

CURADORIA
Maria Alice Milliet

26 de outubro de 2018
a 5 de março de 2019
Sesc 24 de Maio

LASAR
SEGALL
ENSAIO
SOBRE
A COR







ANGÚSTIA: A COR EMOCÃO

(Os trabalhos de Alberto de Souza e 1970 a 1972)

Desde os primeiros trabalhos de Alberto de Souza, a cor sempre esteve presente em sua obra, tornando-se um elemento fundamental para a expressão de suas ideias e emoções. Neste período, ele explorou intensamente a cor como uma linguagem visual poderosa, capaz de transmitir sentimentos e estados de espírito. A obra "Angústia" é um exemplo marcante dessa abordagem, onde a cor é utilizada para criar uma atmosfera de tensão e inquietação. O uso de tons vibrantes e contrastantes, como o amarelo e o verde, contribui para a sensação de urgência e desespero que permeia a obra. A composição é dinâmica, com formas abstratas que se movem e se transformam, refletindo a instabilidade emocional do artista. A obra é uma verdadeira exploração da cor como um veículo para a expressão de sentimentos profundos e universais.



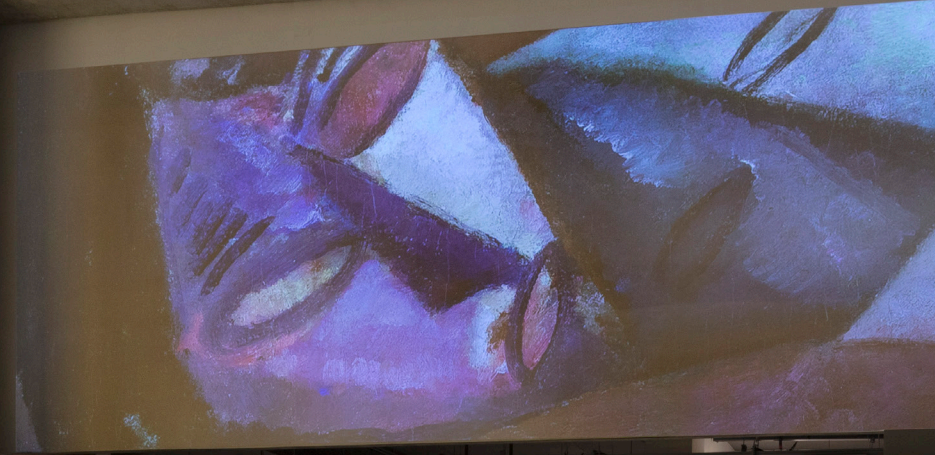
[Small, illegible text]

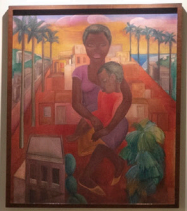
[Small, illegible text]

[Small, illegible text]



Tudo Bem, 2003
Escultura em bronze
do artista brasileiro
Rodrigo de Souza
e Oscar Zuffi, 2003





AS ELEVADAS MUTAÇÕES DA ARTE

The Elevated Mutations of Art

8

DANILO SANTOS DE MIRANDA
Diretor do Sesc São Paulo
[Director of Sesc São Paulo]

Muitas vezes, a arte se configura como uma via de transformação de traços humanos que precisam ser transmutados e integrados em direção a uma perspectiva mais ampla da realidade. A mutação da dor em beleza, por exemplo, pode ser, a um só tempo, delicada e impactante. É um processo que, se expresso de forma elevada, pode permitir sensibilidade à importância dos caminhos que reduzem danos ao que precisa ser preservado. Ao visitar temas densos, a extensão desse dispositivo mostra seus efeitos.

Nato em pleno contexto que precipitou a Primeira Grande Guerra, Lasar Segall tornou-se artista plástico e verteu em suas obras as feridas que recrudesciam naquele momento. É preciso lembrar que sua trajetória se estendeu desde a perseguição aos judeus pelo Império Russo até o momento da Segunda Grande Guerra. Em meio aos processos de migração necessários à sobrevivência, o artista nascido na atual Lituânia radicou-se na Alemanha, resistiu aos limites sociais e econômicos, migrou ao Brasil e estruturou sua obra na afinidade com o expressionismo, estética por meio da qual pôde dar suporte à camada subjetiva dos temas mais densos que alimentavam sua inspiração real.

Art is often configured as a path for the transformation of human traits that need to be transmuted and integrated in the direction of a broader perspective of reality. The mutation of pain into beauty, for example, can be simultaneously delicate and impactful. It is a process which, if expressed in an elevated way, can lend sensitivity to the importance of the paths that reduce losses to what needs to be preserved. When applied to dense themes, the full extension of the effects of this device is apparent.

In the midst of the events leading up to World War II, Lasar Segall became a visual artist who looked at the wounds that were then intensifying, translating them into his works. It must be remembered that his career spanned from the persecution of the Jews by the Russian Empire up to the moment of World War II. Amidst the processes of migration necessary for survival, the artist, born in what is currently Lithuania, first resided in Germany, resisted the social and economic limits, then migrated to Brazil and structured his work in affinity with expressionism, an aesthetics through which he could give support to the subjective layer of the denser themes that fueled his real inspiration.

A exposição *Lasar Segall: ensaio sobre a cor* retrata uma das passagens mais sombrias do drama humano, tendo como diapasão o horror da guerra como via de transformação, mas, ao mesmo tempo, expressa uma resistência canalizada pela inspiração, repleta de nuances e de empatia pela condição desses personagens. É interessante como esses temas relativos a uma cicatriz original em processo de cura se alternam com a passagem para um novo contexto, apontando uma esperança, um frescor algo festivo e o reencontro com elementos da natureza.

Para o Sesc, em sua intencionalidade de educação permanente por meio das expressões culturais, é uma experiência algo atemporal permitir o acesso a obras de tal intensidade estética. A tela *Figura de mulher*, também exposta honrosamente nesta ocasião, foi doada na década de 1970 ao Acervo Sesc de Arte Brasileira, cuja diretriz maior é justamente a preservação e difusão de obras importantes para o país. Que a arte possa, em sua impassível faculdade de transformar, iluminar novos caminhos para o desenvolvimento humano, vislumbrando uma sociedade cada vez mais compassiva e atenta às escolhas.

The exhibition *Lasar Segall: ensaio sobre a cor* [Lasar Segall: Essay on Color] portrays one of the most somber passages of the human drama, having as its tuning fork the horror of war as a path for transformation, and, at the same time, expressing a resistance channeled through inspiration, full of nuances and empathy with the condition of these characters. It is interesting how these themes related to an original scar in the process of curing are alternated with the passage to a new context, pointing to a hope, a somewhat festive freshness and the reencounter with elements of nature.

For Sesc, in its aims for continuing education through cultural expressions, it is always an opportune moment for allowing the public to gain access to such artworks of great aesthetic intensity. The canvas *Figura de mulher* [Figure of a Woman], also shown in homage on this occasion, was donated in the 1970s to Sesc's Brazilian Art Collection, whose main aim is precisely to preserve and raise awareness concerning artworks important for the country. It is our hope that art, in its relentless ability to transform, will illuminate new paths for human development, envisioning a society that is increasingly compassionate and attentive to choices.



Figura de mulher
[Woman's Figure], 1911
 60 x 53 cm
 óleo sobre tela [oil on canvas]
 ACERVO [COLLECTION]
 Sesc de Arte Brasileira

Figura de mulher participou da primeira mostra de Segall no Brasil, onde já residiam três de seus irmãos. A exposição foi realizada em Campinas, em 1913, ano em que Segall expôs também em São Paulo. O artista aqui permaneceu por pouco tempo, mas acredita-se que essa primeira viagem tenha sido decisiva para a sua volta ao país em dezembro de 1923 – dessa vez para ficar.

Figura de mulher was featured at Segall's first show in Brazil, where three of his siblings already lived. The exhibition was held in Campinas, in 1913, the year that Segall also showed in São Paulo. The artist remained here for a short time, but it is believed that this first trip was decisive for his return to the country in December 1923 – this time to stay.

SEGALL: NOVOS OLHARES

Segall: New Outlooks

12

GIANCARLO HANNUD

Diretor do Museu Lasar Segall
[Director of the Museu Lasar Segall]

O Museu Lasar Segall celebrou em 2017 os 50 anos de sua fundação e o aniversário de 60 anos de falecimento do artista que lhe dá nome – uma data de grande importância, que merecia ser comemorada, como foi, na instituição dedicada a preservar, estudar e divulgar sua obra. Nesse sentido, a mostra *Lasar Segall: ensaio sobre a cor*, uma parceria entre o Sesc São Paulo e o Museu Lasar Segall, um prolongamento dessa dupla comemoração, nos dá a rara possibilidade de reexaminar a obra do artista à luz de novos olhares e questionamentos.

A exposição nos coloca em contato com um extenso conjunto de obras provenientes de coleções particulares e institucionais, aqui apresentado ao lado de trabalhos legados pela viúva do artista, Jenny Klabin Segall, e pelos filhos Mauricio Segall e Oscar Klabin Segall ao Museu – fruto da admirável beneficência e comprometimento da família do artista com a coisa pública. Exposto fora dos limites físicos da casa que hoje abriga a instituição, e que serviu de palco para as duas últimas décadas de atividade do artista, o conjunto reunido pela curadora da mostra nos força a olhar essa produção com novos olhos. Avizinhado de obras que raras vezes se encontraram, o conjunto aqui reunido nos leva a reinterpretar a produção de Lasar Segall,

In 2017, Museu Lasar Segall celebrated the 50th anniversary of its founding and the 60th anniversary of the death of the artist whose name it bears – a date of great importance, which fully merited its commemoration by the institution dedicated to preserving, studying and spreading his work. In this sense, the show *Lasar Segall: ensaio sobre a cor* [Lasar Segall: Essay on Color], held in partnership between Sesc São Paulo and Museu Lasar Segall, is a prolonging of this double celebration, allowing us the rare possibility of reexamining the artist's work in light of new outlooks and questionings.

The exhibition puts us into contact with an extensive set of works coming from private and institutional collections, presented here alongside works bequeathed to the museum by the artist's widow, Jenny Klabin Segall, and by his sons Mauricio Segall and Oscar Klabin Segall – manifesting the artist's family's admirable beneficence and commitment to the common good. Shown outside the physical walls of the house that today holds the institution, and which served as a stage for the two last decades of the artist's activity, the group of artworks gathered by the show's curator forces us to look at this production with new eyes. Featuring artworks that have rarely ever been together in the same place, the

reorganizando, desestruturando e repensando suas qualidades formais e temáticas. Se uma nova interpretação a cada geração é prerrogativa das grandes obras de arte, esta exposição chega na hora certa, dez anos após a última grande retrospectiva do artista. Oxalá essa possa ser a primeira de muitas reavaliações da obra de Lasar Segall.

Recém-nomeado diretor dessa importante instituição, tenho o prazer, a honra e a enorme responsabilidade de dar andamento a um projeto de tamanha relevância. Nesse sentido, não posso deixar de dedicar o meu reconhecimento ao professor Jorge Schwartz, a quem sucedi na direção do Museu, um dos grandes articuladores desse projeto. Sem sua infatigável atuação e seu comprometimento, esta mostra não seria possível. Também destaco a precisão e o saber visual da curadora Maria Alice Milliet, que produziu uma exposição de inegável importância e qualidade. Agradeço ao Sesc, na pessoa de Danilo Santos de Miranda, que desde o início, com imensa generosidade, abraçou e viabilizou o projeto. Devo ainda mencionar todos os funcionários do Sesc e do Museu Lasar Segall que, com energia e disposição, deram andamento às infinitas demandas geradas por uma exposição dessa envergadura. A todos o meu mais profundo agradecimento.

set gathered here leads us to reinterpret Lasar Segall's production, reorganizing, deconstructing and rethinking its formal and thematic qualities. If a new interpretation by each generation is a prerogative of great works of art, this exhibition arrives at the right moment, ten years after the artist's last large retrospective. Hopefully, this will be the first of many reevaluations of Lasar Segall's oeuvre.

Recently nominated as director of this important institution, I have the pleasure, honor and enormous responsibility of moving a project of great relevance forward. In this sense, I must acknowledge Professor Jorge Schwartz, whom I succeeded as director of the museum, one of the great articulators of this project. Without his tireless activity and commitment, this show would not have been possible. I also call attention to the precision and visual knowledge of curator Maria Alice Milliet, who produced an exhibition of undeniable importance and quality. I am grateful to Sesc, in the person of Danilo Santos de Miranda, who since the outset, with immense generosity, embraced this project and made it possible. I must also mention all the staff members of Sesc and the Museu Lasar Segall who with boundless energy and willingness met the myriad demands generated by an exhibition of this scope. To everyone, my profound thanks.

LASAR SEGALL: ENSAIO SOBRE A COR

Lasar Segall: Essay on Color

14

MARIA ALICE MILLIET
Curadora [Curator]

As lembranças de Vilna, sua cidade natal, nunca saíram da cabeça de Lasar Segall (1889-1957). Situada na confluência de dois rios, circundada por colinas e bosques, a atual capital da Lituânia orgulhava-se então de seus edifícios históricos, de suas ruas e casas antigas. À Vilna que Segall conheceu em menino veio se sobrepor a tragédia que o aguardava em seu retorno à cidade, em 1916, em plena guerra.

O pai, já idoso, ao recebê-lo na estação de trem, disse logo: “meu filho, quando sairmos daqui não olhe nem à direita, nem à esquerda da rua”. Mas Segall não pôde resistir. De pronto, viu que as grandes e frondosas árvores que ladeavam a avenida haviam desaparecido. Atentando melhor, notou que ao longo das calçadas se estendia uma massa amorfa de homens, mulheres e crianças, alguns deitados ou sentados, outros de pé, mas tão fracos que nem um queixume ou protesto vinha desses miseráveis, agarrados uns aos outros, à espera da morte por inanição.

Diante daquela cena de horror, vieram-lhe à mente as árvores de sua infância: “eu amava suas tenras tonalidades primaveris e o verde saciado de sua farta fronde estival; no outono, quando suas folhagens eram uma mistura caleidoscópica

His memories of Vilnius, the city of his birth, never left Lasar Segall’s (1889–1957) head. Located at the confluence of two rivers, surrounded by hills and woodlands, the current capital of Lithuania was proud of its historical buildings, its centuries-old streets and houses. The Vilnius that Segall knew as a child, however, was overlaid with the tragedy that awaited for him upon his return to the city, in 1916, in the midst of war.

Upon meeting Lasar at the train station, his already elderly father told him right away: “My son, when we leave here, don’t look to the right or the left of the street.” But Segall could not resist, and saw that the large, leafy trees that had once lined the avenue were gone. Looking more closely he noted that along the sidewalks an amorphous mass of men, women and children extended, some lying down or seated, others standing up, but so weak that not even a groan or protest arose from those miserable denizens, gripping one another, awaiting their death by starvation.

In light of that horrific scene, the trees of his childhood came to mind: “I loved their tender springtime tones and the deep green of their teeming summer foliage; in the autumn, when their leaves were a kaleidoscopic mix of yellows, oranges and reds; and in the

de amarelos, laranjas, vermelhos; e no inverno, impressionava-me com o mistério de suas formas despojadas, carregadas de neve”. Essa divagação diz bem do seu encantamento pela natureza e de sua precoce sensibilidade pictórica.

Esse relato escrito em Campos do Jordão, quando Segall já era um dos grandes do nosso modernismo (c. 1950), comprova que o impacto daquele acontecimento repercutiu em toda a sua obra. A viagem a Vilna determinou uma inflexão na carreira do artista. Desde então, beleza e dor passaram a coexistir em sua arte, que terá a condição humana – quase sempre, o sofrimento – como temática dominante e a cor como meio expressivo por excelência.

A adesão ao expressionismo alemão levou Segall a extravasar seus sentimentos numa pintura que adota a distorção emotiva das formas e a autonomia da cor. A conquista da liberdade cromática será da maior importância para Segall e não só na fase expressionista, mas em todas as fases posteriores de sua pintura. Eis porque, na presente mostra, são os diferentes esquemas cromáticos que determinam o grupamento das obras em quatro blocos expositivos; será a cor que levará o espectador a participar do universo do artista.

Para contextualizar cada fase da obra de Segall, a exposição traz quatro obras emblemáticas de artistas atuantes nos mesmos períodos: Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Candido Portinari e Milton Dacosta. Essas obras evidenciam que Segall não estava sozinho em suas preocupações estilísticas e culturais, embora sua produção seja altamente individualizada.

winter, I was impressed by the mystery of their stark shapes, loaded with snow.” This digression aptly expresses his precocious pictorial sensibility and how he was enchanted by nature.

This recollection written in Campos do Jordão, when Segall was already one of the great artists of Brazilian modernism (c. 1950), proves that the impact of that event echoed throughout the rest of his oeuvre. His trip to Vilnius constituted a turning point in the artist’s career. From then on, beauty and pain began to coexist in his art, which would have the human condition – nearly always, suffering – as a dominant theme, and color as the foremost expressive medium.

His adhesion to German expressionism led Segall to pour his feelings into a practice of painting that adopted the emotive distortion of the shapes and the autonomy of the color. The conquest of chromatic freedom was to be of great importance for Segall not only in his expressionist phase, but in all the later phases of his painting as well. It is for this reason that, in the present exhibition, the grouping of the artworks in four exhibition segments is determined by the different color schemes; it is color that will lead the spectator to participate in the artist’s universe.

To contextualize each phase of Segall’s oeuvre, the exhibition features four artworks that exemplify the work of artists active in the same periods: Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Candido Portinari and Milton Dacosta. These works demonstrate that Segall was not alone in his stylistic and cultural concerns, even though his production was highly individualized.

