muito maior, indicando o enriquecimento de seu dono após ser eleito. Com ironia e humor, o artista denuncia o reiterado descaso de políticos brasileiros com seus eleitores, interessados apenas na obtenção de poder e lucro.

The work of Hélio Melo portrays the Amazon and reveals the artist's profound knowledge of and interaction with the forest. Born in the rubber plantation known as Seringal Senápolis, next to River Antimari, in the state of Amazonas, Melo, between the ages of 12 and 33, cut rubber trees to extract latex for a living. At this time, he was already drawing the landscape, including the forest, the fauna and flora, the people who lived in it and the ways of working in rubber plantations. From the forest, he also obtained the greenish pigment with which he began to add color to his works, which were initially made with pencil and liquid India ink only and later incorporated the sap extracted from plants. As well as recording the transformation in the landscape, Melo reflected on the increasingly violent exploitation of the forest and the people living in it. In the painting *The Congressman's Dog Before and After the Election*, the landscape is split in half by a palm tree, representing before and after the elections. In the first scene, a candidate for Congress is asking for the vote of two workers, and, in the background, his house looks welcoming, with open doors and windows inviting in those who walk past. Yet, in the other scene, the congressman is no longer there, and the two voters look at the house, which is now totally locked up – they clap to call someone but no one appears. The title turns our attention to the dog: before, it was slender and attached to a collar, but now it is loose, protecting the entrance to the house — it also looks much bigger, suggesting the new wealth secured by its owner after the elections. Through irony and humor, the artist denounces the renewed disregard of Brazilian politicians for their voters; their only interest is profit and power.



Maria Auxiliadora da Silva

Campo Belo, Minas Gerais, Brasil [Brazil], 1935 –
São Paulo, Brasil, 1974

Maria Auxiliadora retratou múltiplas imagens de seu cotidiano e da paisagem ao seu redor, pintando cenas de festas de rua, celebrações religiosas, cortejos, e também da vida privada, como o dia a dia de familiares e amigos. Um dos temas recorrentes são paisagens do campo como esta, com trabalhadores rurais realizando diversas tarefas em conjunto, e a fazenda chamada Marisol aparece em alguns quadros da artista. Aqui as figuras humanas são representadas de maneira a ressaltar suas identidades e singularidades, seja por meio dos diferentes rostos e expressões faciais, seja pelas roupas que vestem — que, apesar de simples, são pintadas com grande riqueza de detalhes e estampas, aspecto ao qual Auxiliadora dedica bastante atenção, explorando diferentes texturas e cores dos tecidos. Vistas de longe, as personagens formam um conjunto que ocupa toda a superfície do quadro, dando ritmo à composição, que é estruturada a partir de uma cerca de madeira que atravessa quase toda a cena. Essa cerca conduz o olhar a percorrer um caminho que indica as sucessivas etapas da produção de alimento na fazenda, desde a criação dos animais e o cultivo das plantas até o cozimento no fogão à lenha da cozinha. Esse componente narrativo da cena é uma característica central nas pinturas de Auxiliadora, que frequentemente conta histórias a partir de suas pinturas. Chama atenção ainda os pontos de relevo produzidos a partir do uso de uma mistura de tinta a óleo, massa de poliéster e, às vezes, o próprio cabelo da artista. Essa massa de tinta produz volume e projeta elementos da tela para fora, conferindo-lhes contornos escultóricos, como vemos nos cabelos das personagens, nos corpos dos animais e nas diferentes camadas de alvenaria da cozinha.

Sem título [Untitled], 1969

Óleo e massa de poliéster sobre tela
[Oil and polyester resin on canvas]

Doação [Gift] Teresa Bracher, 2022

Maria Auxiliadora's painting portrays multiple aspects of her everyday life and the surrounding landscape. Her subjects range from street parties, religious celebrations and parades to intimate scenes depicting the daily lives of family and friends. One recurrent theme in her work is rural landscapes, like the one we see here, featuring rural workers engaged in various collective activities. The farm named Marisol also appear in some of her other paintings. In this particular work, the human figures are represented in such a way that their identities and singularities are highlighted, either through different faces and facial expressions or the clothes they wear — which, despite their simplicity, are painted with a wealth of detail and myriad patterns, elements to which Auxiliadora pays close attention, exploring different textures and fabric colors. When viewed from a distance, the characters form a group that spans the entire canvas, creating a rhythmic composition centered around a wooden fence that traverses the scene. The fence guides our gaze along a path that suggests the various stages of food production on a farm, from animal husbandry and crop harvesting to the act of cooking on a wood burner in the kitchen. The narrative component is a central feature in Auxiliadora's paintings. The artist is frequently telling stories through her paintings. Our attention is also drawn to reliefs produced using a combination of oil paint, polyester paste and often the artist's own hair. The resulting mixture generates volume, projecting elements outside the canvas and giving them sculptural outlines. We can see this in the depiction of the characters' hair, the bodies of the animals and the layers of brickwork in the kitchen.



