

GUIGNARD

A MEMÓRIA PLÁSTICA DO BRASIL MODERNO

Ministério da Cultura e Museu de Arte Moderna de São Paulo apresentam

GUIGNARD

A MEMÓRIA PLÁSTICA DO BRASIL MODERNO

7 de julho a 11 de setembro

Curadoria | *Curatorship*
Paulo Sergio Duarte



Patrocínio Máster



Patrocínio



Realização



Ministério da
Cultura





SUMÁRIO

07 Apresentação

09 Guignard

A memória plástica do Brasil moderno

OBRAS

22 Os retratos

44 Arte sacra

52 Colagens

56 Natureza-morta

64 As paisagens

92 Cronologia

102 English Version

117 Lista de obras

123 Institucional

128 A exposição



APRESENTAÇÃO

MILÚ VILLELA

Presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo

O Museu de Arte Moderna de São Paulo reafirma seu compromisso de manter viva a memória de artistas representativos de vários tempos. O MAM já realizou grandes mostras individuais, como as de Marcel Duchamp, Alfredo Volpi, Candido Portinari, Cildo Meireles, Anselm Kiefer, Ernesto Neto e Adriana Varejão, entre muitos outros artistas brasileiros e estrangeiros.

É com imenso orgulho que o MAM apresenta *Guignard – A memória plástica do Brasil moderno*. Esta retrospectiva oferece às novas gerações a oportunidade de conhecer em profundidade a obra inspiradora desse gigante da arte moderna brasileira.

GUIGNARD

A MEMÓRIA PLÁSTICA DO BRASIL MODERNO

PAULO SERGIO DUARTE

Curador

Algumas leituras

Trata-se de um dos momentos mais elevados da pintura moderna no Brasil: a obra de Alberto da Veiga Guignard (Nova Friburgo, RJ, 1896 – Belo Horizonte, MG, 1962). Na preparação desta exposição, foram revisitados alguns textos que haviam sido lidos sobre o artista e recentemente redescobertos. Todos estão indicados nas notas de fim do texto, mas o conjunto mais expressivo de contribuições ao estudo da obra de Guignard, enquanto não chegam às estantes das livrarias diversas teses e monografias defendidas em universidades, continua sendo o livro-catálogo *A modernidade em Guignard*, organizado por Carlos Zilio, dentro do programa do Curso de Especialização em História da Arte no Brasil, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 1983. Essa é a publicação que possui o melhor conjunto de subsídios ao estudo de sua obra¹. Tal livro tem extensas bibliografia e cronologia de vida e obra, sem falar nos preciosos estudos sobre Guignard (por ordem de aparecimento no livro) de Ronaldo Brito, Wilson Coutinho, Carlos Zilio, Maria Lúcia Muller, Líbia Schenker de Sonsol, Piedade Epstein Grinberg, Vanda Mangia Klabin e Susane Worcman, aos quais foram acrescentados diversos depoimentos de pessoas que conviveram com o artista. Curiosamente, traz um amadorismo editorial: não possui ficha catalográfica na fonte e em nenhum momento assinala o ano de sua publicação. Isso não é novidade em nosso país; basta lembrar-se do catálogo da exposição retrospectiva de Lasar Segall, que inaugurou o bloco de exposições do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967, marcando os dez anos da morte do artista, com

texto de Ferreira Gullar, que tampouco tem sua data de publicação. Haja memória, nesta cidade e neste país.

Pelo que se conhece, três outros textos merecem ser estudados, além dos citados acima, pela aguda percepção da obra do artista. Os de Rodrigo Nunes: "O Brasil no ar: Guignard"² e "A maldade de Guignard"³ (textos com algumas passagens semelhantes entre si); e o de Sônia Salzstein, "Um ponto de vista singular"⁴.

O livro de Lélia Coelho Frota, publicado por Sílvia Roesler e Washington Lessa, pela editora Campos Gerais, em 1997, possui a mais farta e generosa, pelas suas dimensões e quantidade, reproduções de obras, além de um texto cuidadoso que procura examinar, delicadamente, a interação entre vida e obra, de modo cronológico⁵. Traz, também, extensas bibliografia e cronologia. É a melhor introdução à vida e obra do artista sem aprofundamentos teóricos. Mais tarde, Lélia Coelho Frota publicou o catálogo da exposição de Guignard na galeria Pinakothek, de Max Perlingeiro, no Rio de Janeiro, em 2005, no qual pôde resumir sua pesquisa para a Campos Gerais. Pelas reproduções, textos e uma análise da paleta do artista, é um documento a ser consultado pelos pesquisadores⁶.

Sem falar nos textos pioneiros de Frederico Moraes, que começaram a ser publicados na imprensa ainda em Belo Horizonte e chegaram a livros. Pelo conjunto apresentado acima, pode-se dizer que os estudos sobre Guignard têm diversas direções de interpretação, às quais o crítico e o curador não podem se subtrair. Por isso, deve-se deixar claro, que, aqui, não se procura inventar um novo Guignard, mas rastrear as contribuições acumuladas, para deixar, o

mais claro possível, o tributo de Guignard para a modernidade plástica no Brasil, sobretudo para o público leigo e o jovem que, possivelmente, entra, pela primeira vez, em contato com a obra do artista. Por isso, foi subvertida a ordem do texto, deveria começar pela exposição da obra e terminar pelos débitos de leitura, mas por que não inverter? Tudo o que vai ser lido abaixo deve, também, a tudo isso que foi lido acima.

O caminho e o problema

O caminho escolhido na exposição é o dos temas: retratos, naturezas-mortas, obras sacras, paisagens. Isto, hoje, é muito problemático, porque os curadores consideram que o momento da mostra é o de criar sua própria obra de arte. E não pensem que não seria possível montar uma apresentação da obra de Guignard por meio de associações, às vezes inteligentes, entre cores, pinceladas, misturando os temas; seria uma obra de arte de curador. Um artista absolutamente moderno, como Cézanne, trabalhou por temas – que o digam Mme. Cézanne e os amigos do pintor, às dezenas de sessões a que eram submetidos para um retrato, e imaginem se a montanha Sta. Vitória pudesse falar sobre suas paisagens e não nos esqueçamos das maças nas naturezas-mortas. Mesmo Picasso poderia ter uma exposição só de retratos, se já não teve. O caminho dos temas vem contrariar o modo de apresentação pós-moderno, mas está em coerência com o caminho percorrido por Guignard. Ele escolheu temas, tal como muitos outros artistas modernos. Aqui, vemos as obras organizadas por temas.

Esse caminho é fácil, o dos temas; o que não é fácil é formular o problema Guignard no meio moderno da arte brasileira. A primeira coisa que se precisa banir da obra é a visão do ingênuo ou do primitivo. Este é um erro que cria um falso problema em torno da obra. Guignard não tem nada de primitivo ou ingênuo em nenhum momento de sua obra. Sai do Brasil, em 1907, aos onze anos de idade, para estudar no colégio e, mais tarde, abandona os estu-

dos de agronomia e escolhe a arte, com o apoio da mãe, a Baronesa Von Schilgen. E vai estudar em Munique, em 1915, na Königliche Akademie der Bildenden Künste (Real Academia de Belas-Artes). Em 1924, vem ao Brasil, participa do 31º Salão de Belas-Artes com cinco desenhos e um autorretrato em aquarela e pastel. Retorna à Europa e vai viver em Florença. Conhecia bem os museus franceses. O artista volta ao Brasil, definitivamente, somente em 1929, aos 33 anos, depois de muito tempo na Europa e, particularmente, em Munique, convivendo com a arte moderna transgressiva da Secessão alemã. Participou de dois Salões de Outono em Paris (1927 e 1928) e da 16ª Bienal de Veneza (1928). Não se trata de um autodidata que dá asas a sua imaginação, como diria o clichê. Tem-se um artista que teve seu olhar moderno formado em contato com seus contemporâneos e movimentos como o cubismo, o expressionismo, o dadaísmo e o surrealismo, além da oportunidade de adquirir conhecimentos históricos e técnicos numa grande escola de arte. Suas escolhas formais são avisadas por conhecimentos solidamente adquiridos. Sua “singularidade” e o afastamento de programas ideológicos então vigentes, sobretudo a partir de sua volta ao Brasil, na busca de uma “arte brasileira”, contribuíram para, até bem pouco tempo, encontrarem traços ingênuos na pintura de Guignard⁷. Sem dúvida, contribuíram para essa visão, traços de sua personalidade, marcada pelo defeito físico do lábio leporino – que, apesar de várias cirurgias, nunca foi corrigido –, a vida amorosa de grandes paixões frustradas, a vida material atabalhoada, vivendo com frequência em casa de amigos e mecenas, e, finalmente, o alcoolismo⁸. Contrasta e se opõe a esses elementos, sua vida de educador, em Belo Horizonte, testemunhada por grandes artistas que foram seus alunos, e sua própria produção.

Outra, acima apontada, é a questão da singularidade da obra de Guignard, muitas vezes abordada como se o artista fosse um caso isolado da arte moderna no Brasil. Numa certa medida, desde Almeida Júnior, Castagneto, Eli-seu Visconti, Tarsila do Amaral, passando pelas primeiras

obras de Anita Malfatti, por Lasar Segall, Victor Brecheret, Ismael Nery, Oswaldo Goeldi, Di Cavalcanti, Pancetti, Candido Portinari até Cícero Dias⁹, entre tantos outros, toda a primeira fase da arte moderna no Brasil é constituída de singularidades, típicas de um período de formação em um país periférico e inventado no processo de colonização. Já lembrei, em outro texto, que, ao contrário do escritor de ficção que, sem sair de seu país, podia entrar em contato com as obras de seus contemporâneos estrangeiros, e com a própria história da literatura, como insistiu Roberto Schwarz¹⁰, o pintor ou o escultor brasileiro não podia se formar sem viajar; pinturas e esculturas não chegavam até aqui na carga dos paquetes, tal como os livros dos melhores escritores¹¹. Aqui, a formação da literatura se dá por caminhos bem diferentes dos da arte moderna. Daí a metáfora geográfica do arquipélago para pensarmos esse tempo. Apesar de muitas vezes os artistas se relacionarem entre si, mobilizarem-se por ideais artísticos comuns, como a especificidade de uma arte “brasileira”, as obras são todas ilhas isoladas entre si, sem comungarem de uma mesma linguagem, mesmo que restrita a pequenos grupos; a única certeza que nomeia o arquipélago é ser moderno. Portanto, a singularidade não é uma idiosincrasia da obra de Guignard. Esse relacionamento das obras entre si, de modo coerente e, de certa forma, programático, só irá acontecer com a chegada tardia da abstração, na década de 1950, sobretudo com a adoção das linguagens construtivas pelos artistas de São Paulo e, logo, pelos do Rio de Janeiro. Passa-se a ter um território contínuo de conversas entre as obras, pode-se mesmo dizer, não mais o arquipélago, mas um continente moderno.

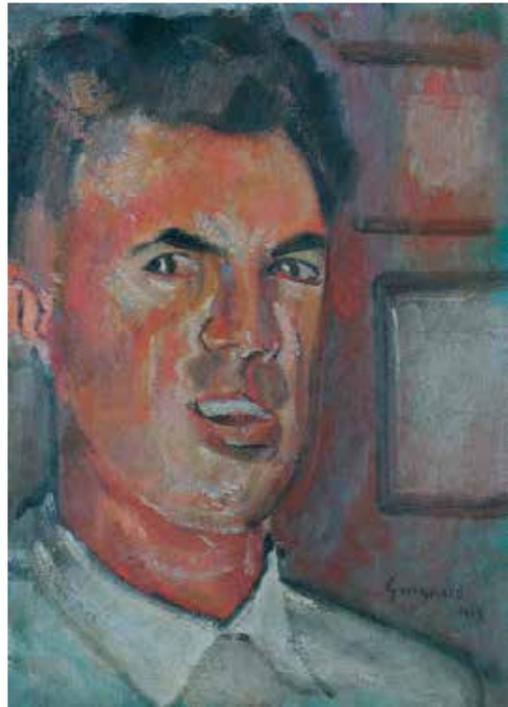
Tal como o primitivo ou *naïve*, descarte-se o singular, porque, afinal de contas, todos os seus contemporâneos, no Brasil, foram, em grande medida, singulares. Examine-se aqui uma introdução à obra de Guignard, guiada pela história da arte, possivelmente, redundante para os especialistas, mas, talvez, útil para aquele que é leigo ou que se inicia nos estudos da arte moderna e de Alberto da Veiga

Guignard. Essa introdução quer ser um estímulo aos aprofundamentos que podem ser feitos pela leitura dos textos já citados acima.

Por que não começar pelos retratos?

Na época dos autorretratos feitos a toda hora por celular, as chamadas *selfies*, é um pouco difícil pensar o retrato como gênero – com raízes na pré-história e nas mais diversas culturas – da história da arte. Estão a todo momento fazendo os próprios retratos ou de grupos de amigos, e até mesmo dos pratos que comem em restaurantes, as mais recentes naturezas-mortas. Muitas vezes, em visitas a museus, gasta-se mais tempo fazendo retratos das obras, ou dos amigos junto a elas, que as apreciando. É preciso se conter. Se é importante levar no celular uma lembrança da visita ao museu, muito mais importante é o tempo que se dedica a cada obra; estar diante da obra e apreciá-la exige um tempo, uma educação mesmo. É importante aprender a conviver com esses dois tempos: este, atual, mais recente e imediato, e aquele que permanece vivo, o da fruição estética, que tem seu tempo ditado pela obra em interação com nosso olhar. Esse outro tempo não nos pertence, pertence ao trabalho que se aprecia, e precisa-se descobri-lo. E, com a descoberta desse tempo que a obra solicita, ela vai se entregando, até o momento do processo de fruição, em que não se está mais onde se pisa, se está com a arte e na arte. Guignard oferece e pede esse tempo, sem o qual nenhuma obra de arte pode ser apreciada.

Se os retratos são conhecidos desde a pré-história – e, depois, em diferentes civilizações –, o autorretrato, mesmo com ocorrências antigas, só se firma enquanto gênero no Renascimento, em meados do século XV. A primeira razão: este é o momento histórico em que se instala definitivamente, no Ocidente, a figura do artista enquanto autor, realizando a longa transição do artesão anônimo ao artista-autor que já se apresentava com clareza, desde o final do século XIII e início do XIV. Nada estranho ele se consi-



derar como um tema de sua própria pintura. Outra razão é uma questão técnica; nesse mesmo momento, manufaturas europeias conseguem realizar bons espelhos, acrescentando ao vidro polido uma fina camada de uma liga de chumbo com mercúrio, tornando-os mais acessíveis e de boa qualidade. Estamos distantes do primeiro espelho, como aquele de Narciso: o espelho-d'água. E daqueles posteriores, da Antiguidade, feitos de metais polidos, como o bronze e a prata, pouco acessíveis e sujeitos a corrosão.

Os retratos e autorretratos chegaram à modernidade sem precisar de exagerado realismo ou naturalismo. Afinal de contas, para isso, os artistas já contavam com a fotografia.

Observe-se o *Autorretrato aos 33 anos*, de Guignard, pintado em 1929, ano de seu retorno definitivo ao Brasil, e compare-se com outro autorretrato, este, um desenho de carvão sobre papel, de 1919. Enquanto o primeiro é aquele

de um artista já formado pelo expressionismo, o segundo, muito mais realista, aproxima-se quase de uma fotografia em alto-contraste. Afinal de contas, Guignard, tinha cerca de 23 anos. A maturidade do primeiro opõe-se fortemente ao exercício de estudante do segundo que procura, sobretudo, exibir muito mais domínio técnico que invenção artística. Mas o humor já aparece, mesmo no estudo jovem: a cabeça está inclinada enquanto olha para o espelho e, ao se desenhar, esboça um sorriso. Na pintura de 1929, a pele do artista é objeto de pinceladas expressivas, com cores que, certamente, não lhe pertenciam por natureza, e o fundo, provavelmente, não é inventado. O olhar agudo e a boca semiaberta não são de um sorriso; provavelmente, a posição confortável para quem não esconde nem disfarça, em nenhum momento, seu defeito físico: o lábio leporino. O olhar bem aberto é o daquele que está atento para o mundo que ele pinta, a começar pelo próprio rosto. Há fidelida-

de ao objeto retratado, mas não há mais realismo.

Visitemos outros autorretratos. O autorretrato vestido de palhaço, da década de 1930, e o autorretrato com o artista condecorado, de 1961, um ano antes de sua morte. O palhaço, na arte, é um tipo triste de nossa cultura. Longinquamente, eles derivam dos bobos da corte – aqueles a quem os nobres, em troca de eles sempre serem os maiores fofoqueiros (pois conheciam a intimidade de cada um dos membros da casa aristocrática a que pertenciam e, por isso mesmo, lhes era permitido zombar), se davam ao luxo de rolarem-nos escada do palácio abaixo, aos chutes. No século XIX, numa época eminentemente urbana, surge o palhaço, palavra provavelmente derivada do italiano de homem de palha, já no circo, e com a maquiagem que conhecemos. Guignard se autorretrata nesses termos da tradição recente: o nariz vermelho, um gorro e o olhar triste que, sobretudo, não olha para o espelho; está distante, e sua tristeza é realçada pelas sobrancelhas largas e apontadas para baixo. Realça uma ruga na bochecha, e o lábio superior, mesmo maquiado, não disfarça o defeito físico, ao contrário, parece realçá-lo com os recursos expressivos de sua pintura. Em 1961, retrata-se velho, cabelos grisalhos e bigodes brancos, e óculos, portando uma condecoração. O fundo é uma de suas paisagens imaginárias, inspiradas pelas montanhas de Minas Gerais. Observem como é diferente do autorretrato em grafite sobre madeira, de 1940, este seguramente um exercício, no qual se retrata de modo realista, bem mais até que naquele do estudante, em 1919. Estudos, como

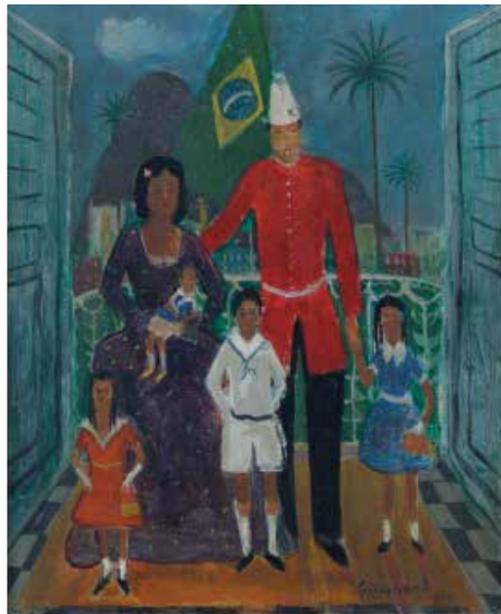


esse, demonstram a preocupação do artista com o domínio da técnica, típicos de uma formação erudita.

No nosso artista, parece haver uma fidelidade ao modelo, mas existe uma formidável simplificação, na delicadeza da representação da pele e na redução da fisionomia a seus traços fundamentais, nos olhos, na boca, em inúmeras obras exemplares. Nas representações de retratos em grupo existe mais: certamente, a invenção do ambiente e, sobretudo, do fundo que,

às vezes, é pura imaginação e não estava lá.

Vamos nos deter numa obra-prima de seus retratos, talvez o mais conhecido dos retratos de Guignard: *Léa e Maura*, ou *Gêmeas*, como é chamado. Com essa pintura, de c. 1940, ganha o Prêmio de Viagem ao País, no 46º Salão Nacional de Belas-Artes, em 1943. Sua história anedótica é bem conhecida. Léa e Maura eram as filhas gêmeas do Senador Barros Carvalho, na casa de quem Guignard iria morar e, mais tarde, pintar, em 1943, uma paisagem de Olinda, no teto da sala de jantar, na rua România, 20, no bairro de Laranjeiras, bem na fronteira do Cosme Velho, no Rio de Janeiro. Essa casa, tombada pelo Conselho de Proteção ao Patrimônio Cultural da Cidade do Rio de Janeiro, ainda em estilo neocolonial, foi projetada pelo escritório de Lucio Costa e Fernando Valentim, e vendida, posteriormente, no final dos anos 1970, para a prefeitura da cidade pela família Duvivier, então proprietária. Durante muitos anos, foi a sede do Instituto Municipal de Cultura Rioarte, extinto pelo prefeito Cesar Maia. Portanto, toda a paisagem pintada no fundo de *Léa e Maura* é imaginária. Quem conhece o lugar sabe bem que o fundo é apenas a



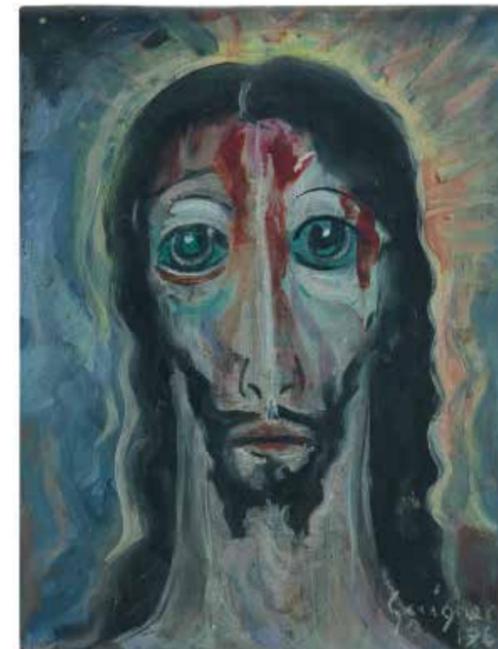
fachada de uma outra casa, e não aquele perfil de uma cidade colonial. As nuvens são formidáveis e já dizem muito da pintura exemplar, e do azul do céu nem se fala. As moças posam recatadas, ambas sentadas sobre um pequeno sofá colonial, cujo estampado da almofada do assento, em vermelho e preto, só aparece como detalhe. Para reforçar o caráter de gêmeas, o pintor faz que elas portem o mesmo vestido simples, branco com estampados de florzinhas miúdas. Há um forte contraste entre o fundo escuro do sofá e o brilho claro do vestido. Bem-comportadas, o vestido é recatado, fecha-se até o pescoço num pequeno laço que tudo arremata. Mas eis que aparece o corpo: numa, os braços se cruzam; noutra, a mão se repousa sobre o outro braço. Existe, mesmo que camuflado pela força da pintura, uma forte presença do desenho: braços, dedos, tudo é bem delineado por linhas escuras, quase pretas, que não deixam a pele, muito clara, transbordar ou se fundir com áreas adjacentes. É um convívio absolutamente moderno do desenho, a linha com a cor. Podemos ver, pela linha dos braços, a transparência da treliça de palha do sofá, ao fundo. Mas eis que, sobre os laçarotes do vestido, se erguem os rostos. Este é o grande acontecimento. Os penteados

são quase idênticos, com cabelos muito escuros que, da mesma forma que o vestido e o sofá, irão contrastar com a pele muito clara. As fisionomias se parecem, mas não são idênticas. Estão sérias, nenhum esboço de sorriso. Para a arte, o que interessa é a extrema simplificação das fisionomias, que só seria possível se fosse moderna. As sobrancelhas, os olhos, os narizes e as bocas, nada se aproxima de um realismo fotográfico. Notem a diferença de cor entre os pescoços e os rostos: isto é usado para realçar a clareza da fisionomia. Esta simplificação é Guignard. A não ser pela ordem do título – Léa e Maura –, nunca saberemos quem é Léa e quem é Maura. O método de *Léa e Maura* repete-se em diversos dos melhores retratos: a simplificação moderna da fisionomia e o aparecimento da linha com o mesmo estatuto da cor e, às vezes, o fundo imaginário.

Pensa-se, sempre, nos retratos como uma demanda da burguesia, da alta classe média e de intelectuais. A série de gravuras *Mangue*, de Lasar Segall, contraria essa visão, ao retratar mulheres do baixo meretrício do Rio de Janeiro. Guignard, ao retratar as famílias de fuzileiros navais, vai na mesma direção. Não são figuras da elite branca que estão ali retratados em corpo inteiro. Esses retratos de um casal ou em grupo são objeto de um formidável investimento plástico. *Os noivos*, de 1937; *Família de fuzileiro*, de c. 1938; e *Família de fuzileiro*, de 1959, são exemplos desse interesse em trazer para o interior de sua obra não apenas as figuras das classes privilegiadas.

Arte sacra – a religião e o poder da imagem

Os temas sacros cristãos, ou melhor, católicos, ocupam um vasto espaço da história da arte no Ocidente desde a Idade Média. A escolha católica pela conversão pela imagem e pela palavra oral fez com que as ilustrações de temas religiosos desempenhassem um imenso papel na disseminação do catolicismo, sobretudo a partir do século XIII, com a aquisição das técnicas chinesas da xilogravura (gravura que utiliza o desenho e o entalhe sobre a madeira como matriz). Além dos murais sobre as igrejas e capelas,



e as esculturas, a imagem reproduzida pela nova técnica, então adquirida, permitia uma enorme difusão, para a época, de folhetos que tinham gravados imagens e textos religiosos. Embora a Bíblia católica incorpore o Velho Testamento, ao contrário da religião hebraica, para ser convertido ao catolicismo, não era necessário ser alfabetizado, e isso permitia uma formidável difusão da religião. Enquanto um homem não pode adquirir a religião hebraica sem saber ler a Torá, o iletrado pode se tornar católico, até hoje. A questão das mulheres na religião hebraica é uma outra história, embora, hoje, já tenhamos mulheres rabinas. A Reforma luterana, no século XVI, retomou, para os cristãos, a necessidade da leitura dos textos bíblicos como única fonte da fé cristã. A Reforma calvinista, no mesmo século, incentivou a iconoclastia, com a destruição de imagens e decorações de igrejas pelos mais fanáticos; essa onda se espalhou pelos Países Baixos, Dinamarca, Suíça e França, o que ocasionou a destruição de inúmeras obras de arte. Na mesma época, na Inglaterra e na Escócia, as remoções de imagens das igrejas foram apoiadas pelo governo.