SUMÁRIO

Contents

19

Angústia: a cor emoção

Anguish: The Color
of Emotion

79

Introspecção: a "cor Segall"

Introspection:
The "Segall Color"

128

Fotos da exposição

Photos of the
Exhibition

37

**Sob o signo
dos trópicos:
a paleta nacional**

Under the Sign of the Tropics:
the National Palette

61

**Compaixão:
a não cor**

Compassion:
The Noncolor

102

**Escultura
Três Jovens**

Three Youths Sculpture

104

**Fotos e
documentos**

Photos and Documents



ANGÜSTIA:
A COR
EMOÇÃO

Anguish: The Color of Emotion

de meados da década de 1910 a 1923
from the mid-1910s to 1923

Nascido na comunidade judaica de Vilna (Lituânia), Lasar Segall adquire formação acadêmica em Berlim e Dresden, onde vivencia a rebeldia dos jovens expressionistas. A turbulência política que caracteriza os anos que antecedem a Primeira Guerra Mundial e as terríveis consequências do conflito levam o artista a acolher em sua arte a dor e o desamparo dos refugiados, dos pobres e das prostitutas.

Nesse período, suas realizações se mostram firmemente enraizadas na experiência libertadora do expressionismo. Além de adotar uma temática cara à sensibilidade do meio artístico que frequenta, Segall trabalha o espaço raso de suas composições com formas geometrizadas e esquemas cromáticos altamente sofisticados, em sintonia com as vanguardas de seu tempo. Durante esses anos difíceis – de sofrimento pessoal e coletivo –, ele amadurece como artista e dá os primeiros passos em sua carreira.

Muito ao gosto expressionista, a exacerbação de sentimentos se manifesta no desenho anguloso das figuras e no uso de cores intensas e contrastantes, como se observa nas obras

Born in the Jewish community of Vilnius (Lithuania), Lasar Segall received an academic education in Berlin and Dresden, experiencing the rebellion of the young expressionists. The political upheaval that characterized the years leading up to World War I and the terrible consequences of the conflict led the artist to shelter in his art the pain and helplessness of the refugees, the poor and the prostitutes.

In this period, his production was firmly rooted in the liberating experience of expressionism. Besides dealing with themes dear to the sensibility of the artistic milieu he frequented, Segall worked the flat space of his composition with highly sophisticated color schemes and geometricized shapes, in tune with the avant-garde trends of his time. During these difficult years – a time of personal and collective suffering – he matured as an artist and took the first steps in his career.

In close keeping with expressionist style, the heightening of feelings is manifested in Segall's angular drawing of the figures and his use of intense and contrasting colors, as observed in the works *Duas amigas* [Two Friends] [c. 1917/1918 (1913?)] and

***Duas amigas* [c. 1917/1918 (1913?)] e *Morte* (1919). As cores, aparentemente arbitrárias – roxos, azuis profundos, rosas macerados e amarelos biliosos –, são como gritos de angústia em uma sociedade doente. Cabe lembrar que São Paulo conheceu o uso expressivo da cor na célebre exposição de Anita Malfatti em 1917. *O homem amarelo* (1915/1916), na época, foi um escândalo!**

No início da década de 1920, a pintura de Segall perde a estridência. Ele adere a uma paleta de meios-tons, tendente à monocromia. Nas obras *Viúva e filho II* (1920), *Interior de indigentes* (1921) e *Interior de pobres II* [1921/1922 (1921)], um véu de melancolia desce sobre os esquálidos personagens e os ambientes que habitam. A fragilidade da condição humana será tema recorrente na obra do artista.

Morte [Death] (1919). The apparently arbitrary colors – purples, deep blues, macerated pinks and bilious yellows – are like cries of anguish in a sick society. It should be remembered that São Paulo had seen the expressive use of color in the famous exhibition by Anita Malfatti in 1917. *O homem amarelo* [The Yellow Man] (1915/1916), at that time, was a scandal!

In the early 1920s, Segall's painting lost its stridency. He shifted to a palette of halftones, tending toward monochromism. In the works *Viúva e filho II* [Widow and Son II] (1920), *Interior de indigentes* [Interior of Indigents] (1921) and *Interior de pobres II* [Interior of Poor People II] [1921/1922 (1921)], a veil of melancholy descends on the squalid characters and the settings they inhabit. The fragility of the human condition would be a recurring theme in the artist's oeuvre.



Autorretrato II [Self-Portrait II], 1919

óleo sobre tela [oil on canvas]

68 x 58,5 cm

COLEÇÃO [COLLECTION]

Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC

Lasar Segall pintou vários autorretratos ao longo de sua carreira. Eles são uma espécie de síntese de sua obra, espaço de experimentação e diálogo com o meio artístico e social. *Autorretrato II* foi pintado na Alemanha, no momento de fundação da Secessão de Dresden – Grupo 1919. É quase um manifesto de sua adesão ao expressionismo e exemplar da confluência de diversas tendências artísticas em sua obra. Mais máscara do que propriamente rosto, a influência da arte africana é marcante. Além de fonte de renovação estética, as artes “primitivas” eram um recurso simbólico para os expressionistas – imagem arcaica de um mundo perdido. O fundo geométrico e abstrato dialoga com a forte estilização da figura, ambos unidos por uma paleta reduzida de ocre e marrons saturados.

Lasar Segall painted various self-portraits over the course of his career. They are a sort of synthesis of his work, a space of experimentation and dialogue with the artistic and social milieu. *Autorretrato II* was painted in Germany, at the moment of the Dresden Secession Group 1919. It is nearly a manifesto in its adherence to expressionism and epitomizes the confluence of various artistic trends in Segall's work. More of a mask than a face, it evinces a striking influence of African art. Besides being a source of aesthetic renovation, the “primitive” arts were a symbolic resource for the expressionists – an archaic image of a lost world. The geometric and abstract background dialogues with the strong stylization of the figure, both united by a reduced palette of saturated browns and ochers.



ANITA CATARINA MALFATTI
(São Paulo, SP, 1889–1964)

O homem amarelo [The Yellow Man], 1915/1916

óleo sobre tela [oil on canvas]

61 x 51 cm

COLEÇÃO [COLLECTION] Mário de Andrade
COLEÇÃO de Artes Visuais do [COLLECTION of Visual
Arts of the] Instituto de Estudos Brasileiros USP

O título da obra – *O homem amarelo* – é particularmente revelador da importância que a cor adquire nesse período da carreira da artista. A tela é realizada nos Estados Unidos, num momento em que Anita vivencia um “idílio pictórico”, depois de haver passado uma temporada na Alemanha, estudando com Lovis Corinth, com quem Lasar Segall também manteve contato na mesma época.

O homem amarelo, que numa primeira versão havia sido retratado a carvão e pastel, neste óleo aparece em pose descontraída e olhar distante. A tela é construída por meio da articulação de superfícies de cor, numa orquestração de amarelos, laranjas e marrons. A composição é regida por uma organização geométrica, ritmada por diagonais. Apenas alguns traços sintéticos, por meio de uma gestualidade viva, sugerem a fisionomia, as mãos e a vestimenta do retratado. Figura e entorno coexistem em plena unidade.

De volta a São Paulo, Anita apresenta a tela em exposição individual, em 1917. Se por um lado ganha repercussão com a ácida crítica de Monteiro Lobato, por outro desperta a simpatia de Mário de Andrade, que dedica à obra um poema. Voltando a ser exibida na Semana de Arte Moderna, em 1922, é adquirida por este escritor.

The title of this artwork – *O homem amarelo* – is particularly revealing of the importance that color acquired in this period of the artist’s career. The canvas was made in the United States, at a moment when Anita was experiencing a “pictorial idyll,” after having spent a time in Germany, studying with Lovis Corinth, with whom Lasar Segall also had contact in that same period.

O homem amarelo, who in a first version had been portrayed in charcoal and pastel, in this oil painting appears with a relaxed pose and distant gaze. The canvas is constructed through the articulation of surfaces of color, in an orchestration of yellows, oranges and browns. The composition is ruled by a geometric organization, with rhythmic diagonals. Only some succinct strokes, through a lively gestural, suggest the physiognomy, the hands and the clothing of the person portrayed. Figure and surroundings coexist in complete unity.

After her return to São Paulo, Anita presented this canvas at a solo show, in 1917. If on the one hand, it made waves through the acerbic criticism by Monteiro Lobato, on the other, it awakened the sympathy of writer Mário de Andrade, who dedicated a poem to the artwork, and acquired it when it was re-shown at the Modern Art Week of 1922.



Aldeia russa
[Russian Village],
1917/1918 (1912?)
 óleo sobre tela
 [oil on canvas]
 62,5 x 80,5 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
 Museu Lasar Segall –
 IBRAM/MinC

A datação de *Aldeia russa* é questionável, visto que Lasar Segall antedatou uma série de obras com o intuito de garantir para si o papel de pioneiro do modernismo no panorama artístico nacional. A estudiosa Cláudia Valladão de Mattos propõe a data de 1917/1918 para obras até então situadas em 1912/1913, o que colocaria Segall num segundo momento do expressionismo alemão.

A tela apresenta um casal ao ar livre, tendo ao fundo construções baixas. A composição é dinâmica, estruturada por meio de oblíquas e fortemente geometrizada. O tratamento facetado dos volumes é trabalhado por cores saturadas e homogêneas. Tanto as figuras quanto a paisagem são tratadas por meio de padrões triangulares e prismáticos, produzindo uma sensação de afinidade entre elas. Desse modo, as casas dão ritmo às figuras, que parecem dançar.

Desde 1916, Segall vinha adotando uma linguagem marcadamente expressionista na gravura. A partir de 1917, esse novo vocabulário plástico passa a ser empregado também na pintura, por meio de um jogo de ângulos e retas acentuados pelo choque cromático.

The dating of *Aldeia russa* is questionable, since Lasar Segall predated a series of works with the aim of assuring himself the status of a pioneer of modernism in the Brazilian art scene. Scholar Cláudia Valladão de Mattos has proposed the date of 1917/1918 for artworks previously dated 1912/1913, which would put Segall at a second moment of German expressionism.

The canvas presents a couple in the open air, with low constructions in the background. The composition is dynamic, structured by oblique lines and strongly geometricized. The faceted treatment of the volumes is made with saturated and homogeneous colors. Both the figures and the landscape are treated in triangular and prismatic patterns, producing a sense of affinity among them. In this way, the houses lend rhythm to the figures, which seem to dance.

Since 1916, Segall had adopted a markedly expressionist language in engraving. From 1917 onward, he began using this new artistic vocabulary in painting as well, through an interplay of angles and lines accentuated by chromatic clashing.



Duas amigas [Two Friends],
c. 1917/1918 (1913?)
óleo sobre tela [oil on canvas]
85 x 79 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
Fundação Edson Queiroz



Duas crianças [Two Children], 1920

óleo sobre tela [oil on canvas]

85 x 70 cm

ACERVO da [COLLECTION of the]

Fundação José e Paulina Nemirovsky, em
comodato com a [on long-term loan to the]
Pinacoteca do Estado de São Paulo



Criança morta [Dead Child], 1919
aquarela, tinta sépia a pena, grafite e
colagem sobre papel [watercolor, pen and
sepia ink, graphite and collage on paper]
25,5 x 18 cm

COLEÇÃO [COLLECTION]
Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Morte [Death], 1919

óleo sobre tela [oil on canvas]
94 x 105 cm

ACERVO da [COLLECTION of the]
Fundação José e Paulina Nemirovsky, em
comodato com a [on long-term loan to the]
Pinacoteca do Estado de São Paulo



Meus avós [My Grandparents], 1921

óleo sobre tela [oil on canvas]

90 x 73,5 cm

COLEÇÃO [COLLECTION]

Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Rua [Street], 1922
óleo sobre tela [oil on canvas]
131 x 98 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
Museu Lasar Segall - IBRAM/MinC



Interior de pobres II [Interior of Poor People], 1921/1922 (1921)
óleo sobre tela [oil on canvas]
140 x 173 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Viúva e filho II [Widow and Son II], 1920
óleo sobre tela [oil on canvas]
94,5 x 71,5 cm
COLEÇÃO particular [Private COLLECTION]



Maternidade [Maternity], 1922
 aquarela e grafite sobre papel
 [watercolor and graphite on paper]
 48,7 x 37 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
 Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC

Refugiados [Refugees], 1922
 aquarela e guache sobre papel
 [watercolor and gouache on paper]
 39,5 x 48,6 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
 Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC





Em *Interior de indigentes* temos, no primeiro plano, uma figura feminina com uma criança ao colo. Em sua mão direita, uma moeda indica uma situação de mendicância. Ao fundo, um homem, representado de perfil, está sentado diante de uma mesa. O ambiente é de penúria.

Segall estrutura o espaço jogando ora com a tridimensionalidade, explorada por meio de diferentes pontos de vista – como o assoalho, em perspectiva acentuada, e a mesa, vista de cima –, ora afirmando a bidimensionalidade do suporte por meio da construção do plano.

Segall abandona aqui a pintura por camadas sucessivas e adota uma pincelada mais direta, por vezes "desenhando" com o pincel, como ocorre no tratamento das fisionomias. A tinta é aplicada de forma diluída e homogênea. A paleta se reduz às gradações de cinza e marrom. A sobriedade cromática e composicional permite que toda a intensidade se volte para o drama da cena.

In *Interior de indigentes* we have, in the foreground, a female figure with a child in her lap. In the woman's right hand, a coin indicates that she is a beggar. In the background, a man, depicted in profile, is seated at a table. The setting is one of abject poverty.

Segall structures the space by playing sometimes with tridimensionality – explored from different points of view (the floor, in accentuated perspective, the table, seen from above) – and sometimes affirming the bidimensionality of the support through the construction of the plane.

Here Segall abandons the technique of painting with successive layers and adopts a more direct brushstroke, sometimes "drawing" with the brush, as takes place with the treatment of the physiognomies. The paint is diluted and applied homogeneously. The palette is reduced to gradations of gray and brown. The chromatic and compositional somberness allows all the intensity to be focused on the drama of the scene.

Interior de indigentes [Interior of Indigents], 1920

FOTO [PHOTO] João Musa
 óleo sobre tela [oil on canvas]
 85 x 68,5 cm

COLEÇÃO [COLLECTION]

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

DOAÇÃO [GIFT OF] Luba Klabin, 1950

MASP.00310



SOB O
SIGNO DOS
TRÓPICOS:
A PALETA
NACIONAL

Under the Sign of the Tropics:
the National Palette

de 1924 a 1935
from 1924 to 1935

Assegurada a modernidade de sua pintura, Segall obtém os primeiros sinais de reconhecimento, com algumas obras adquiridas por museus alemães. É com essa bagagem que chega ao Brasil, fixando-se em São Paulo em 1924. Sob o impacto da luz tropical, sua pintura ganha nova intensidade. O artista investe em uma paleta solar, em que sobressaem os vermelhos, os ocres terrosos e o verde exuberante da vegetação. Mais tarde ele diria: “o Brasil revelou-me o milagre da luz e da cor”.¹

Um quadro emblemático dessa fase é *Bananal* (1927), no qual um mar de folhas de bananeira serve de pano de fundo a uma vigorosa cabeça de negro cuja plástica remete à escultura africana. Seduzido pela generosidade da terra, Lasar quer permanecer no país, enquanto Margarete Quack, sua esposa, decide retornar à Alemanha. Superada a separação, ele se casa com Jenny Klabin, de família judaica radicada no Brasil. Com seu apoio, aproxima-se do núcleo modernista e deixa-se conquistar pela pregação de uma arte “nacional”. Na ânsia de incorporar a identidade brasileira, ele se apresenta como mestiço (tez morena e lábios grossos), no *Autorretrato* de 1930.

Não lhe é difícil abandonar o repertório europeu e partir para a descoberta dos elementos “exóticos” que infun-

The modernity of his painting assured, Segall garnered the first signs of recognition when some of his artworks were acquired by German museums. It was with this background that he arrived in Brazil, setting up residence in São Paulo in 1924. Under the impact of the tropical light, his painting gained new intensity. The artist began using a solar palette, highlighting the reds, the earth-toned ochers and the vibrant green of the plant life. Later he would say: “Brazil revealed to me the miracle of light and of color.”¹

A painting emblematic of this phase is *Bananal* [Banana Plantation] (1927), in which the sea of banana plantation foliage serves as a backdrop for a vigorous head of a black man whose modeling recalls African sculpture. Charmed by the generosity of the land, Lasar wanted to remain in Brazil, while Margarete Quack, his wife, decided to return to Germany. After their separation he married Jenny Klabin, from a Jewish family that had immigrated to Brazil. With her help, he approached the modernist artists and fell in line with the preaching for a “national” art. In his eagerness to incorporate the Brazilian identity, he presented himself as a mixed-race man in *Autorretrato* [Self-Portrait] (1930).

It was not difficult for him to abandon the European repertoire and head off for the discovery of

1. SEGALL, Lasar. “Minhas recordações”. In: *Lasar Segall: textos, depoimentos e exposições*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1993. pp. 7-29.

diriam brasilidade à sua pintura, até porque a força das culturas “primitivas” já vinha servindo de inspiração às vanguardas europeias. Segall, como os viajantes do século XIX antes dele, sente-se atraído pelo exotismo da natureza e pela gente do povo. Bananeiras, palmeiras, lagartixas, morros, favelas, jovens negros e uma atmosfera quente e sensual compõem sua visão de Brasil. Percebe-se que é um admirador de Tarsila do Amaral por aderir a uma pintura lisa, de cores saturadas, inspirada em temas populares.

“exotic” elements that infused Brazilianness into his painting, especially since the power of the “primitive” cultures had already been serving as an inspiration for the European avant-gardes. Segall, like the traveling artists of the 19th century before him, felt attracted to the exoticism of the nature and to the common people. Banana trees, palm trees, lizards, hills, favelas, young black people and a hot, sensual atmosphere composed his vision of Brazil. His admiration for Tarsila do Amaral is perceptible in his adherence to a smooth painting with saturated colors, inspired by popular themes.