Mateo López

Bogotá, Colômbia, 1978

Caja de Pinturas (Vale Mist)

[Caixa de pinturas (Vale da névoa)]

[Paint Box (Valley Mist)], 2019-20

Madeira, papelão, tecido de livro, tinta vinil
[Wood, cardboard, bookbinding cloth, vinyl paint]

Doação do artista [Gift of the artist], 2022

As obras do artista colombiano Mateo López frequentemente embaralham os limites entre desenho, pintura e escultura, transitando entre o bidimensional e o tridimensional, o projeto e o acaso, a construção artesanal e a apropriação de objetos encontrados. Este trabalho é formado por uma moldura retangular e três painéis que podem ser deslocados no interior do quadro, criando diferentes sobreposições e deixando ver até mesmo a parede onde a obra está pendurada. A possibilidade de alteração dos painéis cria uma composição móvel e sugere abstrações, arquiteturas ou paisagens que podem ser rearticuladas, como uma pintura que não está fixa. Cada uma das faixas dentro da caixa tem dois campos de cor divididos em diferentes proporções: um bege, construído com um tecido usado para encadernação, e um levemente esverdeado, feito com tinta acrílica, gerando sutis combinações cromáticas entre esses materiais. O tecido de encadernação lembra a textura do linho, um material historicamente usado na pintura, e também se refere à dimensão narrativa que ela pode conter, como se fosse um livro ou um caderno. O título refere-se às caixas de pinturas que guardam as tintas e paletas dos pintores mais tradicionais e também ao nome da própria paleta de cores (vale da névoa) usada para a construção do trabalho. Assim, López associa diversos materiais, convenções e práticas da pintura, produzindo uma obra que testa os limites dessa linguagem em relação à escultura ou mesmo à literatura.

Colombian artist Mateo López's works often defy the boundaries of drawing, painting and sculpture, transitioning between the two-dimensional and the three-dimensional and the concepts of intention and chance, as well as combining artisanal construction and the appropriation of found objects. In this particular work, the artist uses a rectangular frame and three movable panels within the painting, allowing for various juxtapositions to be created -- even the wall behind it can be intentionally left exposed. The ability to change the panels creates a dynamic composition that suggests abstractions, architectures or landscapes, which can be reconfigured, like a fluid painting. Each strip inside the box has two fields of color that share the space in different proportions. One side is made of beige bookbinding cloth, whilst the other, made with acrylic paint, has a subtle greenish hue, creating subtle chromatic combinations between the two materials. The bookbinding fabric, resembling the texture of linen and historically associated with painting, also evokes the narrative dimension found in books or notebooks. The title references traditional paintboxes used by painters to store their paints and palettes, as well as the specific color palette (Valley Mist) employed in the creation of the piece. López combines different materials, conventions and painting practices to produce a work that challenges the boundaries of this artistic language in relation to sculpture or even literature.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

No Martins

São Paulo, Brasil [Brazil], 1987

Em diversas pinturas e esculturas, o artista No Martins trabalha com o jogo de xadrez como metáfora das disputas de poder e conflitos raciais na sociedade, considerando que as peças simbolizam os diferentes papéis desempenhados nas hierarquias sociais e estão divididas entre “pretas e brancas”. Na pintura *Principal peça do jogo*, Martins questiona os lugares historicamente atribuídos às mulheres negras no contexto brasileiro, fugindo de estereótipos e das representações de subalternidade arraigadas sobre esse grupo. O fundo é azul acinzentado, como uma luz de crepúsculo, e no canto superior direito está escrita, com letras vazadas, a palavra “matriarca” — mulher que lidera ou é a base de um grupo ou família. Há uma auréola ou espécie de lua dourada atrás da cabeça da personagem, que está vestida com uma camisa ampla amarela, formando um campo de cor sólida e contrastante com o fundo atmosférico. Seus cabelos estão soltos atrás da nuca e ela veste uma espécie de chapéu ou penteado que reproduz a forma da peça Rainha no jogo de xadrez. A luz incide suavemente sobre seu rosto e o enquadramento em contre-plongée — quando a câmera no cinema está abaixo do nível dos olhos, registrando a cena de baixo para cima — reforça sua altivez e soberania. Ela olha para a direita, em algum ponto no horizonte fora do quadro, com um ar de esperança e determinação sobre algo que não vemos.

Principal peça do jogo [Main Game Piece], 2018

Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas]

Doação [Gift] Otávio Cutait Abdalla,
Gustavo Cutait Abdalla, 2021

In the paintings and sculptures of artist No Martins, chess serves as a metaphor for exploring power struggles and racial conflicts. The different chess pieces symbolize the various roles played within social hierarchies and are divided into “black” and “white”. In the painting *Main Game Piece*, Martins challenges the historically assigned roles of Black women in the Brazilian context by breaking away from stereotypes and subaltern representations. The bluish-gray background appears as a sort of twilight, and in the upper-right corner, the word “Matriarch” — a woman who is the leader or the cornerstone of a group or family — is written in hollow letters. We also see a halo or golden light behind the character’s head. She wears an oversized yellow shirt that forms a field of solid color, contrasting with the atmospheric background. Her loose hair cascades down her back, and she wears a sort of hat or hairstyle reminiscent of the queen in chess. Light softly illuminates her face, while the *contre-plongée* angle — when the camera is below eye level, recording the scene from bottom to top — captures her pride and self-determination. She gazes towards the right, at a point beyond the canvas. There is an aura of hope and resolve surrounding her, hinting at something that we are not able to see.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Rochelle Costi

Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil [Brazil], 1961 —
São Paulo, Brasil, 2022

Rochelle Costi foi uma artista multimídia dedicada à fotografia, ao vídeo e à instalação, articulando leituras sobre as dimensões subjetivas e afetuosas do cotidiano urbano, muitas vezes diluídas pela velocidade do dia a dia. Em *Quartos São Paulo*, Costi registrou dezesseis quartos de pessoas oriundas de diferentes realidades sociais na metrópole paulistana, documentando desde cortiços e prostíbulos até residências da elite econômica. As fotografias, ampliadas e impressas em escala quase real, ganham caráter espacializado e escultórico, convidando quem as observa para dentro daquela intimidade entre quatro paredes. Assim, os registros dos cômodos sem seus moradores, retratados apenas com uma fina luz natural externa e os objetos que o preenchem, revelam uma expressiva dimensão psicológica da estética da vida rotineira. Em todos os trabalhos, o único elemento que se repete é a cama: segundo a artista, seria durante o sono, no isolamento de nossa própria consciência, que chegariamos mais perto da igualdade entre os seres humanos.