O Concílio de Trento (1545-1563), convocado pelo Papa Paulo III, é a reação católica aos movimentos de Lutero e Calvino: a Contrarreforma. O Concílio estabelece que a arquitetura, a pintura e a escultura têm um papel importante na conversão à teologia católica. Não teríamos as exuberâncias da escultura de Bernini (1598-1680) e da pintura de Rubens (1577-1640) sem os estímulos da Contrarreforma. A imensa difusão do Barroco – a arte por excelência da Contrarreforma – chega até nós, nos séculos XVII e XVIII, na Bahia, em Pernambuco, na Paraíba, no Rio de Janeiro e nas cidades mineiras, especialmente Ouro Preto, tão admirada por Guignard.

A arte sacra de Guignard é o único momento de sua obra em que drama e tragédia se encontram para expressar um grande sofrimento. Ainda que certas paisagens de festas não sejam tão alegres, envolvam mesmo uma certa tristeza na atmosfera escura em que balões coloridos e igrejas flutuam no ar sobre um fundo escuro, nada é tão triste e tão pungente quanto seu Cristo e seu São Sebastião.

Comparem-se os retratos sacros, por exemplo, *Cabe-*

ça de Cristo, de 1961, ou o *São Sebastião*, de 1960, com os civis que apreciamos acima. A questão religiosa se mistura com a questão existencial, na obra de Guignard, de forma evidente. Sua vida é tão sofrida. E é na arte sacra que esses problemas se extravasam e a obra ganha uma dimensão pictórica diferente daquela dos retratos, das naturezas-mortas e das paisagens.

É como se a mente do artista se identificasse com o sofrimento santificado do mártir. Não por acaso, a questão expressiva fica tão forte, e a paleta de cores se modifica, diferentemente da sobriedade de outros retratos. Para a arte de Guignard, a religião deveria ser não o êxtase da revelação ou a alegria da natividade de Cristo, mas a representação do martírio.

As naturezas-mortas

A natureza-morta é bem conhecida no Ocidente; desde a arte greco-romana, aparecem manifestações do gênero em afrescos e mosaicos. São frutas, animais mortos, muitas vezes em ambiente de uma cozinha, flores. Essas naturezas-mortas passaram a ter um sentido simbólico na Idade Média, a partir de Giotto (1266/67-1337) e seus discípulos, que as faziam dialogar, como alegoria ou símbolos, com as pinturas religiosas. Mas será na passagem do Renascimento ao Barroco que irão adquirir o *status* de gênero autônomo. É preciso lembrar que, desde o início do século XVII, a pintura tinha se diversificado numa espécie de divisão do trabalho: havia os especialistas em retratos, em paisagens, em naturezas-mortas, cenas históricas. Alguns mestres desse período eram capazes de reunir todos os gêneros num só, como Caravaggio (1571-1610) ou Rubens (1577-1640), mas a especialização, num grande artista, só se realiza definitivamente no Iluminismo, com Chardin (1699-1779). Jean-Baptiste-Siméon Chardin será o primeiro a se dedicar primordialmente à natureza-morta, apesar de seus excelentes retratos. Numa época que assistia à decadência dos valores aristocráticos e à ascensão dos burgueses revolucionários, Chardin foi capaz de se dedicar a um

gênero – a natureza-morta – que tinha como único fim a gratuita fruição estética: uma mimese da modéstia absolutamente estranha aos valores do gosto da aristocracia.

A natureza-morta é isso: a abdicação dos temas grandiloquentes pelos temas modestos, como um pato morto na cozinha, um prato bem preparado sobre a mesa ou um vaso de flores. Mas, na arte moderna, de Cézanne até nosso Guignard, foi um gênero dedicado a reinventar a pintura. E, com Guignard, temos mais uma dessas reinvenções.

As naturezas-mortas de Guignard são uma festa. Quem não gostaria de passar a vida perto de um desses quadros? A vida das flores, que saltam dos vasos, está na pintura, e só na pintura, tal como as maçãs de Cézanne (1839-1906); e diria Cézanne, muito antes de Magritte (1898-1967), a respeito de seu cachimbo, “isto não é uma maçã”. E Guignard diria o mesmo: “isto não são flores, são pinturas”. Elas só existem na tela enquanto fenômeno estético, tais como as maçãs de Cézanne ou o cachimbo de Magritte. Basta observarmos o *Vaso com flores*, de 1932. O vaso vermelho se apoia sobre uma mesa e esta flutua sobre uma cidade. O fundo, uma atmosfera esquisita em que se confundem o céu e as nuvens, esparrama-se pela tela, e as flores espalham-se, vão para cima em todas as direções; nelas, os vermelhos, o branco e o verde, aqui e acolá, predominam.

Esse despertar da arte parece acordar com as flores de Guignard, apesar da longa história que lhes antecede. Porque, vejamos bem, nas flores de Guignard, descobrimos o aparecimento da arte. O dom da grande arte é fazer aparecer a arte, e as naturezas-mortas de Guignard repetem essa dádiva: estamos diante do aparecimento da arte, da grande arte.

Finalmente, as paisagens

Salvo no Extremo Oriente, na China e no Japão, a pintura de paisagem, tal como a natureza-morta, até a modernidade, não era um gênero de arte considerado superior. Já na China, o gênero sempre ocupou um lugar especial na pintura. A “paisagem pura” é chamada em chinês de

shan shui, algo como montanha-d’água, e goza de tradição milenar. Enquanto, no Ocidente, somente no romantismo assistimos à emancipação da paisagem como um gênero superior; basta lembrar a obra de um Caspar David Friedrich (1774-1840).

Agora se está diante de alguns problemas apresentados ao historiador e teórico da arte pela pintura de Guignard. Eles levam a se pensar como Guignard foi, ao mesmo tempo, inventar e dialogar com uma tradição muito distante: a pintura oriental. O primeiro a notar isso foi Germain Bazin¹². Em visita à Escola do Parque, em Belo Horizonte, escreve, no Álbum de Guignard, em 6 de agosto de 1946, sobre “a rede de traços precisos com que ele revê a alma flutuante e onírica brasileira, que desenha com a visão aguda de um romântico e a qualidade de um sábio chinês”¹³. Esta é a primeira alusão conhecida à relação entre a pintura de Guignard e a pintura chinesa. Essa relação será explorada, mais tarde, por Carlos Zilio, artista e teórico, quando este estabelece, em 1983, a relação da paisagem de Guignard com uma linguagem pictórica muito longínqua dos diálogos tradicionais da arte moderna brasileira, dominados pelas tradições alemãs e francesas: a oriental.

Existe na obra de Guignard, como em algumas das *Noites de São João*, uma inegável presença da arte chinesa. As características se verificam, por exemplo, numa ideia de profundidade diferente da perspectiva linear que supõe um ponto de fuga, enquanto que a perspectiva oriental é qualificada tanto de aérea como de cavaleira. Trata-se, com efeito, de uma dupla perspectiva, como se o observador estivesse no alto, gozando de uma visão global da paisagem. Um outro ponto que aproxima a arte oriental de algumas das pinturas de Guignard é o da concepção do espaço através de cheios e vazios. A pintura oriental é pensada a partir de uma relação entre a montanha e a água, que constituem os dois polos entre os quais circula o vazio representado pela nuvem. Esta, por sua vez,

é um estado intermediário entre os polos aparentemente antinômicos, já que nasce da condensação da água e toma a forma da montanha, e funciona criando um processo de devenir [sic] recíproco entre montanha e água. Na ótica chinesa, sem o vazio entre elas a montanha e a água se achariam numa relação de oposição rígida e, por isso, estática. É interessante notar que Guignard, em seus depoimentos sobre a pintura, nunca fez qualquer referência à arte oriental. O mais plausível é que esse interesse tenha surgido do seu convívio com a arte moderna que, do impressionismo a Matisse, sofreu a influência da arte oriental através das gravuras japonesas¹⁴.

A análise de Zilio se desenvolve num aprofundamento sobre as questões da pintura oriental e suas relações com a pintura do artista, e acrescenta: “Se examinada dentro do processo de assimilação da modernidade pela cultura brasileira e localizada na fase do modernismo posterior a 1930, a pintura de Guignard é, dentre as surgidas neste período, a que mais profundamente penetrou na arte moderna, pois realiza uma incorporação meticulosa das origens da pintura moderna e evolui para se situar em referências em torno do cubismo, fauvismo e expressionismo, incorporados por uma ótica muito própria”¹⁵.

Mas, além das gravuras japonesas, o culto da arte chinesa durou toda uma época que se espalhou por diversos países europeus e teve seu auge em meados do século XVIII, com as conhecidas *chinoiseries*. O Oriente não foi somente inventado por suas características exóticas, como muitas de suas obras colecionadas e cultivadas. A imperatriz Eugênia, casada com Napoleão III, criou um museu chinês no térreo do grande pavilhão do Palácio de Fontainebleau, em 1867. Nele existem pinturas do século XVII, obras apreendidas durante o período revolucionário de coleções da aristocracia derrotada, como obras saqueadas durante o ataque e destruição do Antigo Palácio de Verão, próximo a Pequim, pelas tropas anglo-francesas, em 1860,

além de incluir presentes ofertados pela delegação do Rei do Sião, em 1861. É bem provável que Guignard, em suas visitas a museus e palácios na Europa, tenha entrado em contato direto com pinturas chinesas.

Tal como os outros gêneros enfrentados por Guignard – a natureza-morta, o retrato –, a paisagem foi sempre um de seus temas preferidos. E nele se reinventou. Nada, na pintura moderna brasileira antes dele, podia se aproximar dessa formidável descoberta: um país sem chão. Além do diálogo com uma linguagem pictórica distante, a falta do solo dizia mais: estávamos diante de uma sociedade na qual, tanto faz, a igreja, a atmosfera, o balão da festa, tudo flutua, nada se apoia num chão firme, não apenas a paisagem natural, como nuvens e montanha. Guignard se educou na tradição moderna, como demonstram suas inúmeras paisagens de jardins. A atmosfera do Jardim Botânico do Rio de Janeiro é respirada em suas telas, aqueles encontros íntimos com os nenúfares são um foco para evitar o campo maior e que, logo, um dia, iria se alargar, nas pinturas do Parque Municipal de Belo Horizonte. Percorremos as paisagens retratadas por Guignard e logo sabemos que estamos diante de uma invenção da arte. E, apesar dessa formação, estabeleceu de forma definitiva o que seria, e ainda é, uma paisagem pintada no Brasil.

Diante da obra de Guignard, estamos experimentando um dos paradigmas mais elevados da memória plástica do Brasil moderno.

1 Brito, Ronaldo et alt. *A modernidade em Guignard*. Organizador: Carlos Zilio. Rio de Janeiro: PUC-Rio. s/d. O ano 1983 foi citado de memória, porque o livro traz um prefácio de minha autoria, e confirmado por Carlos Zilio.

2 “O Brasil no ar: Guignard”. In: Naves, Rodrigo. *A forma difícil – Ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1996, pp. 131-143.

3 Naves, Rodrigo. “A maldade de Guignard”. In: *Guignard – Uma seleção da obra do artista*. Curadoria: Sônia Salzstein. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1992, pp. 11-14.

4 Salzstein, Sônia. “Um ponto de vista singular”. In: *Guignard – Uma seleção da obra do artista*, op. cit., pp. 15-23.

5 Coelho Frota, Lélia. *Guignard*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997.

6 Coelho Frota, Lélia. “Guignard: arte, vido”. In: *Guignard – 1986-1962*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2005.

7 Cf., por exemplo, “Há certa verdade no juízo superficial que faz de Guignard um *naïf*”. Naves, Rodrigo. “A maldade de Guignard”, op. cit., p. 13.

8 Estudo enriquecedor sobre o comportamento de Guignard é realizado por Wilson Coutinho. Cf. Coutinho, Wilson. “Guignard no mercado: O complexo de Emílio”. In: Brito, Ronaldo et alt., op. cit., pp. 14-17.

9 Seguem os períodos da vida de cada um dos artistas cita-

dos, estão apresentados no corpo do texto por ordem cronológica de seu ano de nascimento: Almeida Júnior (Itu, SP, 1850 – Piracicaba, SP, 1899); Castagneto (Gênova, Itália, 1851 – Rio de Janeiro, 1900); Eliseu Visconti (Giffoni Valle Piana, Itália, 1866 – Rio de Janeiro, 1944); Tarsila do Amaral (Capivari, SP, 1886 – São Paulo, 1973); Anita Malfatti (São Paulo, 1889 – 1964); Lasar Segall (Vilna, Lituânia, 1891 – São Paulo, 1957); Victor Brecheret (Farnese, Itália, 1894 – São Paulo, 1955); Ismael Nery (Belém do Pará, 1900 – Rio de Janeiro, 1934); Oswaldo Goeldi (Rio de Janeiro, 1895 – 1961); Di Cavalcanti (Rio de Janeiro, 1897 – 1976); Pancetti (Campinas, SP, 1902 – Rio de Janeiro, 1958); Candido Portinari (Brodowski, SP, 1903 – Rio de Janeiro, 1962); Cícero Dias (Escada, PE, 1907 – Paris, França, 2003).

10 Schwarz, Roberto. “Cuidado com as ideologias alienígenas (respostas a ‘Movimento’)”. In: *O Pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 116.

11 Duarte, Paulo Sergio. “História da arte no Brasil e situação de Guignard: dois problemas no lugar de uma apresentação”. In: Brito, Ronaldo et alt., op. cit., pp. 7-8.

12 Germain Bazin (Suresnes, França, 1901 – Paris, França, 1990), historiador da arte e, na época, um dos conservadores do Museu do Louvre (de 1951 a 1965, foi o conservador-chefe de pinturas e desenhos do Louvre).

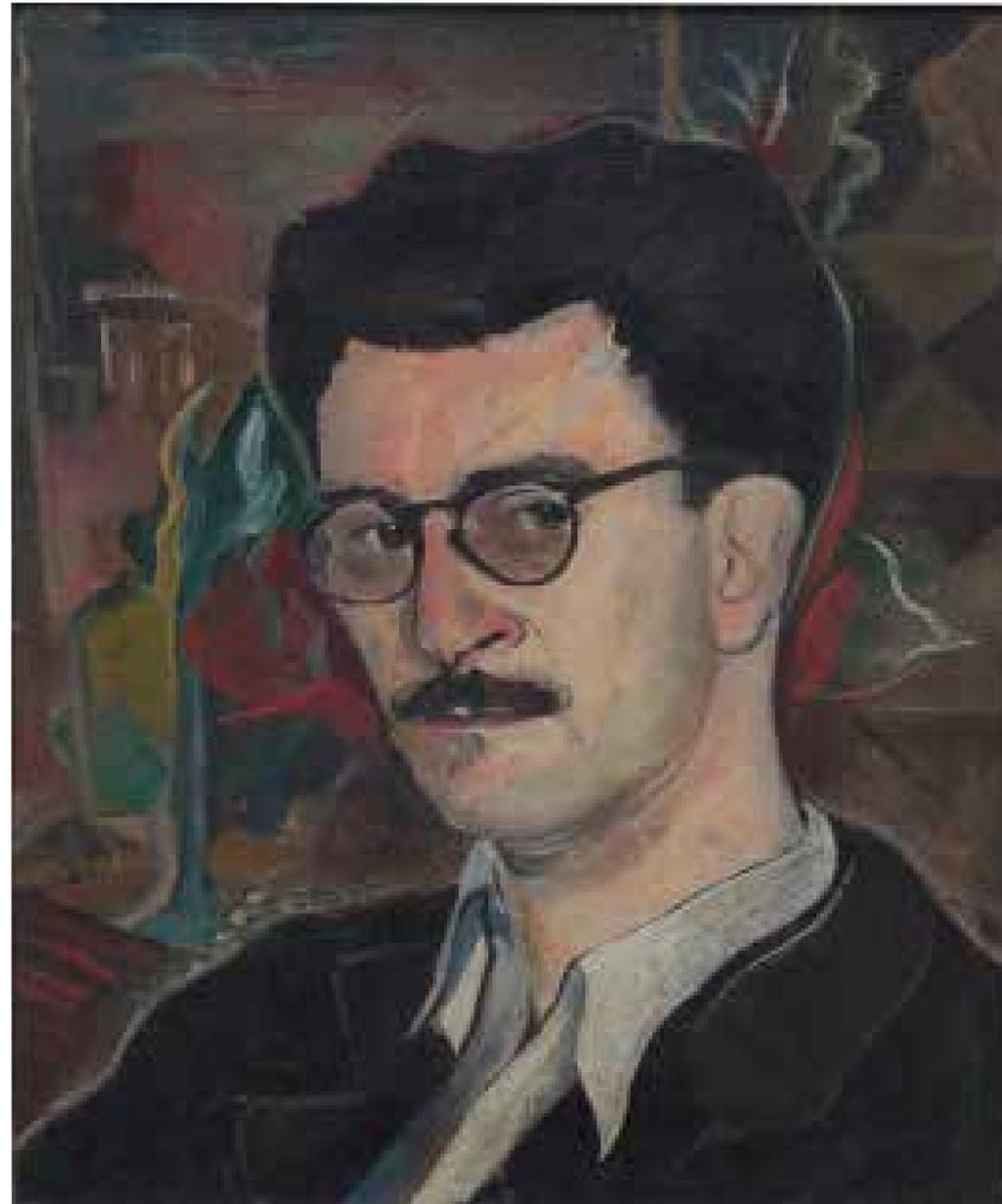
13 Coelho Frota, Lélia. *Guignard*, op. cit., p. 292.

14 Zilio, Carlos. “Com a cabeça nas nuvens”. In: Brito, Ronaldo et alt., op. cit., pp. 19-20.

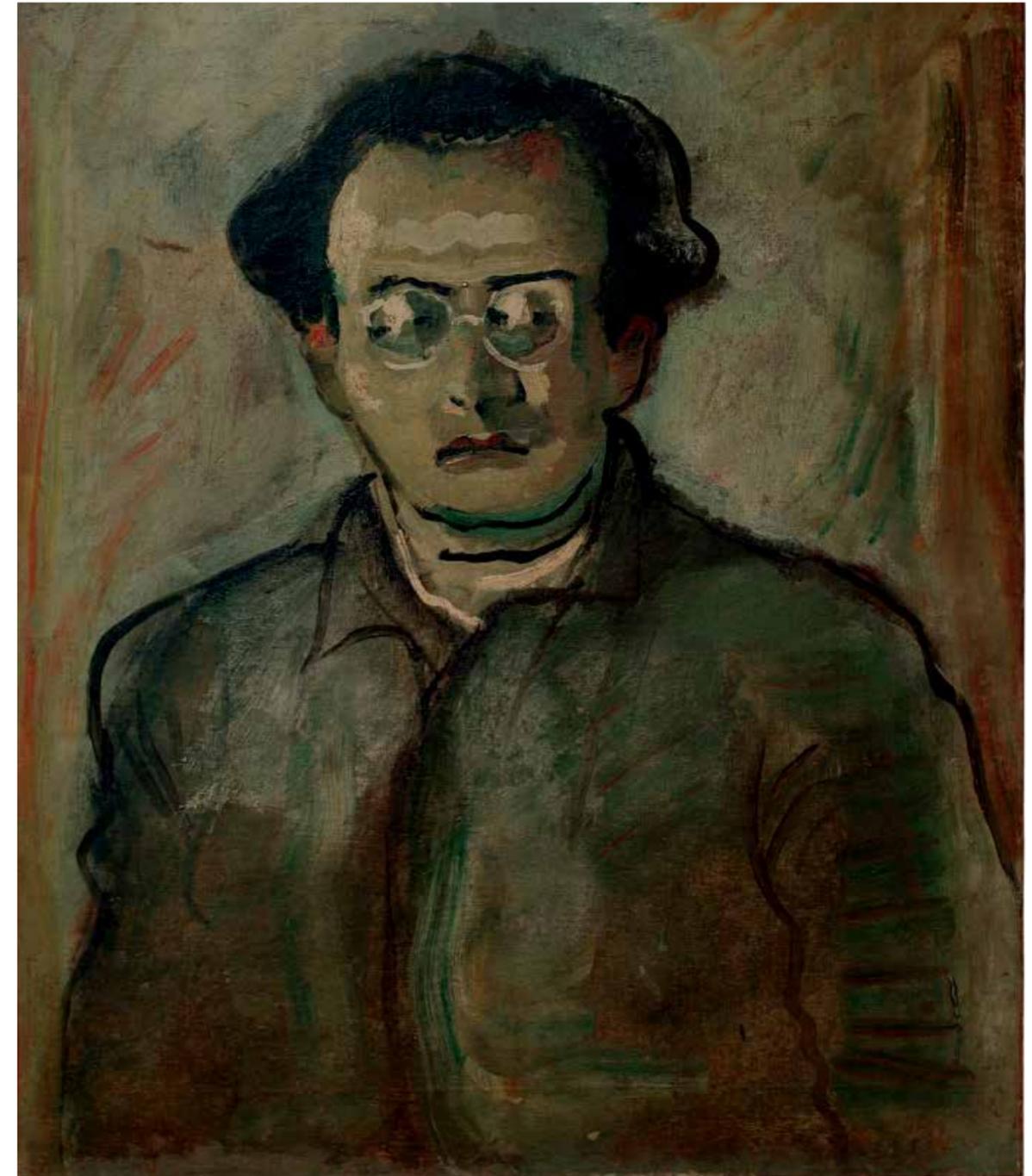
15 Id., pp. 20-21.