Banal [Banana Plantation], 1927
óleo sobre tela [oil on canvas]
87 x 127 cm
ACERVO da [COLLECTION of the]
Pinacoteca do Estado de São Paulo
COMPRA do [PURCHASED by the]
Governo do Estado de São Paulo, 1928

Bananal é estruturalmente muito semelhante a *Menino com lagartixas*: uma figura humana em contraste com um fundo abstratizante, quase ornamental. Mas, pintada três anos depois, sobressaem muito mais as diferenças que as similitudes.

Temos aqui a cabeça de um homem com traços étnicos propositalmente exacerbados, tendo ao fundo uma plantação de bananas e uma estreita faixa de céu. O que surpreende à primeira vista (e não passou despercebido a Mário de Andrade) é o tratamento escultórico e alongado do pescoço, lembrando as figuras de Modigliani, o que sugere a representação de um totem, mais do que a figuração de um ser humano.

A obra se insere numa linhagem de figuras humanas associadas a folhas de bananeira na arte brasileira, marcando quatro importantes momentos do nosso modernismo: *Tropical* (1917), de Anita Malfatti; *A Negra* (1923), de Tarsila do Amaral; *Bananal* (1927), de Segall; e *Mestiço* (1934), de Candido Portinari.

Bananal foi a primeira tela moderna a integrar o acervo de um museu de arte no Brasil. O governo de São Paulo adquiriu a obra para a Pinacoteca do Estado um ano depois de sua realização.

Bananal is structurally very similar to *Menino com lagartixas* [Boy with Lizards]: a human figure in contrast with an abstract, nearly ornamental background. But in the present painting, painted three years later, the differences are much more striking than the similarities.

We have here the head of a man with ethnic features purposefully exaggerated, against the background of a banana plantation and a narrow band of the sky. What is surprising at first sight (also noticed by Mário de Andrade) is the sculptural and elongated treatment of the neck, recalling the figures by Modigliani, and thus suggesting the representation of a totem, rather than the figurative depiction of a human being.

This work is inscribed in a lineage of human figures associated to banana leaves in Brazilian art, marking four important moments of our modernism: *Tropical* (1917), by Anita Malfatti; *A Negra* [The Black Woman] (1923), by Tarsila do Amaral; *Bananal* (1927), by Segall; and *Mestiço* [Mestizo] (1934), by Candido Portinari.

Bananal was the first modern canvas to enter the collection of an art museum in Brazil. The Government of the State of São Paulo acquired the work for the Pinacoteca do Estado one year after it was painted.



Menino com lagartixas
[Boy with Lizards], 1924
óleo sobre tela [oil on canvas]
98 x 61 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



TARSILA DO AMARAL
(Capivari, SP, 1886 – São Paulo, SP, 1973)

O sapo [The Frog], 1928
óleo sobre tela [oil on canvas]
51 x 62 cm

ACERVO [COLLECTION]
Museu de Arte Brasileira – MAB FAAP

O *sapo* pertence à fase antropofágica de Tarsila do Amaral, inaugurada com *Abaporu*, obra que estimulou Oswald de Andrade a escrever o *Manifesto Antropófago*, também de 1928. É esse o momento em que a estrutura construtiva, que caracterizava a fase Pau-Brasil, cede lugar a composições menos geometrizadas, com menos elementos e formas mais orgânicas, que continuam limpas e sucintas, na reinterpretação da vegetação, dos animais e da arquitetura, como ocorre aqui. A paleta também se altera e se reduz, com predominância agora de verdes, azuis e marrons.

A projeção do inconsciente igualmente se revela mais intensa nessa fase, dando às pinturas um caráter onírico e fantástico. Os jogos de arquitetura e sombra de *O sapo* induzem ao confronto com a pintura metafísica de Giorgio De Chirico, como na tela *O enigma de um dia*, que pertenceu a Tarsila e hoje se encontra conservada no Museu de Arte Contemporânea da USP.

O quadro, então intitulado *La voûte* [A abóboda], é exibido pela primeira vez na Galerie Percier, em Paris, ainda em 1928. No ano seguinte, já com o nome *O sapo*, é apresentado no Rio de Janeiro e em São Paulo. Vale lembrar que Segall nutria grande admiração pela pintura de Tarsila, chegando mesmo a aproximar sua paleta daquela já característica da pintora, em seus primeiros anos de Brasil.

O sapo belongs to Tarsila do Amaral's anthropophagic phase, inaugurated with *Abaporu*, a work that stimulated Oswald de Andrade to write the *Manifesto Antropófago*, also in 1928. It was at this moment that the constructive structure characterizing the Pau-Brasil phase gave way to less geometrized compositions, with fewer elements, and shapes that are more organic yet still clean and succinct, in a reinterpretation of the vegetation, animals and architecture, as occurs here. The palette is also altered and reduced, now with a predominance of greens, blues and browns.

The projection of the unconscious is likewise more intense in this phase, imbuing the paintings with a dreamlike and fantastic character. The interplays of architecture and shadow in *O sapo* suggest a comparison with the metaphysical painting of Giorgio De Chirico, as in the canvas *O enigma de um dia* [The One-Day Enigma], which belonged to Tarsila and is today conserved at the Museu de Arte Contemporânea da USP.

The painting, then entitled *La voûte* [The Vault], was shown for the first time at Galerie Percier, in Paris, in 1928. The next year, already with the name *O sapo*, it was presented in Rio de Janeiro and in São Paulo. It should be remembered that Segall cultivated a great admiration for Tarsila's painting, even approximating his palette with that which was already characteristic of hers, during his first years in Brazil.



Morro vermelho é uma importante obra da chamada “fase brasileira”, na qual as cores se tornam mais puras e se abrem em planos lisos. A matéria emagrece. A pincelada chega a desaparecer, como assinala Mário de Andrade.

Segall emprega aqui uma composição e uma iconografia recorrentes na pintura ocidental, mas as subverte. Representa uma mulher com uma criança no colo, ocupando o centro da composição. Ao fundo, vemos o morro de terra vermelha com os barracos e a vegetação tropical, e uma alta linha do horizonte. O artista opta por uma composição piramidal, recorrente na pintura renascentista. Uma sensação de estabilidade é alcançada pela verticalidade da figura feminina – reforçada pelas “colunatas” de palmeiras – e pelas horizontais das construções e da linha do mar.

O posicionamento frontal da figura da mãe enfatiza o caráter hierático, típico das imagens de devoção da tradição cristã europeia, em uma alusão à iconografia da Virgem em Majestade.

Morro vermelho is an important work from the artist’s “Brazilian phase,” in which the colors become purer and are opened on smooth planes. The material gets leaner. The brushstroke disappears, as pointed out by Mário de Andrade.

Here Segall uses a composition and iconography recurrent in Western painting, but subverts them. He depicts a woman with a child on her lap, occupying the center of the composition. In the background, we see the hill of red earth with shanties and tropical vegetation, under a high horizon line. The artist chose a pyramidal composition, recurrent in Renaissance painting. A sensation of stability is instated by the verticality of the female figure – reinforced by the “colonnades” of the palm trees – and by the horizontal lines of the constructions and the sea.

The frontal positioning of the figure of the mother emphasizes her hieratic character, typical of the devotional images of European Christian tradition, in an allusion to the iconography of the Virgin in Majesty.

Morro vermelho [Red Hill] , 1926
 óleo sobre tela [oil on canvas]
 115 x 95 cm
 COLEÇÃO particular [Private COLLECTION]



Mãe negra [Black Mother], 1930
aquarela sobre papel [watercolor on paper]
54,5 x 42 cm
COLEÇÃO particular [Private COLLECTION]



Jovens negras num lugarejo [Young Black Women in a Small Village], 1929

aquarela sobre papel [watercolor on paper]
50,3 x 56,4 cm

COLEÇÃO [COLLECTION]

Maria Lúcia Alexandrino Segall



Paisagem brasileira
[Brazilian Landscape], 1925
óleo sobre tela [oil on canvas]
64 x 54 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



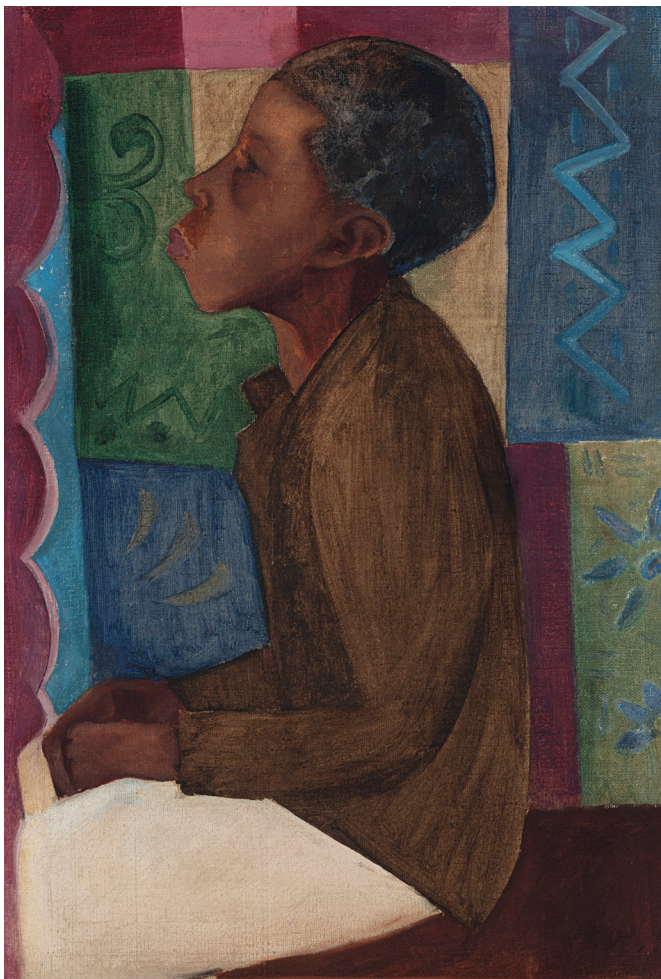
Perfil de Zulmira
[Profile of Zulmira], 1927
óleo sobre tela [oil on canvas]
62,5 x 54 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
Museu de Arte Contemporânea da USP



Mulata com criança [Mestizo Woman with Child], 1924
óleo sobre tela [oil on canvas]
68,5 x 55,5 cm
COLEÇÃO particular [Private COLLECTION]



Cabeça de mulata
[Head of Mestizo Woman], 1927
óleo sobre tela [oil on canvas]
52 x 45,8 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
Fundação Ema Klabin - SP



Mulato I [Mestizo I], 1924
óleo sobre tela [oil on canvas]
63 x 43 cm
COLEÇÃO particular [Private COLLECTION]



Mulato II [Mestizo II], 1924
óleo sobre tela [oil on canvas]
64,3 x 45,5 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
Airton Queiroz



Autorretrato IV [Self-Portrait IV], 1930

óleo sobre tela [oil on canvas]

46,5 x 38 cm

COLEÇÃO [COLLECTION]

Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC

Autorretrato IV é pintado em Paris. Segall se representa segurando uma paleta e diante de um quadro que espelha a sua imagem. O artista reúne num mesmo espaço elementos de universos diferentes: ele, do mundo real, e a pintura, já construída como imagem, num complexo jogo de repetição e reflexo. A cabeça ganha solidez e maior volumetria, lembrando as esculturas que Segall começa a realizar nesse momento. A matéria encorpada sublinha os lábios, as narinas e a pele morena, caracterizando-o como mestiço. Que sentido Segall quis transmitir com esse artifício? Estaria buscando uma identificação com o Brasil ou seria um retrato simbólico de um europeu num país exótico?

Autorretrato IV was painted in Paris. Segall is depicted holding a palette, before a canvas that mirrors his image. In a single space, the artist gathers elements from different worlds: himself, the real world, and the painting, already constructed as an image, in a complex interplay of repetition and reflection. The head gains solidity and greater volume, recalling the sculptures that Segall began to produce at this moment. A thicker application of paint underscores his lips, nostrils and dark complexion, characterizing him as a biracial man. What meaning did Segall wish to transmit with this device? Was he seeking an identification with Brazil or was it a symbolic portrait of a European in an exotic country?



Figura feminina deitada
[Reclining Female Figure], 1930
óleo sobre tela [oil on canvas]
81 x 100 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
Maria Lúcia Alexandrino Segall



Cabeça atrás de persiana
[Head behind Venetian Blinds], c. 1944
aquarela e guache sobre papel
[watercolor and gouache on paper]
30,8 x 37,6 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Dois nus [Two Nudes], 1930
óleo sobre tela [oil on canvas]
100 x 73 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
Museu Lasar Segall - IBRAM/MinC





A Sociedade Pró-Arte Moderna – **SPAM**, idealizada por Mário de Andrade e oficialmente fundada em 1932, teve como um dos seus objetivos promover manifestações artísticas orientadas para o modernismo. Lasar Segall, um dos fundadores, atuou como organizador dos vários eventos promovidos pela Sociedade, entre eles os famosos carnavais – *Carnaval na Cidade de SPAM* (1933) e *Expedição às Matas Virgens de Spamolândia* (1934) –, nos quais teve papel decisivo. Com apenas dois anos de atividade, a **SPAM** extinguiu-se por pressões de um grupo simpatizante do integralismo, movimento político de extrema-direita, de inspiração fascista.

The Sociedade Pró-Arte Moderna [Pro-Modern Art Society] – **SPAM**, conceived by Mário de Andrade and officially founded in 1932, had as one of its aims to promote artistic manifestations oriented toward modernism. Lasar Segall, one of its founders, worked as an organizer of the various events promoted by the Sociedade, including its famous carnivals – *Carnaval na Cidade de SPAM* [Carnival in the City of **SPAM**] (1933) and *Expedição às Matas Virgens de Spamolândia* [Expedition to the Virgin Forests of Spamland] (1934) – in which he had a decisive role. **SPAM** was only active for two years, being extinguished by pressures from a group that sympathized with integralism, an extreme right-wing political movement of fascist inspiration.

Projetos para alegorias do baile *Carnaval na Cidade de SPAM* [Designs for the Allegories of the Carnival Dance in the City of **SPAM**], c. 1934

COLEÇÃO [COLLECTION]

Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



COMPASSÃO: A NÃO COR

Compassion: The Noncolor

décadas de 1930 e 1940
1930s and 1940s

Um cromatismo de baixa intensidade toma conta da pintura segalliana. Em seus quadros prevalecem os ocre, os acinzentados e os pretos temperados por verdes e rosas rebaixados. Nessa fase, predomina a abordagem de temas coletivos relativos à guerra e ao deslocamento de populações marginalizadas, assuntos que tocam a sensibilidade do artista, conhecedor do drama dos judeus e dos horrores da guerra.

Mais que qualquer outro pintor brasileiro, Segall sente o dever de se posicionar frente aos trágicos acontecimentos cujo palco é a Europa pré e pós-Segunda Guerra Mundial. Em obras monumentais como *Emigrantes III* (1936), *Pogrom* (1937) e *Guerra* (1942), bem como em desenhos fluidos, impulsivos, desesperados, ele traz para a arte essas ocorrências, infelizmente ainda tão atuais. Nesses trabalhos, nada existe que não seja o sofrimento humano. Nenhuma paisagem emoldura os que deixam sua pátria ou abriga os cadáveres amontoados. É de gente que essa pintura trata, gente sem nome e sem lugar.

In this period a low-intensity coloring took over Segall's painting. The prevailing colors in his canvases are ochers, grayish hues and blacks tempered by subdued pinks and greens. In this phase collective themes predominate, having to do with war and the displacement of marginalized populations, subjects that touched the sensibility of the artist, who was keenly aware of the drama of the Jews and the horrors of war.

More than any other Brazilian painter, Segall felt the need to take a stand in regard to the tragic happenings in Europe in the lead-up and aftermath of World War II. In monumental works such as *Emigrantes III* [Emigrants III] (1936), *Pogrom* (1937) and *Guerra* [War] (1942), as well as in fluid, impulsive, desperate drawings, he brought into art these occurrences that unfortunately are still current today. In these works, nothing exists except human suffering. There is no landscape to serve as a backdrop or shelter for those who leave their homeland or whose bodies lay jumbled in large piles. This painting is about people, people without name or place.

Esse enfoque tão especificamente humano leva o pintor a conferir certo realismo às figuras. No desenho compreensível dos corpos, Segall se aproxima do Portinari de *Retirantes* (1936) e se distancia do Picasso de *Guernica* (1937), um quadro que considera “obscuro”, de difícil interpretação. O fato é que, sensíveis à violência e à injustiça social, os três artistas produzem obras de denúncia, de renúncia à cor, uma iconografia impregnada de tons sombrios.

This specifically human focus led the painter to confer a certain realism to his figures. In the comprehensible drawing of the bodies, Segall approximates the Portinari of *Retirantes* [Migrants] (1936) and is far removed from the Picasso of *Guernica* (1937), a painting that he considered “obscure” and hard to interpret. The fact is, sensitive to violence and social injustice, the three artists produced artworks of denouncement, with a relatively colorless iconography pervaded by somber tones.



Autorretrato III
[Self-Portrait III], 1927
 óleo sobre tela [oil on canvas]
 50,5 x 39 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
 Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC

Autorretrato III é pintado em 1927, um ano depois de Segall expor na Alemanha e um ano antes de deixar o Brasil para viver em Paris. O artista se autorrepresenta diante de uma tela em branco que ocupa metade da composição, e tem nas mãos um lápis, não um pincel, manifestando seu interesse pelo grafismo mais do que pela cor. De fato, o rosto é descrito por uma linha precisa – circumspecta e fria, tanto quanto a paleta – que percorre os contornos, sublinhando marcas de expressão, que dão certa tensão e mistério à fisionomia e acentuam o olhar de indagação. Em 1928, apresentada em uma exposição no Palace Hotel, no Rio de Janeiro, a tela foi vandalizada por um visitante.

Autorretrato III was painted in 1927, one year after Segall showed in Germany and a year before leaving Brazil to live in Paris. The artist portrays himself before a white canvas that takes up half of the composition, and is holding a pencil, rather than a brush, evincing his interest in drawing more than color. In fact, his face is described by a precise line – circumspect and cold, just like the palette – which traces the outlines and underlines marks of the expression, lending a certain tension and mystery to the physiognomy and accentuating the questioning look. In 1928, presented in an exhibition at the Palace Hotel, in Rio de Janeiro, the canvas was vandalized by a visitor.