Quartos São Paulo (nº 10) [São Paulo Rooms (n. 10)], 1998

Fotografia analógica, impressão sobre papel [Color analog photograph, print on paper], impresso em [printed in] 2022

Doação da artista [Gift of the artist], 2021

Rochelle Costi was a multimedia artist who used photography, video and installation to explore the different subjective and affective dimensions of urban daily life, which is often overshadowed by the fast pace of modern existence. In *São Paulo Rooms*, Costi documented the rooms of sixteen individuals from different social backgrounds living in the metropolis of São Paulo. The collection encompasses a wide range of dwellings, from slum tenements and brothels to upscale residences. The photographs, enlarged and printed at nearly life-size scale, take on a spatial and sculptural quality, inviting the viewer to step into the intimate space enclosed between four walls. By capturing the rooms devoid of their inhabitants, illuminated solely by gentle natural light filtering from outside, and showing only the objects that occupy them, Costi reveals the profound psychological dimension inherent to the aesthetics of daily existence. Notably, in all the works, the only recurring element is the bed; according to the artist, it is during sleep, in the isolation of our own consciousness, that we can get closer to a sense of equality among human beings.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Sandra Cinto

Santo André, São Paulo, Brasil [Brazil], 1968

Réquiem [Requiem], 2019

Acrílica, nanquim e tinta de caneta permanente sobre tela
[Acrylic, india ink and permanent pen ink on canvas]

Doação da artista [Gift of the artist], 2022

Sem título (Noturno) [Untitled (Nocturne)], 2021

Acrílica e tinta de caneta permanente sobre tela
[Acrylic and permanent pen ink on canvas]

Doação da artista [Gift of the artist], 2022

Desde os anos 1990, a artista Sandra Cinto produz desenhos, pinturas e instalações que representam espaços oníricos ligados à tradição do sublime, um sentimento de espanto do sujeito frente à imensidão do mundo. A pintura *Réquiem* é uma paisagem vertical feita com pigmentos azuis e pretos diluídos, formando manchas que escorrem pela superfície. Sobre o fundo, que sugere quedas d'água, a artista desenha formações rochosas e escadas de ritmos irregulares que partem da base da composição, mas não chegam a nenhum lugar. O termo “réquiem” vem do latim e significa descanso; no catolicismo, é a missa feita para os mortos, enquanto na música é uma prece de caráter litúrgico. Já a obra *Sem título (Noturno)* foi concebida especialmente para o acervo do MASP. No fundo, pineladas horizontais criam a sensação de profundidade e atmosfera, e, na parte inferior, há uma série de desenhos feitos com técnicas variadas, como pontilhados, padrões orgânicos e hachuras (linhas paralelas usadas para criar o efeito de tridimensionalidade em imagens bidimensionais), representando o movimento turbulento das águas. Do canto superior direito da pintura até o centro, há alguns lustres e balanços, também presentes mais ao centro da obra, o que gera uma forte sensação de fragilidade, devido ao isolamento de objetos tão delicados em meio à paisagem revolta. Além da alusão à noite, o termo “noturno” refere-se ao gênero musical homônimo surgido no século 18 e caracterizado por solos de piano em composições intimistas e meditativas.

Since the 1990s, the artist Sandra Cinto has been creating drawings, painting and installations that depict dreamlike spaces associated with the tradition of the sublime -- the sense of awe we experience in the face of the immensity of the world. The painting *Requiem* is a vertical landscape made with blue and black diluted pigments that form dripping stains across the surface. Against a backdrop reminiscent of a waterfall, the artist draws rock formations and irregular steps that start from the base of the composition but lead to nowhere. The word “Requiem” derives from Latin and signifies rest or repose; in Catholicism, it also refers to a mass dedicated to the dead, while in music, it denotes a liturgical prayer. The work *Untitled (Nocturne)* was especially created for the MASP collection. Horizontal brushstrokes in the background create a sense of depth and atmosphere, whilst in the lower portion, we see a series of marks executed with various techniques, including dots, organic patterns and hatching (parallel lines used to create a three-dimensional effect on a two-dimensional surface), representing the turbulent movement of water. From the upper-right corner to the middle of the painting, forms resembling chandeliers and swings emerge, and are also present in the center of the work, activating a strong sense of fragility given the isolation of such delicate objects amidst the troubled landscape. As well as alluding to the night, the term “nocturne” in the title suggests the eponymous music genre of the 18th century, characterized by intimate and contemplative piano solos.