OS RETRATOS



Retrato de Roberto Burle Marx, 1940



Retrato do Maestro Walter Burle Marx, 1940

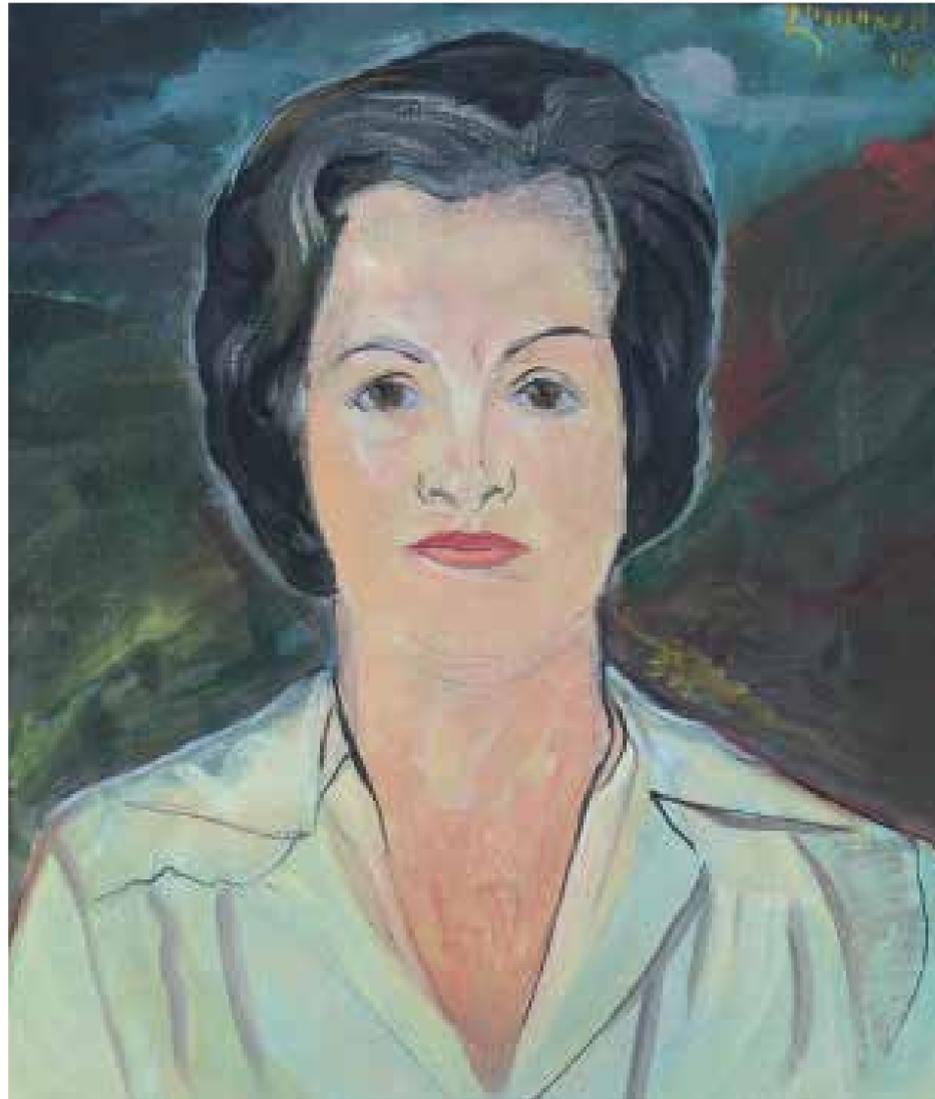
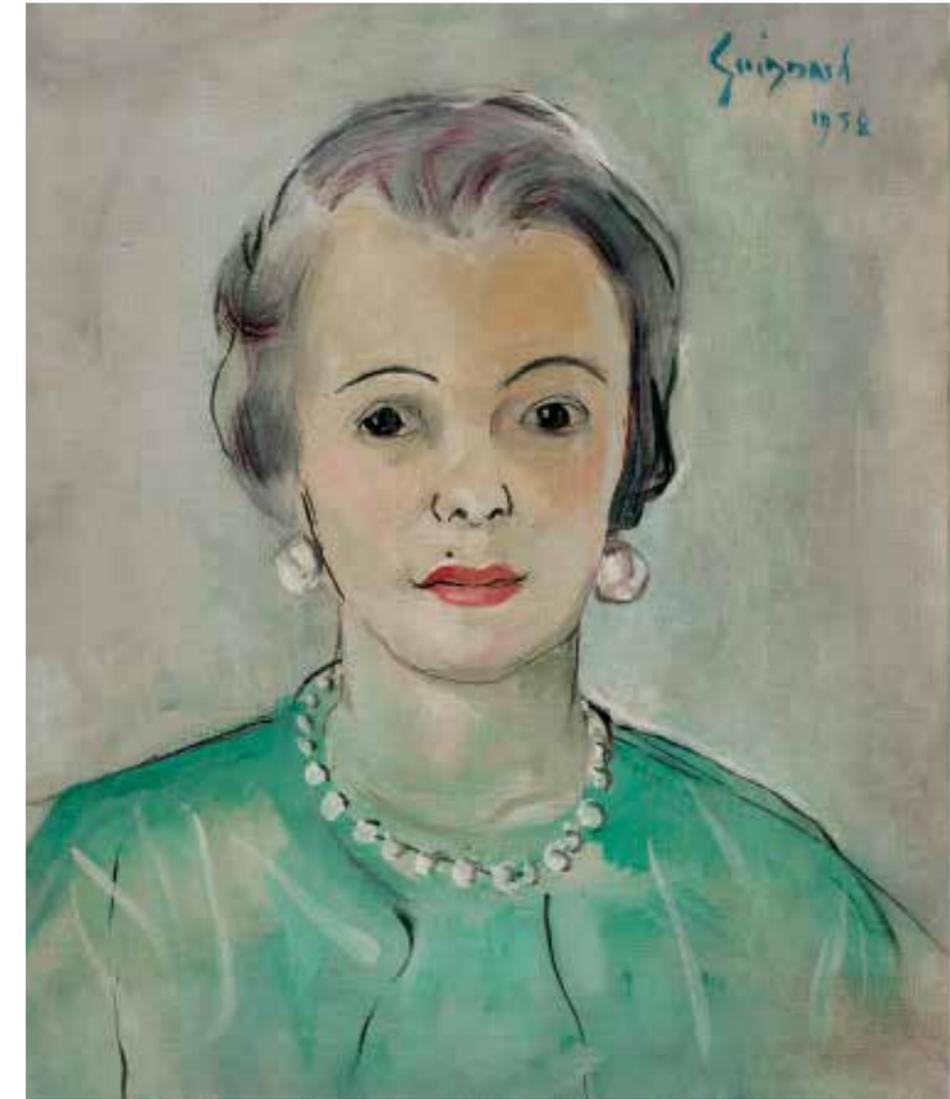
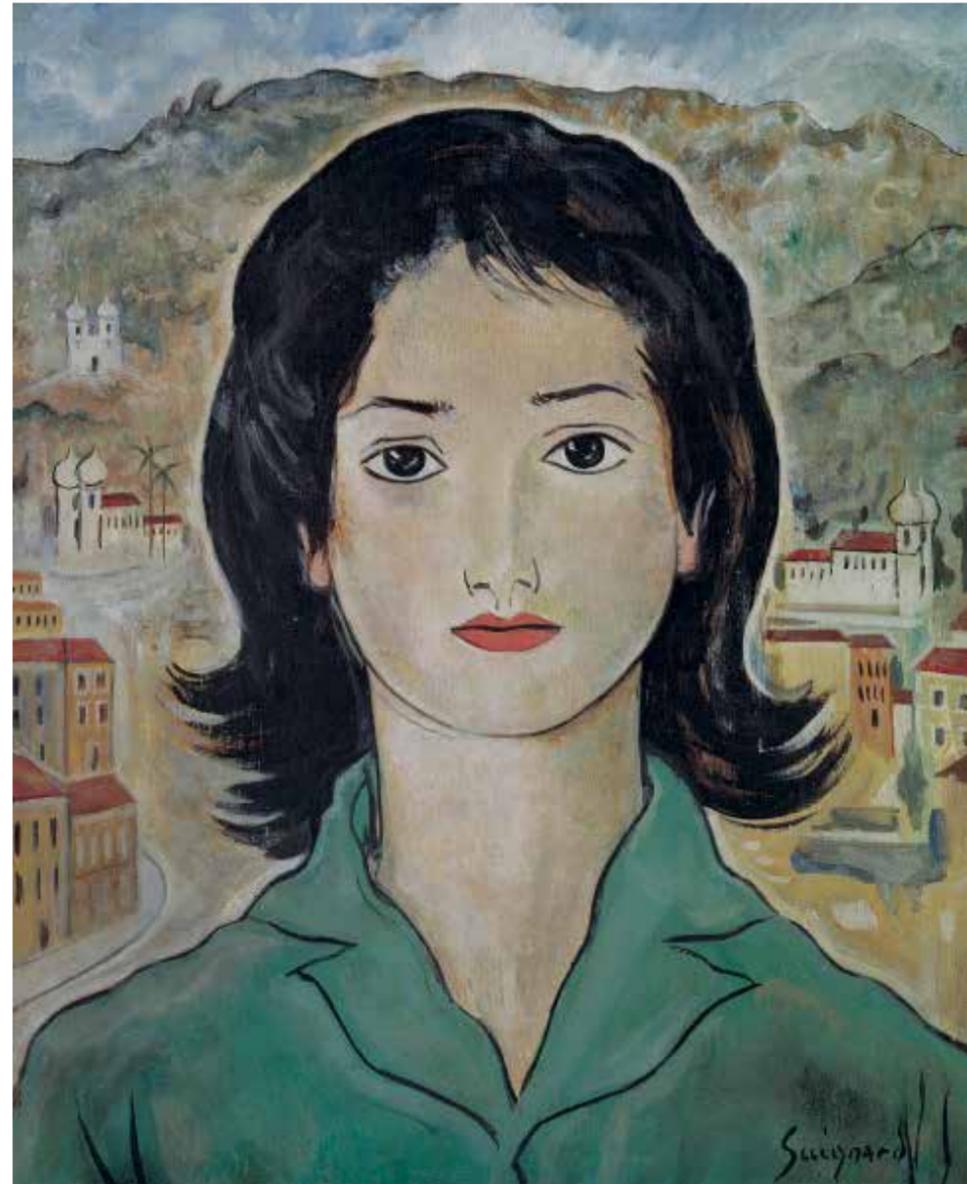


Figura feminina, 1940



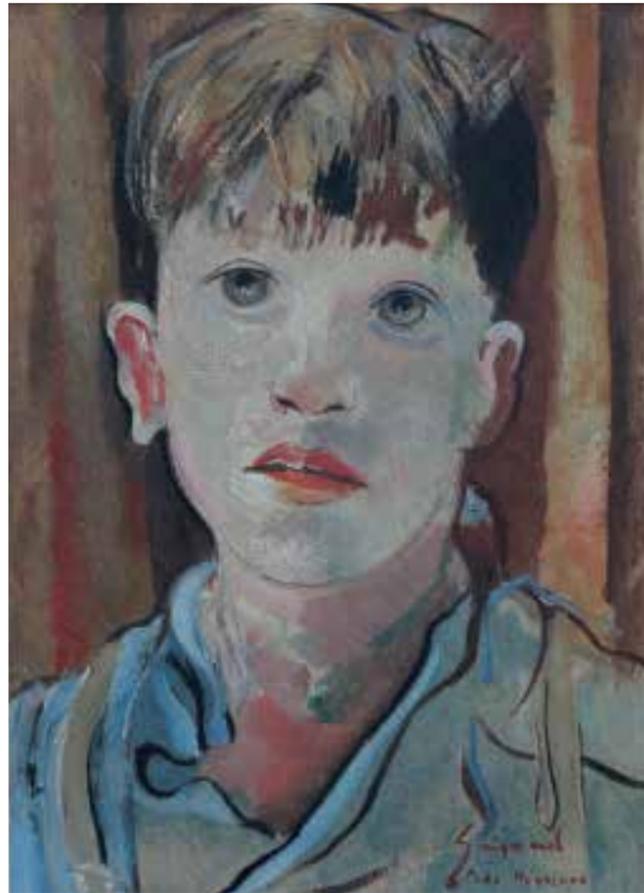
Retrato, 1958



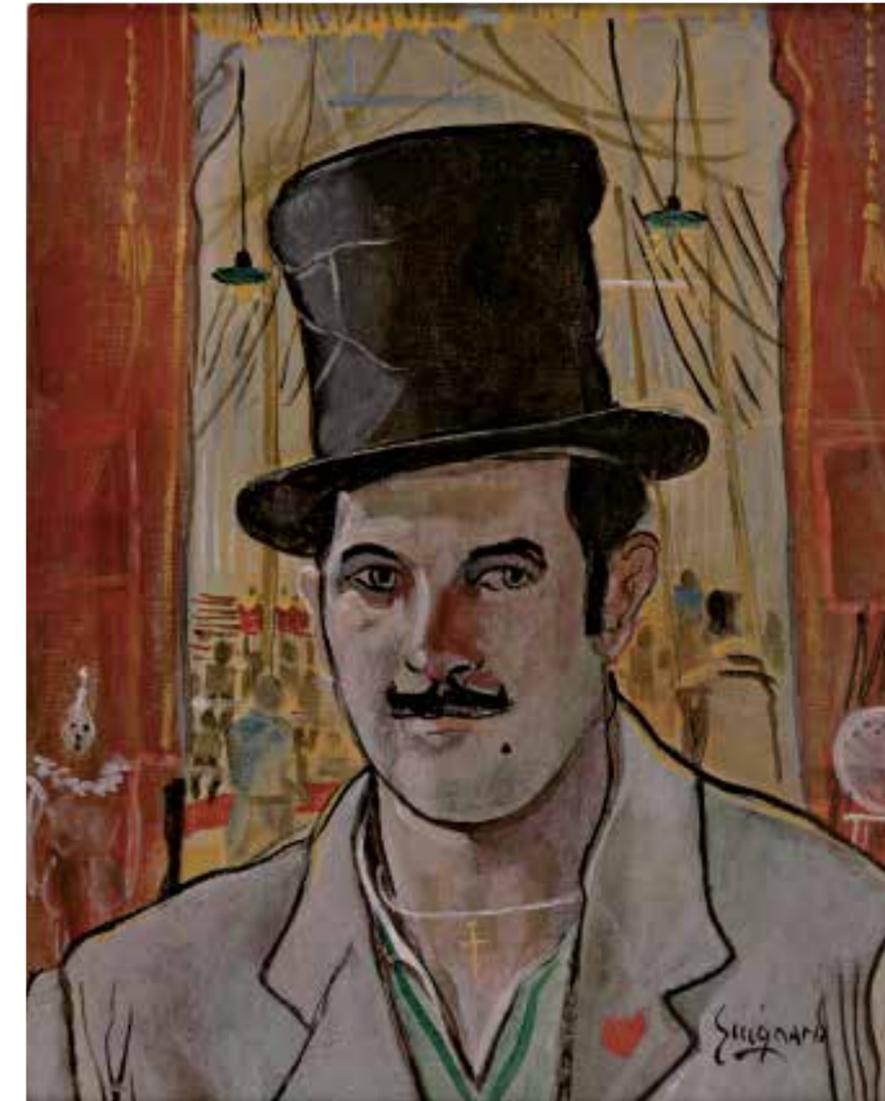
Sem título, 1961



Retrato de Lúcia Machado de Almeida, 1959



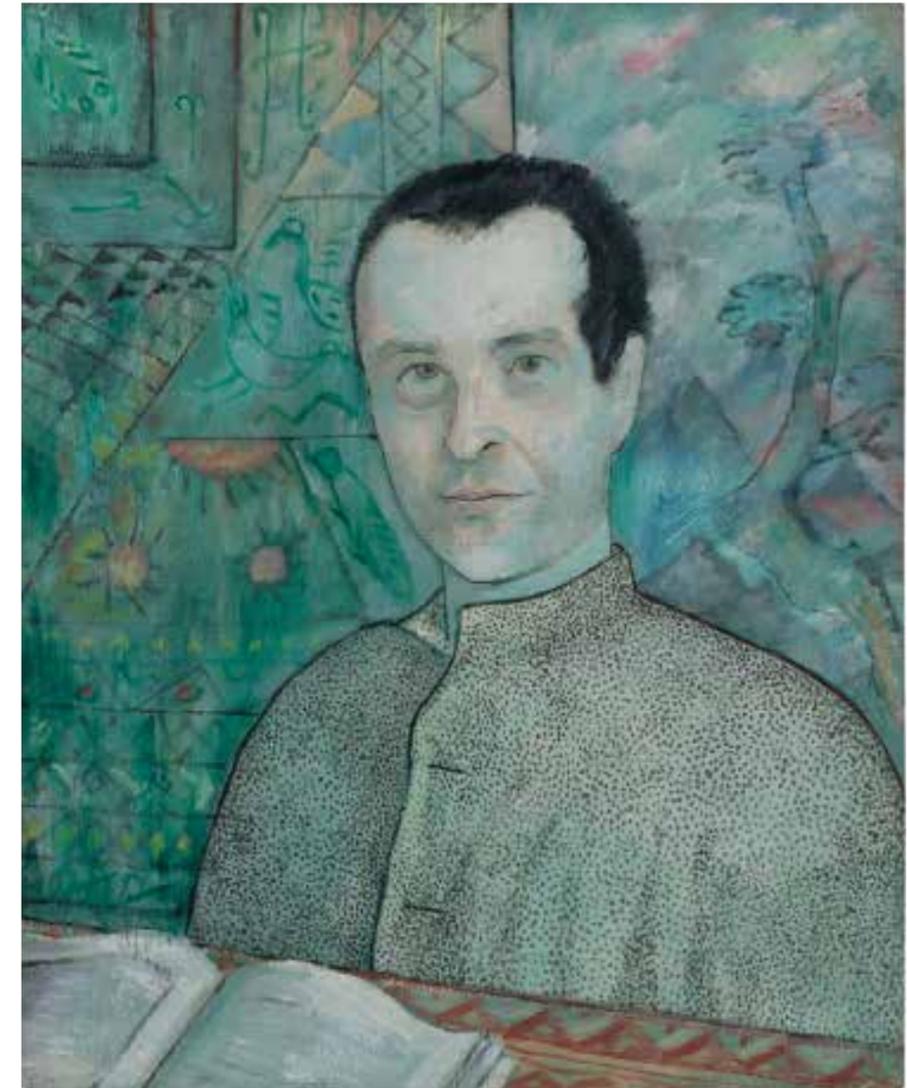
Pedrinho, 1943



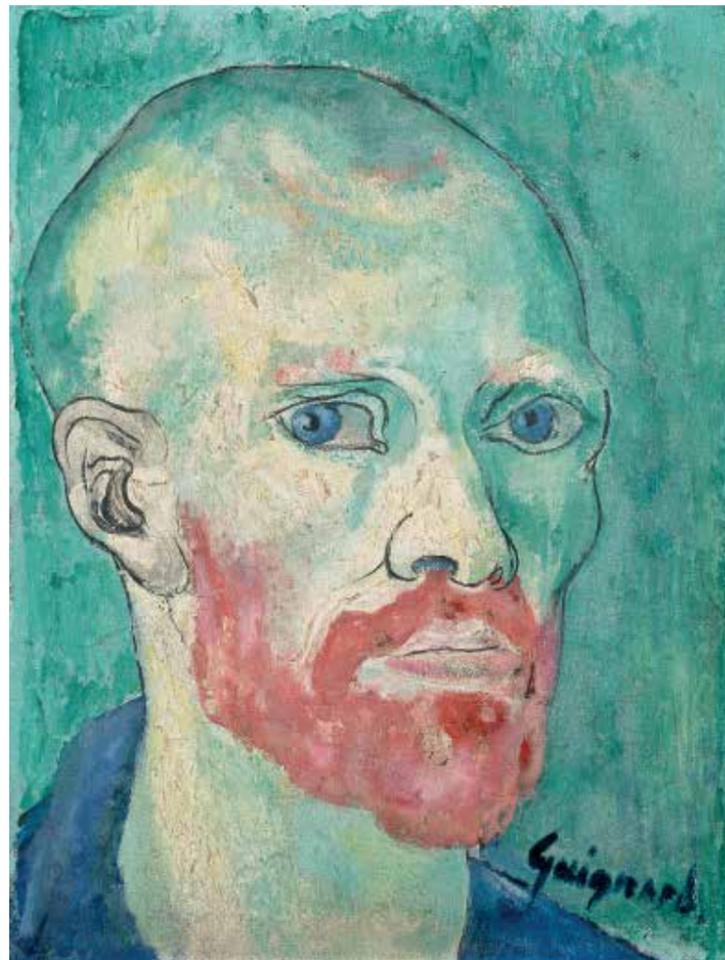
Retrato de Floriano ou O domador, déc. 1950



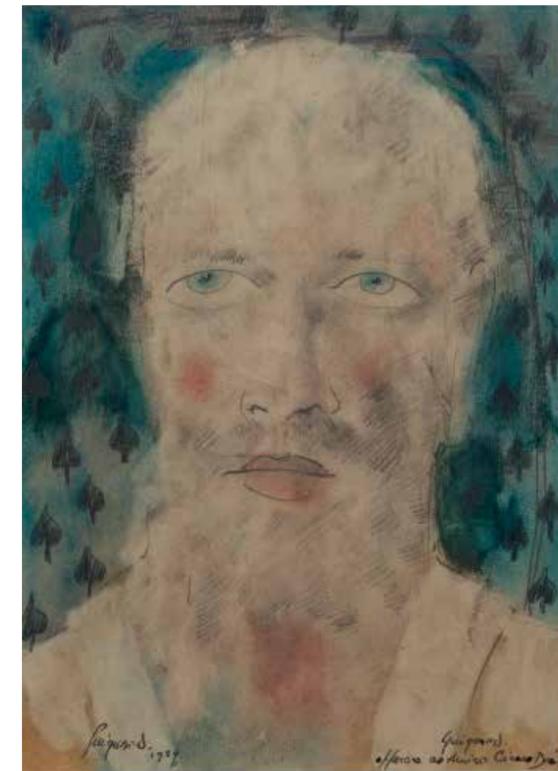
Retrato de Múcio Leão, S.D.