Emigrantes III [Emigrants III], 1936

óleo sobre tela [oil on canvas]

86 x 197 cm

ACERVO da [COLLECTION of the]
Pinacoteca do Estado de São Paulo

COMPRA do [PURCHASED by the]
Governo do Estado de São Paulo, 2012



Emigrantes II [Emigrants II], 1935
óleo sobre tela [oil on canvas]
80 x 90 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
Ana Eliza e Paulo Setúbal



CANDIDO PORTINARI
(Brodowski, SP, 1903 –
Rio de Janeiro, RJ, 1962)

Retirantes [Migrants], 1936
óleo sobre tela [oil on canvas]
59 x 72 cm
COLEÇÃO particular
[Private COLLECTION]

Nos anos 1930, o Brasil vive um acalorado debate sobre a função social da arte. Portinari se engaja na discussão com suas obras, tratando de temas como a migração nordestina e tipos característicos, como o retirante. Em suas pinturas de meados da década, a figura humana ganha preponderância. Longe de apresentarem tratamento realista, essas figuras são sintetizadas em traços essenciais e determinadas volumetricamente pela cor, adquirindo um aspecto quase escultórico, de cunho monumental. A elas o artista dá tal força plástica, que as eleva à dignidade de símbolos.

Em *Retirantes*, Portinari cria propositalmente um contraste entre as figuras do primeiro plano e a paisagem árida, reduzida a poucos elementos. A nota de leveza da cena é dada pelo céu, cortado por uma revoada de pássaros brancos. A atmosfera silenciosa e solene se acentua pela sobriedade das cores: o branco do panejamento, os azuis do céu e do baú, e o magnífico uso de marrons do solo, da natureza-morta e do tom moreno das peles mestiças.

Os retirantes tangidos pela seca que inspiram Portinari equivalem aos refugiados e emigrantes que tanto comoveram Segall.

In the 1930s, Brazil was passing through a heated debate on the social function of art. Portinari was engaged in this discussion with his artworks, treating on themes such as the migrations from the Brazilian Northeast and characteristic types like the migrants. In his paintings from the mid-decade, the human figure gains preponderance. Far from being treated realistically, these figures are synthesized in essential brushstrokes and determined volumetrically by the color, acquiring a nearly sculptural, monumental aspect. The artist imparted so much artistic force to them, they were elevated to the status of symbols.

In *Retirantes*, Portinari purposefully creates a contrast between the figures in the foreground and the arid landscape, reduced to a few elements. The note of lightness in the scene is given by the sky, cut through by a flock of white birds. The silent and solemn atmosphere is accentuated by the somberness of the colors: the white of their clothing, the blues of the sky and the traveling chest, and magnificent use of browns in the soil, in the still life and in the dark complexions of the mestizo characters.

The migrants afflicted by the drought that inspired Portinari are equivalent to the refugees and immigrants that so much moved Segall.



A partir de 1936, Segall produz uma série de pinturas de grandes dimensões, representando os grandes temas épicos do drama contemporâneo da humanidade: *Pogrom*, *Navio de Emigrantes* e *Guerra* são algumas delas.

Em *Pogrom* (palavra que, em russo, significa “destruição” e, por extensão, atos de violência contra os judeus), Segall opta por uma composição ovoide na qual os corpos amontoam-se, fraternalmente misturados na morte. No lado esquerdo, um rolo da Torá (texto sagrado do judaísmo) e um vaso de oliveira (próximo à assinatura do artista); acima da composição, uma pomba. Nesse sentido, a forma oval pode ser também o lugar do novo nascimento e a pomba, símbolo de esperança.

Os corpos, em várias direções, são quase esculpidos. As cores repudiam a estridência dos contrastes, operando em modulações de tons surdos. Sem qualquer teatralidade, *Pogrom* é o testemunho do humanismo de Segall, de sua empatia pelo sofrimento coletivo e da capacidade de traduzir esse sentimento em sua obra.

From 1936 onward, Segall produced a series of large-scale paintings, representing the large epic scenes of the contemporary drama of humanity: *Pogrom*, *Navio de Emigrantes* [Ship of Emigrants] and *Guerra* [War] are some of them.

In *Pogrom* (a word which, in Russian, means “destruction” and, by extension, acts of violence against the Jews), Segall opts for an ovoid composition in which the bodies are amassed, fraternally mingled in death. On the left side, there is a scroll of the Torah (sacred text of Judaism) and a vase with an olive tree (near the artist’s signature); above the composition, there is a dove. In this sense, the oval shape can also be the place for the new birth and the dove, the symbol of hope.

The bodies, lying in various directions, are nearly sculpted. The colors avoid any stridency of contrast, operating in modulations of subdued tones. Without any theatricality, *Pogrom* bears witness to Segall’s humanism, his empathy for collective suffering and his ability to translate this feeling into his work.

Pogrom, 1937

óleo com areia sobre tela

[oil with sand on canvas]

184 x 150 cm

COLEÇÃO [COLLECTION]

Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC





Desenhos do caderno *Visões de guerra 1940-1943*
(capa e desenhos que integram o caderno) [Drawings
for the notebook *Visões de guerra 1940-1943* (cover
and drawings that are part of the notebook)]

COLEÇÃO [COLLECTION]

Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC

A série “Visões de guerra 1940-1943”, assim denominada pelo artista, é composta de 75 desenhos aquarelados de pequenas dimensões, realizados durante a 2ª Guerra Mundial (1939-1945). Mesmo longe da Europa, Segall se alimentava de notícias por meio de correspondências, transmissões radiofônicas e fotos adquiridas de agências internacionais, além de suas experiências e memórias da 1ª Grande Guerra (1914-1918).

Trata-se de uma narrativa visual e sequencial, quase cinematográfica, de imagens dramáticas, reveladoras de um dos momentos mais sombrios da insensatez na história da humanidade. Muito embora a motivação primeira de Segall tenha sido a perseguição aos judeus, a mensagem ganha contornos universais, visto que a tragédia judaica é também a tragédia de toda a humanidade.

Apesar de sua intenção de publicar a série como um álbum de gravuras, isso nunca ocorreu. “Visões de guerra 1940-1943” só foi exibida integralmente ao público em 1991, no Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, em Porto Alegre.

The series “Visões de guerra 1940-1943” [“Visions of War 1940-1943”], thus entitled by the artist, is composed of 75 small-scale watercolor drawings, made during World War II (1939-1945). Even though he was far from Europe, Segall kept abreast of the news through correspondence, radio broadcasts and photos acquired from international agencies, interpreted in light of his experiences and memories of World War I (1914-1918).

The notebook is a visual, sequential and nearly cinematographic narrative of dramatic images that shed light on one of the most somber moments of senselessness in the history of humankind. Although Segall’s main motivation was the persecution of Jews, the message gained universal outlines, since the Jewish tragedy is also a tragedy of all humanity.

Despite his intention to publish the series as an album of engravings, this aim was never realized. “Visões de guerra 1940-1943” was not shown in its entirety to the public until 1991, at the Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, in Porto Alegre.



O que nos impressiona num primeiro momento é a escala da obra *Guerra*. Inevitavelmente somos tragados para dentro do caos, sem conseguirmos diferenciar as formas representadas. Um homem que acaba de ter sua cabeça decepada parece avançar em nossa direção, o que acentua essa solicitação de nossa atenção.

É uma cena de trincheira: soldados anônimos parecem caminhar sem rumo em uma paisagem devastada, sobre cadáveres e fragmentos de corpos. A linha do horizonte, muito alta, confere uma sensação de confinamento, de claustrofobia. O pouco de céu não é de nuvens, mas de fumaça. Predominam os tons sombrios: cinzas, ocre e terras, e algumas manchas de vermelho-escuro, acentuando a atmosfera lúgubre dessa cena apocalíptica.

Em *Guerra*, Segall opta por um registro sem demarcação geográfica nem narrativa precisa, sem heroísmo nem grandiloquência – apenas o horror na sua forma mais crua, numa linhagem direta com *Os desastres da guerra* (c. 1810–1815), de Goya.

What is most impressive at first sight is the scale of the artwork *War*. We are inevitably drawn into the chaos, without being able to differentiate the shapes represented. A man who just had his head blown off seems to be advancing in our direction, galvanizing our attention.

It is a war trench scene: anonymous soldiers appear to be wandering around in a devastated landscape, over cadavers and fragments of bodies. The very high horizon line conveys a sensation of confinement, of claustrophobia. The small patch of sky is not of clouds, but of smoke. Somber tones predominate: grays, ochers and earth tones, and some patches of dark red, enhancing the lugubrious atmosphere of this apocalyptic scene.

In *Guerra*, Segall opts for a register without geographic demarcation or a precise narrative, without heroism or grandiloquence – only horror in its rawest form, in a direct lineage with Goya's *The Disasters of War* (c. 1810–1815).

Guerra [War], 1942

FOTO [PHOTO] João Musa

óleo sobre tela [oil on canvas]

204 x 290 cm

COLEÇÃO [COLLECTION]

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

DOAÇÃO [GIFT OF] Museu Lasar Segall, 1983

MASP.00900



Mãe morta [Dead Mother], 1940

óleo com areia sobre tela

[oil with sand on canvas]

46 x 56 cm

ACERVO do [COLLECTION of the]

Museu de Arte do Rio Grande do Sul

Ado Malagoli

AQUISIÇÃO POR DOAÇÃO de [GIFT OF]

Mauricio Segall e [and] Oscar Klabin

Segall em nome do [in the name of]

Museu Lasar Segall, 1986



Estudo para campo de concentração
[Study for Concentration Camp], 1945
óleo com areia sobre tela
[oil with sand on canvas]
81 x 60 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
Museu Lasar Segall - IBRAM/MinC



Arame farpado [Barbed Wire], 1955
óleo sobre tela [oil on canvas]
73 x 92 cm
COLEÇÃO particular [Private COLLECTION]



Êxodo II [Exodus II], 1949

óleo sobre tela [oil on canvas]
110 x 81,5 cm

ACERVO [COLLECTION]

Museu Nacional de Belas Artes –
IBRAM/MinC



INTROSPECCÃO: A "COR SEGALL"

Introspection: The "Segall Color"

**de meados de 1940 a 1957,
ano da morte do artista**
mid-1940s to 1957, the year
of the artist's death

Certos temas – cabanas, bois e florestas – são recorrentes nessa fase, que corresponde a um momento de introspecção do artista em seu refúgio nas montanhas de Campos do Jordão. Do ponto de vista pictórico, Segall realiza um exercício de depuração, em que alia a forma compacta a um cromatismo requintado, para revelar o palpitar da vida, sob a aparente quietude da zona rural. “Suas paisagens são retratos psicológicos da natureza”,² observou Roger Bastide. E também, pode-se dizer, uma viagem dentro de si mesmo.

Nessas obras permanecem os tons baixos. Dessa feita, são azuis, verdes e amarelos em gradações sutis, tão requintadas quanto a pátina que recobre os troncos úmidos das árvores no interior da mata. Nas montanhas da serra da Mantiqueira, Segall reencontra a choupana na floresta dos contos do folclore russo, motivo que corresponde a um movimento de íntimo retorno a memórias da infância. Em outros quadros, mescla corpos femininos e troncos em ritmos verticais, como se vê em *Grupo parado* (1956), ou ainda integra o gado ao campo, os homens à terra, cada grupo circundado por um halo luminoso, em uma visão quase mística da natureza.

Com as florestas, o pintor chega às bordas da abstração, atento à intermitência de claro e escuro no interior

Certain themes – cabins, oxen and forests – are recurrent in this phase, which was a time of introspection for the artist at his retreat in the mountains of Campos do Jordão. From a pictorial point of view, Segall carried out an exercise of distillation, in which he allied the compact form to a defined coloring, to reveal the heartbeat of life, under the apparent quietude of the countryside. “His landscapes are psychological portraits of nature,”² observed Roger Bastide. They can also be described as an inner journey within the artist himself.

The subdued tones continue in these artworks. In this period, they are blues, greens and yellows in subtle gradations, as refined as the patina that covers the moist tree trunks within the forest. On the slopes of the Mantiqueira Mountains, Segall re-encountered the forest shack from tales of Russian folklore, a motif that corresponds to a movement of intimate return to memories of his childhood. In other paintings, he blends female bodies and tree trunks in vertical rhythms, as seen in *Grupo parado* [Standing Group] (1956), or he integrates the cattle to the field, men to the earth, each group surrounded by a luminous halo, in a nearly mystic view of nature.

With the forests, the painter arrived at the edge of abstraction,

2. BASTIDE, Roger. O oval e a linha reta: A propósito de algumas pinturas de Segall. *O Estado de São Paulo*, 29 abr. 1944.

da mata, ou seja, à luz como elemento fundante da pintura. Chega por fim aos estudos das favelas, que antecedem sua morte em 1957. São tentativas de transpor para a tela a dura realidade social dos que vivem precariamente. Sente-se atraído pela estrutura construtiva desses aglomerados, tal como Milton Dacosta quando, em *Composição* (1955), pinta a cidade vista da janela de seu apartamento.

Ambos, artistas formados na tradição figurativa, são, até certo ponto, contaminados pela vaga do abstracionismo geométrico em alta no Brasil da década de 1950. Dacosta chegou lá e depois recuou. Já Segall morreu afirmando sua fidelidade ao humanismo e à representação pictórica.

aware of the intermittence of light and darkness within the forests, that is, of light as a fundamental element of painting. He finally arrived at studies of favelas, shortly before his death in 1957. They are attempts to transpose to the canvas the hard social reality of those who lived precariously. He felt attracted to the constructive structure of these agglomerations, as did Milton Dacosta when, in his *Composição* [Composition] (1955), he painted the city seen from the window of his apartment.

The two artists, both trained in the figurative tradition, were to a certain extent influenced by the surge of geometric abstractionism in the 1950s. Dacosta arrived there and later withdrew. For his part, Segall died affirming his loyalty to humanism and to pictorial depiction.



Gado na montanha
[Cattle on the Mountain], 1939
óleo com areia sobre tela
[oil with sand on canvas]
60 x 65 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Gado na floresta
[Cattle in Forest], 1939
óleo sobre tela [oil on canvas]
60 x 65 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
Felipe Alexandrino Segall



Se em *Gado na montanha* Segall experimenta na paisagem um tipo de composição já trabalhado anteriormente em outros temas – a forma ogival do morro e as linhas ascendentes e ligeiramente oblíquas dos troncos lembram a proa do barco de *Navio de emigrantes* –, em *Rebanho em repouso* o artista retoma a composição oval (a “nebulosa”, como a chamava Mário de Andrade), já explorada em *Pogrom*, acentuando agora o movimento em espiral. Segall harmoniza ritmicamente o perfil da montanha com as ancas redondas dos animais, condensando-os numa forma circular. A cor liga os corpos uns aos outros, numa fusão cromática sem contrastes, apenas jogando com as tonalidades.

Rebanho em repouso [Herd at Rest], 1944

óleo com areia sobre tela

[oil with sand on canvas]

73 x 92 cm

COLEÇÃO [COLLECTION] Fundação Ema Klabin

If in the landscape of *Gado na montanha* [Cattle in the Mountains] Segall experimented with a sort of composition used earlier in other themes – the ogive shape of the hill and the ascending and slightly oblique lines of the tree trunks recall the prow of the ship in *Navio de emigrantes* – in *Rebanho em repouso* the artist resorts once again to the oval composition (or as Mário de Andrade called it, the “nebulous” composition), already explored in *Pogrom*, now accentuating the spiral movement. Segall rhythmically harmonizes the profile of the mountain with the round haunches of the animals, condensing them into a circular shape. The color connects the bodies to each other, in a chromatic blending without contrasts, only playing with the tones.



No mercado em Campos do Jordão [At the Market in Campos do Jordão], 1941
óleo com areia sobre tela
[oil with sand on canvas]
55 x 47 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
Fundação Ema Klabin



**Caboclas montadas [Caboclo
Women on Horseback], 1948**
óleo sobre tela [oil on canvas]
62 x 50,6 cm
ACERVO [COLLECTION]
Museu de Arte Brasileira – MAB FAAP



Figura com reposteiro
[Figure with Drapery], 1954
óleo sobre tela [oil on canvas]
81 x 60 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Rua de erradias I
[Street of Wanderers I], 1956
óleo sobre tela [oil on canvas]
116 x 147 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
Lucia Arnaud Segall



Grupo parado [Standing Group], 1956

óleo sobre tela [oil on canvas]
65 x 81 cm

COLEÇÃO [COLLECTION]

Maria Lúcia Alexandrino Segall



Casa na floresta
[House in the Forest], 1931
óleo sobre tela [oil on canvas]
52,5 x 56,5 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Casa negra [Black House], 1931

óleo sobre tela [oil on canvas]

47 x 55 cm

COLEÇÃO [COLLECTION]

Marina Lafer



Figura e choupana é uma obra fundamental na última fase da carreira de Segall. Ao mesmo tempo que retoma pesquisas anteriores (em particular do período parisiense), prenuncia as três séries dos seus últimos anos: “As erradias”, “Favelas” e “Florestas”. Nas paisagens suíças do início dos anos 1930, interessa ao artista a depuração das casas em formas poligonais, nas quais o volume é trabalhado por planos de cor. Em *Figura e choupana*, temos o cubo/cabana como elemento central da composição, em meio a uma floresta. A figura espectral de *Casa negra* retorna agora ainda mais enigmática.

O jogo entre bidimensionalidade (floresta) e tridimensionalidade (choupana) abrirá caminho para novas soluções formais: em *Rua de erradias*, o cubo se expande e ganha toda a tela. Em *Favela*, vemos a multiplicação dos cubos. Em *Grupo parado*, são as faixas verticais que retêm a atenção do artista. Nas três, Segall estuda a colocação da figura no espaço. Nas “Florestas”, as faixas verticais chegam ao paroxismo e a figura desaparece. A cor terá papel essencial em todas elas.