Sérgio Sister

São Paulo, Brasil [Brazil], 1948

Sem título [Untitled], 1967

Tinta spray, colagem, costura e tinta acrílica sobre tela
[Spray ink, glue, thread and acrylic on canvas]

Doação do artista [Gift of the artist], 2021

Desde os anos 1980, Sérgio Sister explora os limites entre pintura e escultura, experimentando diferentes combinações cromáticas e modos de aplicação da tinta sobre telas, caixas ou ripas de madeira. Sua produção nos anos 1960, no entanto, era bastante figurativa e baseada em aspectos da arte pop, como a apropriação de imagens da cultura de massa, o uso de cores saturadas e collagens. Diferentemente da pop estadunidense, a apropriação de elementos dos meios de comunicação em massa, no caso de Sister e de outros artistas no contexto brasileiro, eram respostas críticas às crescentes ameaças que sofriam pela ditadura civil-militar, instaurada no país de 1964 até 1985. Nesta pintura as figuras são antropomórficas, mas seus corpos são distorcidos, como naquela à direita construída com collagens e costuras, aludindo a corpos fragmentados. Marcas de spray enfatizam o aspecto fantasmagórico daquela à esquerda e são usadas para representar as írides dos olhos, gerando escorridos, como lágrimas. Ela segura um jornal que foi colado, destacando apenas a manchete de uma notícia em tom sensacionalista sobre uma mulher brutalmente assassinada. Acima desse trecho está pintado à mão o neologismo “jornalha”, que ironiza os meios de comunicação de massa ao unir as palavras “jornal” e “canalha”. A colagem da manchete, em preto e branco e com letras geométricas, contrasta com o aspecto lisérgico e multicolorido da pintura, mas o conjunto reitera um aspecto central do momento histórico e político de sua produção: a violência.

Since the 1980s, Sérgio Sister has been pushing the boundaries between painting and sculpture, experimenting with various chromatic combinations and ways of applying paint on canvas, boxes or wooden slats. However, his practice in the 1960s was largely figurative, drawing on elements of pop art, such as the appropriation of mass culture images and the use of saturated colors and collage. Unlike pop art from the USA, Sister and other Brazilian artists appropriated elements from mass communication as a critical response to the escalating threats posed by the civil-military dictatorship that gripped the country from 1964 to 1985. In this particular painting, the figures are anthropomorphic, yet their bodies are deliberately distorted, as seen in the figure on the right, which was produced with collage and sewing to evoke a fragmented body. Spray marks accentuate the ethereal aspect of the figure on the left, with iris-like shapes and cascading drops representing tears. The figure holds a newspaper affixed to the canvas, featuring a sensationalist news headline about the brutal murder of a woman. Hand-painted above is the neologism “jornalha”, a mocking amalgamation of the words “newspaper” [jornal] and “scoundrel” [canalha], as a critique of mass media. The collage of the headline, rendered in black and white and geometric letters, contrasts with the lysergic and multicolored aspect of the painting, whereas, as a whole, the work reiterates a central aspect of the historical and political context in which it was created: violence.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Valdirlei Dias Nunes

Bom Sucesso, Paraná, Brasil [Brazil], 1969

Relevo n. 3 [Relief n. 3], 2017

Esmalte à base d'água sobre MDF e madeira de cedro
[Water based enamel on MDF and cedar wood]

Doação do artista [Gift of the artist], 2021

O artista Valdirlei Dias Nunes explora as relações entre pintura, desenho e escultura, trabalhando com representações preciosistas que buscam enganar o olhar a respeito da natureza dos materiais. Marcadas pela ideia de vazio, suas obras têm uma paleta reduzida, com pretos e brancos para os fundos e tons de madeira ou dourado para as figuras, que ficam no limite entre figuração e abstração — grelhas, bengalas, caixas ou superfícies de madeira, cujos veios o artista reproduz minuciosamente. *Relevo n. 3* é parte de uma série na qual Nunes representa a própria tela da pintura, pois o retângulo em branco no centro do trabalho é, na verdade, uma placa de MDF pintada com esmalte sintético usando um rolinho, o que produz uma textura próxima à dos tecidos usados nesse suporte. Como em uma escultura, o artista enfatiza aspectos tridimensionais e materiais da obra, mas seu posicionamento na parede reitera os modos tradicionais de expor a pintura. Os contornos contrastantes entre a moldura, o quadro e o branco da parede podem ser lidos como um desenho, considerando seu aspecto linear e gráfico. Na vertical esquerda, a moldura vai além das bordas do quadro, tanto na porção superior quanto na inferior, e o artista quebrou as hastas da madeira, contrastando um gesto expressivo e dramático — a quebra — com o aspecto silencioso e minimalista da obra. Assim, *Relevo n. 3* testa os limites das próprias convenções da prática artística, como a tela, a moldura ou o gesto do artista.

The artist Valdirlei Dias Nunes explores the interplay between painting, drawing and sculpture, working with refined representations that seek to deceive the viewer regarding the nature of materials. Permeated by the idea of the void, his works use an economy of colors, predominately tones of black and white for the background and woody or golden hues for the figures. His figures exist at the threshold between figuration and abstraction, taking the form of grills, walking sticks, boxes or wooden surfaces, where grain patterns are meticulously depicted. *Relief n. 3* is part of a series where Nunes represented the canvas itself. The central white rectangle is an MDF sheet painted with synthetic enamel using a roll, creating a texture similar to the fabric often used as canvas. Akin to a sculpture, the artist emphasizes the three-dimensional and material aspects; however, its placement on the wall reinforces the traditional display of paintings. As far as the linear and graphic aspects are concerned, the contrasting outlines between the frame, the painting and the white wall can be understood as a form of drawing. Via the left vertical line, the frame extends beyond the edges of the painting, both at the top and the bottom. The wooden sticks also appear to be broken, juxtaposing an expressive and dramatic gesture — to break — with the silent and minimalist appearance of the work. *Relief n. 3* challenges the conventions of artistic creation, including the canvas, the frame and the artist's gesture.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Vik Muniz