Retrato de Emilio Pettoruti, 1929



Van Gogh, 1929



Cabeça de velho, 1929



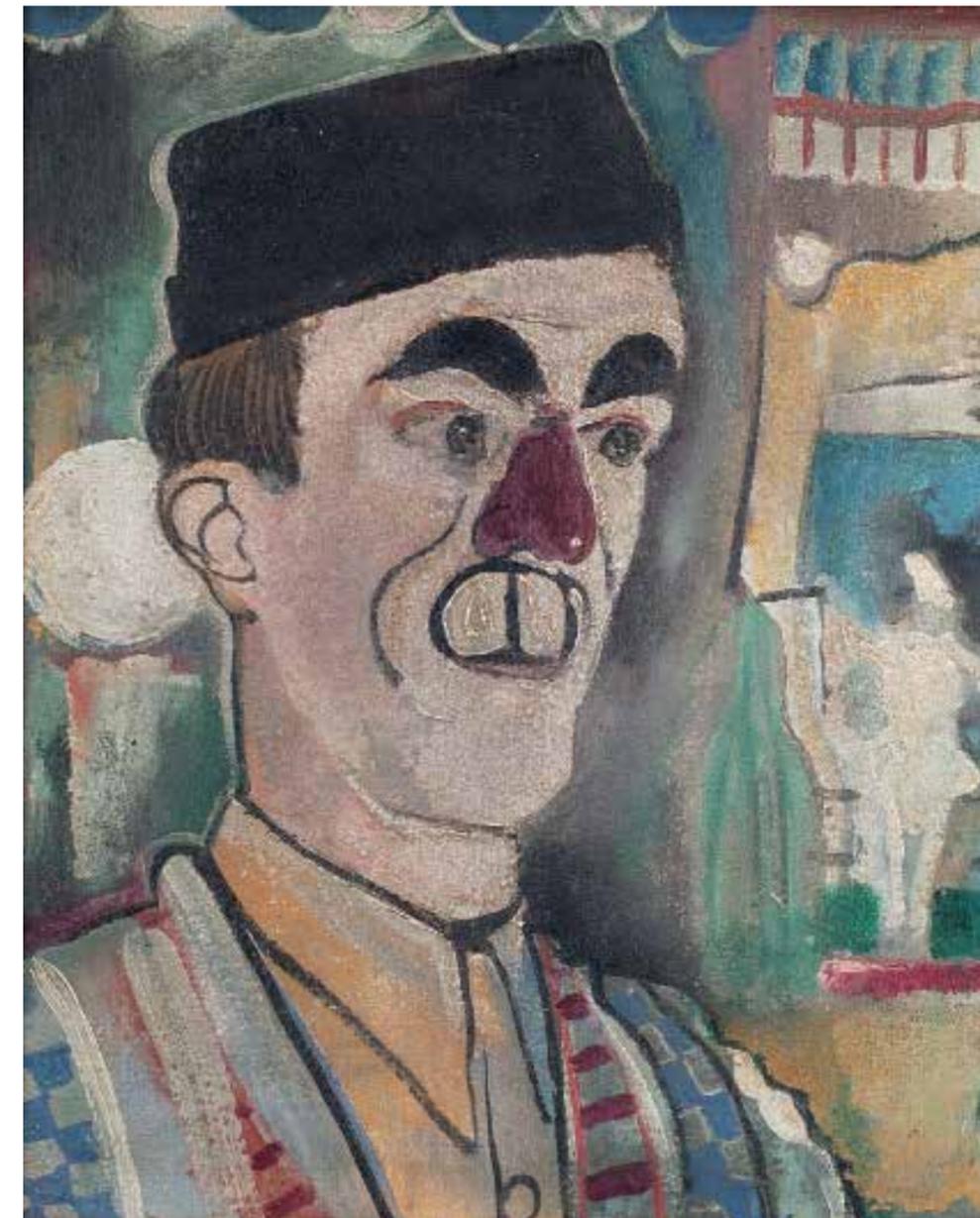
Autorretrato, 1940



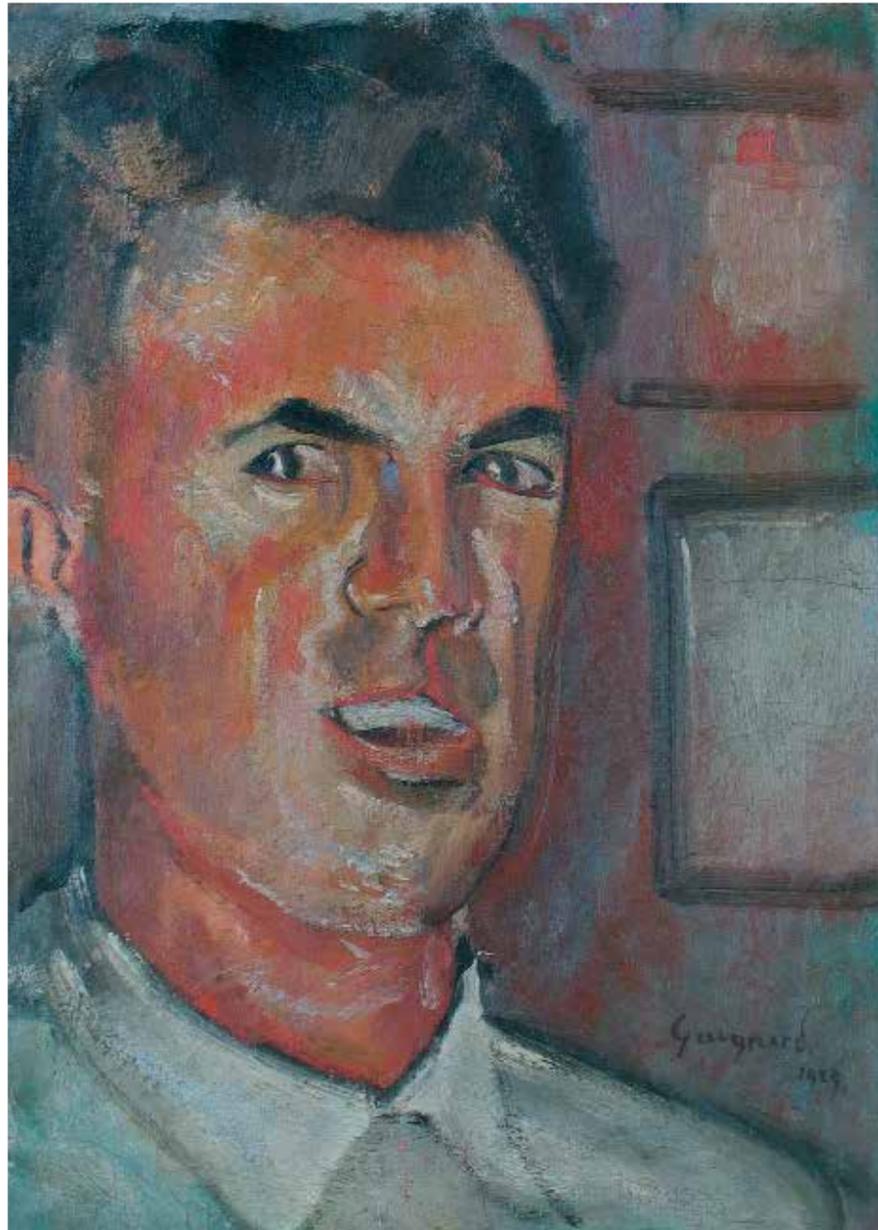
Autorretrato, 1919



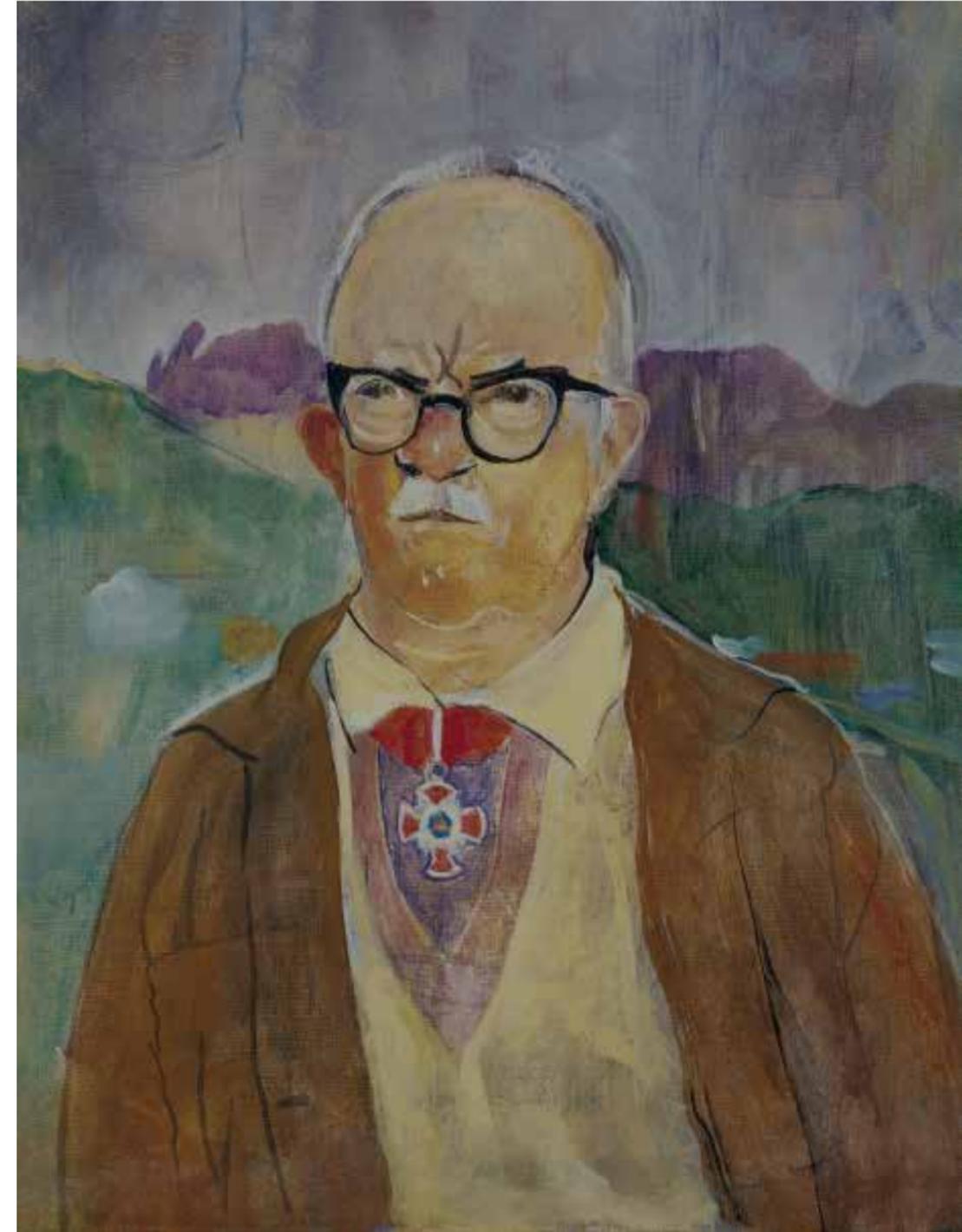
Autorretrato como
marinheiro, 1933



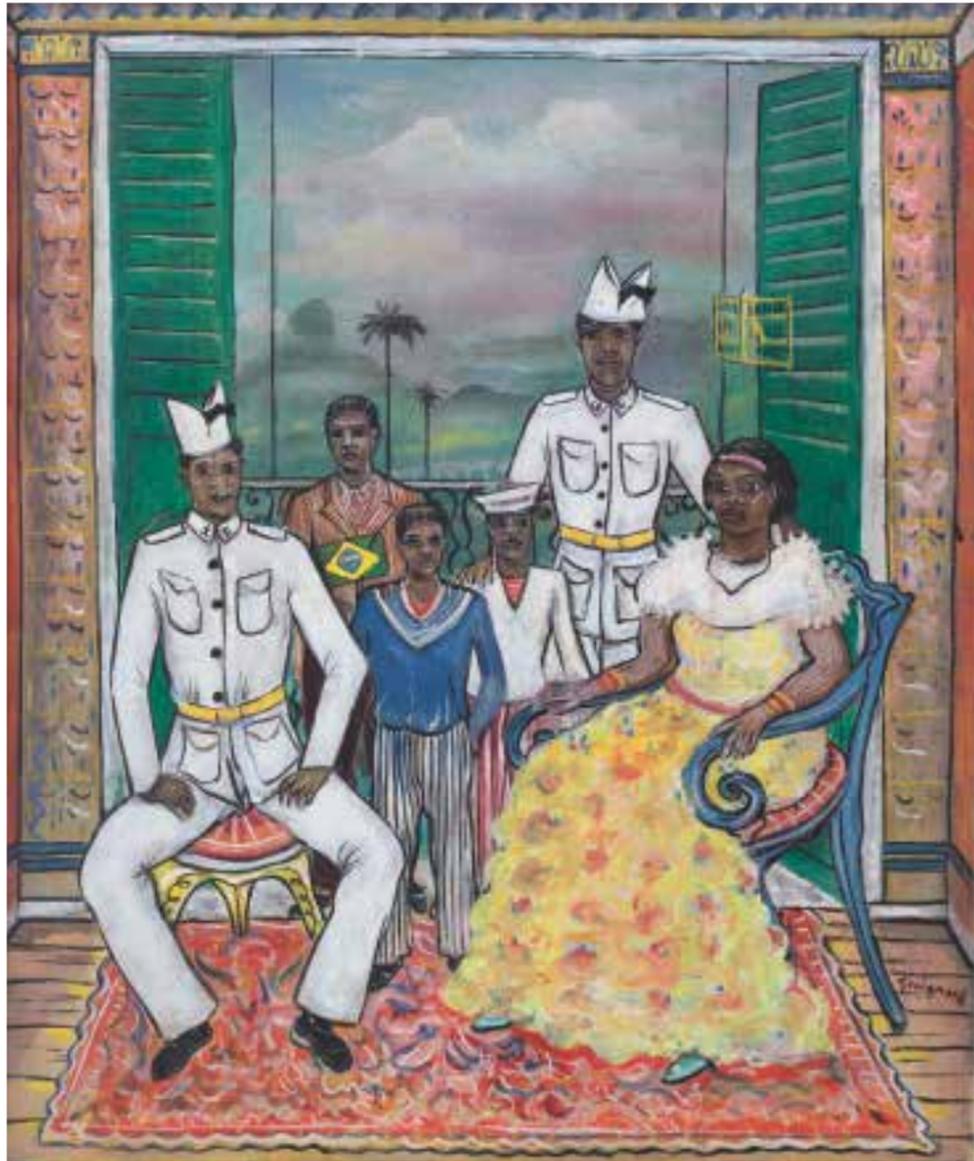
Autorretrato vestido de palhaço, déc. 1930



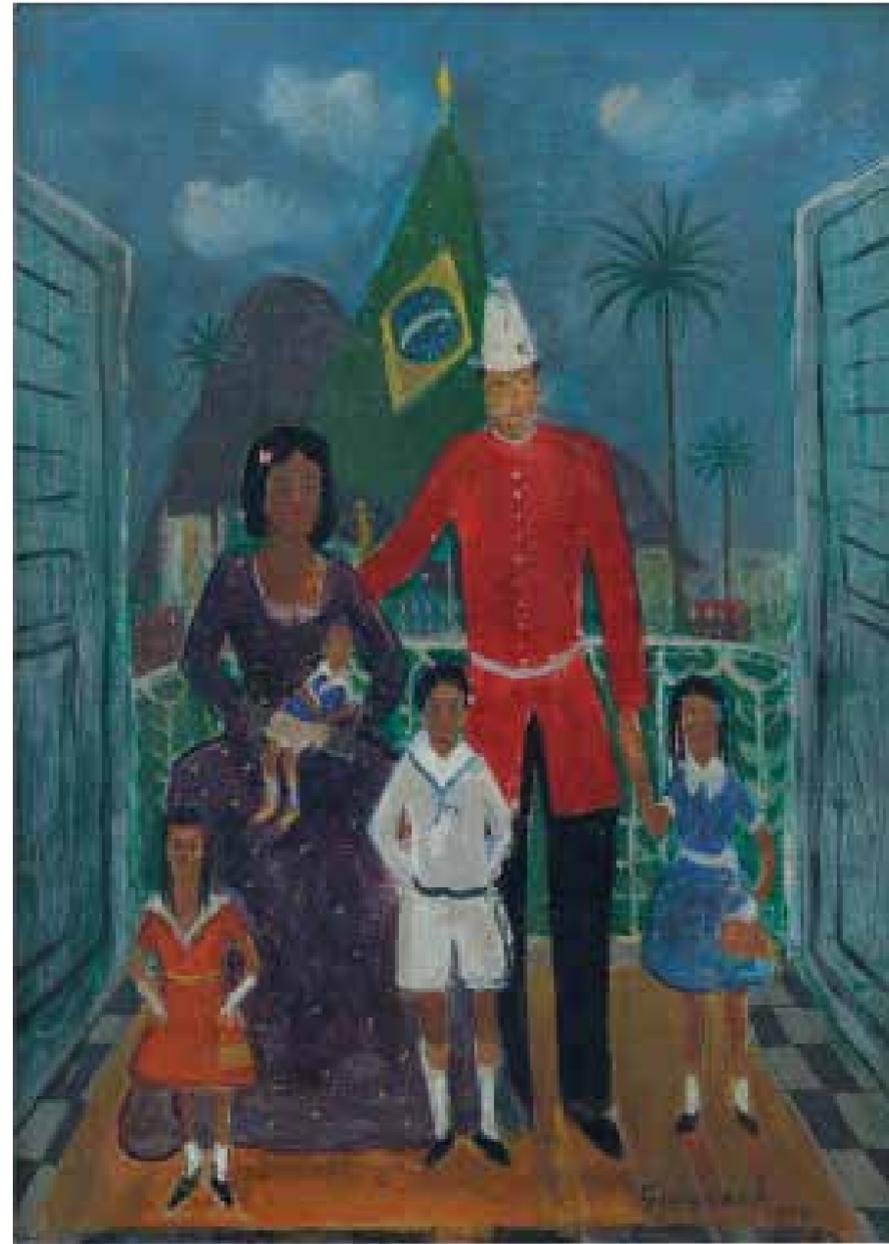
Autorretrato aos 33 anos, 1929



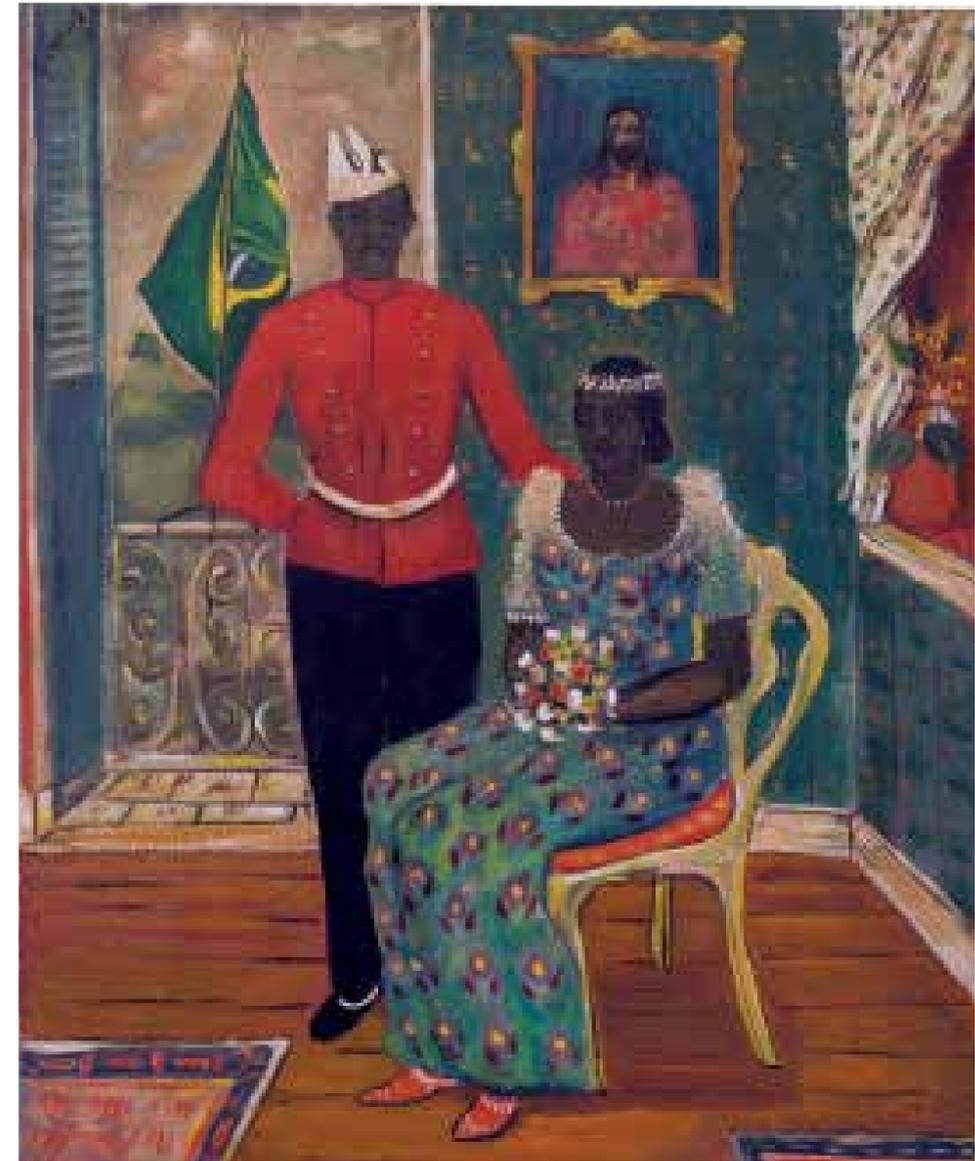
Autorretrato, 1961



Família de fuzileiro, 1959



Família do fuzileiro naval, S.D.



Os noivos, 1937



Família de pescadores, 1951



Léa e Maura, c. 1940

ARTE SACRA



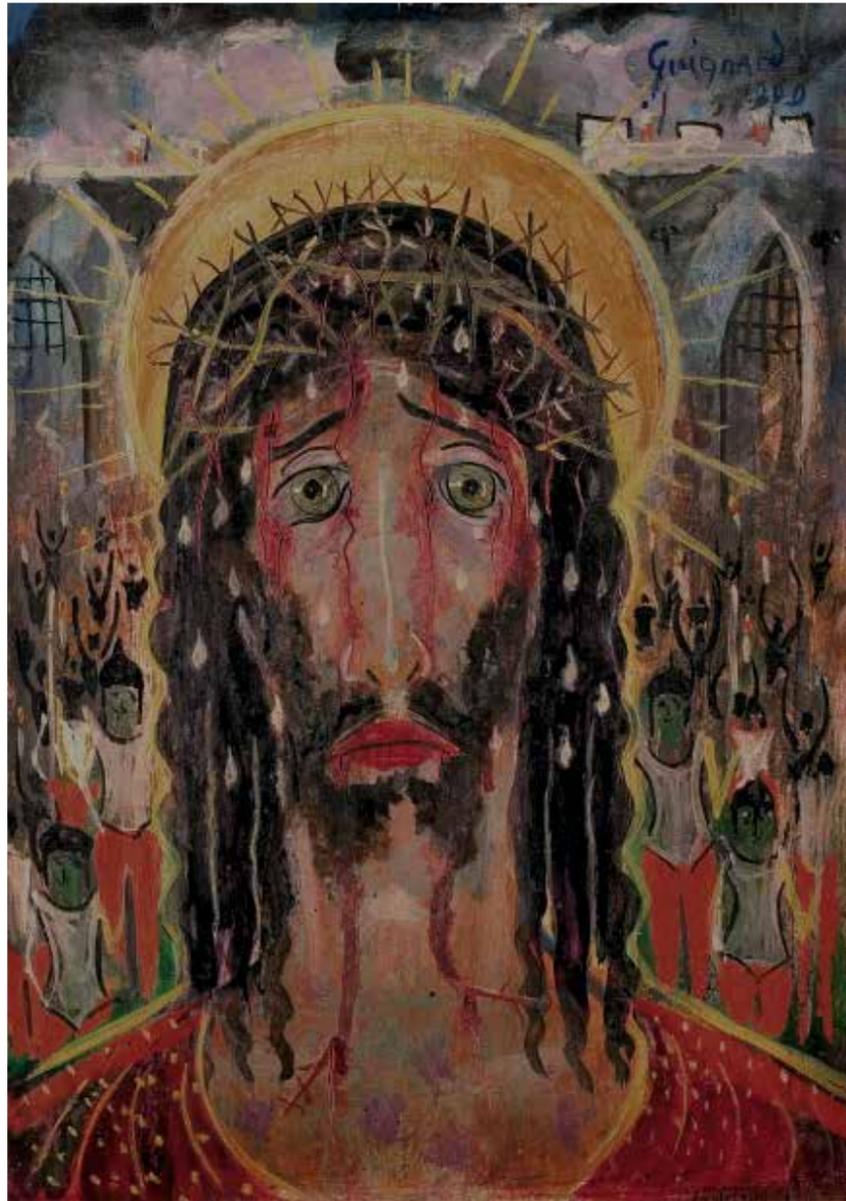
Sem título , 1948



Sem título
(Cristo com coroa de espinhos ladeado
por homem e uma mulher), déc. 1950



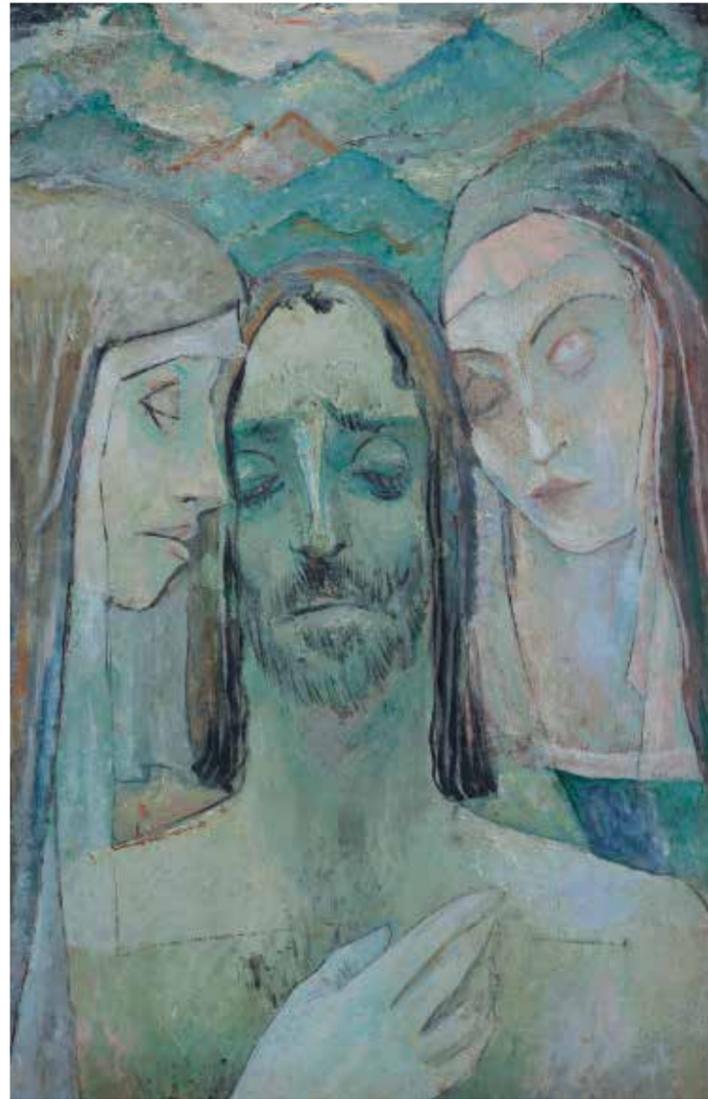
Sem título (São Sebastião
cravado de flechas), déc. 1950