Figura e choupana is a fundamental artwork in the last phase of Segall's career. At the same time that it resumes previous researches (in particular from the Parisian period), it foreshadows the three series of his last years: “As erradias” [Wanderers], “Favelas” and “Florestas” [Forests]. In the Swiss landscapes from the early 1930s, the artist is interested in the distilling of the houses into polygonal forms, in which the volume is constructed through planes of color. In *Figura e choupana*, we have the cube/cabin as the central element of the composition, amidst a forest. The spectral figure of *Casa negra* returns now even more enigmatically.

The interplay between bidimensionality (the forest) and tridimensionality (the shack) was to open a way to new formal solutions: in *Rua de erradias* [Street of Wanderers] the cube expands and takes over the entire canvas. In *Favela*, we see the multiplication of the cubes. In *Grupo parado* [Standing Group] we find the vertical bands that retain the artist's attention. In the three, Segall studies the placement of the figure in space. In “Florestas,” the vertical bands reach the point of paroxysm and the figure disappears. In all three canvases, color plays an essential role.

Figura e choupana
[Figure and Shack], 1954
 óleo e areia sobre tela
 [oil with sand on canvas]
 116 x 81 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
 Fundação Edson Queiroz



Nos anos 1950, última década da vida de Segall, os assuntos estão cada vez mais depurados. Ele retoma motivos anteriores – erradias, favelas, florestas –, mas os temas vão ficando progressivamente mais rarefeitos. A pintura busca a transparência da matéria e a sublimação do real.

Em *Floresta com galhos entrelaçados*, as linhas escuras, verticais e oblíquas, dominam e formam uma trama densa. Na espessura da matéria pictórica, surgem acentos coloridos. Atrás das barras escuras de forte verticalidade vibram tons delicados em matéria mais fluida: marrons declinados, ocre, azuis, em uma gama sutil. Os troncos se entrelaçam uns nos outros sem comprometer a legibilidade da estrutura.

A obra é apresentada na 4ª Bienal de São Paulo, em homenagem póstuma. Paulo Mendes de Almeida escreve no catálogo da exposição: *Lasar Segall é a procura da transparência em matéria densa, o que pode parecer contraditório. [...] Sabe-se que o artista não descuidava os mínimos detalhes, trabalhando severamente centímetro por centímetro de suas telas. E era esse virtuosismo no manejo das tintas, na aplicação da cor sobre a cor, da pintura sobre o já pintado, que dava às suas obras aquela atmosfera de densidade e fluidez a um só tempo.*

Floresta com galhos entrelaçados é exemplar desse refinado fazer.

In the 1950s, the last decade of Segall's life, the subjects are increasingly more distilled. He resumes the previous motifs – wanderer women, favelas, forests – but the themes become increasingly more rarefied. The painting seeks the transparency of the material and the sublimation of the real.

In *Floresta com galhos entrelaçados*, the dark, vertical and oblique lines dominate and form a dense weave. In the thickness of the pictorial material, colored accents arise. Behind the dark bands of strong verticality, delicate tones vibrate in a more fluid material: variations of browns, ochers and blues in a subtle spectrum. The trunks interweave with one another without compromising the legibility of the structure.

This work was presented at the 4th Bienal de São Paulo, in a posthumous homage. Paulo Mendes de Almeida wrote in the exhibition catalog: *Lasar Segall is seeking transparency in dense material, which could seem contradictory. [...] It is known that the artist did not neglect the minimal details, painstakingly working his canvases centimeter by centimeter. And it was this virtuosity in the handling of the paints, in the application of color on color, of painting over the already painted, which gave his works that atmosphere of density and fluidity at one and the same time.*

Floresta com galhos entrelaçados is an example of this refined practice.

Floresta com galhos entrelaçados
[Forest with interlaced branches], 1956
 óleo sobre tela [oil on canvas]
 130 x 97 cm
 COLEÇÃO particular [Private COLLECTION]



Floresta com reflexos de luz
[Forest with Reflections of Light], 1954
óleo sobre tela [oil on canvas]
130 x 114 cm
COLEÇÃO particular [Private COLLECTION]



Floresta com vislumbre de céu
[Forest with a Glimpse of Sky], 1954
óleo sobre tela [oil on canvas]
115 x 89 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
Lucia Arnaud Segall



Floresta ensolarada
[Sunny Forest], 1955
óleo sobre tela [oil on canvas]
116 x 81 cm
COLEÇÃO particular [Private COLLECTION]



Favela, 1954/1955
óleo com areia sobre tela
[oil with sand on canvas]
65 x 50 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



MILTON DACOSTA
(Niterói, RJ, 1915 – Rio de Janeiro, RJ, 1988)

Composição [Composition], 1955
óleo sobre tela [oil on canvas]
60 x 73 cm
COLEÇÃO particular [Private COLLECTION]

Em 1954, Milton Dacosta retorna ao Brasil após dois anos de estudos na Europa. No mesmo ano inicia a série “Castelos e cidades”, com a qual viria a receber o prêmio de Melhor Pintor Nacional na 3ª Bienal de São Paulo, em 1955. Dacosta representa seus castelos como um arquiteto, colocando um a um seus tijolos de cor.

Em *Composição*, as linhas horizontais vão de um extremo a outro do quadro. A grade – formada por retângulos, quadrados e triângulos – emerge sobre o horizonte e se eleva sobre um fundo marrom. A estrutura formal se organiza por uma força centrípeta e, por meio dela, o quadro adquire equilíbrio, num centro espacial mais concentrado.

Nessa série surge um elemento novo na obra do artista: o jogo óptico produzido pelas pequenas unidades de cor – em discretos contrapontos cromáticos –, que ora avançam, ora recuam em face do espectador, produzindo uma pulsação rítmica. Mais do que planos de cor, são planos de matéria pictórica, trabalhados por meio de lentas e pacientes pinceladas, dando interioridade e “profundidade” a superfícies planas.

Tal como Segall com suas *Florestas*, Dacosta chega à beira da abstração, fronteira que ambos, nesse momento de suas carreiras, não quiseram ultrapassar.

In 1954, Milton Dacosta returned to Brazil after two years of studies in Europe. That same year he began the series “Castelos e cidades” [Castles and Cities], for which he was awarded the prize for Best National Painter at the 3rd Bienal de São Paulo, in 1955. Dacosta depicts his castles like an architect, placing their colored bricks one by one.

In *Composição*, the horizontal lines extend from one end of the painting to the other. The grid – made up of rectangles, squares and triangles – emerges above the horizon and is elevated above a brown background. The formal structure is organized by a centripetal force and, through it, the painting acquires balance, in a more concentrated spatial center.

In this series a new element arises in the artist’s work: the optical game produced by the small units of color – in discreet chromatic counterpoints – that sometimes advance, sometimes withdraw from the spectator, producing a rhythmic pulsation. Rather than planes of color, they are planes of pictorial material, worked on with slow, patient brushstrokes, imparting interiority and a sense of depth to the flat surfaces.

Just like Segall in his *Florestas* [Forests], Dacosta reaches the edge of abstraction, a limit that neither of the two artists, at this moment in their careers, wanted to go beyond.



Três Jovens [Three Youths], 2001
 bronze (realizado a partir do exemplar
 em pedra de Ipanema) [made based on
 a specimen in Ipanema stone], 1939
 155 x 73 x 83 cm
ACERVO da [COLLECTION of the]
 Pinacoteca do Estado de São Paulo
DOAÇÃO [GIFT OF] Maurício Segall
 e [and] Oscar Klabin Segall, 2001



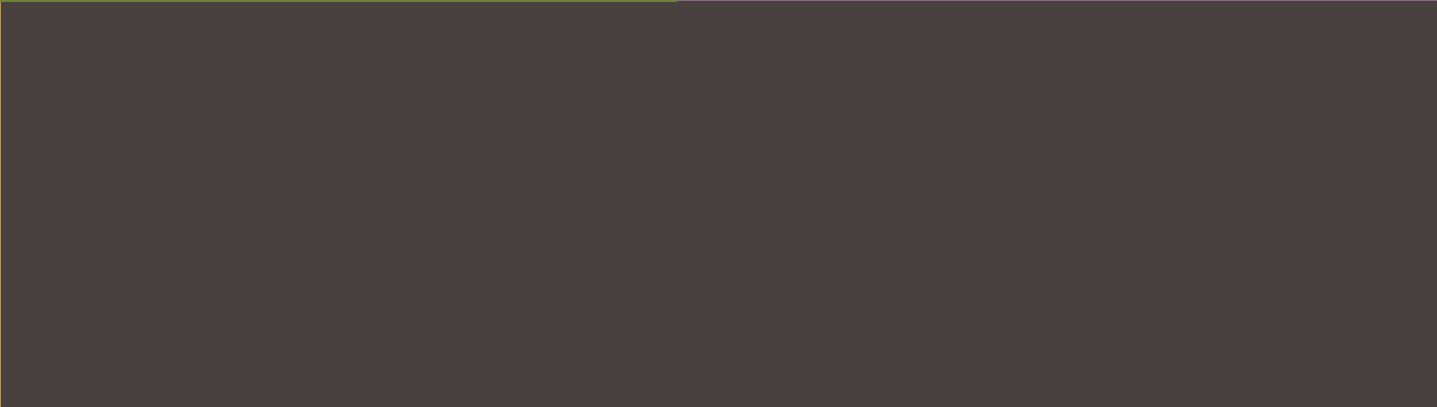


FOTOS E

DOCUMENTOS

Photos and Documents







Família Segall [Segall Family], 1897

16,6 x 11 cm

ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]
Lasar Segall / Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Lasar Segall junto à janela de seu ateliê em Dresden [Segall at the window of his studio in Dresden], 1919

6,6 x 6,4 cm

ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]
Lasar Segall / Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



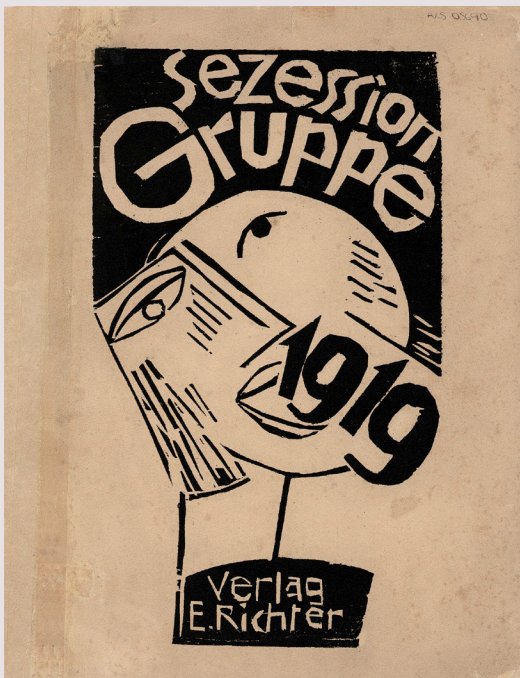
Lasar Segall, 13 nov. 1910 [Nov. 13, 1910]

10,8 x 8,9 cm

ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]
Lasar Segall / Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



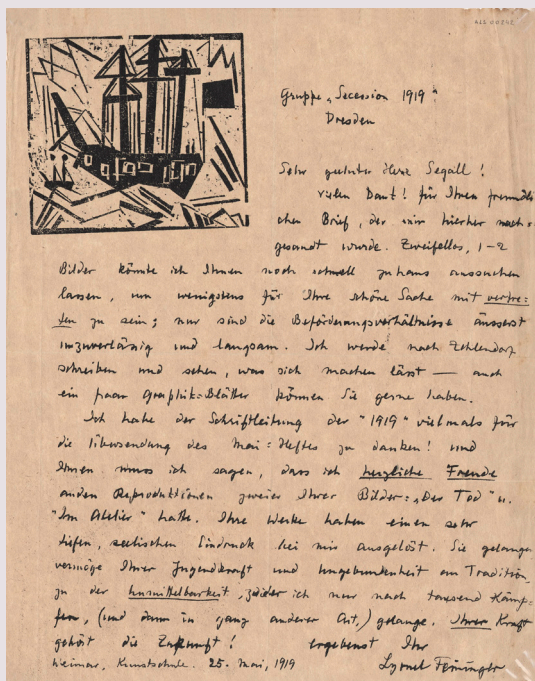
Lasar Segall e amigos
[Lasar Segall and friends], 1914
 8,1 x 11,1 cm
 ARQUIVO FOTOGRÁFICO
 [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]
 Lasar Segall / Museu Lasar Segall –
 IBRAM/MinC



Catálogo da primeira exposição do Grupo 1919 –
Secessão de Dresden, na Galeria Emil Richter, mar. 1919.
CAPA Xilogravura de Conrad Felixmüller
[Catalogue of the first exhibition of the Group 1919 –
Dresden Secession, at Emil Richter Gallery, March 1919.
COVER Woodcut by Conrad Felixmüller]
 28,7 x 23 cm
 ARQUIVO [ARCHIVE] Lasar Segall / Museu Lasar Segall –
 IBRAM/MinC



Lasar Segall em seu ateliê em Dresden
[Lasar Segall in his studio in Dresden], 1919
 16 x 12,2 cm
 ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]
 Lasar Segall / Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Carta de Lyonel Feininger para Segall
[Letter from Lyonel Feininger to Segall],
25 mai. 1919 [May 25, 1919]

28 x 22,2 cm

ARQUIVO [ARCHIVE] Lasar Segall /
Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC

“Suas obras provocam uma impressão
muito profunda em minha alma. Graças a
seu vigor juvenil e seu descompromisso
com a tradição, o Sr. alcança um efeito
direto, ao qual só chego após mil lutas.”

[“Your artworks make a very deep
impression on my soul. Thanks to your
youthful vigor and your noncommitment
to tradition, you achieve a direct effect,
which I only achieve after a thousand
struggles.”]



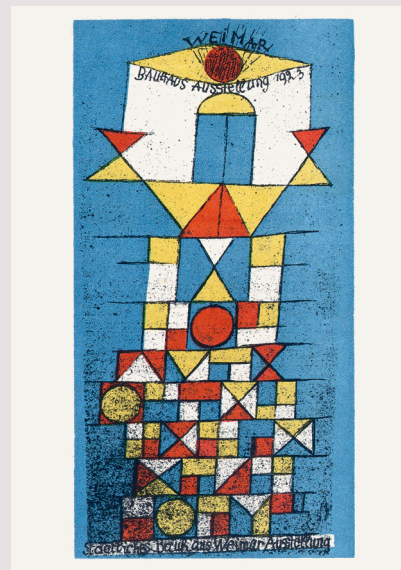
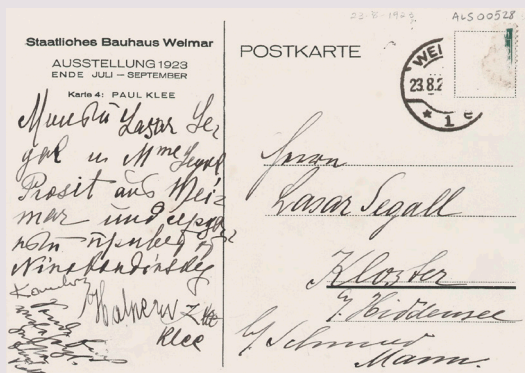
Catálogo da 1ª Exposição Internacional
em Düsseldorf (capa) [Catalogue
of the 1st International Exhibition in
Düsseldorf (cover)], 1922

19 x 11,4 cm

ARQUIVO [ARCHIVE] Lasar Segall /
Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC

Lasar Segall participa de uma grande
exposição coletiva de artistas
modernos, onde figuram: Fernand
Léger, Georges Braque, Henry Matisse,
Marc Chagall, Max Ernst, Mies van der
Rohe, Otto Dix, Pablo Picasso, Paul Klee
e Wassily Kandinsky, entre outros.

[Lasar Segall participated in a large
group show by modern artists, featuring
works by: Fernand Léger, Georges
Braque, Henry Matisse, Marc Chagall,
Max Ernst, Mies van der Rohe, Otto Dix,
Pablo Picasso, Paul Klee and Wassily
Kandinsky, among others.]



Cartão-postal de Paul Klee, Wassily Kandinsky e Victor Rubin para Lasar Segall (frente / verso) [Postcard from Paul Klee, Wassily Kandinsky and Victor Rubin to Lasar Segall (front / back)], 23 ago. 1923 [Aug. 23, 1923]

15,3 x 10,5 cm

ARQUIVO [ARCHIVE] Lasar Segall / Museu Lasar Segall - IBRAM/MinC

“Saudações de Weimar” (assinado por Klee, Kandinsky e Nina Kandinsky, Victor Rubin e outros).

[“Greetings from Weimar” (signed by Klee, Kandinsky and Nina Kandinsky, Victor Rubin and others).]