São Paulo, Brasil [Brazil], 1961

Verso: a Estudante, after [após **Anita MalfattiStudent, after Anita Malfatti], 2010**

Tela, chassi de madeira, metal e etiquetas de papel
[Canvas, wooden chassis, metal and paper labels]

Doação do artista [Gift of the artist], 2021

A parte de trás de pinturas icônicas da história da arte é o tema da série *Verso*, do artista Vik Muniz. Muniz trabalha a partir de imagens já existentes na cultura que ele ressignifica de acordo com os materiais, formas e escalas usados em sua produção. Em *Verso*, ao longo de 6 anos, o artista trabalhou em parceria com curadores e restauradores de diferentes museus, registrando e estudando os chassis, molduras, etiquetas de empréstimos, carimbos, mas também as imperfeições e desgastes do verso de algumas obras. Contando com colaboração de marceneiros, restauradores e especialistas em cópias, os versos dessas pinturas são, então, reproduzidos em escala 1:1, construindo uma réplica do original. As obras da série *Verso* são apresentadas apoiadas no chão e contra parede, como no momento de montagem de uma exposição. No caso do MASP, Muniz reproduziu o verso de *A estudante*, de Anita Malfatti (1889-1964), uma pintura icônica do modernismo brasileiro presente no acervo do museu. A obra de Muniz também dialoga com os cavaletes de vidro projetados por Lina Bo Bardini – arquiteta ítalo-brasileira responsável pelo projeto arquitetônico do MASP –, nos quais as pinturas não estão nas paredes, mas penduradas em placas de vidro sustentadas por uma base de concreto. Os cavaletes, assim como o trabalho de Muniz, revelam o lado oculto das obras, suas histórias e marcas do tempo registradas em seu “verso”.

Vik Muniz's series *Verso* [Back Side] explores the lesser-known aspect of iconic paintings in the history of art -- their backs. Muniz uses existing cultural images, imbuing them with new meanings through the materials, forms and scales employed in their creation. Over the course of six years, the artist collaborated with curators and restorers in various museums to record and study the stretchers, frames, loan labels, stamps, imperfections and signs of wear and tear found on the reverse side of select artworks. With the assistance of joiners, restorers and reproduction specialists, Muniz meticulously reproduced the back of these paintings on a 1:1 scale, creating perfect replicas of the originals. The works in the *Verso* series are displayed on the floor, leaning against the wall, as if they are awaiting installation in an exhibition. In the case of MASP, Muniz reproduced the back side of *A estudante* [The Student] by Anita Malfatti (1889–1964), an iconic Brazilian modernist painting that is part of the museum's collection. Muniz also engages in dialogue with the glass easels designed by Lina Bo Bardini, the Italian-Brazilian architect responsible for the museum's design. The easels are used to hang paintings from glass panels supported by concrete bases, instead of displaying them directly on the wall. Both Muniz's work and the glass easels reveal the hidden side of artworks: their histories and marks of time recorded on their backs.



José Patrício

Recife, Brasil [Brazil], 1960

José Patrício parte da repetição de certos procedimentos para produzir seus trabalhos: acumular pequenos objetos e fixá-los em uma superfície seguindo uma ordem predeterminada. As regras podem ser definidas por variações de cor, tamanho ou número, desde que cada obra seja composta por um mesmo tipo de peça. Dados, dominós, canetas, botões e outros materiais são ressignificados e passam a ser considerados principalmente por visualidade, ainda que sejam reconhecidos por suas funções originais e valores simbólicos. A sequenciação quase compulsória dá origem a desenhos e padrões de cor, composições geométricas que valorizam a bidimensionalidade sem que a materialidade total dos artefatos seja desconsiderada. Obra cega, por outro lado, não possui variação tonal, sua superfície homogênea evidencia a sutil textura provocada pelas 15.624 tachas de cobre. Dentro de um pensamento matemático, um quadrado é formado por linhas e colunas de 125 unidades, exceto pelo centro, onde há um espaço vazio que direciona o olhar e se comporta como uma força centrípeta, conduzindo os pesos visuais. Por questões de conservação, o trabalho foi emoldurado com a proteção de um vidro e não pode ser tocado, apesar do título sugerir uma interação tátil - contradição que aponta os desafios enfrentados pelo museu em termos de preservação e interação com o público.