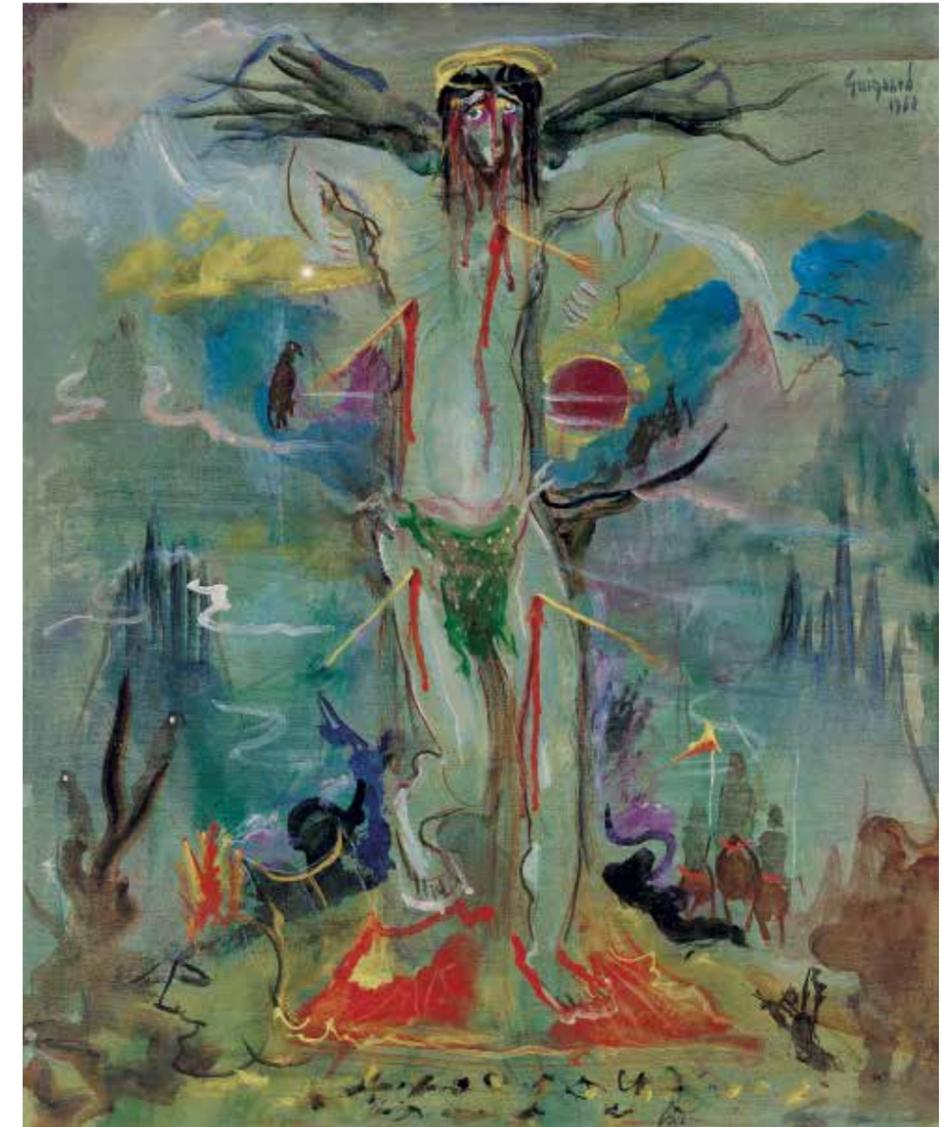
Cabeça de Cristo, 1960



Cabeça de Cristo, 1961



Paixão, c. 1929



São Sebastião, 1960

COLAGENS



Sem título, 1949



Sem título, 1949



Evocação, 1949

NATUREZA - MORTA



Natureza-morta com vasos de antúrios, 1952



Sem título, 1937



Vaso com flores, 1957



Vaso com flores, 1933

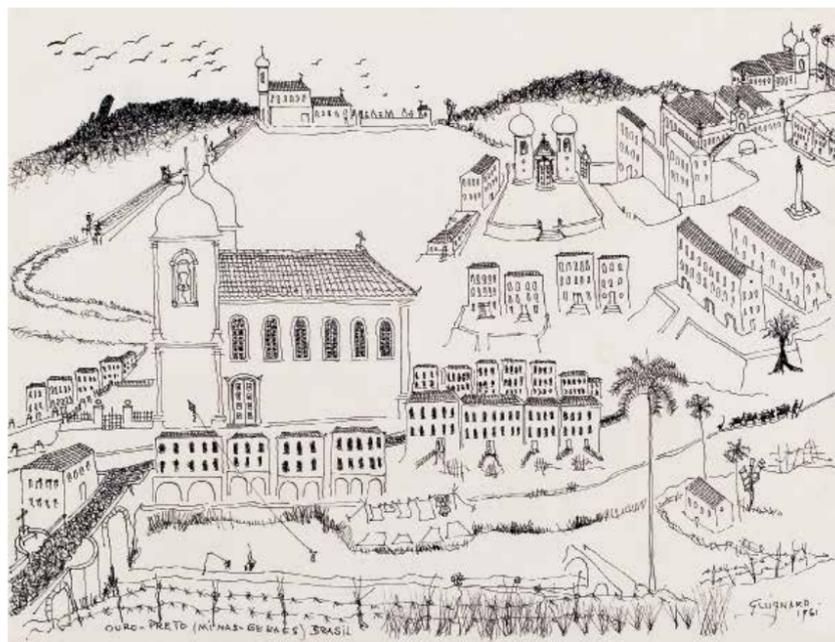


Vaso de flores, 1930



Vaso com flores, 1932

AS PAISAGENS



Paisagem de Ouro Preto, 1946

Ouro Preto – Minas Gerais, 1961



Vista de Santa Efigênia, 1960

Ouro Preto, 1960

Mariana – estudo, 1960

Ouro Preto, 1960



Lagoa Santa, 1950



Lagoa Santa, 1950



Sem título, 1940

Sem título, 1940



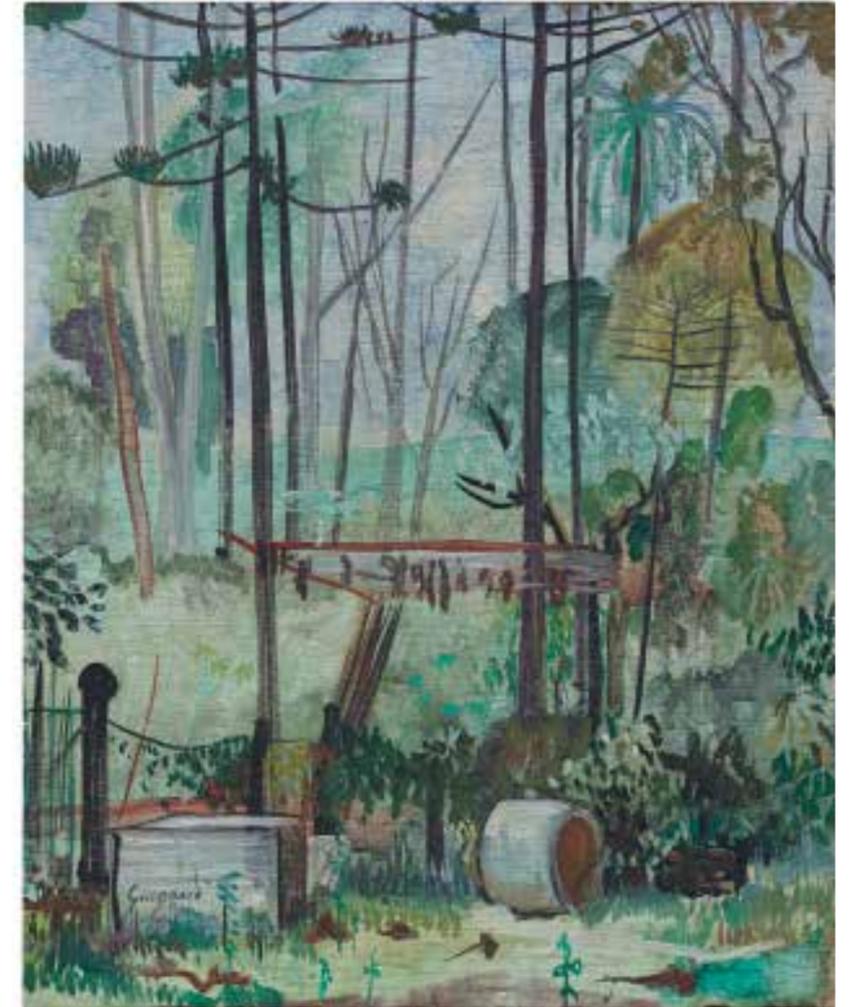
Jardim Botânico, c. 1937



Estudo Parque Municipal, 1947



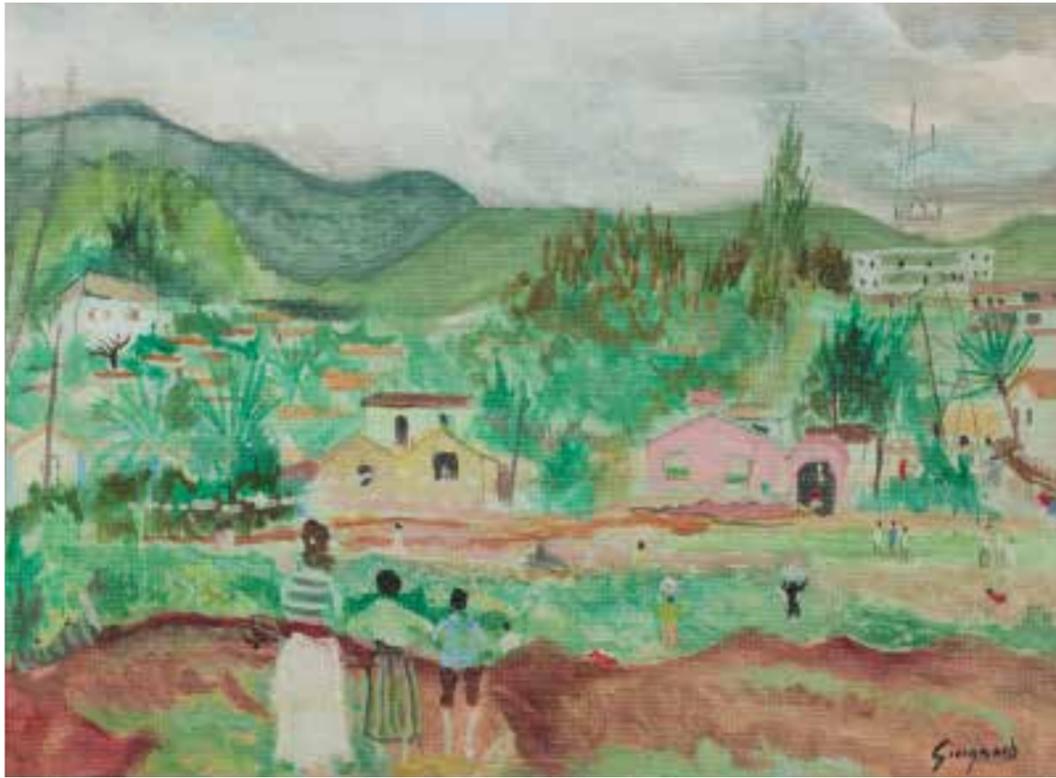
Parque Municipal, 1945



Parque Municipal, 1961



Paisagem imaginária de Minas, 1947



Belo Horizonte , c. 1959

Noite de São João, c. 1956



Paisagem de Sabará, 1950



Fazenda Boa Vista, 1956



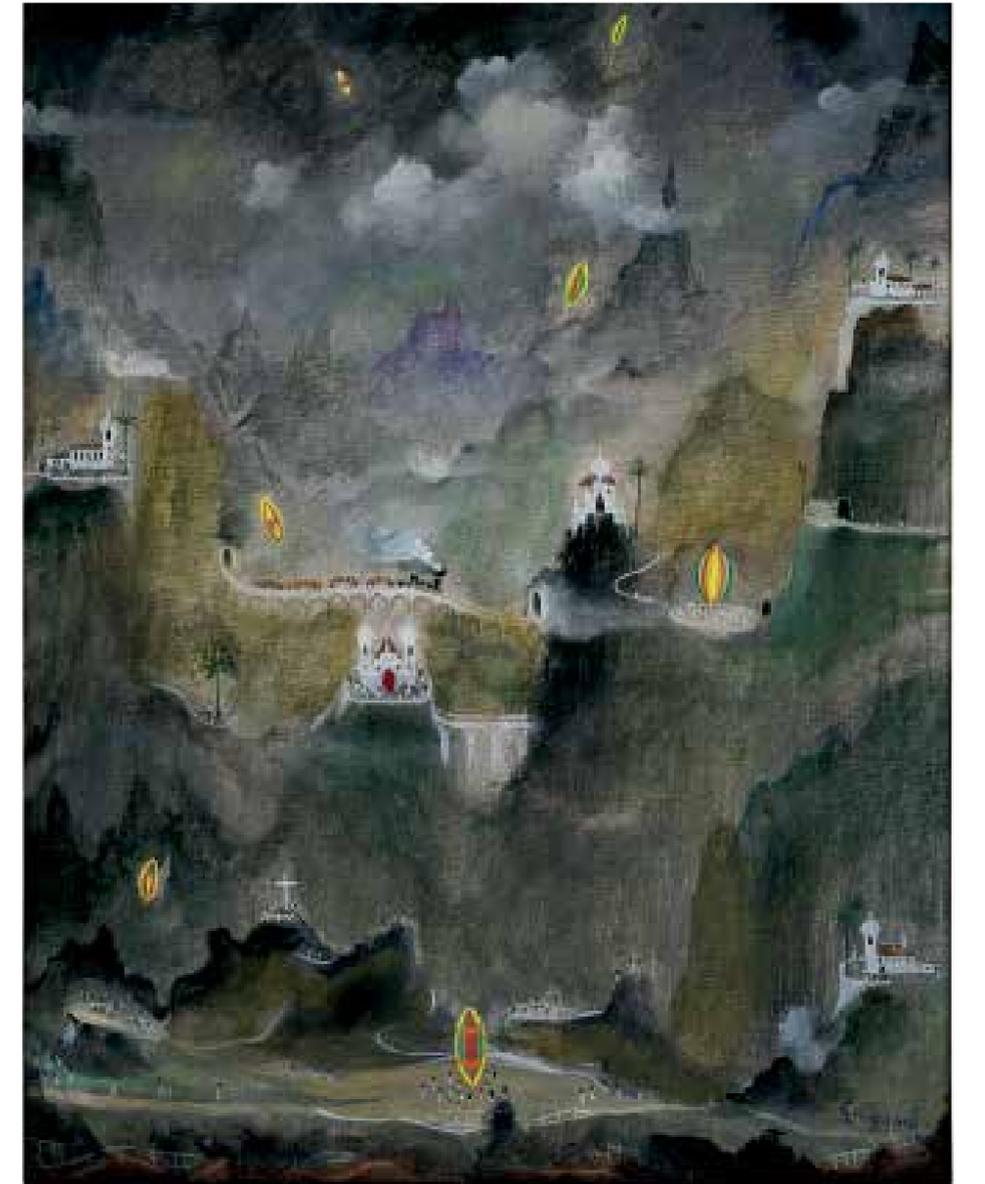
Homenagem a Leonardo, 1959



Noite de São João, 1961



Noite de São João, 1961



Noite de São João, 1961



Favela carioca, 1929



Sabará, 1961



Praia de Jurujuba, c. 1938



Sabará, 1956



Ouro Preto, 1949



Noite de São João, c. 1937



Paisagem imaginária, 1960



Paisagem imaginante, 1955



Itatiaia, 1941

Paisagem imaginante, c. 1954





Guignard nas ladeiras
de Ouro Preto, MG

(Luiz Alfredo/Acervo
Museu Casa Guignard/
Superintendência de
Museus e Artes Visuais/
Secretaria de Estado de
Cultura de Minas Gerais)

C R O N O L O G I A



Juscelino recebe a obra
A execução de Tiradentes das mãos do artista,
1961

(Fotógrafo desconhecido)

1896

Nasce em 25 de fevereiro de 1896, na cidade de Nova Friburgo, no estado do Rio de Janeiro, Alberto da Veiga Guignard. Primogênito de Alberto José Guignard (1866-1906) e de Leonor Augusta da Silva Veiga Guignard (1873-1926).

1900

A família se mudara para Petrópolis, também na região serrana do Rio de Janeiro; nesse ano nasce sua irmã Leonor.

1903

Realiza seus estudos primários no Colégio Franco-Brasileiro, em Petrópolis.

1906

Morre o pai de Guignard, em Petrópolis, num acidente de disparo de arma de caça.

1907

Sua mãe se casa com o barão alemão Von Schilgen. Guignard muda-se com a família para a Europa.

1908

Depois de viajar pela Europa com a família, é matriculado em um colégio particular em Vevey, na Suíça.

1909-14

Mora no sul da França, onde prossegue seus estudos.

1915

Aos dezenove anos de idade, é inscrito numa fazenda-escola em Freising, Baviera, Alemanha. Não se adapta aos estudos de agronomia e zootecnia, e adoece. Sua mãe vem da Suíça, vê seus desenhos e o matricula na Königliche Akademie der Bildenden Künste (Real Academia de Belas-Artes) de Munique.

1916-19

Prossegue seus estudos na Real Academia. Entra em contato com as obras dos grandes mestres na Alte Pinakothek de Munique.

1920-21

Retorna a Munique e aos estudos na Real Academia. Estuda com Hermann Groeber (1865-1935) que tinha sido professor, entre outros, de Paul Klee (1879-1940).

Faz amizade com o artista de vanguarda argentino Emilio Pettoruti (1892-1971).

1922-23

Conhece Anna Düring (1898-1930), com quem se casa em 1923, e nesse mesmo ano se separa. Em 1922, mostra um desenho na Mostra de Arte Oficial de Munique.

1924

Vem ao Brasil na tentativa de viver de sua arte. Inscreve cinco desenhos e um autorretrato a aquarela e pastel na XXXI Exposição de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Obtém Menção Honrosa de 2º Grau pelo autorretrato. Volta nesse mesmo ano para a Europa e fixa residência em Florença, Itália.

1926

Morre a mãe do artista em Menton, no sul da França.

1927

Expõe duas obras no Salão de Outono em Paris.

1928

Reside em Paris. Expõe no Salão de Outono dois quadros a óleo.

Expõe na Bienal de Veneza um retrato de seu padrasto.

1929

Expõe duas obras no Salão dos Independentes, no Grand Palais, em Paris.

Retorna definitivamente ao Brasil. Pinta as primeiras paisagens do Rio de Janeiro. Inicia os desenhos de favelas cariocas.

Obtém a medalha de bronze no 36º Salão Nacional de Belas-Artes com o *Retrato de Glorinha Strobel*.

No Rio, torna-se amigo de artistas, poetas e escritores, entre eles, Pedro Correia de Araújo, Ismael Nery, Candido Portinari, Di Cavalcanti, Goeldi, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Aníbal Machado. Participa do XI Salão de Arte de Rosário, Argentina.

1930-43

Trabalha como educador na Fundação Osório, no Rio de Janeiro.

1931

Participa com 27 obras da 38ª Exposição Geral de Belas-Artes, chamada de Salão Revolucionário. O salão foi organizado por Lucio Costa com a estratégia de fortalecer as linguagens modernistas e enfraquecer o academicismo que dominava as edições anteriores da exposição.

1934

Participa do I Salão Paulista de Artes.

1935

Participa com desenhos de favelas da Mostra de Arte Social no Clube Municipal do Rio de Janeiro, organizada por Aníbal Machado, Álvaro Moreira e Santa Rosa.

Professor de desenho livre no Instituto de Artes da recém-fundada Universidade do Distrito Federal durante seis meses.

1936-41

Participa do I Salão de Maio, em São Paulo. Em 1938, participa do II Salão de Maio. Neste salão, Mário de Andrade compra a *Família do fuzileiro naval* (c. 1938). Em 1939, pinta a primeira de suas paisagens imaginárias que abrem a "série" das festas de São João, data de nascimento de seu pai: 24 de junho.

Recebe a Medalha de Prata no XLV Salão Nacional de Belas-Artes, na categoria Pintura, pelo *Retrato de Semíramis Siqueira*.

1940-43

Prêmio de Viagem ao País no XLVI Salão Nacional de Belas-Artes, Divisão Moderna, com o retrato *Léa e Maura*, também conhecido como as gêmeas. Léa e Maura eram as filhas gêmeas do Senador Barros Carvalho, na casa de quem Guignard iria morar, e pintar, em 1943, uma paisagem de Olinda, no teto da sala de jantar, no Rio de Janeiro. Toda a paisagem pintada no fundo de *Léa e Maura* é imaginária. Quem conhece o lugar bem sabe que o fundo é apenas a fachada de uma outra casa e não aquele perfil de uma cidade colonial. Mas história melhor é a da paisagem de Olinda, de 1943. Guignard nunca tinha ido a Olinda; Barros Carvalho ficava ditando, "o espaço é assim, aqui tem uma igreja, aqui tem outra, aqui tem um morro, aqui tem o casario", e assim foi feita a pintura do teto.

Em 1943, constitui-se o Grupo Guignard: Iberê Camargo, Alcides Rocha Miranda, Maria Campello, Geza Heller, Vera Mindlin, Elisa Byington, Milton Ribeiro e Werner Amacher. O resultado dos trabalhos foi objeto de formidável reação da facção acadêmica da Escola Nacional de Belas-Artes quando eles expõem no Diretório Acadêmico. Na reação, a exposição havia sido desmontada, e uma obra de Iberê Camargo destruída. Houve apoio da imprensa e de intelectuais à exposição. Ainda em 1943, participa da exposição Anti-Eixo, na Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro.

1944

Participa com quatro trabalhos da *Exhibition of Modern Brazilian Paintings* na Royal Academy of Arts, em Londres.

Ocorre um evento decisivo em sua existência: é convidado pelo prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, para organizar e dirigir uma escola livre de artes naquela cidade. Guignard muda-se definitivamente do Rio de Janeiro para Belo Horizonte, onde irá passar os últimos dezoito anos de sua vida.

Guignard chega a Belo Horizonte sob o clima de renovação implantado por JK: Pampulha estava pronta, com a arquitetura e a arte inovadoras de Oscar Niemeyer. Se a liberdade moderna estava em exercício no plano urbanístico e arquitetônico, Guignard trará essa mesma liberdade para o plano da pintura e do desenho, não sem enfrentar obstáculos dos acadêmicos.

Inicia suas magníficas obras de pintura e desenho do Parque Municipal de Belo Horizonte.

1945-46

Em carta de 14 de agosto, Guignard reitera a Alcides Rocha Miranda a necessidade da separação da Divisão de Arte Moderna do Salão Oficial. Propõe mesmo um Salão de Arte Moderna separado do oficial.

Realiza, em Ouro Preto, na casa de Rodrigo e Gracima Melo Franco de Andrade, uma pintura a óleo num amplo nicho da parede uma *Marília de Dirceu*, de 1,16 x 1,72 m.

Ainda em Ouro Preto, pinta janelas e móveis no Pouso Chico Rei.

Germain Bazin, historiador da arte e, na época, um dos conservadores do Museu do Louvre, escreve no Álbum de Guignard, em 6 de agosto de 1946, sobre "a rede de traços precisos com que ele revê a alma flutuante e onírica brasileira, que desenha com a visão aguda de um romântico e a qualidade de um sábio chinês". Esta é a primeira alusão conhecida à relação entre a pintura de Guignard e a pintura chinesa.

Expõe na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no Rio de Janeiro, com os seus alunos mineiros.

1947

Participa da Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas-Artes – categoria Pintura.

1948

Seu aluno Amilcar de Castro realiza a sua face em bronze.

Realiza trabalhos de cenografia para peças teatrais.

Recebe a medalha de ouro, na categoria Desenho, do Salão Nacional de Belas-Artes.

1949

Participa do Salão Nacional de Belas-Artes, Divisão Moderna, nas categorias de Pintura e Desenho.

Volta a encontrar-se em Ouro Preto com a poeta Cecília Meireles, sua amiga desde a década de 1930, dos tempos da Pró-Arte, no Rio de Janeiro.

1950

Participa do Salão Nacional de Belas-Artes, Divisão Moderna, na categoria Pintura.

Dá continuidade, com mais frequência, às *Cabeças de Cristo* de pequeno formato.

1951

Participa da 1ª Bienal de São Paulo, com as obras *Paisagem do Parque Municipal* (1947), *Retrato de menino* (1947) e *Autorretrato* (1951). Indica para membros do júri Candido Portinari e Lasar Segall.

Recebe a medalha de bronze, categoria Pintura, no recém-criado Salão Nacional de Arte Moderna.

1952

Participa da delegação brasileira à 26ª Bienal de Veneza, com as obras *Antes da última corrida* (1951), *Festa em família* (c. 1951) e *Paisagem no parque* (1947).

Realiza-se em Belo Horizonte, no edifício Dantés, a *Exposição Internacional de Arte*, com obras importantes da 1ª Bienal de São Paulo. Guignard é homenageado com uma sala especial.

Pinta o retrato da poetisa Celina Ferreira, segundo Lélia Coelho Frota, talvez a sua mais forte paixão em Minas Gerais.

1953

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro realiza em outubro importante retrospectiva da obra de Guignard.

Ilustra para a editora Martins, de São Paulo, a *Marília de Dirceu* de Tomás Antônio Gonzaga.

1954

Viaja muito para Ouro Preto, ali ficando largas temporadas, hospedando-se nas casas de diferentes amigos.

1955

Atravessa forte crise pessoal da qual é sintomático seu autorretrato desse período. O autorretrato foi rifado para conseguir fundos para o artista. Encontra-se muito doente.

O *Cristo bizantino* pintado nesse ano reflete as dificuldades atravessadas pelo artista.

O governo de Minas Gerais lhe concede uma pensão vitalícia pelo Projeto de Lei no. 69, aprovado pela Assembleia Legislativa, e abertura de crédito especial para suas despesas.

1956

David Libeskind organiza uma retrospectiva do artista no Instituto de Arquitetos de São Paulo.

Ilustra o livro *Passeio a Sabará*, de Lúcia Machado de Almeida, editado pela Martins, de São Paulo.

1957

Participa da mostra *Arte Moderno en Brasil* no Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, com uma *Noite de São João* (1952), *Balões* (1947), *Retrato de Margarida* (1952) e *Retrato de Angela* (1952).

1958

É condecorado com a medalha comemorativa do Sesquicentenário do Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

Participa do LXIII Salão Nacional de Belas-Artes – Divisão Moderna.

1959

Realiza, em Belo Horizonte, exposições individuais no Automóvel Clube e na Galeria Montmartre.

1960

Recebe a medalha *Personalidades de 1959 – Artes Plásticas*, conferida pelos Diários e Emissoras Associadas de Assis Chateaubriand.

Pinta *14 Passos da Via Sacra* para a Capela de São Daniel, projetada por Oscar Niemeyer, em Manguinhos, para o Parque Proletário de São José, Rio de Janeiro, com mobiliário e vitrais de Heitor Coutinho.

Individual de sucesso de crítica e vendas na Petite Galerie de Franco Terranova, no Rio de Janeiro. Recebe o Prêmio de Crítica da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) por essa exposição.

Ilustra o livro *Passeio a Diamantina*, de Lúcia Machado de Almeida.

1961

É condecorado com a Medalha de Honra da Inconfidência, no dia 21 de abril, em Ouro Preto. No mesmo ano pinta um autorretrato usando a condecoração.

Na revista *Time* de 6 de janeiro, um artigo comenta ser Guignard o filho mais querido do Brasil na área das artes plásticas; faz sua biografia e reproduz uma de suas obras.

É criada em novembro a Fundação Guignard, presidida pelo senador Milton Campos, com o objetivo de resguardar o bem-estar físico e moral, e zelar pelo patrimônio artístico do pintor.

Pinta sua única obra histórica, *A execução de Tiradentes*.

Passa a residir em Ouro Preto, na casa de Pedro Aleixo, enquanto aguardava a restauração de sua casa, recém-adquirida por Guignard para nela morar e instalar a Fundação.

1962

Doente, diabético, com insuficiência cardíaca e arteriosclerose, agravadas pela bebida a que, na década final da sua vida, o pintor se entregava com excesso, Guignard sente-se mal nos últimos dias de junho. É internado na Santa Casa de Ouro Preto e depois transportado para a Casa de Saúde São Lucas, em Belo Horizonte.

Falece em 26 de junho, na Casa de Saúde São Lucas. Depois do velório no Palácio da Liberdade, sede do governo de Minas Gerais, será homenageado no Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, e enterrado, segundo seu desejo, no cemitério da Igreja de São Francisco.

Esta cronologia é inteiramente fundamentada, com alguns acréscimos e muitas supressões, naquela, muito completa, publicada por Lélia Coelho Frota (Coelho Frota, Lélia. *Guignard*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997). Seria impossível aplicar aspas às inúmeras passagens que aqui reproduzi de Lélia Coelho Frota. Foram cotejadas algumas datas com a mais recente cronologia do Projeto Guignard. Paulo Sergio Duarte, curador.

GUIGNARD

LA BIENNALE PIATTI DI MONTI E MODERNI





ENGLISH VERSION

GUIGNARD

VISUAL MEMORY OF MODERN BRAZIL

GUIGNARD
VISUAL MEMORY OF MODERN BRAZIL
Paulo Sergio Duarte

A Few Readings

It is one of the most elevated moments in modern painting in Brazil: the work of Alberto da Veiga Guignard (Nova Friburgo, Rio de Janeiro State, 1896 – Belo Horizonte, Minas Gerais State, 1962). During the preparation of this exhibition, a few texts that had been read about the artist and recently discovered were revisited. All of them are indicated in the endnotes, but the most expressive set of contributions to the study of Guignard's work, while many theses and monographies defended at universities do not arrive at bookstores, is still the catalog book *A modernidade em Guignard* [Modernity in Guignard], organized by Carlos Zilio, within the program of the Course of Specialization in Art History in Brazil at the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro in 1983. That is the publication with the best set of subsidies for the study of his work.¹ That book has extensive bibliography and chronology of life and work, not to mention invaluable studies about Guignard (in order of issuing in the book) by Ronaldo Brito, Wilson Coutinho, Carlos Zilio, Maria Lúcia Muller, Líbia Schenker de Sonsol, Piedade Epstein Grinberg, Vanda Mangia Klabin, and Susane Worcman, to which many testimonials by people who have known the artist were added. Curiously, it is editorially amateur: it does not contain any catalogographic file on its source and never indicates its publication year. This is not new in our country; all we have to do is remember Lasar Segall's retrospective exhibition's catalog that inaugurated the exhibition block at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro in 1967, marking the 10th anniversary of the artist's death, with a text by Ferreira Gullar, which does not contain a publication date either. A good memory is required in this city and in this country.

For what is known, three other texts deserve to be studied in addition to those mentioned above due to their sharp understanding of the artist's work. Those by Rodrigo Naves: *O Brasil no ar: Guignard?* [Brazil in the air: Guignard] and "A maldade de Guignard"³ [Guignard's meanness] (texts with a few similar passages between them); and that by Sônia Salzstein, "Um ponto de vista singular"⁴ [A unique point of view].

Lélia Coelho Frota's book, published by Sílvia Roesler and

Washington Lessa, by Campos Gerais publisher in 1997 has the most abundant, generous reproductions of works, both for their dimensions and quantity, as well as careful text aiming at delicately examining interaction between life and work in a chronological manner.⁵ It also presents extensive bibliography and chronology. It is the best introduction to the artist's life and work without broad theoretical analysis. Later, Lélia Coelho Frota published Guignard's exhibition catalog at Max Perlingeiro's Pinakothek Gallery in Rio de Janeiro in 2005, in which she was able to summarize her research for Campos Gerais. Through reproductions, texts, and analysis of the artist's palette, it is a document to be referred to by researchers.⁶

Not to mention pioneering articles by Frederico Morais, which started to be published by the press in Belo Horizonte and eventually became part of books. Through the works presented above, we can see that studies about Guignard have many interpretation directions, from which critic and curator cannot subtract themselves. This is why we must make it clear here that we are not trying to invent a new Guignard, but to trace accumulated contributions, in order to make Guignard's contribution to visual modernity in Brazil as clear as possible, particularly regarding the lay public and youngsters who are possibly getting in contact with the artist's work for the first time. This is why the order of this text has been subverted: it should start by the exhibition of the work and end with reading debits, but why not reverse it? Everything you will read below owes, too, to what you have just read above.

The Path and the Problem

The path chosen for this exhibition is that of themes: portraits, still lives, sacred works, landscapes. This, today, is highly troublesome, as curators consider that the moment of a show is the moment to create their artwork. And you should not think that it would be impossible to put together a show with Guignard's work through sometimes-smart associations between colors, brush strokes, mixing the different themes; it would be a curator's work. An absolutely modern artist such as Cézanne worked through themes—Mme. Cézanne and the painter's friends knew it too well, due to the tens of sessions they were put through for a portrait; can you imagine what the Sainte-Victoire mountain would say if it could talk about his landscapes; and let us not forget the apples in his still lives. Even Picasso could have an exhibition exclusively with portraits if that has not happened yet. The path of the themes

goes against the postmodern presentation way, but it is coherent with the path followed by Guignard. He chose themes, just like many other modern artists. Here, we find the artworks organized by themes.