Lasar Segall e Margarete, sua primeira esposa, a caminho do Brasil [Lasar Segall and Margarete, his first wife, on their way to Brazil], 1923

7,3 x 5,4 cm

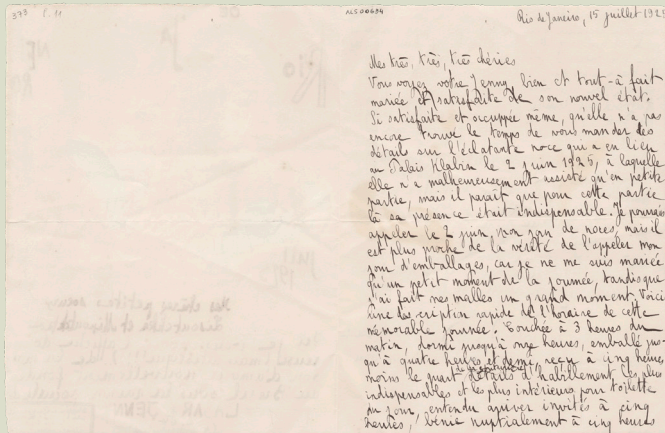
ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE] Lasar Segall / Museu Lasar Segall - IBRAM/MinC



Interior do Pavilhão de Arte Moderna da mecenas Olívia Guedes Penteadó. Teto pintado por Segall [Interior of the Pavilhão de Arte Moderna of art patron Olívia Guedes Penteadó. Ceiling painted by Segall], 1924

17,6 x 23,5 cm

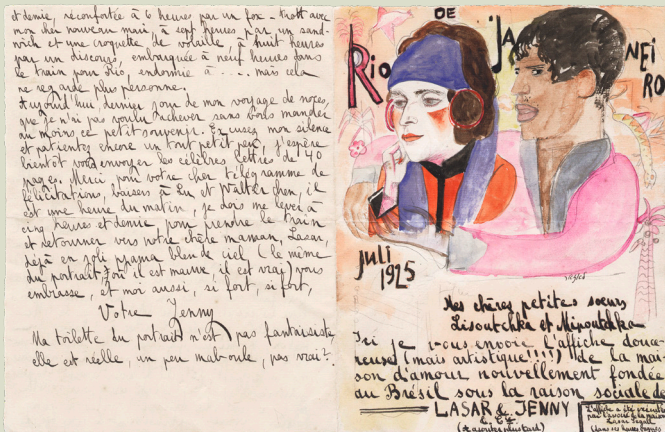
ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE] Lasar Segall / Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Carta de Jenny Segall para suas irmãs Mina Klabin Warchavchik e Luiza Klabin Lorch (frente / verso) [Letter from Jenny Segall to her sisters Mina Klabin Warchavchik and Luiza Klabin Lorch (front / back)], 15 jul. 1925 [Jul. 15, 1925]

22,4 x 33,6 cm

ARQUIVO [ARCHIVE] Lasar Segall / Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC

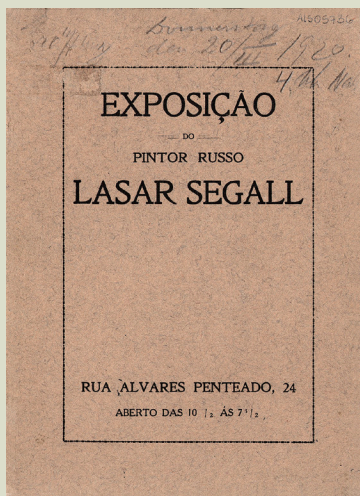


“Minhas queridas irmãzinhas Lisoutchka e Minoutchka. Aqui, mando o cartaz meigo (porém artístico!!!!) da casa de amor recentemente fundada no Brasil sob a razão social LASAR & JENNY & CIA. (a completar mais tarde).

O cartaz foi realizado pelo sócio da casa, Lasar Segall (pintor nas horas vagas).”

[“My dear little sisters Lisoutchka and Minoutchka. Here, I’m sending the gentle (but artistic!!!!) poster of the house of love recently founded in Brazil under the corporate name LASAR & JENNY & CIA. (to be completed later).

The poster was made by house member Lasar Segall (painter during his free time).”]



Catálogo de exposição individual em São Paulo (capa) [Catalog of the solo show in São Paulo (cover)], 1924
19,2 x 14 cm
ARQUIVO [ARCHIVE] Lasar Segall / Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Lasar Segall entre bananeiras [Lasar Segall among banana trees], 1925
10,7 x 16,4 cm
ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]
Lasar Segall / Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



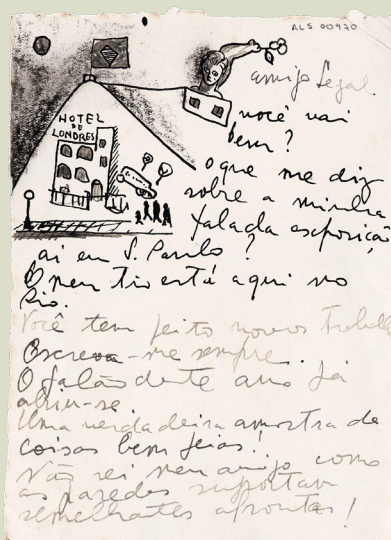
Figura [Figure], 1924
grafite sobre papel
19 x 13,1 cm
COLEÇÃO [COLLECTION]
Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Lasar e Jenny Segall [Lasar and Jenny Segall], 1925
13,3 x 8,3 cm
ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]
Lasar Segall / Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Lasar, Jenny e Mauricio Segall [Lasar, Jenny and Mauricio Segall], 1926
10 x 14,4 cm
ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]
Lasar Segall / Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Se se fosse parede de uma
 galeria de arte estava
 sempre com grandes
 buracos.
 É tudo assim!!
 No mundo o que vale é a galera
 alguma elite.
 Raramente um artista faz
 uppi sua arte.
 Uns são murdãos e vicia
 com o vertido dos milhões.
 Outros se dizem commerciaes?
 Outros, verdadeiros por que seije
 o mundo bem o que re?
 Mas antes destes existem
 não rei, outros que nem
 bem diferente a natureza, o
 commercia moda!
 Outros morrem com seus
 quadros, porque entre os seus
 quadros e telas não ~~existem~~
 a pratica,
 Lasar escreva-me!
 27 de 1928 Cicero.

Carta de Cicero Dias para Lasar Segall [Letter from Cicero Dias to Lasar Segall] (pp. 1, 2), 1928
 14,5 x 10,5 cm
 ARQUIVO [ARCHIVE] Lasar Segall -
 Museu Lasar Segall - IBRAM/MinC



Mendigo com bengala - 'Rio'
 [Beggard with Cane - 'Rio'], c. 1928
 grafite sobre papel [graphite on paper]
 19 x 12,8 cm
 COLEÇÃO [COLLECTION]
 Museu Lasar Segall - IBRAM/MinC



Jenny Klabin Segall, Oswald de Andrade e
 Tarsila do Amaral na fazenda São Bernardo
 [Jenny Klabin Segall, Oswald de Andrade and
 Tarsila do Amaral at the São Bernardo farm], 1928
 8 x 5,3 cm
 ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]
 Lasar Segall / Museu Lasar Segall - IBRAM/MinC



Segall em abertura de sua exposição no Palace Hotel, Rio de Janeiro [Segall at the opening of his exhibition at the Palace Hotel, Rio de Janeiro], 1928

10,1 x 15,6 cm

ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]
Lasar Segall / Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



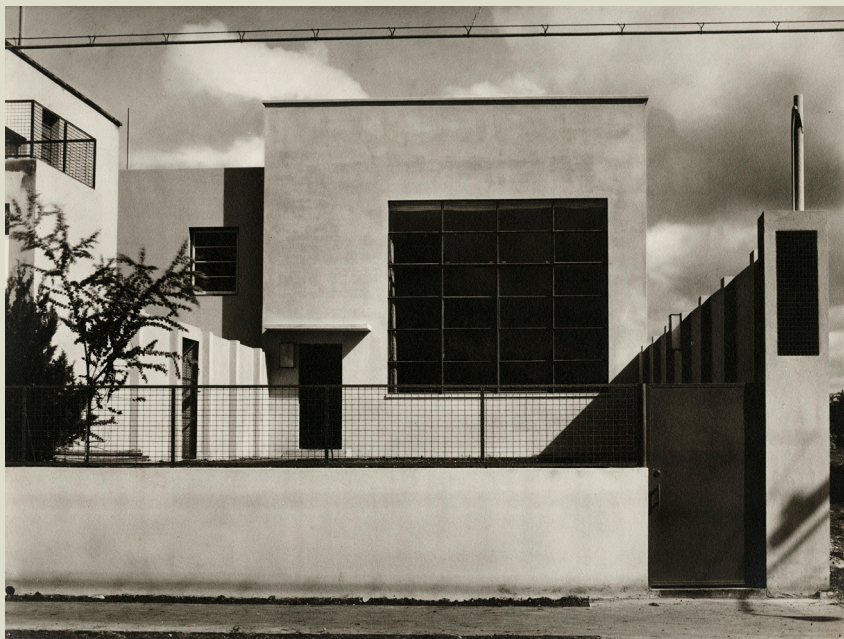
ALS 01043
Segall
alô! bom dia. Estou chegando da
minha viagem. Não encontro mais
você nem dona Jerry e não te sou-
dades. A viagem foi um colosso.
Passei noites de cantiga e dança,
cachaça e café, muito do povo mais
suave, sob a lua mais verdadeira
deste mundo. Não posso mais su-
par vida civilizada. Estou povo, estou
cantando, estou ferrista e boêmio.
Vinda por cima S. Paulo sem você
inda me irrita mais. ~~Vestiu a~~ ~~ambora,~~
gente! Saudades do Mário

F1069

Cartão-postal de Mário de Andrade para Lasar Segall (frente / verso), abr. 1929 [Postcard from Mário de Andrade to Lasar Segall (front / back), Apr. 1929]

8,4 x 13,5 cm

ARQUIVO [ARCHIVE] Lasar Segall –
Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Fachada do ateliê de Lasar Segall, arquitetura de Warchavchik [Façade of Lasar Segall's studio, architecture by Warchavchik], 1932
22,7 x 22,5 cm
ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]
Lasar Segall / Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Segall, Jenny e Mauricio
[Segall, Jenny and Mauricio], 1929
10,2 x 7,7 cm
ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]
Lasar Segall / Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Decoração do 2º baile *Carnaval na Cidade de SPAM* [Decoration of the 2nd *Carnival Dance in the City of SPAM*], 1934

10,2 x 16,8 cm

ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]
Lasar Segall / Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Baile de carnaval *Expedição às matas virgens de Spamolândia* [Carnival dance *Expedição às matas virgens de Spamolândia*], 1934

FOTO [PHOTO] Hildegard Rosenthal

17,3 x 23,4 cm

ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]
Lasar Segall / Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Lasar Segall em frente
à pintura *Navio de
emigrantes* [Lasar Segall
in front of the painting
Ship of Emigrants], 1940

FOTO [PHOTO]

Hildegard Rosenthal

9,4 x 12,2 cm

ARQUIVO FOTOGRÁFICO

[PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]

Lasar Segall / Museu Lasar
Segall – IBRAM/MinC



Navio de emigrantes [Ship of emigrants],
década de 1930 [1930s]

8,8 x 13,9 cm

ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]

Lasar Segall / Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC

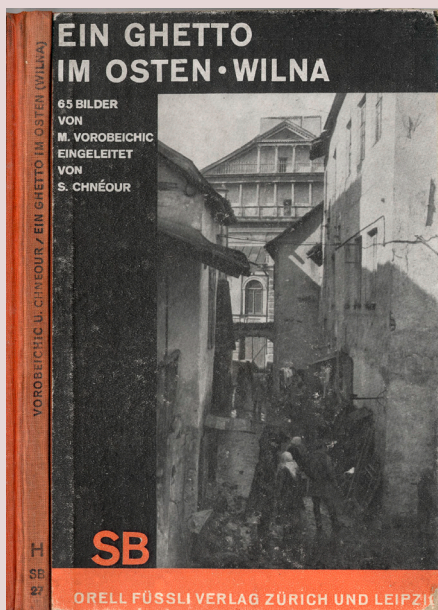


Navio de emigrantes [Ship of emigrants],
década de 1930 [1930s]

8,7 x 13,6 cm

ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]

Lasar Segall / Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Livro *Ein Ghetto im Osten - Wilna*
 [The book *Ein Ghetto im Osten - Wilna*
 (capa [cover], pp. 28, 29), 1931

FOTO [PHOTO] M. Vorobeichic
 19,4 x 13,2 x 0,8 cm (capa) [cover] /
 19,4 x 13,2 cm (páginas) [pages]
 ARQUIVO [ARCHIVE] Lasar Segall /
 Museu Lasar Segall - IBRAM/MinC



28. Um das tägliche Brot חיים כל ימיהם

29. Handel

קני סחור



O elefante, o grillo, e cunhã,
Policiadamente insetados,
Epicham, pincham feito gatos,
Pra ver, na cidade de Spam,

Dão Momo, príncipe galã
Com seu sequito sem respeito,
Receber honras do Prefeito
Da heroica cidade de Spam.

E se abre a festa festará!
Doatores, mendigos, exóticos
Penas, carruagens estambóticas
Bercerolas e relapã,
Heróis nascidos na antevespere,
Jogadores de box e visipora,
Espores, cacas, bête nuã...
E' a fama urbana e suburbana
Dançando o fox, a queromana
Cordã bambã, valsa alemã
Samba, tango, jongo e bolero!

Vinde ver isso ao Trocadero
Na carnavalada de Spam!



AS ALTAS AUTORIDADES
DA CIDADE SPAM CONVI
DAM V.S. PARA A RECEP
ÇÃO DO PRINCEPE
CARNAVAL A REALI
SAR-SE NA PRAÇA PUB
LICA DA CIDADE SPAM
NÓ DIA 16 de FEVEREIRO 23H

1 9 3 3

Als 06060

I.ª EXPOSIÇÃO
DE ARTE MODERNA

DA
SPAM

SOCI
D
P
A
M
ARTE
P
M
MODERNA

PINTURA
ESCULTURA
ARQUITETURA

1933

Als 06100

Convite e programa para o 1º baile
Carnaval na Cidade de SPAM
[Invitation and programme for first
Carnival Dance in the City of SPAM], 1933
31,2 x 23,8 cm
ARQUIVO [ARCHIVE] Lasar Segall /
Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Catálogo da 1ª exposição de arte
moderna da SPAM [Catalogue for first
SPAM exhibition of Modern Art], 1933
18,4 x 13,3 cm
ARQUIVO [ARCHIVE] Lasar Segall / Museu
Lasar Segall – IBRAM/MinC

Cédula desenhada por Segall para o baile
Carnaval na Cidade de SPAM [Currency
note designed by Segall for the *Carnival
Dance in the City of SPAM*], 1933
5,9 x 8,4 cm
ARQUIVO [ARCHIVE] Lasar Segall / Museu
Lasar Segall – IBRAM/MinC

São Paulo, den 22. April 1939.

Lieber Kandinsky!

Ich mache mir grosse Vorwürfe, Ihren ersten Brief nicht beantwortet zu haben, umsoehr da ich mih so sehr ueber ihn gefreut habe. Heute erhalte ich Ihren zweiten Brief und bin wirklich gluecklich, dass Sie mir trotzdem wieder geschrieben haben, und danke Ihnen recht herzlich dafer.

Ich gehoere leider zu den Menschen, die nur mit Schwierigkeiten schreiben koennen, die das Schreiben von Briefen von einem Tag auf den andern verschieben, bis auf den Tag, an dem sie sich zu schameen beginnen, die liebsten Briefe zu beantworten. Ich haette mich so gerne an dem Ankauf eines Bildes von Otto Freundlich fuer das Museum Jeu de Paume beteiligt, bekam aber nicht von hier aus die Erlaubnis, das Geld zu ueberweisen. Sie muessen wissen, dass man von hier aus nur in besonderen Faellen Geld ins Ausland ueberweisen kann. Wie endete die Ausstellung von Otto Freundlich? Es tut mir fuerchterlich leid, ihm aus diesem eigentlich so belanglosen Grunde nicht helfen zu koennen; es wird einem das Leben immer komplizierter gemacht, besonders fuer diejenigen, die besonders empfindlich sind fuer die Ereignisse ihrer Umwelt. Sie, lieber Kandinsky, sind der Gluecklichere, Sie haben die Kraft, sich von der Aussenwelt abzuschliessen, um sich in Ihrer eigenen Welt, Ihrem Atelier, ruhig Ihrer Arbeit zu widmen, Probleme in Ihrer Kunst als wichtiger zu betrachten als die jetzigen Weltereignisse, mit denen wir alle, ob wir wollen oder nicht, eng verbanden sind, und von welchen wir als Menschen und Kuenstler leider sehr abhaengig sind. Ich bin viel pessimistischer als Sie, es liegt vielleicht daran, dass ich aus der Entfernung heraus alles durch eine trueb gefaerbte Brille sehe. Was ist aus der Ausstellung "Twentieth Century German Art", die in London stattfinden sollte, geworden? Hatten Sie persoenlich mit Ihrer Ausstellung in London Erfolg? Haben Sie auch in Paris in der letzten Zeit ausgestellt? Ich bin oft mit meinen Gedanken in Paris, ich kenne genuegend die Schattenseiten dieser herrlichen Stadt, ich haette trotzdem, um dort leben zu koennen, alles mit in Kauf genommen. Wie gerne haette ich jetzt eine Stunde bei unseren grossen alten Freunden im Louvre verbracht ~~mit~~ und auch bei meinen Freunden in den Ateliers, um zu sehen, was sie schaffen und mich mit ihnen ueber so viele Dinge zu unterhalten, was uns Kuenstler angeht. Paris ist doch die Stadt, wo sich der Kuenstler heute existenzberechtigt fuehlt. Ich erfahre von den wichtigen Kunstausstellungen in Paris durch schlechte Reproduktionen und belanglose Artikel. Ich arbeite immer, wie jeher, der die Kunst ernst auffasst, in ihr sein Lebensziel und Ideal sieht. Ich bin aufgefordert worden, von der Kunstgesellschaft in Buenos Aires, die herrliche Ausstellungsraeume besitzen soll, eine Ausstellung meiner Arbeiten zu veranstalten. Ich freue mich sehr darauf. Buenos Aires soll eine fabelhaft interessante Stadt sein, Paris en miniature. Man muss auch damit zufrieden sein. Sie wuerden natuerlich sagen: "Geschmacksache". Ich verliess Paris 1938 mit der ernstesten Absicht, so gegen Ende 1939 wieder dort zu sein. Aber bei den allgemeinen Schwierigkeiten, die einem bei jedem Unternehmen in den Weg gelegt werden, sehe ich mich

gezwungen, viele meiner gefassten Plaene aufzugeben. Wie geht es Ihnen gesundheitlich, arbeiten Sie viel? Wie gerne haette ich Ihre Sachen wieder gesehen. Ich denke in grosser Freude an meinen letzten Besuch in Ihrem Atelier, an Ihre fabelhaften Arbeiten, das war, als wir mit Kate zusammenwaren. Erinnern Sie sich noch? Wie geht es Ihrer lieben Frau? Meine Frau und ich denken mit Vergnuegen an die schoenen Stunden, die wir zusammen mit Ihnen beiden verlebten und wuenschten, es koennte sich bald wiederholen. Meine Frau hat zuletzt "Esther" von Racine uebersetzt. Es wird demnaechst erscheinen. Es geht uns soweit ganz gut, abgesehen von der stark nervoesen Stimmung, fuer die die politischen Ereignisse stets sorgen. Meine Jungen entwickeln sich sehr gut, hier in Brasilien, in der gluecklichen Atmosphaere, vielleicht die einzige Atmosphaere, in der man noch frei atmen kann. Von Victor Rubin habe ich die letzte Nachricht vor ca. 6 Wochen bekommen. Wie es scheint, ist seine Lage unveraendert, er lebt aber immer in der Hoffnung, bald wieder zoweit zu sein, um ein normales Geschaeftleben zu beginnen. Ich habe Ihre Gruesse an Nora ausgerichtet. Sie ist Sekretaeerin bei einem amerikanischen Professor der hiesigen Universitaet. Sie verdient noch sehr wenig und scheint im allgemeinen nicht besonders zufrieden zu sein. Meine Frau und ich erwidern herzlichst Ihre lieben Gruesse und wuenschen Ihnen beiden alles Gute. Ich waere Ihnen dankbar, lieber Kandinsky, wenn Sie sich wieder einmal Zeit nehmen koennten, mit zu schreiben.