Obra cega [Blind Work], 2014

15.624 tachas de cobre sobre madeira
[15,624 copper tacks on wood]

Doação do artista [Gift of the artist], 2021

José Patrício follows a repetitive approach in creating his works: accumulating small objects and arranging them onto a surface according to a predetermined order. The rules may involve variations in color, size, or number, as long as each work consists of the same type of object. Items such as dice, dominos, pens, buttons, and others are reinterpreted and considered mainly for their visual aspects, even though their original functions and symbolic values can still be recognized. The almost compulsive sequencing results in drawings and color patterns, geometric compositions that emphasize two-dimensionality while acknowledging the total materiality of the piece. There is no tonal variation in Blind Work, its regular surface highlights the subtle texture created by the 15,624 copper tacks. Mathematically speaking, the work is formed by lines and columns of 125 units, creating a square that is uniform except for the center, where an empty space guides the gaze and acts as a centripetal force, directing the visual focus. Due to conservation considerations, the work is framed under glass and cannot be touched, despite the title suggesting a tactile interaction – a contradiction that reflects the challenges faced by the museum in terms of preservation and public interaction.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Amélia Toledo

São Paulo, Brasil [Brazil], 1926-2017

Mina [Mine], 2017

Jaspe amarelo, Jaspe vermelho e aço inoxidável
[Yellow Jasper, red Jasper, and stainless steel]

Doação [Gift] Galeria Nara Roesler, em homenagem à artista
[in honor of the artist], 2021

Amelia Toledo esmiúça a natureza das coisas, como uma cientista que dissecava a matéria e encontrava seus potenciais construtivos. Trabalha com pintura, escultura, jóias e intervenções em espaços públicos. Utiliza elementos geométricos, regulares e curvos, e, a partir dos anos 1970, começa a se interessar pelas formas da natureza. A relação entre arte e ciência é fundamental em sua produção, que não se restringe às vertentes consagradas da arte moderna brasileira. Em *Mina*, o corpo do observador é convocado a sair de sua verticalidade e a debruçar-se sobre a obra instalada no chão. Um cilindro de aço inoxidável polido, fosco em seu exterior e reflexivo no interior, delimita o espaço que guarda pedras Jaspe amarelas, nas bordas, e vermelhas, ao centro. Tapando a totalidade do solo, as pedras se multiplicam e perdem resolução no reflexo promovido pelo aço. O cinetismo, provocado tanto pelo material industrial como pela maneira como estão organizados os elementos naturais da escultura, gera uma sensação de olhar para um buraco profundo. Como um mergulho em direção ao infinito, a artista dirige nossa mirada para uma pequena fração do mundo subterrâneo, explorando a construção de um "lugar". A espacialidade da obra se estabelece pelas coisas e pelas relações sensoriais e psicológicas vivenciadas pelo espectador.

Amelia Toledo explores the nature of things, akin to a scientist dissecting matter to reveal its constructive potentials. She works with painting, sculpture, jewelry, and interventions in public spaces. Using geometric, regular, and curved elements, she developed an interest in natural forms in the 1970s. The intersection between art and science is fundamental in her work, which extends beyond the established conventions of Brazilian modern art. In *Mine*, the viewer is prompted to move away from their vertical position and lean over the artwork placed on the floor. A polished stainless steel cylinder, featuring a matte exterior and a reflective interior, defines the space containing yellow Jasper stones along the edges and red Jasper stones in the center. Covering the entire area, the stones create a multiplying and resolution-losing effect as they reflect on the steel surface. The kinetic effect, caused both by the industrial material and the arrangement of the natural elements, evokes the sensation of looking into a deep hole. Like a dive towards infinity, the artist directs our gaze to a small fraction of the underground world, exploring the construction of a "place." The work's spatiality emerges through the arrangement of things and the sensory and psychological connections experienced by the viewer.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Sergej Jensen

Maglegaard, Dinamarca [Denmark], 1973

***Blue Surfer* [Surfista Azul], 2019**

Acrílico sobre tecido de lantejoulas [Acrylic on sequin fabric]
Doação do artista [Gift of the artist], 2021

O artista Sergej Jensen investiga a tradição da pintura na história da arte a partir dos diversos sistemas culturais que a modificaram até hoje, desde as vanguardas modernistas que procuraram se afastar de métodos canônicos de representação, até abordagens contemporâneas com diferentes técnicas e materiais. Além de tinta e pincel, Jensen utiliza uma gama de tecidos e objetos, em geral reciclados, para criar imagens a partir de múltiplos resultados obtidos ao costurar, remendar, desfiar, esticar, manchar e até mesmo retirar química ou fisicamente os pigmentos dos tecidos. As imagens por vezes transitam entre a abstração e a figuração, friccionando os limites entre essas categorias, como em *Blue Surfer* [Surfista azul], onde manchas de cor dividem o espaço em três seções horizontais de diferentes tons e traçam a silhueta incompleta de uma figura humana. Massas mais espessas de tinta recobrem costuras e pequenas lantejoulas, formando um emaranhado sobre a superfície da tela que se assemelha a uma renda vazada, marcando uma relação dual entre tinta e tecido. Essa trama também produz um padrão geometrizado sobre o fundo, mais iluminado no topo e menos na base, ao mesmo tempo em que encobre a figura humana. Há certo erotismo em não se ver a figura completamente, o que é reforçado pela renda que a esconde, projetando na imaginação do espectador a imagem do corpo de um surfista, como o título indica, carregando uma prancha debaixo do braço.