That is an easy path, that of themes; to formulate the Guignard problem within Brazilian art's modern realm is the tricky part. The first thing that needs to be banned from the work is the view of the naïve or primitive. This is a mistake that creates a false problem around the work. Guignard has no primitive or naïve traits at any moment of his work. He leaves Brazil in 1907, at eleven, to pursue middle school abroad and later abandons his agronomy studies to choose art, supported by his mother, the Baroness Von Schilgen. And he goes to study in Munich in 1915 at the Königliche Akademie der Bildenden Künste (Royal Academy of Fine Arts). In 1924, he comes to Brazil, takes part on the 31st Fine Arts Salon with five drawings and one watercolor-and-pastel self-portrait. He goes back to Europe and settles in Florence. He knew French museums well. The artist would return definitively to Brazil only in 1929, at thirty-three, after spending a long time in Europe, particularly in Munich, experiencing the transgressive modern art of the German Secession. He took part in two Fall Salons in Paris (1927 and 1928) and the 16th Venice Biennale (1928). He is not a self-taught painter who lets his imagination fly, as the cliché goes. He is an artist whose modern gaze was formed through contact with his contemporaries and movements such as cubism, expressionism, Dadaism, and surrealism, as well as the opportunity of acquiring historical and technical knowledge in a great art school. His formal choices are informed by solidly acquired knowledge. His "uniqueness" and his removal from ideological programs in effect at the time, particularly from his return to Brazil onwards, in search of a "Brazilian art," contributed, up until a short period ago, for people to find naïve qualities in Guignard's painting.⁷ Undoubtedly, facets of his personality marked by his physical imperfection of having a cleft palate—which was never corrected despite many surgeries—his love life of many great frustrated infatuations, his confused material life, frequently living at the homes of friends or patrons, and finally his alcoholism contributed to this view.⁸ Contrasting and opposing to these elements, his educator's life in Belo Horizonte, witnessed by great artists who were his students, and his own production.

Another issue regards Guignard's work's uniqueness, above appointed, often approached as if the artist were an isolated case in Brazilian modern art. To a certain extent, from Almeida

The Museu de Arte Moderna de São Paulo reaffirms its commitment to keeping alive the memory of representative artists of various ages. MAM's rooms have already housed exhibitions by Marcel Duchamp, Alfredo Volpi, Candido Portinari, Cildo Meireles, Anselm Kiefer, Ernesto Neto, and Adriana Varejão, among many other Brazilian and foreign artists.

It is with great pride that MAM presents *Guignard – Visual Memory of Modern Brazil*. This retrospective exhibition provides new generations with an in-depth approach to the inspiring work of this giant of modern Brazilian art.

Milú Villela

President of the Museu de Arte Moderna de São Paulo

Júnior, Castagneto, Eliseu Visconti, and Tarsila do Amaral to Anita Malfatti's first works, to Lasar Segall, Victor Brecheret, Ismael Nery, Oswaldo Goeldi, Di Cavalcanti, Pancetti, Candido Portinari, and Cícero Dias,⁹ among so many others, the whole first phase of Brazilian modern art consists of singularities typical of a formation period in a peripheral country invented during its colonization process. I have noted, in another text, that contrary to a fiction writer who could get in touch with works by his foreigner contemporaries and with the history of literature itself without leaving his country, as Roberto Schwarz insisted,¹⁰ a Brazilian painter or sculptor could not get his education without traveling; paintings and sculptures would not get here as loads on boats, like books by the best authors did.¹¹ Here, literary education happens through paths that are very different from those of modern art. Thus the geographical metaphor of an archipelago to reflect about that time. Even though artists often had relationships among themselves, mobilizing themselves for common artistic ideals, as a "Brazilian" art specificity, their works are all isolated islands among themselves, without partaking the same language, even when restricted to small groups; the only certainty naming this archipelago is to be modern. Therefore, uniqueness is not an idiosyncrasy of Guignard's work. The relationship of the works among themselves, in a coherent and somewhat programmatic manner, will only happen with the late arrival of abstraction in the 1950s, particularly with the adoption of constructive languages by artists from São Paulo and, soon thereafter, by those from Rio de Janeiro. A continuous terrain of conversation among works arises as, we can even say, a modern continent and no longer an archipelago.

Just like we did with primitive or naïve, we should discard unique, because, after all, all of his contemporaries in Brazil were largely unique. We have to examine here an introduction to Guignard's work, guided by art history, redundant to experts, but maybe useful for nonexperts or for those who immerse themselves into modern art and Alberto da Veiga Guignard studies. That introduction aims at being an incentive to deeper analysis that can be made through reading the texts mentioned above.

Why Not Start with the Portraits?

At a time when self-portraits are made all the time with cell phones, the so-called *selfies*, it is a little hard to think of portrait as an art history genre—with roots in pre-history and in the most varied cultures. People are doing their own or their

friends' portraits all the time, photographing even the dishes they eat in restaurants, the latest still lives. Often, while visiting a museum, we spend more time photographing the works or our friend with them than appreciating them. We have to restrain ourselves. While it is important to carry on our cell phones mementos of a visit to a museum, the time dedicated to each work is much more important; facing a work and appreciating it demands time, an education indeed. It is important to learn to experience both these different times: the current time, more recent and immediate, and the one that remains alive, that of aesthetic fruition, which has its duration dictated by the work interacting with our gaze. That other time does not belong to us, it belongs to the work being appreciated, and it has to be discovered. And, with the discovery of this time that the work of art demands, it delivers itself little by little until the moment of fruition in which you are no longer where your feet rest, you are with and in Guignard's work. Guignard offers and asks for this time, without which no work of art could be appreciated.

If portraits are known since pre-history—and later, in different civilizations—the self-portrait, even in ancient occurrences, will only be a firm genre in Renaissance, in the mid-1400s. The first reason: this is the historical moment when the figure of the artist as author is established in the West, starting the long transition from anonymous artisan to author-artist that was already beginning to present itself clearly from the late 1200s and early 1300s. It is not strange for him to consider himself as the theme for his own painting. Another reason is a technical issue; at that moment, European manufactures can produce good mirrors, adding to polished glass a fine layer of a lead-and-mercury alloy, making them more accessible, boasting higher quality. We are far from the first mirror, like the one belonging to Narcissus: the water mirror. And from those that came after that, in Antiquity, made of polished metals, like bronze and silver, hardly accessible and subject to corrosion.

Portraits and self-portraits got to modernity without needing exaggerated realism or naturalism. After all, for that, the artists already had photographs.

One must observe Guignard's *Autorretrato aos 33 anos* [Self-Portrait at Thirty-Three], painted in 1929, the year he definitely returned to Brazil, and compare it with another self-portrait, this one a charcoal drawing on paper from 1919. While the first is that of an artist educated under expressionism, the second, much more realistic, comes almost close to a high-contrast photograph. After all, Guignard was about twenty-three.

The maturity of the first strongly contrasts with a student's effort in the second, aiming mainly at exhibiting much more technical mastery than artistic invention. However, humor is already present, even in the youngster's study: the head is tilted while he looks in the mirror, and when drawing himself, he hints at a smile. In the 1929 painting, the artist's skin is the object of expressive brush strokes with colors that certainly did not naturally belong to him, and the background is probably not invented. His sharp gaze and half-open mouth are not smiling; it is probably the most comfortable position for someone who does not ever hide or dissimulate his physical imperfection: his cleft palate. His wide-open eyes are those of someone who is paying attention to the world he paints, starting with his own face. There is loyalty to the portrayed object, but no longer realism.

Let us visit other self-portraits. His self-portrait dressed as a clown, from the 1930s, and his self-portrait with a decoration, from 1961, one year before his death. The clown, in art, is a sad type in our culture. From afar, they derive from court jesters—those who noblemen would kick and make roll down the palace's stairs in exchange for being great gossips (as they knew the intimacy of every one of the aristocratic house's members to which they belonged, and this is why they were allowed to mock). In the 19th century, at eminently urban times, the clown emerged, perhaps of Low German origin, at the circus, and with the makeup we know. Guignard would make a self-portrait of himself under the terms of this recent tradition: the red nose, a hat, and sad eyes that, above all, will not look in the mirror; he is aloof, and his sadness is enhanced by his thick eyebrows pointing downwards. A line on the cheek is highlighted, and his upper lip, even with makeup, does not hide his physical imperfection, on the contrary, it seems to enhance it with the expression resources of his painting. In 1961, he portrayed himself as an old man, with gray hair and silver moustache, and glasses, exhibiting a decoration. The background is one of his imaginary landscapes, inspired by the hills in Minas Gerais. It should be observed how it differs from the graphite-on-wood self-portrait from 1940, this one certainly an exercise, in which he realistically portrays himself, much more than he did when he was a student in 1919. Studies like that show the artist's concern with mastering technique, typical of cultured training.

In our artist, there seems to be a loyalty to the models, but there is also formidable simplification in the subtleness of skin representation and in reducing faces of their fundamental features, in the eyes, in the mouth, in countless exemplary works. In

group representations there is more: certainly, the invention of the setting and, particularly, of the background that sometimes is pure imagination and was not there.

Let us examine a masterpiece among his portraits, maybe Guignard's most well-known painting: *Léa e Maura*, or *Gêmeas* [Twins], as it is known. With this painting, from circa 1940, he received the Travel to the Country Award at the 46th National Salon of Fine Arts in 1943. Its anecdotic story is well known. Léa and Maura were the twin daughters of Senator Barros Carvalho, in whose home Guignard would live and, later, paint in 1943 an Olinda landscape on the dining room ceiling, at 20, România Street, at the Laranjeiras District, on the border of Cosme Velho District in Rio de Janeiro. That house, declared a historic site by the Rio de Janeiro City Council of Cultural Heritage Protection, still in neocolonial style, was designed by Lucio Costa's and Fernando Valentim's studio and later sold, in the late 1970s, to the city hall by the Duvivier family who owned it then. For many years, it was the seat of the Municipal Rioarte Cultural Institute, terminated by Mayor Cesar Maia. Therefore, the whole landscape painted on the background of *Léa e Maura* is imaginary. Those who visited the place know that the background would be nothing but the façade of another house, not that outline of a colonial town. The clouds are formidable and say a lot about the exemplary painting, and the blue in the sky is incredible! The young women have demure poses, both sitting on a small colonial sofa, whose red-and-black print of the seat's cushion is nothing but a detail. To stress their quality of being twins, the painter made them wear the same simple dress, white printed with tiny flowers. The sofa's dark hue contrasts significantly with the dresses' light shine. As well-behaved girls, their dresses extend to their necks, closed by a small bow that wraps everything up. But then we see their bodies: one has her arms crossed; the other has one hand over her other arm. Even though it is camouflaged under the painting's strength, there is a powerful presence of drawing: arms, fingers, everything is well defined by dark, almost black lines, which do not allow the very light skin spill over or blur with adjacent areas. It is a thoroughly modern integration of drawing, the line with the color. We can see, through the arms' lines, the transparency of the sofa's woven cane in the background. But then, over the dresses' bows, their faces emerge. This is the great event. Their hairstyles are almost identical, with very dark hair that, in the same way as the dresses and the sofa do, will contrast with their very light skin. Their features are similar, but they are not identical. They are

serious, no hint of smiles. For art, the extreme simplification of faces is what matters, and this would only be possible if it were modern. The eyebrows, the eyes, the noses, and the mouths, nothing comes close to photographic realism. Differences in color between necks and faces must be noted: they are used to highlight the face's light tones. This is Guignard's simplification. Were it not for the title's order—Léa and Maura—we would never know who is Léa and who is Maura. The method of *Léa e Maura* is repeated in many of his best portraits: modern simplification of faces and the appearance of the line with the same status as color and, sometimes, imaginary backgrounds.

One often thinks of portraits as a demand of bourgeois, of high middle-class people, and of intellectuals. Lasar Segall's engraving series *Mangue* [Mangrove] is contrary to this view by portraying women from the lowest brothels in Rio de Janeiro. Guignard, by depicting families of Marines, goes in the same direction. Those full-body portrayed people do not belong to the white elites. Those portraits of couples or groups are the object of formidable visual investment. *Os noivos* [Bride and Bridegroom], 1937; *Família de fuzileiro* [Marine's Family], circa 1938; and *Família de fuzileiro*, 1959, are exemplary of this interest in bringing to his work's interior not only characters belonging to the privileged classes.

Sacred Art – Religion and the Power of Image

Sacred Christian themes, that is, Catholic themes, have occupied ample space in Western art history since the Middle Ages. The Catholic choice for conversion through image and oral word added to illustrations of religious themes an enormous role in spreading Catholicism, particularly from the 1200s onwards, through the acquisition of the Chinese techniques of xylography (prints using drawing and wood carvings as matrix). Besides murals in churches and chapels, and sculptures, images reproduced through the new technique, then acquired, allowed ample distribution, for the time, of pamphlets that had engraved religious images and texts. Even though the Catholic Bible comprises the Old Testament, differently from the Hebrew religion, in order to be converted to Catholicism one did not have to know how to read, and this allowed formidable spread of the religion. While a man cannot acquire the Hebrew religion if he cannot read the Torah, an illiterate man can become Catholic, up to this day. The issue of women in the Hebrew religion is another story, even though we have, today, women rabbis. The Lutheran Reform in the 1500s recovered, for Christians, the

need of reading Christian texts as the only source of Christian faith. The Calvinist Reform, in that same century, fostered iconoclast behavior, with destruction of church images and decorations by the most fanatic; that wave spread through the Low Countries, Denmark, Swiss, and France, causing the destruction of countless artworks. At the same time, in England and Scotland, removal of images from churches was endorsed by the government.

The Council of Trent (1545–1563), summoned by Pope Paul III, is the Catholic reaction to Luther and Calvin's movements: the Counter-Reformation. The Council established that architecture, painting, and sculpture had a prominent role in conversions to the Catholic theology. We would not have the exuberance of Bernini's (1598–1680) sculpture and Rubens's (1577–1640) painting without the Counter-Reformation fostering. The immense repercussion of Baroque—the ultimate art form of the Counter-Reformation—came to us in Brazil in the 1600s and 1700s, in Bahia, Pernambuco, Paraíba, Rio de Janeiro, and in towns of Minas Gerais State, particularly Ouro Preto, which Guignard admired so much.

Guignard's sacred art is the only instance in his art when drama and tragedy meet to express great suffering. Even though some feast landscapes are not that joyful, having even certain sadness in their dark atmosphere in which colorful balloons and churches float in the air with dark backgrounds, nothing is as sad or sharp as his Christ and his St Sebastian.

Let us compare, for instance, his sacred portraits, for example, *Cabeça de Cristo* [Christ's Head], from 1961, or *São Sebastião* [St Sebastian], from 1960, with the civilians we appreciated above. The religious issue mixes with existential issues in Guignard's work in an evident manner. His life is so anguished. It is on sacred art that these problems spill and the art acquires a different pictorial dimension when compared to portraits, still lives, and landscapes.

It is as if the artist's mind identified with the sanctified suffering of the martyr. Not by chance, the expressive issue is so high, the color palette changes, it is different from the sobriety of other portraits. For Guignard's art, religion should not be the ecstasy of revelation or the joy of Christ's nativity, but the representation of martyrdom.

Still Lives

Still lives are well known in the West since Greco-Roman art, appearing in manifestations of the genre in frescoes and mosa-

ics. They are fruit, dead animals, often in a kitchen setting, flowers. Those still lives acquired symbolic meaning in the Middle Ages, from Giotto (1266/67–1337) and his disciples, who made them dialogue, as allegory or symbols, with religious paintings. However, it is during the transition from Renaissance to Baroque that they will acquire the status of autonomous genre. We must remember that from the early 1600s, painting had diversified in a kind of labor division: there were experts on portraits, landscapes, still lives, historical scenes. Some masters from that period were capable of gathering all these genres in one, such as Caravaggio (1571–1610) or Rubens (1577–1640), however, expertise in a great artist would only definitively happen in Enlightenment, with Chardin (1699–1779). Jean-Baptiste-Siméon Chardin would be the first to dedicate primarily to still lives, despite his excellent portraits. At a time when aristocratic values were foundering, and the revolutionary bourgeoisie was ascending, Chardin was capable to devote himself to a genre—still lives—whose only aim was gratuitous aesthetic joy: a mimesis of modesty that is utterly alien to values in aristocratic tastes.

This is what still lives are: the abdication of grandiloquent themes for modest themes, such as a dead duck in the kitchen, a well-prepared dish on a table or a vase of flowers. However, in modern art, from Cézanne to our Guignard, it was a genre dedicated to reinventing painting. And, with Guignard, we have another one of such inventions.

Guignard's still lives are a feast. Who would not enjoy spending their whole lives near one of these canvases? The flowers' life, which jumps from their vases, is in the painting, and in the painting only, just like Cézanne's (1839–1906) apples; and Cézanne would say much before Magritte (1898–1967), regarding his pipe, "this is not an apple." And Guignard would say the same, "these are not flowers, they are paintings." They only exist on the canvas as an aesthetic phenomenon, just like Cézanne's apples or Magritte's pipe. All we need to do is observe *Vaso com flores* [Vase with Flowers], from 1932. The clay vase is on a table floating over a town. The background, a weird atmosphere where sky and clouds blur, spills over the canvas, the flowers scatter, they go up and in every direction; on them, reds, white, and green, here and there, predominate.

This awakening of art seems to wake up with Guignard's flowers, despite the long story that precedes them. Because, you see, in Guignard's flowers, we discover the emergence of art. The gift of great art is to make art emerge, and Guignard's still lives repeat this gift: we are facing the emergence of art, of great art.

Finally, Landscapes

Except in the Far East, in China and Japan, landscape painting, such as still lives, until modernity, was not considered a superior art genre. In China, it has always held a special place in painting. "Pure landscape" in Chinese is called *shan shui*, something like water mountain, and it enjoys a millenary tradition. Meanwhile, in the West, we would only see the emancipation of landscape as superior genre in romanticism; all we have to do is remember the work of someone such as Caspar David Friedrich (1774–1840).

Now you are facing some problems presented to art historians and theoreticians by Guignard's painting. They prompt you to reflect upon how Guignard was and at the same time to invent and dialog with a very faraway tradition: that of Eastern art. The first to notice this was Germain Bazin.¹² When visiting the Escola do Parque, in Belo Horizonte, he writes on *Álbum de Guignard*, on August 6, 1946, about "the network of precise lines with which he reviews the Brazilian floating, dreamlike soul, which he draws with the sharp eye of a romantic and the quality of a Chinese wise man."¹³ This is the first known allusion to the relationship between Guignard's painting and Chinese art. That relationship would be later explored by Carlos Zilio, artist and theoretician, when he establishes, in 1983, the relationship between Guignard's landscapes and a pictorial language that is very far removed from traditional dialogues of Brazilian modern art, dominated by German and French traditions: the Eastern tradition.

There is, in Guignard's work, as in some of his *Noites de São João* [St John's Nights], an undeniable presence of Chinese art. These characteristics are verified, for instance, in an idea of depth that is different from the linear perspective that supposes a point of escape, while the Eastern perspective is qualified both as aerial and cavalier projection. It is, actually, a double perspective, as if the viewer were above, with a global view of the landscape. Another point that brings Eastern art and some of Guignard's paintings close is the conception of space through filled and void spaces. Eastern painting is considered from a relationship between mountain and water, constituting the two poles between which the void represented by the cloud circulates. The cloud, in itself, is an intermediate state between seemingly antinomic poles, as it is born from water condensation and takes the form

of a mountain, and works by creating a process of reciprocal becoming between mountain and water. Through the Chinese view, without emptiness between them, mountain and water would find each other in a rigid opposition relationship and, because of this, static. It is interesting to notice that Guignard, in his testimonials about painting, never referred to Eastern art. The most plausible is that this interest emerged from his experience with modern art that, from impressionism to Matisse, suffered Eastern art influence through Japanese engravings.¹⁴

Zilio's analysis is developed through a deepening in Eastern painting issues and their relationships with the artist's paintings, and adds, "If examined within the process of assimilation of modernism within the Brazilian culture and located in the modernist phase after 1930, Guignard's painting is, among those that emerged in this period, the one that penetrated deeper in modern art, as it meticulously incorporates the origins of modern painting and evolves in order to situate itself in references around cubism, fauvism, and expressionism, incorporated through a very unique optic."¹⁵

However, beyond Japanese engravings, the cult to Chinese art extended through a whole period that spread to many European countries and attained its peak in the mid-1700s, with the popular *chinoiseries*. The East was not solely invented due to its exotic characteristics, like many of its collected and worshiped works. Empress Eugénie, married to Napoleon III, created a Chinese museum on the ground floor at Fontainebleau Palace's Great Hall in 1867. It comprises paintings from the 1600s, works apprehended during the revolutionary period from collections of defeated aristocracy members, such as the works that were looted during the attack and destruction of the Old Summer Palace near Beijing by English-French troops in 1860, as well as gifts offered by the delegation of the King of Siam in 1861. It is probable that Guignard while visiting museums and palaces in Europe, was in direct contact with Chinese paintings.

Just like other genres faced by Guignard—still lifes, portraits—landscapes have always been one of his favorite themes. And he reinvented himself in it. Nothing in Brazilian modern painting before him could get close to this discovery: a country deprived of the ground. Besides dialoguing with a faraway pictorial language, the absence of ground meant more: we had before us a society in which it does not matter, the church, the atmosphere, the party balloon, everything is floating, nothing rests on

firm ground, neither natural landscape nor clouds and mountain. Guignard trained in the modern tradition, as demonstrated by his countless landscapes and gardens. The atmosphere of the Rio de Janeiro Botanical Gardens can be breathed in his paintings, those intimate encounters with water lilies are a point of focus to avoid the larger field that, soon, one day, would get wider, in the paintings of the Belo Horizonte Municipal Park. We examine landscapes painted by Guignard and soon understand that we are facing an art invention. And, despite this training, he definitively established what would be, and still is, a landscape that was painted in Brazil.

When we face Guignard's work, we are experiencing one of the highest paradigms in the visual memory of modern Brazil.

- 1 Ronaldo Brito et al., *A modernidade em Guignard*, ed. Carlos Zilio (Rio de Janeiro: PUC-Rio, undated). The year 1983 was quoted from memory, as the book has a preface written by me, the curator of that exhibition at MAM-SP, and confirmed by Carlos Zilio.
- 2 "O Brasil no ar: Guignard," in: *A forma difícil – Ensaio sobre arte brasileira*, ed. Rodrigo Naves (São Paulo: Editora Ática, 1996), 131–143.
- 3 Rodrigo Naves, "A maldade de Guignard," in *Guignard – Uma seleção da obra do artista*, Sônia Salzstein, curator (São Paulo: Museu Lasar Segall, 1992), 11–14.
- 4 Sônia Salzstein, "Um ponto de vista singular," in *Guignard – Uma seleção da obra do artista*, 15–23.
- 5 Lélia Coelho Frota, *Guignard* (Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997).
- 6 Lélia Coelho Frota, "Guignard: arte, vido," in *Guignard – 1986–1962* (Rio de Janeiro: Pinakothek, 2005).
- 7 Cf., for instance, "Há certa verdade no juízo superficial que faz de Guignard um *naïf*" [There is a certain truth to superficial judgment that makes Guignard a naïf]. Rodrigo Naves, "A maldade de Guignard," 13.
- 8 An enriching study about Guignard's behavior done by Wilson Coutinho. Cf. Wilson Coutinho, "Guignard no mercado: O complexo de Emílio," in *A modernidade em Guignard*, 14–17.
- 9 These are the life periods of artists mentioned, presented in the text's body in chronological order based on their birth year: Almeida Júnior (Itu, SP, 1850 – Piracicaba, SP, 1899); Castagneto (Genoa, Italy, 1851 – Rio de Janeiro, 1900); Eliseu Visconti (Giffoni Valle Piana, Italy, 1866

– Rio de Janeiro, 1944); Tarsila do Amaral (Capivari, SP, 1886 – São Paulo, 1973); Anita Malfatti (São Paulo, 1889 – 1964); Lasar Segall (Vilnius, Lithuania, 1891 – São Paulo, 1957); Victor Brecheret (Farnese, Italy, 1894 – São Paulo, 1955); Ismael Nery (Belém do Pará, 1900 – Rio de Janeiro, 1934); Oswaldo Goeldi (Rio de Janeiro, 1895 – 1961); Di Cavalcanti (Rio de Janeiro, 1897 – 1976); Pancetti (Campinas, SP, 1902 – Rio de Janeiro, 1958); Candido Portinari (Brodowski, SP, 1903 – Rio de Janeiro, 1962); Cícero Dias (Escada, PE, 1907 – Paris, France, 2003).

10 Roberto Schwarz, "Cuidado com as ideologias alienígenas (respostas a 'Movimento')," in *O Pai de Família e outros estudos* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978), 116.

11 Paulo Sergio Duarte, "História da arte no Brasil e situação de Guignard: dois problemas no lugar de uma apresentação," in *A modernidade em Guignard*, 7–8.

12 Germain Bazin (Suresnes, France, 1901 – Paris, France, 1990), art historian and, at the time, a conservator at the Louvre Museum (from 1951 to 1965, he was the chief conservator of paintings and drawings at the Louvre).

13 Lélia Coelho Frota, *Guignard*, 292.

14 Carlos Zilio, "Com a cabeça nas nuvens," in *A modernidade em Guignard*, 19–20.

15 Id., 20–21.

CHRONOLOGY

1896

Alberto da Veiga Guignard is born on February 25, 1896, in Nova Friburgo, Rio de Janeiro State. He is the firstborn of Alberto José Guignard (1866–1906) and Leonor Augusta da Silva Veiga Guignard (1873–1926).

1900

The family had moved to Petrópolis, in the same mountain area of Rio de Janeiro State; his sister Leonor is born that year.

1903

Goes to elementary school at Colégio Franco-Brasileiro, in Petrópolis.

1906

Guignard's father passes away in Petrópolis, in a hunting gun accident.

1907

His mother marries German Baron Von Schilgen. Guignard moves to Europe with his family.