Carta de Lasar Segall para Wassily Kandinsky
[Letter from Lasar Segall to Wassily Kandinsky]
(pp. 1, 2), 22 abr. 1939 [Apr. 22, 1939]

26,6 x 21 cm

ARQUIVO [ARCHIVE] Lasar Segall / Museu Lasar Segall - IBRAM/MinC

"O Sr., caro Kandinsky, é o mais feliz, o Sr. tem uma força para se fechar ao mundo exterior, e no seu próprio mundo, seu ateliê, dedicar-se com tranquilidade ao seu trabalho, e considerar os problemas da arte como mais importantes do que os fatos do mundo de hoje, com os quais nós todos, querendo ou não, estamos estreitamente ligados e dos quais somos infelizmente, como pessoas e como artistas, completamente dependentes. Sou bem mais pessimista que o Sr. Talvez isso se deva ao fato de que eu, a distância, veja tudo através de uma lente colorida e opaca."

["You sir, dear Kandinsky, are the happiest, you have a power to close yourself off to the outer world, and in your own world, your studio, to dedicate yourself tranquilly to your work, and to consider the problems of art as more important than the facts of today's world, with which all of us, whether we want it or not, are strictly linked, and on which we are, unfortunately, as people and as artists, completely dependent. I am much more pessimistic than you. Perhaps this is because I, at a distance, see everything through a colored and opaque lens."]



Lasar Segall e a obra *Guerra*

[Lasar Segall and the artwork *War*], c. 1942

16,7 x 22 cm

ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]

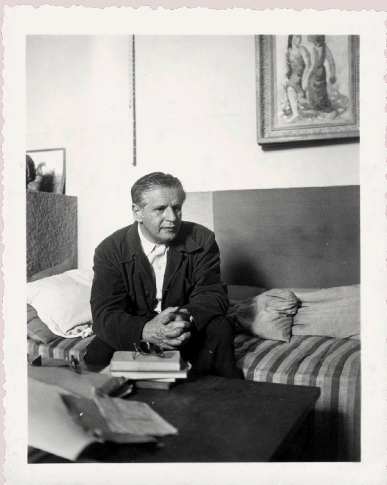
Lasar Segall / Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Lasar Segall em seu ateliê
[Lasar Segall in his studio], 1945
 8,5 x 5,5 cm
 ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]
 Lasar Segall / Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Segall e Jenny na exposição no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro [Segall and Jenny at the exhibition at the Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro], 1943
 12 x 18 cm
 ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]
 Lasar Segall / Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



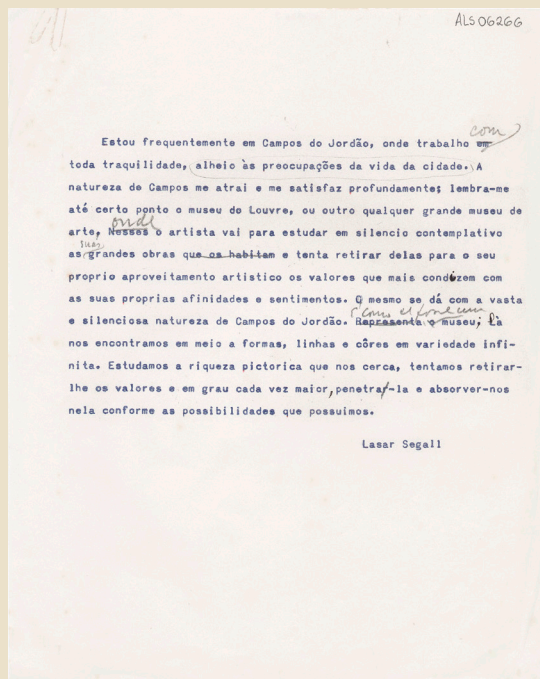
Lasar Segall em sua residência
[Lasar Segall in his residence],
2 mar. 1947 [Mar. 2, 1947]
 9,9 x 7,7 cm
 ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]
 Lasar Segall / Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Segall, Jenny e seus filhos Mauricio e Oscar
[Segall, Jenny and their sons Mauricio and Oscar], 1948
 5,3 x 5,4 cm
 ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]
 Lasar Segall / Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Lasar Segall em Campos do Jordão
 [Lasar Segall in Campos do Jordão], 1939
 10,2 x 7,5 cm
 ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]
 Lasar Segall / Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Texto de Lasar Segall sobre Campos do Jordão
 [Text by Lasar Segall about Campos do Jordão],
 c. 1940
 25,7 x 20,5 cm
 ARQUIVO [ARCHIVE] Lasar Segall / Museu Lasar
 Segall – IBRAM/MinC



Casa na paisagem
 [House in the Landscape], 1939
 tinta sépia a pena sobre papel
 [pen and sepia ink on paper]
 11 x 15,9 cm
 COLEÇÃO [COLLECTION] Lasar Segall /
 Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC

16. März 1940.
 Lieber Herr Segall, heute darf ich Ihnen gratulieren. Die Presse war recht guesstig und auch der Besuch. Die letzte Woche kann noch Verkäufe in der Ausstellung bringen. (Aber darauf ist nicht viel Hoffnung da nirgends Bilder verkauft werden. Gestern war ich in einer Auktion in der gute Kunstwerke fuer 1/10 des Einkaufspreises verschleudert wurden. So ist die Welt! Sie sind richtig vorgestellt und DAS BEDEUTET MIR ALLES... vorläufig. Ein Schritt nach dem anderen. Unser wirklich grosser Erfolg liegt in dem unsäglich aufleuchtenden Ausschnitt. TIME ist eine Wehenschicht mit der grossten Auflage, 2,000,000 Exemplare die von 20,000,000 Menschen in der ganzen Welt gelesen werden. (Ich schickte Ihnen als Paket alle anderen Belege erst nächste Woche von TIME mehrere Exemplare.) Die Kritiker der TIME sind sehr boesartige Zungen und suchen nur Material das Weltbedeutung hat. Sie lassen alles Lokale aus. Ich komme die Herausgeber sehr gut und wartete lange sie richtig brauchen zu kommen. Bis zur aller letzten Minute war ich nicht sicher ob sie sich nicht antisemitisch witzmachend ueber das "PROGRAM" stuerzen werden... aber lesen Sie selbst. Das wichtigste Wort ist CRITICS WERE IMPRESSED. Auf Das allein kam es mir an.
 Aus dem Material das ich Ihnen schicke, koennen Sie ein hervorragendes Resumee fuer die brasilianischen Zeitungen machen.
 Fuer meine Arbeit war es ein guter Auftakt. Ich bin jetzt dabei die Ausstellung weiterzuleiten. So einfach ist es nicht weil Niemand die Unkosten tragen will. (A propos... den zweiten check habe ich erhalten und danke Ihnen sehr. Den dritten noch nicht, ich hoffe dass er bald kommt.) Aber New York ist eine kleine Welt und ich hoffe noch sehr viel fuer Sie hier zu tun. Es hat viel Zeit nootig, ich werde Sie in gemischte Ausstellungen gut vertreten u.s.w.
 Dem Herrn Smith habe 10 Photographien gestiftet fuer sein Archiv. Von den vielen Photographien die bestellt habe, sind nur sehr wenige benutzt worden. Die Wahrheit ist, dass Ihre Skizze in der Eigenheit der Farbe beruht und ohne die Farbe sind die Photos den Herausgebern nicht wichtig genug. Wir haben 100 Ausstellungen jede Woche und jede Zeitung bringt etwa 6 Abildungen... Sie koennen sich den und jede schwer es wird die Kritiker zu bewegen fuer Eines Bwas zu tun... so gut er auch sein mag. Aber in Ihrer dritten oder sechsten Ausstellung wird es ganz anders sein. Sie waren hier ganz unbekannt und die meisten Kritiker wollten Sie als juedischen Maler aus Russland abstempeln der zufaellig in Brasilien lebt. Ich hatte lange Diskussionen und was ich von mir ohne Einbildung sagen kann, ist dass die Presse mich sehr respektiert. Die Times hat mehrere Kritiker und die Nummer eins ist Mr. Jewell. Er hat keinen Platz auf der Frontpage fuer Neukommer. Er muss die grossen Ausstellungen mit 100 und mehr Kuenstlern besprechen. Ich habe mich an ihn ganz besonders hervorgemacht und es ist nicht so wichtig wieviel er ueber Sie geschrieben hat, als dass Sie auf der Frontpage sind und von ihm vorgestellt. Ihre Werke gewinnen... sie sind echt. Kritiker sehen schnell und faelschlich brauche mehrere Wochen taeglicher Beobachtung und Erklarung bis ich richtig beurteilen kann.
 Dienstag nachmittag sehe ich den Direktor des Metropolitan Museums. Die kaufen keine modernen Auslaender... nicht einmal Picasso Chagall etc. Aber ich will versuchen ihn ein Bild als eine Stiftung von mir anzubieten als goodwill zwischen Nord und Sued Amerika. Zur Erinnerung an die erste Ausstellung in New York.

Es ist ohne Zweifel dass der Maler der Koenstler in seinem Schaffen schon Reife erreicht hat. Er malt oder zeichnet darft ist eine Ausstellung von ihm. Das ist ein Schritt nach dem anderen. Ich bin jetzt dabei die Ausstellung weiterzuleiten. So einfach ist es nicht weil Niemand die Unkosten tragen will. (A propos... den zweiten check habe ich erhalten und danke Ihnen sehr. Den dritten noch nicht, ich hoffe dass er bald kommt.) Aber New York ist eine kleine Welt und ich hoffe noch sehr viel fuer Sie hier zu tun. Es hat viel Zeit nootig, ich werde Sie in gemischte Ausstellungen gut vertreten u.s.w.
 Dem Herrn Smith habe 10 Photographien gestiftet fuer sein Archiv. Von den vielen Photographien die bestellt habe, sind nur sehr wenige benutzt worden. Die Wahrheit ist, dass Ihre Skizze in der Eigenheit der Farbe beruht und ohne die Farbe sind die Photos den Herausgebern nicht wichtig genug. Wir haben 100 Ausstellungen jede Woche und jede Zeitung bringt etwa 6 Abildungen... Sie koennen sich den und jede schwer es wird die Kritiker zu bewegen fuer Eines Bwas zu tun... so gut er auch sein mag. Aber in Ihrer dritten oder sechsten Ausstellung wird es ganz anders sein. Sie waren hier ganz unbekannt und die meisten Kritiker wollten Sie als juedischen Maler aus Russland abstempeln der zufaellig in Brasilien lebt. Ich hatte lange Diskussionen und was ich von mir ohne Einbildung sagen kann, ist dass die Presse mich sehr respektiert. Die Times hat mehrere Kritiker und die Nummer eins ist Mr. Jewell. Er hat keinen Platz auf der Frontpage fuer Neukommer. Er muss die grossen Ausstellungen mit 100 und mehr Kuenstlern besprechen. Ich habe mich an ihn ganz besonders hervorgemacht und es ist nicht so wichtig wieviel er ueber Sie geschrieben hat, als dass Sie auf der Frontpage sind und von ihm vorgestellt. Ihre Werke gewinnen... sie sind echt. Kritiker sehen schnell und faelschlich brauche mehrere Wochen taeglicher Beobachtung und Erklarung bis ich richtig beurteilen kann.
 Dienstag nachmittag sehe ich den Direktor des Metropolitan Museums. Die kaufen keine modernen Auslaender... nicht einmal Picasso Chagall etc. Aber ich will versuchen ihn ein Bild als eine Stiftung von mir anzubieten als goodwill zwischen Nord und Sued Amerika. Zur Erinnerung an die erste Ausstellung in New York.



From Brazil
 Lasar Segall paints violence from memory. A Jew, he spent his youth in Tsarist Russia. In 1912 he won minor fame by being the first Cubist to exhibit in Brazil. In 1921 he went there to live. As a Brazilian, brown-haired Lasar Segall has painted images of violence and coffee-handling with a realism that does his naturalization papers credit. Last week, at 49, Artist Segall made his U. S. debut at Manhattan's Neumann-Willard Gallery with a show of oils, water colors and etchings. Critics were impressed.
 For all its variance, Artist Segall's work, like himself, is meticulous, disciplined, treats trouble tranquilly. His paintings have volume, seem big even when they are small. Using low-keyed earth colors—burnt sienna, ochre, silver grey, black, dull red, dark green—and firm, concise lines, he strikes a sober balance between emotion and restraint. Savage as an air mid but far stiller is his Pogrom, a huddled heap of corpses lying quietly on a Torah scroll.
 As an immigrant, Artist Segall etched with telling strokes the crowded steerage of his transatlantic liner, the lonely sea beyond. Brighter, more cheerful are his water colors of laborers taking siestas, cows looking over a fence. With his attractive Brazilian wife and two sons, Artist Segall lives in Rio, bustling São Paulo. But he often goes back country to paint. Most appealing canvas in the show came from one such trip: Negro Mother, an almond-eyed, woolly-haired girl holding up her calf-to-kill infant.
 TIME, March 18, 1940

Carta do crítico Israel Ben Neumann para Lasar Segall [Letter from critic Israel Ben Neumann to Lasar Segall] (pp. 1, 2), 16 mar. 1940 [Mar. 16, 1940] 24,6 x 17,9 cm ARQUIVO [ARCHIVE] Lasar Segall – Museu Lasar Segall / IBRAM/MinC

"Nossa maior conquista está no recorte colado no verso desta carta. A TIME é uma revista semanal com uma enorme tiragem. 2.000.000 de exemplares que serão lidos por 20.000.000 de pessoas no mundo todo."

"[Our biggest victory is in the clipping glued to the back of this letter. TIME is a weekly magazine with an enormous print run, 2,000,000 copies that will be read by 20,000,000 people around the world.]"



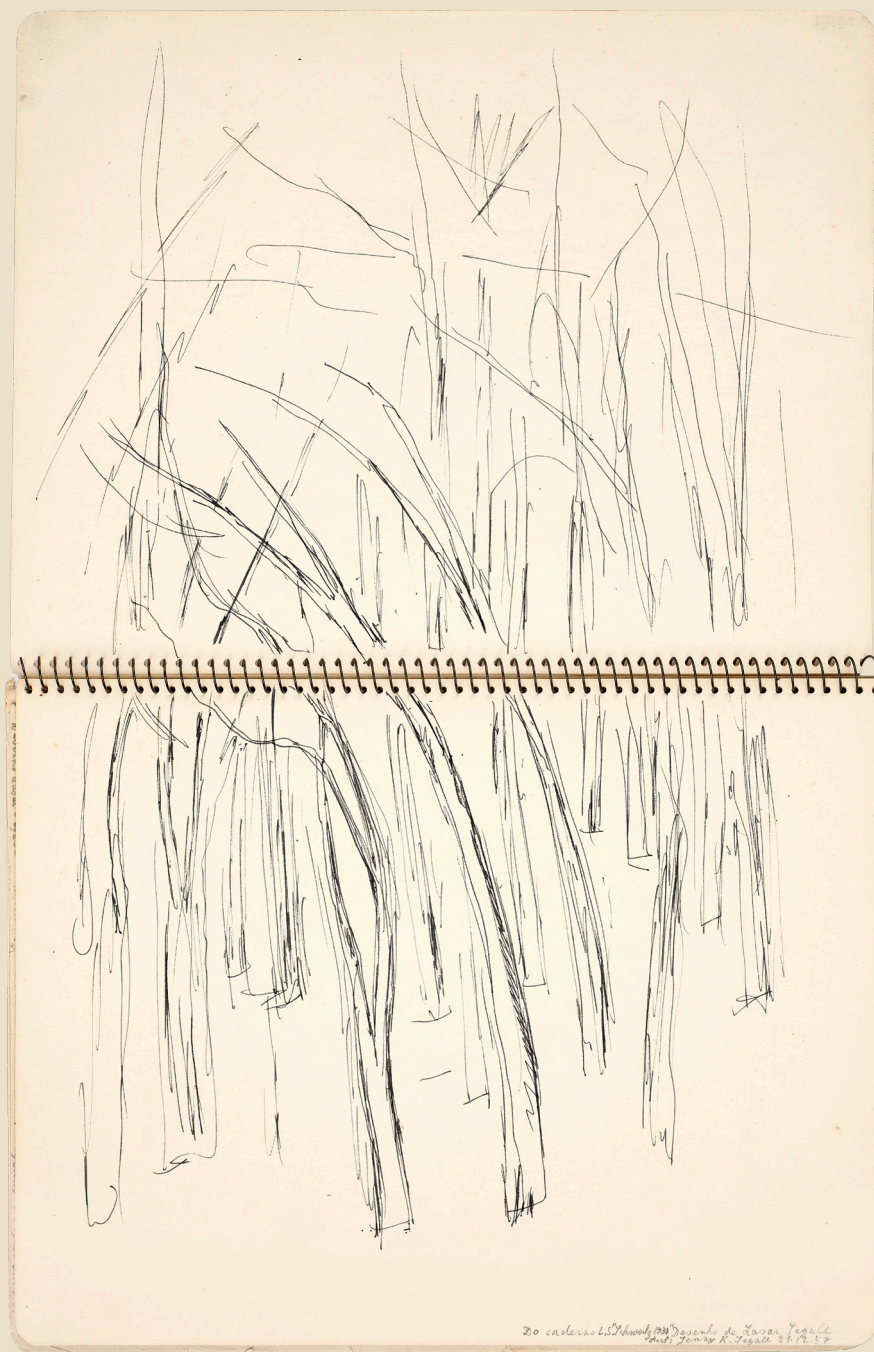
Lasar Segall e Geraldo Ferraz [Lasar Segall and Geraldo Ferraz], 1949 5,8 x 5,3 cm ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE] Lasar Segall / Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Paisagem na montanha
[Landscape on Mountain], s.d. [n.d.]
 caneta tinteiro sobre papel
 [nib pen on paper]
 22 x 31,2 cm
COLEÇÃO [COLLECTION] Lasar Segall /
 Museu Lasar Segall - IBRAM/MinC