The artist Sergej Jensen investigates the tradition of painting in art history through the various cultural systems that have modified it to this day, from modernist avant-gardes that sought to move away from canonical methods of representation to contemporary approaches that use different techniques and materials. In addition to paint and brush, Jensen uses a range of fabrics and objects, often recycled, to create multiple images through sewing, patching, fraying, stretching, staining, and even chemically or physically removing pigments from fabrics. His images often transit between abstraction and figuration, blurring the boundaries between these categories, as seen in *Blue Surfer*, where color stains divide the space into three horizontal sections with varying hues, forming the incomplete silhouette of a human figure. Thicker masses of paint cover seams and small sequins to create a mesh-like pattern that resembles lace, marking a dual relationship between paint and fabric. The pattern also generates a geometrized design on the background – brighter at the top and darker at the base – concealing the human figure. There is a certain eroticism in not fully seeing the figure, which is enhanced by the presence of the lace. As suggested by the title, the viewer's imagination is drawn to the image of a surfer's body carrying a surfboard under his arm.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Ione Saldanha

Alegrete, Rio Grande do Sul, 1919 – Rio de Janeiro, 2001

Da esquerda para direita [From left to right]:

Ripa [Slat], circa 1967

Acrílica sobre madeira [Acrylic on wood]
Doação [Gift] Max Perlingeiro, 2021

Ripa [Slat], 1986

Acrílica sobre madeira [Acrylic on wood]
Doação [Gift] Paulo Kuczynski, 2021

Sem título [Untitled], circa 1970-2000

Acrílica sobre madeira [Acrylic on wood]
Doação [Gift] Almeida & Dale Galeria de Arte, 2021

Sem título [Untitled], circa 1970-2000

Acrílica sobre madeira [Acrylic on wood]
Doação [Gift] Bruno Baptistella, 2021

Ripa [Slat], 1984

Acrílica sobre madeira [Acrylic on wood]
Doação [Gift] Gustavo Rebello, 2021

Ripa 14 [Slat 14], 1988

Acrílica sobre madeira [Acrylic on wood]
Doação [Gift] Luiz Sève, 2021

Ripa [Slat], circa 1970-2000

Acrílica sobre madeira [Acrylic on wood]
Doação [Gift] Conrado e Ronie Mesquita, 2021



Ione Saldanha

Alegrete, Rio Grande do Sul, 1919 – Rio de Janeiro, 2001

Saldanha tinha dotes de carpintaria, tendo produzido alguns de seus despojados móveis e molduras. Foi a partir de uma ripa usada para sua moldura que a artista criou, em 1967, a *Ripa*. Naquele ano, ela escreveu: “Um dia tive a vontade de eliminar chassis e telas, sair do retângulo. Só me interessavam as verticais de cores. E mais e sobretudo ficar com o *mínimo*: uma ripinha e uma ripinha encostada na parede, apoiada no chão, eliminando o rodapé”. Assim, a *Ripa* é uma pintura mínima e radical: se uma pintura é frequentemente composta por um chassi de madeira e um pedaço de tecido, a *Ripa* é uma única longa e delgada peça de madeira, sem tela, sem linho, lona ou pregos. Encostada na parede, ela também se torna um objeto, com sua existência no espaço, questionando, portanto, as distinções tradicionais entre pintura e escultura. O que a artista alcança é a autonomia da moldura, que se torna um suporte para a pintura, um objeto tridimensional pintado. A extrema simplicidade da *Ripa* não impediu que Saldanha desenvolvesse um excepcional e complexo trabalho de pintura, utilizando suas ricas, sutis e sedutoras variações e combinações de cores e pinçeladas. “Pintei durante oito meses, cada dia uma *Ripa*, e fui enchendo a casa”. Fotos de época mostram a artista em seu ateliê cercada por uma multidão delas. O despojamento do suporte possibilita que as obras sejam remanejadas, com infinitas possibilidades de composição e ritmo.

Saldanha had carpentry skills, having made some of her uncluttered furniture and frames. It was from a slat used for her frames that the artist created *Slat* in 1967. That year she wrote: “One day I had the urge to eliminate frames and canvases, to get out of the rectangle. I was only interested in colour verticals. And above all to keep to a minimum: a small slat and a slat against the wall, resting on the floor, eliminating the skirting board.” *Slat* is thus a minimal and radical painting: if a painting is often made up of a wooden stretcher and a piece of fabric, *Slat* is a single long, slender piece of wood, without cloth, linen, canvas or nails. Leaning against the wall, it also becomes an object, with its existence in space, thus questioning the traditional distinctions between painting and sculpture. What the artist achieves is the autonomy of the frame, which becomes a medium for the painting, a painted three-dimensional object. The extreme simplicity of *Slat* did not prevent Saldanha from developing an exceptional and complex painting oeuvre, using its rich, subtle and seductive variations and combinations of colours and brushstrokes. “I painted for eight months, each day a *Slat*, and I went on filling the house.” Period photos show the artist in her studio surrounded by a multitude of them. The stripped-down nature of the medium enables the works to be rearranged, with infinite possibilities of composition and rhythm.

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]

Leonilson

Fortaleza, Ceará, Brasil [Brazil], 1957 –
São Paulo, Brasil, 1993

Sem título [Untitled], 1980

Aquarela sobre papel [Watercolor on paper]

Doação [Gift] Família Bezerra Dias –
Sociedade Amigos do Projeto Leonilson, 2021

Sem título [Untitled], 1980

Tinta de caneta permanente sobre papel
[Permanent pen on paper]