1908

After traveling through Europe with his family, he attends a private school in Vevey, Switzerland.

1909–14

Lives in the South of France, where he continues his education.

1915

At nineteen, enrolls in a school farm in Freising, Bavaria, Germany. Does not adapt to agronomy and zootechny studies and falls ill. His mother comes from Switzerland, sees his drawings, and enrolls him in the Königliche Akademie der Bildenden Künste (Royal Academy of Fine Arts) in Munich.

1916–19

Continues his studies at the Royal Academy and comes into contact with works by the great masters at Munich's Alte Pinakothek.

1920–21

Returns to Munich and his studies at the Royal Academy. Studies under Hermann Groeber (1865–1935), who had taught Paul Klee (1879–1940), among others.

Becomes friends with Argentinean avant-garde artist Emilio Pettoruti (1892–1971).

1922–23

Meets Anna Düring (1898–1930) and marries her in 1923; they separate that same year. In 1922, exhibits a drawing at the Official Art Show in Munich.

1924

Comes to Brazil to try to live off his art. Submits five drawings and one watercolor self-portrait at the 31st Rio de Janeiro Fine Arts Exhibition. Receives a 2nd-Degree Honorable Mention for the self-portrait. Returns to Europe that same year and settles in Florence, Italy.

1926

The artist's mother dies in Menton, South of France.

1927

Exhibits two works at the Fall Salon in Paris.

1928

Lives in Paris. Exhibits two oil paintings at the Fall Salon.

Exhibits a portrait of his stepfather at the Venice Biennale.

1929

Exhibits two works at the Salon des Indépendants at the Grand Palais in Paris.

Settles definitively in Brazil. Paints his first Rio de Janeiro landscapes. Starts his drawings of favelas in town.

Receives the bronze medal at the 36th National Fine Arts Salon with Retrato de Glorinha Strobel [Portrait of Glorinha Strobel].

In Rio, befriends artists, poets, and writers, among them Pedro Correia de Araújo, Ismael Nery, Candido Portinari, Di Cavalcanti, Goeldi, Murilo Mendes, Jorge de Lima, and Anibal Machado. Takes part in the 11th Art Salon in Rosario, Argentina.

1930–43

Works as an educator at Fundação Osório in Rio de Janeiro.

1931

Takes part in the 38th General Exhibition of Fine Arts, dubbed Revolutionary Salon, with twenty-seven works. The exhibition was organized by Lucio Costa with a view to strengthening modernist languages and weakening the academicism dominating the exhibition's previous instances.

1934

Takes part in the 1st São Paulo Art Salon.

Takes part in the Social Art Show at Rio de Janeiro's Clube Municipal, organized by Aníbal Machado, Álvaro Moreira, and Santa Rosa, with favela drawings.

Teaches freehand drawing at the Art Institute of the newly founded Universidade do Distrito Federal for six months.

1936–41

Takes part in the 1st May Salon in São Paulo. In 1938, takes part in the 2nd May Salon. At that salon, Mário de Andrade buys Família do fuzileiro naval [Marine's Family, c. 1938], now belonging to Universidade de São Paulo's Brazilian Studies Institute collection. In 1939, paints his first imaginary landscape opening the "series" of St. John's feasts, celebrated on his father's birthday: June 24.

Receives the Silver Medal for Painting at the 45th National Fine Arts Salon for Retrato de Semíramis Siqueira [Portrait of Semíramis Siqueira].

1940–43

Travel to the Country Award at the 46th National Fine Arts Salon, Modern Division, with his Léa e Maura [Léa and Maura] portrait, also known as the twins. Léa and Maura were Senator Barros Carvalho's twin daughters, at the home of whom Guignard would live in 1943 and paint a landscape of Olinda on the ceiling of the dining room, in Rio de Janeiro. The whole background on Léa e Maura is imaginary. Those who know the place well know that the real background is nothing but the façade of another house, not that outline of a colonial town. However, his best story regards the Olinda landscape from 1943. Guignard had never been to Olinda; Barros Carvalho described it, "the space is like this, there is a church here, another one there, here there is a hill, the houses are there," and the ceiling painting was done like this.

In 1943, the Guignard Group was formed. Iberê Camargo, Alcides Rocha Miranda, Maria Campello, Geza Heller, Vera Mindlin, Elisa Byington, Milton Ribeiro, and Werner Amacher were members of the group. The result of the works was the object of a formidable response by the academic faction of the National School of Fine Arts when they exhibited at the Student Union. In the response, the exhibition had been disassembled, and a work by Iberê Camargo destroyed. The press and intellectuals supported the exhibition. Also in 1943, takes part in the Anti-Axis exhibition at the Brazilian Press Association in Rio de Janeiro.

1944

The artist takes part in the Exhibition of Modern Brazilian Paintings at the Royal Academy of Arts in London with four works.

A decisive event takes place in his existence: he is invited by the mayor of Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, to orga-

nize and direct a school of free arts in that city. Guignard moves definitively from Rio de Janeiro to Belo Horizonte, where he will spend the last eighteen years of his life.

Guignard arrives in Belo Horizonte under a climate of innovation implemented by JK: the Pampulha district was ready, with Oscar Niemeyer's innovative architecture and art. In the same way that modern freedom was being exercised in the urban and architectural plane, Guignard would bring it to the plane of painting and drawing, not without having to face opposition from academics.

Starts his magnificent works of painting and drawing of Belo Horizonte's Municipal Park.

1945–46

In a letter dated August 14, Guignard reaffirms to Alcides Rocha Miranda the need to separate the Modern Art Division from the Official Salon. He even proposes a Modern Art Salon independent from the official salon.

Realizes, in Ouro Preto, at Rodrigo and Graciema Melo Franco de Andrade's home an oil painting on a wide niche in the wall, Marília de Dirceu [Dirceu's Marília], measuring 1.16 x 1.72 m.

Also in Ouro Preto, paints windows and furniture pieces at Pouso Chico Rei inn.

Germain Bazin, art historian and one of the Louvre Museum conservators at the time, writes on the Guignard Album, on August 6, 1946, about "the network of precise lines with which he reviews the Brazilian floating, dreamlike soul, which he draws with the sharp eye of a romantic and the quality of a Chinese wise man." This is the first known allusion to the relationship between Guignard's painting and Chinese art.

Exhibits at the Brazilian Press Association (ABI) in Rio de Janeiro with his students from Minas Gerais State.

1947
Takes part in the Modern Division in the National Fine Arts Salon – Painting category.

1948
His student Amilcar de Castro does his face in bronze. Does set design works for theater plays.
Receives the Gold Medal, Drawing category, at the National Fine Arts Salon.

1949
Takes part in the National Fine Arts Salon, Modern Division, in the Painting and Drawing categories.
Meets poet Cecília Meireles once again, in Ouro Preto, who had been his friend since the 1930s, from the times of Pró-Arte in Rio de Janeiro.

1950
Takes part in the National Fine Arts Salon, Modern Division, in the Painting category.
Continues to do, more frequently, his small-format Cabeças de Cristo [Heads of Christ].

1951
Takes part in the 1st Bienal de São Paulo with the works Paisagem do Parque Municipal [Municipal Park landscape, 1947], Retrato de menino [Portrait of a boy, 1947], and Autorretrato [Self-Portrait, 1951]. Refers Candido Portinari and Lasar Segall as members of the jury.
Receives the Bronze Medal, Painting category, in the newly established National Modern Art Salon.

1952
Takes part in the Brazilian delegation to the 26th Venice Biennale, with the works Antes da última corrida [Before the Last Race, 1951], Festa em família [Family Party, c. 1951], and Paisagem no parque [Park Landscape, 1947].
The International Art Exhibition happens in Belo Horizonte at the Dantés Building, with significant works from the 1st Bienal de São Paulo. Guignard is granted a special room.
Paints the portrait of poet Celina Ferreira, according to Lélia Coelho Frota, maybe his most powerful infatuation in Minas Gerais State.

1953
The Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro holds an important retrospective of Guignard's art in October.
Illustrates Tomás Antônio Gonzaga's Marília de Dirceu, for the Martins publishing house, São Paulo.

1954
Travels to Ouro Preto frequently and spends long stretches of time there, hosted by various friends.

1955
Goes through a hard personal crisis reflected on his self-portrait from that period. The painting was sold on a raffle to raise money for the artist. He is very sick.
Cristo bizantino [Byzantine Christ], painted this year, reflects the artist's hardships.

The Government of Minas Gerais State grants him a life pension through the Bill #69, approved by the Legislative Assembly, and an exclusive line of credit for his expenses.

1956
David Libeskind organizes a retrospective of the artist at the Architects' Institute in São Paulo.

Illustrates the book Passeio a Sabará [Trip to Sabará] by Lúcia Machado de Almeida, published by Martins publishing house, São Paulo.

1957
Takes part in the Modern Art in Brazil exhibition at the National Fine Arts Museum in Buenos Aires (Argentina), with Noite de São João [St. John's Feast, 1952], Balões [Balloons, 1947], Retrato de Margarida [Portrait of Margarida, 1952], and Retrato de Angela [Portrait of Angela, 1952].

1958
Receives the commemorative medal of the 150th Anniversary of the Rio de Janeiro Botanical Gardens.
Takes part in the 63rd National Fine Arts Salon – Modern Division.

1959
Holds solo exhibitions at Automóvel Clube and Montmartre gallery in Belo Horizonte.

1960
Receives the Personalities of 1959 – Visual Arts Medal conferred by Assis Chateaubriand's Diários e Emissoras Associadas media company.

Paints 14 Passos da Via Sacra [Fourteen Steps of the Way of the Cross] for the Chapel of St. Daniel, designed by Oscar Niemeyer, in Manguinhos, for the São José Proletarian Park, Rio de Janeiro, with furniture and stained-glass windows by Heitor Coutinho.

Holds a solo show that is a success with critics and sales at Franco Terranova's Petite Galerie in Rio de Janeiro. Receives the Critic Award from the Brazilian Art Critics Association (ABCA) for this exhibition.

Illustrates the book Passeio a Diamantina [Trip to Diamantina] by Lúcia Machado de Almeida.

1961
Receives the Inconfidência Medal of Honor on April 21 in Ouro Preto. In the same year, paints a self-portrait wearing the medal.

At Time magazine, on January 6, an article notes that Guignard is Brazil's dearest son in the visual arts, with his biography and reproduction of one of his works.

Fundação Guignard is created in November, presided by Senator Milton Campos, with a view to protecting the painter's physical and moral well-being, and managing his artistic heritage.

Paints his only historical work A execução de Tiradentes [Tiradentes's execution].

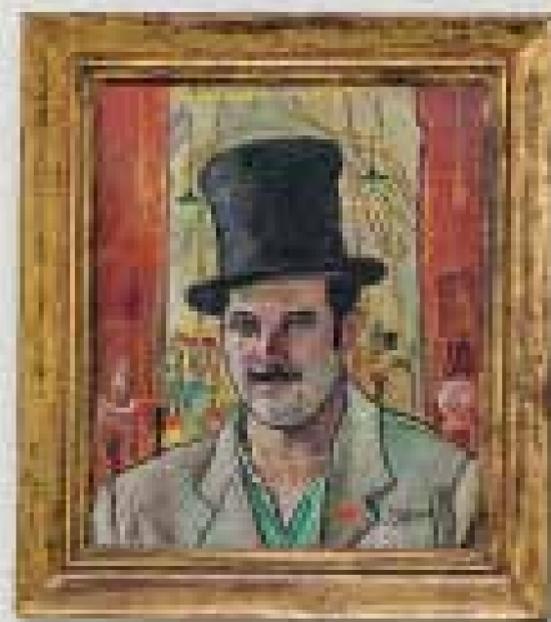
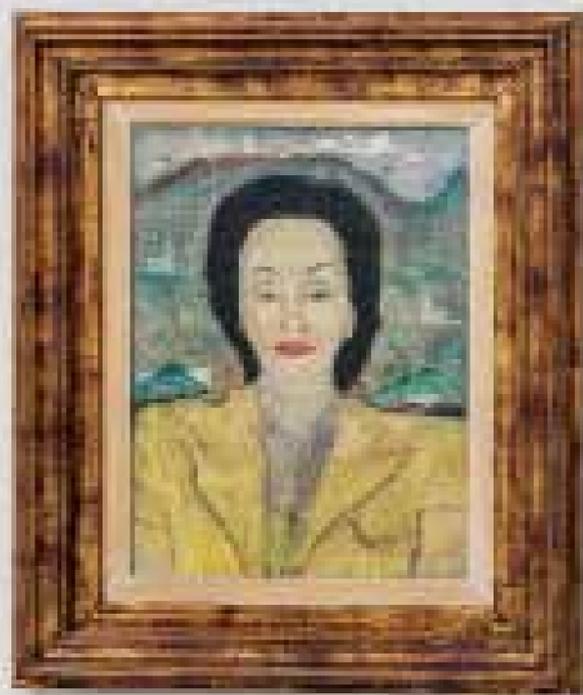
Moves to Ouro Preto, to Pedro Aleixo's home, while he awaits the refurbishing of his home, newly acquired by Guignard to live in and install his Foundation.

1962
Sick, suffering from diabetes, with a heart condition and arteriosclerosis, aggravated by alcohol that the painter consumed in excess during the last years of his life, in late June Guignard falls sick. He is hospitalized at the Santa Casa de Ouro Preto Hospital and later transferred to the Casa de Saúde São Lucas in Belo Horizonte.

Guignard dies on June 26, at Casa de Saúde São Lucas. After the wake at the Palácio da Liberdade, the seat of Minas Gerais State government, he would be honored at the Museu da Inconfidência in Ouro Preto and buried, according to his wish, on the St. Francis's Church cemetery

This chronology was thoroughly based, with a few additions and many suppressions, in a very complete chronology published by Lélia Coelho Frota (Lélia Coelho Frota, Guignard [Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997]). It would be impossible to quote the numerous excerpts I reproduced from Lélia Coelho Frota. A few dates were compared to the latest chronology by Projeto Guignard.

Paulo Sergio Duarte, curator.



**RETRATO DE
ROBERTO BURLE MARX, 1940**
Óleo sobre madeira *Oil on wood*
45 x 36,5 cm

Coleção *Collection* Sítio Roberto Burle Marx / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Ministério da Cultura / Governo Federal

**RETRATO DO MAESTRO
WALTER BURLE MARX, 1940**
Óleo sobre tela *Oil on canvas*
73,5 x 61 cm

Coleção *Collection* Museu Nacional de Belas Artes / IBRAM / MINC

FIGURA FEMININA, 1940
Óleo sobre tela *Oil on canvas*
55 x 46 cm

Coleção *Collection* James Lisboa Escritório de Arte

RETRATO, 1958
Óleo sobre tela *Oil on canvas*
58 x 45,4 cm

Acervo *Collection*
Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.
Doação *Gift* Lais Helena Zogbi
e and Telmo Giolito Porto, 2007

LISTA DE OBRAS WORKLIST

SEM TÍTULO | UNTITLED, 1961
Óleo sobre madeira *Oil on wood*
50 x 40 cm
Coleção *Collection* Roberto Marinho

**RETRATO DE LÚCIA
MACHADO DE ALMEIDA, 1959**
Óleo sobre madeira *Oil on wood*
81,6 x 66,5 cm
Coleção *Collection* Museu Casa Guignard
Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais

PEDRINHO, 1943
Óleo sobre madeira *Oil on wood*
29,5 x 20 cm
Coleção particular *Private collection*

**RETRATO DE FLORIANO
OU O DOMADOR, DÉC. 1950**
Óleo sobre tela *Oil on canvas*
55 x 48,8 cm
Coleção *Collection* Gilberto Chateaubriand MAM RJ

RETRATO DE MÚCIO LEÃO
Óleo sobre tela *Oil on canvas*
55 x 45,5 cm
Acervo *Collection* Academia Brasileira de Letras

RETRATO DE EMILIO PETTORUTI, 1929

Óleo sobre tela *Oil on canvas*

54 x 42 cm

Coleção particular *Private collection*, Rio de Janeiro

VAN GOGH, 1929

Óleo sobre cartão *Oil on cardboard*

32,5 x 24 cm

Coleção particular *Private collection*, Rio de Janeiro

CABEÇA DE VELHO, 1929

Lápis e aquarela sobre papel

Pencil and watercolor on paper

25,4 x 18,2 cm

Coleção *Collection* Mário de Andrade e *and* Artes

Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros USP

AUTORRETRATO, 1940

Grafite sobre madeira *Graphite on wood*

30,5 x 24,6 cm

Coleção *Collection* Museu

Nacional de Belas Artes / IBRAM / MINC

AUTORRETRATO, 1919

Carvão sobre papel *Charcoal on paper*

35,5 x 25 cm

Coleção *Collection*

Gilberto Chateaubriand MAM RJ

AUTORRETRATO COMO MARINHEIRO, 1933

Óleo sobre papelão *Oil on paperboard*

22 x 16 cm

Coleção particular *Private collection*

**AUTORRETRATO VESTIDO DE PALHAÇO,
DÉC. 1930**

Óleo sobre tela *Oil on canvas*

41,5 x 33,5 cm

Coleção particular *Private collection*

AUTORRETRATO AOS 33 ANOS, 1929

Óleo sobre tela *Oil on canvas*

44,7 x 32,5 cm

Coleção particular *Private collection*

AUTORRETRATO, 1961

Óleo sobre tela *Oil on canvas*

64,5 x 50 cm

Coleção *Collection* Roberto Marinho

FAMÍLIA DE FUZILEIRO, 1959

Óleo sobre madeira *Oil on wood*

40 x 28 cm

Coleção *Collection* Hecilda e *and* Sergio Fadel

FAMÍLIA DO FUZILEIRO NAVAL, S.D. / N.D.

Óleo sobre madeira *Oil on wood*

58 x 48 cm

Coleção *Collection* Mário de Andrade

e *and* Artes Visuais do Instituto de Estudos

Brasileiros USP

OS NOIVOS, 1937

Óleo sobre madeira *Oil on wood*

58 x 48 cm

Coleção *Collection* Museus Castro Maya / IBRAM / MINC

FAMÍLIA DE PESCADORES, 1951

Óleo sobre tela *Oil on canvas*

47 x 56 cm

Coleção particular *Private collection*, Rio de Janeiro

LÉA E MAURA, C. 1940

Óleo sobre tela *Oil on canvas*

86 x 104 cm

Coleção *Collection* Museu Nacional

de Belas Artes / IBRAM / MINC

SEM TÍTULO | UNTITLED, 1948

Carvão sobre papel *Charcoal on paper*

22 x 18,5 cm

Coleção particular *Private collection*, São Paulo

**SEM TÍTULO (CRISTO COM COROA
DE ESPINHOS LADEADO POR
HOMEM E UMA MULHER), DÉC . 1950**

Ponta-seca sobre papel *Drypoint on paper*

12,3 x 8,1 cm

Acervo *Collection* Pinacoteca do

Estado de São Paulo, Brasil.

Doação do *Gift* Programa Caixa de

Adoção de Entidades Culturais, por intermédio da *assisted by*

Associação dos Amigos da Pinacoteca do Estado, 2005

**SEM TÍTULO (SÃO SEBASTIÃO
CRAVADO DE FLECHAS), DÉC. 1950**

Ponta-seca sobre papel *Drypoint on paper*

12,2 x 8,1 cm

Acervo *Collection* Pinacoteca do Estado de

São Paulo, Brasil. Doação do *Gift* Programa Caixa

de Adoção de Entidades Culturais, por intermédio

da *assisted by* Associação dos Amigos da

Pinacoteca do Estado, 2005

CABEÇA DE CRISTO, 1960

Óleo sobre madeira *Oil on wood*

22 x 15 cm

Coleção particular *Private collection*, São Paulo

CABEÇA DE CRISTO, 1961

Óleo sobre madeira *Oil on wood*

23 x 17,5 cm

Coleção particular *Private collection*

PAIXÃO, C. 1929

Óleo sobre madeira *Oil on wood*

67 x 46 cm

Coleção particular *Private collection*, Rio de Janeiro

SÃO SEBASTIÃO, 1960

Óleo sobre madeira *Oil on wood*

57 x 46 cm

Coleção *Collection* Roberto Marinho

SEM TÍTULO | UNTITLED, 1949

Fotografia p&b sobre papel

B&w photograph on paper

32,3 x 23,7 cm

Coleção *Collection* MAM,

doação *gift* Paulo Kuczynski

EVOCAÇÃO, 1949

Fotografia colorida sobre papel

Colored photograph on paper

32,1 x 21,8 cm

Coleção *Collection* MAM,

doação *gift* Paulo Kuczynski

SEM TÍTULO | UNTITLED, 1949

Fotografia colorida sobre papel

Colored photograph on paper

32,4 x 24,2 cm

Coleção *Collection* MAM, doação *gift*

Paulo Kuczynski

**NATUREZA-MORTA COM
VASOS DE ANTÚRIOS, 1952**

Óleo sobre tela *Oil on canvas*

108 x 81 cm

Coleção *Collection* Roger Wright em comodato com

on loan to Pinacoteca do Estado de São Paulo

SEM TÍTULO | UNTITLED, 1937

Óleo sobre tela *Oil on canvas*

91 x 61,5 cm

Coleção *Collection* Roberto Marinho

VASO COM FLORES, 1957

Óleo sobre tela *Oil on canvas*

80 x 60 cm

Coleção particular *Private collection*, Fortaleza

VASO COM FLORES, 1933

Óleo sobre cartão rígido *Oil on fiberboard*

41,5 x 34 cm

Coleção *Collection* Mário de Andrade

e *and* Artes Visuais do Instituto de Estudos

Brasileiros USP

VASO DE FLORES, 1930

Óleo sobre tela *Oil on canvas*

41 x 33 cm

Coleção particular *Private collection*

VASO COM FLORES, 1932

Óleo sobre tela *Oil on canvas*

120,5 x 120,5 cm

Coleção particular *Private collection*, Rio de Janeiro

PAISAGEM DE OURO PRETO, 1946

Nanquim e aquarela sobre cartão

China ink and watercolor on cardboard

27 x 36 cm

Coleção particular *Private collection*

OURO PRETO – MINAS GERAIS, 1961

Bico de pena *Quill pen*

26 x 32 cm

Coleção particular *Private collection*

VISTA DE SANTA EFIGÊNIA, 1960

Grafite sobre papel *Graphite on paper*

35,7 x 50 cm

Coleção particular *Private collection*, Rio de Janeiro

OURO PRETO, 1960

Grafite sobre papel *Graphite on paper*

34 x 49 cm

Coleção particular *Private collection*

MARIANA – ESTUDO, 1960

Grafite sobre papel *Graphite on paper*

34,5 x 50 cm

Coleção particular *Private collection*

OURO PRETO, 1960

Grafite sobre papel *Graphite on paper*

34 x 49,5 cm

Coleção particular *Private collection*, Rio de Janeiro

LAGOA SANTA, 1950

Óleo sobre madeira *Oil on wood*

29,8 x 44 cm

Coleção *Collection* Roberto Marinho

LAGOA SANTA, 1950

Óleo sobre madeira *Oil on wood*

40 x 60 cm

Coleção *Collection* Gilberto Chateaubriand MAM RJ

SEM TÍTULO | UNTITLED, 1940

Grafite sobre papel *Graphite on paper*

24 x 35 cm

Coleção *Collection* Roberto Marinho

SEM TÍTULO | UNTITLED, 1940

Grafite sobre papel *Graphite on paper*

25 x 35 cm

Coleção *Collection* Roberto Marinho

JARDIM BOTÂNICO, C. 1937

Óleo sobre madeira *Oil on wood*

76 x 76 cm

Coleção particular *Private collection*

ESTUDO PARQUE MUNICIPAL, 1947

Óleo sobre madeira *Oil on wood*

32 x 47 cm

Coleção *Collection* Roberto Marinho

PARQUE MUNICIPAL, 1945

Óleo sobre tela *Oil on canvas*

51 x 60 cm

Coleção particular *Private collection*, São Paulo

PARQUE MUNICIPAL, 1961

Óleo sobre madeira *Oil on wood*

50 x 40 cm

Coleção particular *Private collection*, Fortaleza

PAISAGEM IMAGINÁRIA DE MINAS, 1947

Óleo sobre madeira *Oil on wood*

150 x 219 cm

Acervo *Collection* Museu da Inconfidência

/ IBRAM/ MinC

NOITE DE SÃO JOÃO, C. 1956

Óleo sobre tela *Oil on canvas*

20 x 30 cm

Coleção particular *Private collection*, Fortaleza

PAISAGEM DE SABARÁ, 1950

Óleo sobre madeira *Oil on wood*

33 x 48 cm

Coleção *Collection* Museu de Arte de São Paulo Assis

Chateaubriand, doação *gift* Assis Chateaubriand

BELO HORIZONTE, C. 1959

Óleo sobre tela *Oil on canvas*

30 x 40 cm

Coleção particular *Private collection*, Fortaleza

HOMENAGEM A LEONARDO, 1959

Óleo sobre compensado *Oil on plywood*

160 x 190 cm

Acervo *Collection* Fundação Maria Luisa e Oscar Americano,

São Paulo

NOITE DE SÃO JOÃO, 1961

Óleo sobre madeira *Oil on wood*

46 x 50 cm

Coleção *Collection* Roberto Marinho

NOITE DE SÃO JOÃO, 1961

Óleo sobre tela *Oil on canvas*

55 x 46 cm

Coleção particular *Private collection*, Fortaleza

NOITE DE SÃO JOÃO, 1961

Óleo sobre tela *Oil on canvas*

60,5 x 45,7 cm

Acervo *Collection* Museu de Arte da Pampulha

FAVELA CARIOCA, 1929

Bistre sobre papel *Bister on paper*

27,8 x 18,7 cm

Acervo *Collection* Pinacoteca do Estado de São

Paulo, Brasil. Doação do *Gift* Programa Caixa

de Adoção de Entidades Culturais, por intermédio da *assisted*

by Associação dos Amigos da Pinacoteca do Estado, 2005

SABARÁ, 1961

Óleo sobre madeira *Oil on wood*

45,5 x 54,5 cm

Acervo *Collection* Museu de Arte da Pampulha

PRAIA DE JURUJUBA, C. 1938

Óleo sobre tela *Oil on canvas*

30 x 40 cm

Coleção *Collection* Gilberto Chateaubriand MAM RJ

FAZENDA BOA VISTA, 1956

Óleo sobre madeira *Oil on wood*

21,5 x 26 cm

Coleção particular *Private collection*

SABARÁ, 1956

Óleo sobre madeira *Oil on wood*

40 x 50 cm

Coleção particular *Private collection*

OURO PRETO, 1949

Óleo sobre madeira *Oil on wood*

45 x 54 cm

Coleção particular *Private collection*, Rio de Janeiro

NOITE DE SÃO JOÃO, C. 1937

Óleo sobre tela *Oil on canvas*

55 x 45 cm

Coleção particular *Private collection*, São Paulo

PAISAGEM IMAGINÁRIA, 1960

Óleo sobre tela *Oil on canvas*

46 x 55 cm

Coleção particular *Private collection*, São Paulo

PAISAGEM IMAGINANTE, 1955

Óleo sobre madeira *Oil on wood*

96,5 x 80 cm

Coleção particular *Private collection*, Rio de Janeiro

ITATIAIA, 1941

Óleo sobre madeira *Oil on wood*

32 x 50 cm

Coleção particular *Private collection*, São Paulo

PAISAGEM IMAGINANTE, C. 1954

Óleo sobre madeira *Oil on wood*

176 x 261 cm

Coleção particular *Private collection*

MAM

DIRETORIA MANAGEMENT BOARD

PRESIDENTE PRESIDENT
Milú Villela

VICE-PRESIDENTE EXECUTIVO
EXECUTIVE VICE PRESIDENT
Alfredo Egydio Setúbal

VICE-PRESIDENTE SÊNIOR
SENIOR VICE PRESIDENT
José Zaragoza

VICE-PRESIDENTE INTERNACIONAL
INTERNATIONAL VICE PRESIDENT
Michel Claude Julien Etlin