Floresta [Forest], 1921
 grafite sobre papel [graphite on paper]
 20,1 x 12,1 cm
COLEÇÃO [COLLECTION] Lasar Segall /
 Museu Lasar Segall - IBRAM/MinC



Floresta, página de um caderno de anotação

[Forest, page from a sketchbook], c. 1930

caneta tinteiro azul sobre papel

[blue nib pen on paper]

42,5 x 27,2 cm

COLEÇÃO [COLLECTION] Lasar Segall /

Museu Lasar Segall - IBRAM/MinC



Lasar Segall, Gregori Warchavchik, Sigfried Giedion e Pietro Maria Bardi [Lasar Segall, Gregori Warchavchik, Sigfried Giedion and Pietro Maria Bardi], 1951

FOTO [PHOTO] Sascha Harnisch

18,2 x 19 cm

ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]

Lasar Segall – Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC



Família Segall (Maurício, Beatriz, Lasar, Jenny, Raquel e Oscar) [The Segall family (Maurício, Beatriz, Lasar, Jenny, Raquel and Oscar)], 1954

5,5 x 5,4 cm

ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC

ARCHIVE] Lasar Segall / Museu Lasar

Segall – IBRAM/MinC



Lasar Segall na montagem da 1ª Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo [Lasar Segall at the setup of the first Bienal de São Paulo, held by the Museu de Arte Moderna of São Paulo], 1951

FOTO [PHOTO] C. Scheier

17,9 x 17,5 cm

ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]

Lasar Segall – Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC

Lasar Segall, 1957

FOTO [PHOTO] Luís Lorch

22,5 x 16,2 cm

ARQUIVO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC ARCHIVE]

Lasar Segall – Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC







FOTOS DA
EXPOSIÇÃO

Photos of the Exhibition



Les Femmes d'Alger (O.K.)
Pablo Picasso, 1925
Oil on canvas, 119 x 149 cm
Musée d'Art Moderne, Paris



Les Femmes d'Alger (O.K.)
Pablo Picasso, 1925
Oil on canvas, 119 x 149 cm
Musée d'Art Moderne, Paris



Les Femmes d'Alger (O.K.)
Pablo Picasso, 1925
Oil on canvas, 119 x 149 cm
Musée d'Art Moderne, Paris







Les Femmes d'Alger (O.K.)
Pablo Picasso, 1935

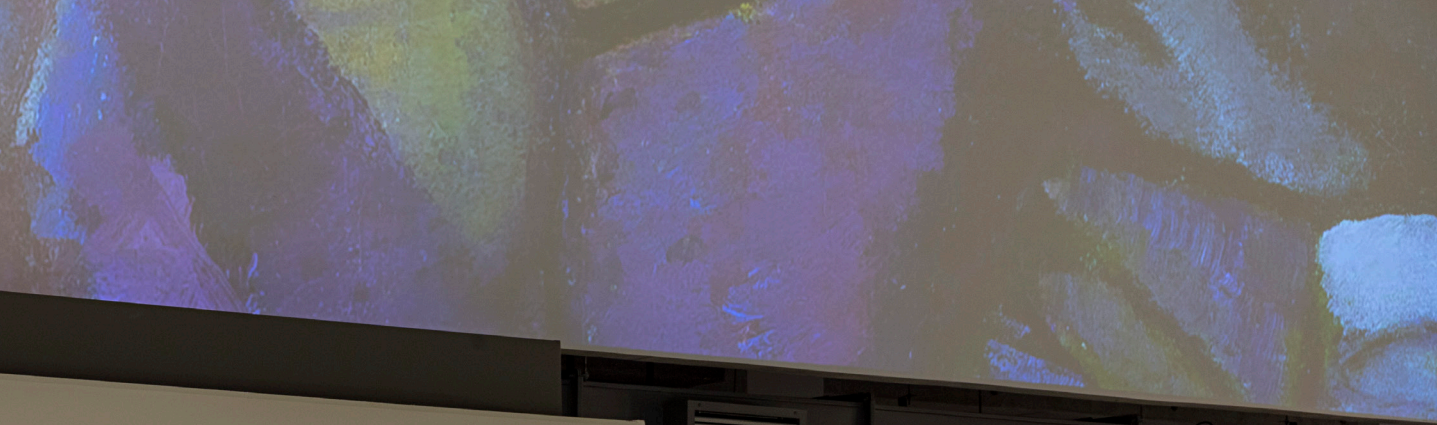


Les Femmes d'Alger (O.K.)
Pablo Picasso, 1935





Small text caption at the bottom right of the gallery wall.



Several lines of small text, likely an artist's statement or exhibition information, are mounted on a white wall panel.





Muhlisin Çelebi
Eski İstanbul'da
Kahvaltı



Mubutu, 2004
Mubutu, 2004
Mubutu, 2004

Mubutu, 2004
Mubutu, 2004
Mubutu, 2004

Mubutu, 2004
Mubutu, 2004
Mubutu, 2004

Mubutu, 2004
Mubutu, 2004
Mubutu, 2004



Модернизм в
искусстве
XX века

Модернизм в
искусстве
XX века



Jovens negras num lugarejo
aquarela sobre papel
coleção Maria Lúcia
Alexandrino Segall

A guerra de 1937, Pablo Picasso pintou esta obra de grande importância histórica, retratando a realidade da guerra civil espanhola. O artista utiliza uma linguagem expressionista, com cores fortes e formas distorcidas, para transmitir a dor e o sofrimento dos civis. A obra é considerada uma das mais poderosas críticas à guerra que já foram produzidas.



Guernica
1937
Óleo sobre tela, 369 x 349 cm
Museo Reina Sofía, Madrid







Francis Bacon
Three Women
1950





Small text caption for the first painting, likely providing the title and artist's name.

Small text caption for the second painting, likely providing the title and artist's name.

Small text caption for the third painting, likely providing the title and artist's name.

INTROSPECÇÃO: A "COR SEGALL"

(de meados de 1940 a 1957, ano da morte do artista)

Caros amigos - cobrões. Boa e floresta - são recorrentes nessa fase, que corresponde a um momento de introspecção do artista em seu refúgio nas montanhas de Campos do Jordão. De pontos de vista psicológico, Segall busca um exercício de depuração em que a forma corpórea e o movimento regularizado, para revelar o pulsar da vida, sob a aparente quietude da zona rural. "São a penitência das retinas psicológicas da natureza", observou Roger Mullet. E também, poder-se-ia dizer, uma inquietude de si mesmo.

Nesses dias permanecem os tons baixos. Essas feições, são estátuas e amadas em grafismos retos, são requintes quanto à pátina que recobre as tonalidades cinzas e brancas no interior da obra. Nas montanhas da Serra da Mantiqueira, Segall encontra a chispa na floresta das cortinas do fidalgo ruivo, motivo que corresponde a um momento de íntimo encontro e memória da infância. Em outros quadros, mais cores femininas e tons em ritmos verticais, como se vê em Grupo parado (1952), ou ainda integra a gado ao campo, de homens à terra, cada grupo circundado por um halo luminoso, em uma vida quase mística da natureza.

Com as florestas, o pintor chega às bordas da abstração, atento à importância de cores e escuro no interior da mata, ou seja, à luz como elemento fundante da pintura. Chega por fim aos estudos das folhas, que antecederam sua morte em 1957. São tentativas de transpor para a tela a dura realidade social dos que vivem precariamente, sem um estado pela estrutura corporativa desses aglomerados, tal como Milton Dacosta quando, em Composição (1953), pinta a cidade vista da janela de seu apartamento.

Antes, essas florestas na tradição figurativa, são, até certo ponto, conservadas pela regra do racionalismo geométrico e técnico. A Segall nasce afirmando sua fidelidade ao humanismo e à representação pictórica.



Grupo parado (1952)
Composição (1953)



Informational text panel on the right wall.

SESC - SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO

[SESC - THE SOCIAL SERVICE OF COMMERCE]

Administração Regional no Estado de São Paulo [Regional Administration in São Paulo State]

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL

[PRESIDENT OF REGIONAL COUNCIL]

Abram Szajman

DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL

[REGIONAL DEPARTMENT DIRECTOR]

Danilo Santos de Miranda

SUPERINTENDENTES [ASSISTANT DIRECTORS]

TÉCNICO-SOCIAL [SOCIAL TECHNICIAN] Joel

Naimayer Padula COMUNICAÇÃO SOCIAL

[SOCIAL COMMUNICATION] Ivan Giannini

ADMINISTRAÇÃO [ADMINISTRATION] Luiz

Deoclécio Massaro Galina ACESSORIA

TÉCNICA E DE PLANEJAMENTO [TECHNICAL AND

PLANNING CONSULTANCY] Sérgio José Battistelli

GERENTES [MANAGERS]

ARTES VISUAIS E TECNOLOGIA [VISUAL ARTS AND TECHNOLOGY] Juliana Braga de Mattos

ESTUDOS E DESENVOLVIMENTO [STUDIES AND DEVELOPMENT] Marta Colabone ARTES

GRÁFICAS [GRAPHIC DESIGN] Hércio

Magalhães DIFUSÃO E PROMOÇÃO [PUBLICITY

AND PROMOTION] Marcos Carvalho SESC 24

DE MAIO Paulo Casale

MUSEU LASAR SEGALL

[LASAR SEGALL MUSEUM]

DIRETORIA [DIRECTORSHIP]

DIRETOR EMÉRITO [DIRECTOR EMERITUS]

Mauricio Segall

DIRETOR [DIRECTOR] Giancarlo Hannud

CHEFE DA DIVISÃO TÉCNICA [TECHNICAL DIVISION HEAD] Marcelo Monzani

BIBLIOTECA JENNY KLABIN SEGALL

[JENNY KLABIN SEGALL LIBRARY]

COORDENADORA [COORDINATOR] Mónica Inés

A. R. de Garcia EQUIPE [TEAM] Cibele Velloso

Cunha, Hilda Ferraz, Paulo Simões de A.

Pina, Rodrigo Soares de Oliveira, Vaner Maria B. Ratto (voluntários) [volunteers], Taís Santaguita (estagiária) [trainee]

MUSEOLOGIA [MUSEOLOGY]

Maria Gilenilda C. Nascimento, Ricardo

Fernandes, Vitor Alves dos Santos

(estagiário) [trainee]

NÚCLEO DE INFORMÁTICA [INFORMATICS CENTER]

Ademir Maschio (coordenador) [coordinator],

Raul Saloé, Matheus Salles (estagiários)

[trainees]

PESQUISA [RESEARCH]

Daniel Rincon Caires, Pierina Camargo

LASAR SEGALL: ENSAIO SOBRE A COR

[LASAR SEGALL: ESSAY ON COLOR]

EQUIPE SESC [SESC TEAM] Aline Ribenboim, Bianca Alcântara Ramos, Carolina Barmell, Cristina Tobias, Isabella Bellinger, Ioná Damiana de Souza, Juliana Okuda, Leonardo Borges, Marina Burity, Simone Wicca, Suamit Barreiro, Tina Cassie, Valéria Boa Sorte, Walter Bertotti de Souza

CURADORIA [CURATOR] Maria Alice Milliet

ASSISTENTE [ASSISTANT] Soraya Bataglia

PRODUÇÃO [PRODUCTION] Expomus –

Exposições, Museus, Projetos Culturais,

Maria Ignez Zuccon Mantovani Franco,

Roberta Saraiva Coutinho COORDENAÇÃO DE

PRODUÇÃO [PRODUCTION COORDINATION]

Patrícia Prado Betti Queiroz ASSISTENTES

[ASSISTANTS] Evelyn Ariane Lauro, Luciana

Ribeiro do Valle Lehfeld GESTÃO [MANAGEMENT]

Vilma Campos ADMINISTRATIVO [ADMINISTRATIVE]

Renato Musa dos Santos, Ana Maria

Barcellos de Lima **EXPOGRAFIA [EXHIBITION**

DESIGN] Pedro Mendes da Rocha

ASSISTENTE [ASSISTANT] Débora Tellini

Carpentieri **IDENTIDADE VISUAL E PROJETO**

GRÁFICO [VISUAL IDENTITY AND GRAPHIC

DESIGN] Julia Masagão, Elisa von Randow

ASSISTENTES [ASSISTANTS] Beatriz Dórea,

Matheus Sakita **COORDENAÇÃO EDITORIAL E**

REVISÃO DE TEXTOS [EDITORIAL COORDINATION

AND TEXT REVISION] Lia Ana Trzmielina
OBRAS COMENTADAS [COMMENTED ARTWORKS]
Margarida Sant'Anna **AÇÃO EDUCATIVA**
[EDUCATIONAL ACTION] Elaine Fontana,
Josiane Cavalcanti **TRADUÇÃO [TRANSLATION]**
David Yann Chaigne, John Norman
DESENHO DE LUZ [LIGHTING DESIGN] Beto
Kaiser (*in memoriam*) **PROJETO AUDIOVISUAL**
[AUDIOVISUAL DESIGN] Estúdio Preto e Branco
CONCEITUAÇÃO E DIREÇÃO [CONCEPTION AND
DIRECTION] Luiz de Franco, Mauricio Moreira
DIREÇÃO DE ARTE [ART DIRECTION] Marlise
Kieling **VIDEODESIGNERS [VIDEO DESIGNERS]**
Igor Venturi, Julio Tadashi, Ana Clara Schindler
DIREÇÃO TÉCNICA [TECHNICAL DIRECTION] Murilo
Celebrone **PROJETO DE ELÉTRICA [ELECTRICAL**
DESIGN] Hit Engenharia **PROJETO DE SEGURANÇA**
[SECURITY DESIGN] Jarreta Projetos
CONSERVAÇÃO [CONSERVATION] Atelier Raul
Carvalho **MONTAGEM FINA [ARTWORK SETUP]**
Manuseio **MONTAGEM CENOGRÁFICA**
[SCENOGRAPHIC DESIGN] Eprom **MONTAGEM**
ILUMINAÇÃO [LIGHTING SETUP] LPL Montagem
AUDIOVISUAL [AUDIOVISUAL] Maxi Audio

AGRADECIMENTOS [ACKNOWLEDGMENTS]
Ana Eliza e [and] Paulo Setúbal, Felipe
Alexandrino Segall, Fundação Edson Queiroz,
Fundação Ema Klabin, Fundação José e
Paulina Nemirovsky, Instituto de Estudos
Brasileiros da USP, Jorge Schwartz, Lucia
Arnaud Segall, Maria Lúcia Alexandrino
Segall, Marina Lafer, Max Perlingeiro, Museu
de Arte Brasileira – MAB FAAP, Museu de Arte
Contemporânea da USP, Museu de Arte de
São Paulo Assis Chateaubriand, Museu de
Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli,
Museu Nacional de Belas Artes – IBRAM/MinC,
Pinacoteca do Estado de São Paulo e outros
coleccionadores que preferiram manter o
anonimato [and other collectors who prefer
to remain anonymous].

CATÁLOGO [CATALOGUE]

EDIÇÃO CURATORIAL E TEXTOS [EDITING
CURATORSHIP AND TEXTS] Maria Alice
Milliet **COORDENAÇÃO EDITORIAL E REVISÃO**
DE TEXTOS [EDITORIAL COORDINATION AND
TEXT REVISION] Lia Ana Trzmielina **OBRAS**
COMENTADAS [COMMENTED ARTWORKS]
Margarida Sant'Anna **TRADUÇÃO**
[TRANSLATION] John Norman **IDENTIDADE**
VISUAL E PROJETO GRÁFICO [VISUAL
IDENTITY AND GRAPHIC DESIGN] Julia
Masagão, Elisa von Randow **ASSISTENTES**
[ASSISTANTS] Beatriz Dórea, Matheus Sakita
PRODUÇÃO GRÁFICA [GRAPHIC PRODUCTION]
Lilia Góes **FOTOGRAFIA [PHOTOGRAPHY]**
Everton Ballardin **ASSISTENTE [ASSISTANT]**
Tiago Baccarin

As imagens de obras, fotos e documentos de Lasar Segall foram cedidas pelo Museu Lasar Segall - IBRAM/MinC. Todos os esforços foram feitos para identificar, obter autorizações e atribuir os direitos de uso de imagens para reprodução deste trabalho. No caso de uma possível omissão, os direitos estão reservados a seus detentores.

[Images of artworks, photos and documents of Lasar Segall are courtesy of Museu Lasar Segall - IBRAM/MinC. All efforts have been made to identify, obtain the authorizations and grant the rights to use images for reproduction of this work. In the event of a possible omission, the rights are reserved to their holders.]

parceria



MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO
FEDERAL

realização