Doação [Gift] Família Bezerra Dias –
Sociedade Amigos do Projeto Leonilson, 2021

Nessa dupla de trabalhos produzidos no mesmo dia, Leonilson retrata, com diferentes técnicas de desenho, o icônico edifício do MASP, com as colunas ainda em concreto armado aparente, sem a pintura em vermelho que passou a impermeabilizar a estrutura a partir de 1991. Os desenhos são do período inicial de formação do artista, que tinha apenas 23 anos de idade, e foram realizados no mesmo ano em que ele abandonou a licenciatura em Educação Artística na Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP) em São Paulo. Naquele ano Leonilson passou a frequentar as aulas abertas do Aster, um centro de estudos no Pacaembu que se destacava por uma abordagem mais experimental e inovadora das artes visuais, conduzidas por Donato Ferrari, Julio Plaza (1937-2003), Regina Silveira e Walter Zanini (1925-2013). Esses desenhos podem ser um exercício desses cursos, nos quais alunos e professores tinham uma relação de proximidade, compartilhando semanalmente seus trabalhos e experiências. Ambas as imagens demonstram uma preocupação formal de representação da incidência de luz e sombra no prédio do museu, elemento abordado a partir de duas técnicas diferentes. Na versão aquarelada, são os retângulos coloridos justapostos que estruturaram a composição e indicam a projeção do sol no edifício, conferindo profundidade e vivacidade à cena. Já o desenho feito à caneta, em contrapartida, constitui-se por meio da hachura, técnica na qual a diferente concentração de linhas paralelas cria efeitos de luz e sombra em trabalhos com ausência de cor.

In this pair of works produced on the same day, Leonilson portrays the iconic MASP building using different drawing techniques. They capture the building's columns still covered in reinforced concrete, without the red paint that would later waterproof the structure in 1991. The drawings were produced early in his career, when Leonilson was only 23 years old. This was the same year that the artist interrupted his Art Education graduate course at Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP) in São Paulo, and started attending open classes at Aster, a study center located in the neighborhood of Pacaembu, known for its experimental and innovative approach to visual arts. The classes were led by Donato Ferrari, Julio Plaza (1937-2003), Regina Silveira and Walter Zanini (1925-2013). It is possible that the two drawings were produced as exercises during the course, where students and teachers had a close relationship, sharing their works and experiences weekly. Both images show a formal preoccupation with the representation of the incidence of light and shadow on the museum building, which the artist tackles with the use of two different techniques. In the watercolor version, the multicolored juxtaposed rectangles give structure to the composition, suggesting the projection of sunlight onto the building and infusing the scene with depth and vitality. In contrast, the pen drawing comes to life through hatching, a technique that uses parallel lines of varying density to create light and shadow effects in the absence of color.



Os desenhos de Joseca Yanomami, artista que vive na comunidade de Watoriki, na Terra Indígena Yanomami, no estado do Amazonas, têm como principal tema a cosmologia de seu povo, especialmente os cantos e as narrativas dos xamãs. Embora costume usar lápis de cor e canetas hidrográficas desde que começou a desenhar, no início dos anos 2000, Joseca também tem se interessado pelo uso de tintas acrílicas, como é o caso do primeiro e do segundo desenho. Além disso, o artista tem trabalhado com dimensões um pouco maiores do que costumava produzir. Em *Käoma a piriowi...*, o título e a imagem criam uma narrativa que representa a floresta onde vive o xapiri Käoma, um espírito que beneficia os caçadores que não comem carne queimada e que não deixam seus corpos com cheiro de perfume. Eles vestem uma espécie de saiote de penas pretas, com seus arcos e flechas nas mãos. Já em *Pata thëpë xika warinii...*, o artista desenha um conto xamânico do tempo dos ancestrais, em que dois personagens sobem as árvores em busca de frutos e, ao lançarem suas sementes, dão início a novas plantas. A floresta ancestral do desenho é, portanto, uma representação do tempo do início das primeiras árvores.

No terceiro, *Xapiripë yanopë...*, Joseca mostra como é o interior da casa dos xapiri, onde eles estão dançando. A decoração interna da casa dos espíritos é repleta de penugens de tucanos, araras e urubus, que compõem a cena no alto, no chão e pairando na altura da cabeça dos xapiri respectivamente. Os três desenhos são de 2022 e foram um pedido do MASP ao artista no ano em que o museu realizou a mostra *Joseca Yanomami: nossa terra-floresta*.

The main concern behind the drawings of Joseca Yanomami, an artist who lives in the community of Watoriki, in the Yanomami Indigenous Land, in the state of Amazonas, is the cosmology of his people, particularly the songs and stories told by the shamans. Even though the artist typically used pencil and felt-tip pen when he began to draw in the beginning of the 2000s, he is also interested in the use of acrylic paint; such is the case for the first and second drawings. Furthermore, the artist has been working with larger dimensions than those he used before. In *Käoma a piriowi...*, title and image create a narrative that represents the forest where the *xapiri* Käoma lives, a spirit that helps hunters who do not eat burnt meat and do not give their bodies a perfumed smell. They wear a sort of black feathered skirt, holding bows and arrows in their hands. In *Pata thëpë xika warinii...*, the artist illustrates a shamanic story from ancestral times, in which two characters go up trees looking for fruit, and by throwing down the seeds, give birth to new plants. The drawing's ancestral forest is, therefore, a representation of the time of the first trees. In the third one, *Xapiripë yanopë...*, Joseca shows the inside of a *xapiri* house, where they are dancing. The house's interior is full of the feathers of toucans, parrots and vultures, which compose the scene at the top, the floor and the hovering patterns over the *xapiris'* heads, respectively. The three drawings are from 2022 and were commissioned by MASP in the year when the museum opened the exhibition *Joseca Yanomami: Our Forest-Land*

MASP

MUSEU DE ARTE
DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND



FAVOR NÃO TOCAR
NAS OBRAS DE ARTE
[PLEASE DO NOT TOUCH
THE ARTWORKS]