DIRETOR JURÍDICO LEGAL DIRECTOR
Eduardo Salomão Neto

DIRETOR FINANCEIRO FINANCE DIRECTOR
Alfredo Egydio Setúbal

DIRETOR ADMINISTRATIVO
ADMINISTRATIVE DIRECTOR
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

DIRETORES DIRECTORS
Cesar Giobbi
Daniela Villela
Eduardo Brandão
Orandi Momesso

CONSELHO COUNCIL
PRESIDENTE PRESIDENT
Pedro Piva

VICE-PRESIDENTE VICE PRESIDENT
Simone Schapira

MEMBROS MEMBERS

Adolpho Leirner
Alcides Tapias
Ana Maria Lima de Noronha
Angela Gutierrez
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Antonio Matias
Carlos Eduardo Moreira Ferreira
Carmen Aparecida Ruete de Oliveira
Daniel Goldberg
Danilo Miranda
Denise Aguiar Alvarez
Eleonora Pereira de Almeida Rosset
Fabio Colleti Barbosa
Fernando Moreira Salles
Geraldo Carbone
Graziella Matarazzo Leonetti
Henrique Luz
Israel Vainboim
Jean-Marc Etlin
João Carlos Figueiredo Ferraz
José Ermírio de Moraes Neto
José Olympio da Veiga Pereira
Leo Slezynger
Maria da Glória Ribas Baumgart
Michael Edgard Perlman
Otávio Maluf
Paula P. Paoliello de Medeiros
Paulo Proushan
Paulo Setúbal
Peter Cohn
Roberto B. Pereira de Almeida
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Saibel
Thiago Varejão Fontoura
Vera Lúcia dos Santos Diniz

CONSELHO INTERNACIONAL INTERNATIONAL COUNCIL

David Fenwick
Donald E. Baker
Eduardo Constantini
José Luis Vittor
Patrícia Cisneros
Robert W. Pittman

CONSELHO CONSULTIVO DE ARTE ART CONSULTATIVE COUNCIL

Aracy Amaral
Paulo Venancio Filho
Tobi Maier

PATRONO PATRON

Adolpho Leirner
Alcides Tapias
Alfredo Egydio Setúbal
Alfredo Rizkallah
Ana Maria Lima de Noronha
Angela Gutierrez
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Antonio Matias
Carlos Eduardo Moreira Ferreira
Carmen Aparecida Ruete de Oliveira
Cesar Giobbi
Daniel Goldberg
Daniela Villela
Danilo Miranda
Dario Rais Lopes
Denise Aguiar Alvarez
Eduardo Brandão
Eduardo Salomão Neto
Eleonora Pereira de Almeida Rosset
Fabio Colleti Barbosa
Fernando Moreira Salles
Fernão Carlos B. Bracher
Geraldo Carbone

Graziella Matarazzo Leonetti
Henrique Luz
Israel Vainboim
Jean-Marc Etlin
João Carlos Figueiredo Ferraz
José Ermírio de Moraes Neto
José Olympio da Veiga Pereira
José Zaragoza
Leo Slezynger
Maria da Glória Ribas Baumgart
Michael Edgard Perlman
Michel Claude Julien Etlin
Milú Villela
Orandi Momesso
Otávio Maluf
Paula P. Paoliello de Medeiros
Paulo Proushan
Paulo Setúbal
Pedro Piva
Peter Cohn
Renata de Paula Seripieri
Roberto B. Pereira de Almeida
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Saibel
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Simone Schapira
Telmo Giolito Porto
Thiago Varejão Fontoura
Vera Lúcia dos Santos Diniz

EQUIPE STAFF

PRESIDENTE PRESIDENT
Milú Villela

CURADOR CURATOR
Felipe Chaimovich

SUPERINTENDENTE EXECUTIVO
MANAGING DIRECTOR
Bertrando Molinari

ADMINISTRAÇÃO ADMINISTRATION
Gerente Manager
Nelma Raphael dos Santos

FINANCEIRO FINANCIAL
Coordenador Controller
Jorge Cavalcanti Araújo Neto
Assistentes Assistants
Anny Mara Mendes Gomes

Luiz Custódio da Silva Junior
Rafael Aurichio Pires
Thamiris Bianchi Leme
Tiago Alves Felipe

LOJA SHOP
Coordenadora Coordinator
Solange Oliveira Leite
Assistente Assistant
Romário Rocha Neto
Vendedoras Salesclerks
Filomena Pitta Pecego
Luciana Silva de Castro
Maria Aline Rodrigues Costa

PROJETOS PROJECTS
Coordenadora Coordinator
Julise de Freitas

PATRIMÔNIO PREMISES & MAINTENANCE
Coordenador Coordinator
Estevan Garcia Neto
Assistentes Assistants
Alekiçom Lacerda
Carlos José Santos
Douglas Peçanha da Silva
José Ricardo Perez

TECNOLOGIA INFORMATION TECHNOLOGY
Coordenador Controller
Jorge Cavalcanti Araújo Neto
Estagiários Interns
Esdras Torres Batista
João Paulo Garcia Santos

ASSESSORIA DA PRESIDÊNCIA
PRESIDENT OFFICE
Assistentes Assistants
Ângela de Cássia Almeida
Anna Maria Temoteo Pereira
Barbara L. G. Daniselli da Cunha Lima
Valeria Moraes N. Camargo
Coordenadora Relações
Institucionais Institutional Affairs Coordinator
Magnólia Costa

ASSOCIADOS MEMBERS
Coordenadora Coordinator
Roberta Alves
Assistente Assistant
Daniela Cristina da Silva Reis
Atendimento / Recepção Reception

Ana Caroline Theodoro da Silva
Cleia Kelly dos Santos Lima
Aprendiz Apprentice
Maxwell Tomaz Bittencourt

BIBLIOTECA LIBRARY
Coordenadora Coordinator
Maria Rossi Samora
Bibliotecária Librarian
Léia Carmen Cassoni
Estagiária Intern
Patricia Mara Pinto da Silva

CLUBE DE COLECIONADORES DE GRAVURA,
FOTOGRAFIA E DESIGN PRINT, PHOTO AND
DESIGN COLLECTORS' CLUB
Coordenadora Coordinator
Maria de Fátima Perrone Pinheiro
Assistente Assistant
Jaqueline Rocha de Almeida
Aprendiz Apprentice
Laura Nascimento da Silva

CURADORIA CURATOR OFFICE
Coordenadora executiva Executive Coordinator
Maria Paula de Souza Amaral
Assistentes de curadoria Curatorial Assistants
Ana Paula Pedroso Santana
Daniele Francisca Canaes de Carvalho
Juliano Ferreira da Silva

Pesquisa e publicações
Research and Publishing
Coordenador Coordinator
Renato Schreiner Salem
Assistente Assistant
Rafael Franceschinelli Roncato

ACERVO COLLECTION
Coordenadora Coordinator
Cristiane Basílio Gonçalves
Assistentes Assistants
Andrea Cortez Alves
Cecília Zuchi Vezconi

EDUCATIVO E ACESSIBILIDADE
EDUCATION AND ACCESSIBILITY
Coordenadora Coordinator
Daina Leyton

Assistentes Assistants
Ateliê Studio

Maria Iracy Ferreira Costa
Cursos Courses
Maria Luisa Nakandakare Risi
Educativo Education
Juliana Avanzi
Programas Educativos Education Programs
Felipe Sevilhano Martinez

Educadores Educators
Barbara Ganizev Jimenez
Fernanda Vargas Zardo
Gregório Ferreira Contreras Sanches
Leonardo Barbosa Castilho
Mirela Agostinho Estelles
Tereza Grimaldi Avellar Campos

Estagiários Interns
Leonardo Lubatsch Ribeiro
Livia Pareja Del Corso
Victor Hugo Dantas da Silva

Orientadores de público Monitors
Andressa Gabrielle Ramos da Silva
Juliana Nunes Farias da Silva
Juliana Ozeranski Rosa
Thais Brandão Calil

JURÍDICO E CONSULTORIA DE PROJETOS
CULTURAIS LEGAL AFFAIRS AND CULTURAL
PROJECTS SUPPORT
Coordenador Coordinator
João Dias Turchi

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO CONTEMPORARY
ART NUCLEUS
Coordenador Coordinator
Paula Azevedo
Assistente Assistant
Jessica Camargo Varrichio

NÚCLEO MIRIM CONTEMPORARY ART
NUCLEUS FOR CHILDREN
Coordenadora Coordinator
Ane Katrine Blikstad Marino

PARCEIROS CORPORATIVOS & MARKETING
CORPORATE SPONSORSHIP & MARKETING
Coordenadora Coordinator
Lívia Rizzi Razente
Design
Coordenadora Coordinator

Camila Dylis Silickas
Assistente Assistant
Flavio Kauffmann

Eventos Events
Assistente Assistant
Luciana Pimentel de Mello

Comunicação Communication
Analista Analyst
Larissa Meneghini

Parceiros Corporativos Corporate Sponsorship
Analista Analyst
Andrea Lombardi Barbosa

RECURSOS HUMANOS HUMAN RESOURCES
Coordenador Coordinator
Paulo Rodrigues da Silva
Assistente Assistant
Juliano César Santos

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO
CONTEMPORARY NUCLEUS
Sócios Members: Abrão Lowenthal, Adolfo Bobrow, Adriana Dequech Sola, Adriano Casanova, Alberto Zoffmann do Espírito Santo, Alessandra Bartunek, Alessandra Krasilchik, Alessandra Monteiro de Carvalho, Alessandro Jabra, Alexandra M. Gros, Alexandre Fehr, Alexandre Shulz, Ana Carmen Longobardi, Ana Carolina Sucar, Ana Eliza Setúbal, Ana Lopes, Ana Lucia Serra, Ana Paula Carneiro Vianna, Ana Paula Cestari, André Kovesi, Andrea Giaffone Feitosa, Andrea Gonzaga, Andrea Johannpeter, Andrea Pereira, Ane Katrine Blikstad Marino, Angela M. N. Akagawa, Antonio Correa Meyer, Antonio de Figueiredo Murta Filho, Augusto Lívio Malzoni, Bassy Machado, Beatrice Esteve, Beatriz M G Pimenta Camargo, Beatriz Yunes Guarita, Berenice Villela de Andrade, Bernardo Faria, Bianca Cutait, Bruna Riscalci, Cacilda Teixeira da Costa, Camila Granado Pedroso Horta, Camila Mendez, Camila Yunes Guarita, Carla Dichy Hadid, Carla Maria Megale Guarita, Carlos Alberto de Mello Iglesias, Carol Kauffmann, Cecília Isnard, Christiane de Godoy A. Iglesias, Christina Bicalho Santos, Clara Sankovsky, Claudia Falcon, Claudia Maria de Oliveira Sarpi, Cleusa Garfinkel, Clotilde Roviralta,

Cristiana Wiener, Cristiane B. Gonçalves, Cristina Baumgart, Cristiane Quercia, Daniel Sonder, Daniela Cerri, Daniela Kurc, Daniela M. Villela, Daniela Schmitz, Daniela Seve Duvivier, Daniela Steinberg Berger, Dany Rappaport, Dany Saadia Safdie, Décio Hernandez di Giorgi, Doralice Salem, Eduardo Augusto Vieira Leme, Eduardo Mazilli de Vassimon, Eduardo Mendez, Eduardo Steinberg, Elisa Camargo de Arruda Botelho, Elizabeth Santos, Fabiana Sonder, Fabio Cimino, Fernanda Cardoso de Almeida, Fernanda Ferreira Braga Ferraz, Fernanda Mil-Homens Costa, Fernando C. O Azevedo, Flávia Quadros Velloso, Flavia Steinberg, Flavio Isaias Simonetti Cohn, Florence Curimbaba, Florian Bartunek, Francisco Mendes, Francisco Villela Pedroso Horta, Frederico Lohmann, Gabriel Capoletti Nehemy, Gabriela Giannella, Georgiana Rothier, Geraldo Rondon da Rocha Azevedo, Giovanna Nucci, Guilherme Johannpeter, Haroldo Sankovsky, Helio Seibel, Heloisa Désirée Samaia, Heloisa Vidigal Guarita, Henry Lowenthal, Ida Regina Guimaraes Ambroso Marques, Ilaria Garbarino Affricano, Isabel Brandao Teixeira, Isa di Gregório, Isabel Ralston Fonseca de Faria, Jaime Greene, Jayme Vargas da Silva, João Maurício Teixeira da Costa, José Antonio Esteve, José Antonio Marton, José Carlos Hauer Santos Jr., José Eduardo Nascimento, José Olavo Faria Scarabotolo, José Olympio da Veiga Pereira, José Roberto Moreira do Valle, José Roberto Opice, José Romeu Ferraz Neto, Judith Kovesi, Juliana Andrade, Juliana Neufeld Lowenthal, Julie Schlossman, Karin Baumgart; Karla Meneghel, Katia Angelini Depieri, Kelly Amorim, Lica Melzer, Lilian Kanitz, Lucas Cimino, Lucas Giannella, Luciana Adriano de Brito, Luciana Giannella, Luciana Lehfeld Daher, Luis Felipe Sola, Luiz A. Maciel Müssnich, Luiza Barguil, Maguy Etlin, Marcelo Gomes Conde, Marcelo Lopes, Marcia Igel Joppert, Marcio Silveira, Maria Aparecida Frauche Mallmann, Maria Beatriz Castro, Maria Beatriz Rosa, Maria das Graças Santana Bueno, Maria Isabel Mussnich Pedroso, Maria Lúcia Alexandrino Segall, Maria Regina do Nascimento Brito, Maria Rita Drummond, Maria Teresa Igel, Mariana S. I. da Costa Werlang, Mariê Tchilian, Marília Chede Razuk, Marília Salomão, Marilisa Cunha

Cardoso, Marina Lisboa, Marta Tamiko T. Matushita, Maurício Penteado Trentin, Mauro André Mendes Finatti, Maythe Birman, Melany Kuperman, Michele Lima, Mimi Douer, Mônica Bokel Conceição, Mônica Krasilchik, Mônica Mangini G. Formicola, Mônica Vassimon, Morris Safdie, Nadia Rizzo Setúbal, Natalia Jereissati, Nathalie Marie Valentin Lenci, Nicolas Wiener, Patricia Fossati Druck, Patrícia Horovitz, Paula Azevedo, Paula Depieri, Paula Proushan, Paulo Cesar Queiroz, Paula Jabra, Paulo Proushan, Paulo Setúbal, Pedro Kuczynski, Raquel Novais, Raquel Steinberg, Regina de Magalhães Bariani, Renata Nogueira Beyruti, Ricardo Trevisan, Rita de Cássia Guedes Depieri, Roberta Dale, Roberta Rivellino, Roberto Teixeira da Costa, Rodolfo Viana, Rodrigo Editore, Rose Klabin, Sabina Lowenthal, Sandra C. de Araújo Penna, Sari Esteve, Sergio Ribeiro da Costa Werlang, Shirley Goldflus, Silvio Steinberg, Sofia Ralston, Sonia Regina Grosso, Sonia Regina Opice, Sonia Terepíns, Suleima Arruda, Taíssa Buescu Kovesi, Tânia de Souza Rivitti, Teresa Cristina Bracher, Titiza Nogueira, Vane Sanchez Barini, Vera Dorsa, Vera Lucia dos Santos Diniz, Vitor Mallmann, Wilson Pinheiro Jabur, Yeda Saigh

PARCEIROS PARTNERS

MANTENEDORES



SÊNIOR PLUS
Banco Safra
Conspiração Filmes
Credit Suisse
Duratex / Deca
Levy & Salomão Advogados

SÊNIOR
AHH!

Antena 1
BNP Paribas
Bus TV
Canal Arte 1
DPZ
Editora Trip
Estadão
Folha de S.Paulo
Klabin
Rádio Eldorado
Revista Brasileiros

PLENO

Bolsa de Arte
Caixa Belas Artes
EMS
IdeaFixa
KPMG Auditores Independentes
Livraria Cultura
Pirelli
Power Segurança e Vigilância Ltda
PricewaterhouseCoopers
Rádio SulAmérica Trânsito
Reserva Cultural
Revista Adega
Revista Fórum
Saint Paul Escola de Negócios
Seven English – Español
TV Globo

MÁSTER

Alves Tegam
Bamboo
Banco Paulista
CartaCapital
Casa da Chris
Concha y Toro
Concórdia
DM9DDB
Elekeiroz
FIAP
Gusmão & Labrunie – Prop. Intelectual

Inmetrics
Instituto Filantropia
Montana Química
Munksjö
Vedacit

APOIADOR

Bloomberg
ICTS Protiviti
O Beijo
Goethe-Institut
Paulista S.A. Empreendimentos
Printi
Revista Em Condomínios
Revista Piauí
Top Clip Monitoramento & Informação
Yasuda Marítima Seguros

PROGRAMAS EDUCATIVOS

Eaton

AGRADECIMENTOS

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente de São Paulo

EXPOSIÇÃO EXHIBITION

REALIZAÇÃO REALIZATION

Museu de Arte Moderna de São Paulo

CURADORIA CURATORSHIP

Paulo Sergio Duarte

PRODUÇÃO PRODUCTION

Curadoria MAM

PROJETO EXPOGRÁFICO E ILUMINAÇÃO

EXPOGRAPHIC PROJECT AND LIGHTING

Andrade Morettin Arquitetos

DESIGN VISUAL GRAPHIC DESIGN

Rita M. da Costa Aguiar

EXECUÇÃO DO PROJETO EXPOGRÁFICO

EXPOGRAPHIC PROJECT EXECUTION

Ação Cenografia

CONSERVAÇÃO CONSERVATION

Acervo MAM

MONTAGEM INSTALLATION

Manuseio

TRANSPORTE SHIPPING

Alves Tegam

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS

ENGLISH VERSION

Ana Ban

ASSESSORIA DE IMPRENSA

COMMUNICATION

Conteúdo Comunicação

CATÁLOGO CATALOGUE

REALIZAÇÃO REALIZATION

Museu de Arte Moderna de São Paulo

DESIGN GRÁFICO GRAPHIC DESIGN

Rita M. da Costa Aguiar

COORDENAÇÃO EDITORIAL

EDITORIAL COORDINATION

Renato Schreiner Salem

PRODUÇÃO EDITORIAL

EDITORIAL PRODUCTION

Rafael Franceschinelli Roncato

REVISÃO E PREPARAÇÃO

PROOFREADING AND TEXT PREPARATION

Regina Stocklen

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS

ENGLISH VERSION

Ana Ban

ENSAIO FOTOGRÁFICO

PHOTO ESSAY

Nelson Kon

FOTOS PHOTOS

Acervo Museu Nacional de Belas Artes p. 25
Alexandre Santos Silva p. 36-37, 62, 66, 91
André Arruda p. 49, 78, 86-87
Arquivo de Edições Pinakothek p. 12, 38, 71
Cristiana Isidoro p. 70
Eduardo Eckenfels p. 81-82
Isabella Matheus p. 27, 47, 58, 82
Jaime Acioli p. 34, 60, 67, 80/81
João Musa p. 77
Pedro Oswaldo Cruz p. 28, 39, 51, 59, 68, 72, 80
Rafael Roncato p. 41, 54-55, 79
Renato Parada p. 13-15, 24, 26, 30, 33, 35-36, 40/41, 42-43, 46, 49-50, 61, 63, 72-76, 83-85, 88-89
Roberto da Costa e Silva p. 32
Vicente de Mello p. 12, 31, 36, 69

IMPRESSÃO PRINTING

Ipsis

AGRADECIMENTOS ACKNOWLEDGMENTS

Academia Brasileira de Letras

Adriano Pedrosa

Airton Queiroz

Ana Carolina Andreazzi

Brasil Warrant Administração de Bens e Empresas S.A.

Candido Antonio Mendes de Almeida

Carlos Alberto Gouvêa Chateaubriand

Centro Cultural da Universidade Candido

Mendes

Claudia Calandra Barroquello de Lima

Claudia Storino

Coleção Roberto Marinho

Demosthenes Madureira de Pinho Neto

Eugênia Gorini Esmeraldo

Evelyn e Ivoncy Ioschpe

Fersen Lambranh

Fundação Maria Luisa e Oscar Americano

Gelcio Fortes

Geraldo Holanda Cavalcanti

Gilberto Chateaubriand

Harry Adler

Hecilda e Sergio Fadel

Igor Barroso

Instituto de Estudos Brasileiros da

Universidade de São Paulo

James Lisboa

James Lisboa Escritório de Arte

Joel Coelho

José Rui Guimarães Mourão

Lauro Cavalcanti

Leila Martinusso

Luciana e Luis Antonio de Almeida Braga

Luiz Camillo Osorio

Maria Fernanda Q. B. Vilela

Marta e Paulo Kuczynski

Marta Fadel

Max Morales Perlingeiro

Max Perlingeiro

Monica Xexéo

Museu Casa Guignard/Superintendência de

Museus e Artes Visuais/SEC-MG

Museu da Inconfidência/IBRAM/MinC

Museu de Arte da Pampulha/Prefeitura de Belo

Horizonte/MG

Museu de Arte de São Paulo Assis

Chateaubriand

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC

Museus Castro Maya/IBRAM/MinC

Paulo Kuczynski Escritório de Arte

Pedro Conti Filho

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Pinakothek Cultural

Renata Jereissati

Ricardo Santos Neto

Roberto Irineu Marinho

Roberto Profili

Sandra Margarida Nitri

Sítio Roberto Burle Marx / Instituto do

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional /

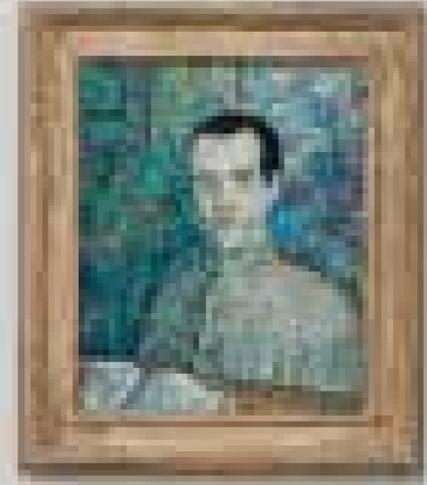
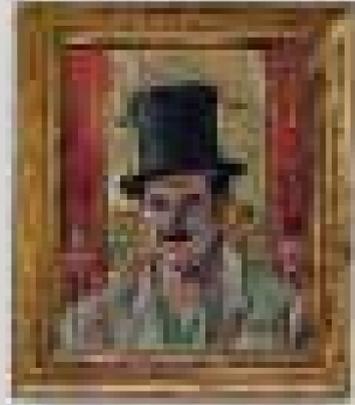
Ministério da Cultura / Governo Federal

Tadeu Chiarelli

Vera Maria Abreu de Alencar

Guignard





ARTIST'S STATEMENT













ARTISTS

ARTISTS







GUIGNARD
A MEMORIA DI ALBERTO DI BRUNO MESSINE





GLIGNARD

Museu de Arte Moderna de São Paulo

Guignard - A memória plástica do Brasil moderno [Guignard - The Visual Memory of Modern Brazil]. Paulo Sergio Duarte (Curadoria e Texto); Milú Villela (Apresentação); Renato Salem (Coord. Editorial); Rafael Roncato (Prod. Editorial) Ana Ban (Tradução); Regina Stocklen (Revisão); Rita da Costa Aguiar (Designer Gráfico).

São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2015.

152 p.: il.

Textos em português e inglês.

Exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 07 de julho a 11 de setembro de 2015.

ISBN 978-85-86871-81-8

1. Museu de Arte Moderna de São Paulo 2. Arte Contemporânea — Arte Conceitual - Século XX

Brasil. I. Título. II. Guignard, Alberto da Veiga (Nova Friburgo, RJ, 1896 - Belo Horizonte, MG, 1962). III. Duarte, Paulo Sergio.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo está à disposição das pessoas que eventualmente queiram se manifestar a respeito de licença de uso de imagens e/ou de textos reproduzidos neste material, tendo em vista determinados artistas e/ou representantes legais que não responderam às solicitações ou não foram identificados, ou localizados.

The Museu de Arte Moderna de São Paulo is available to people who might want to manifest regarding the license for use of images and/or texts reproduced in this material, given that some artists and/or legal representatives did not respond to the request or have not been identified, or found.

Este catálogo foi composto na fonte Robotto e impresso em Couche 150g/m² (miolo) e Supremo Duo Design 200g/m² (capa) pela gráfica Ipsis em agosto de 2015.