

Impressionismo

Impressionismo

O movimento conhecido como Impressionismo marcou a primeira revolução artística total desde o Renascimento. (...) determinou o curso da maior parte da arte que se seguiu. O impressionismo se separou **radicalmente da tradição rejeitando a perspectiva, a composição equilibrada, as figuras idealizadas e o *chiaoscuro* da Renascença.**

Os impressionistas representavam sensações visuais imediatas através da cor e da luz

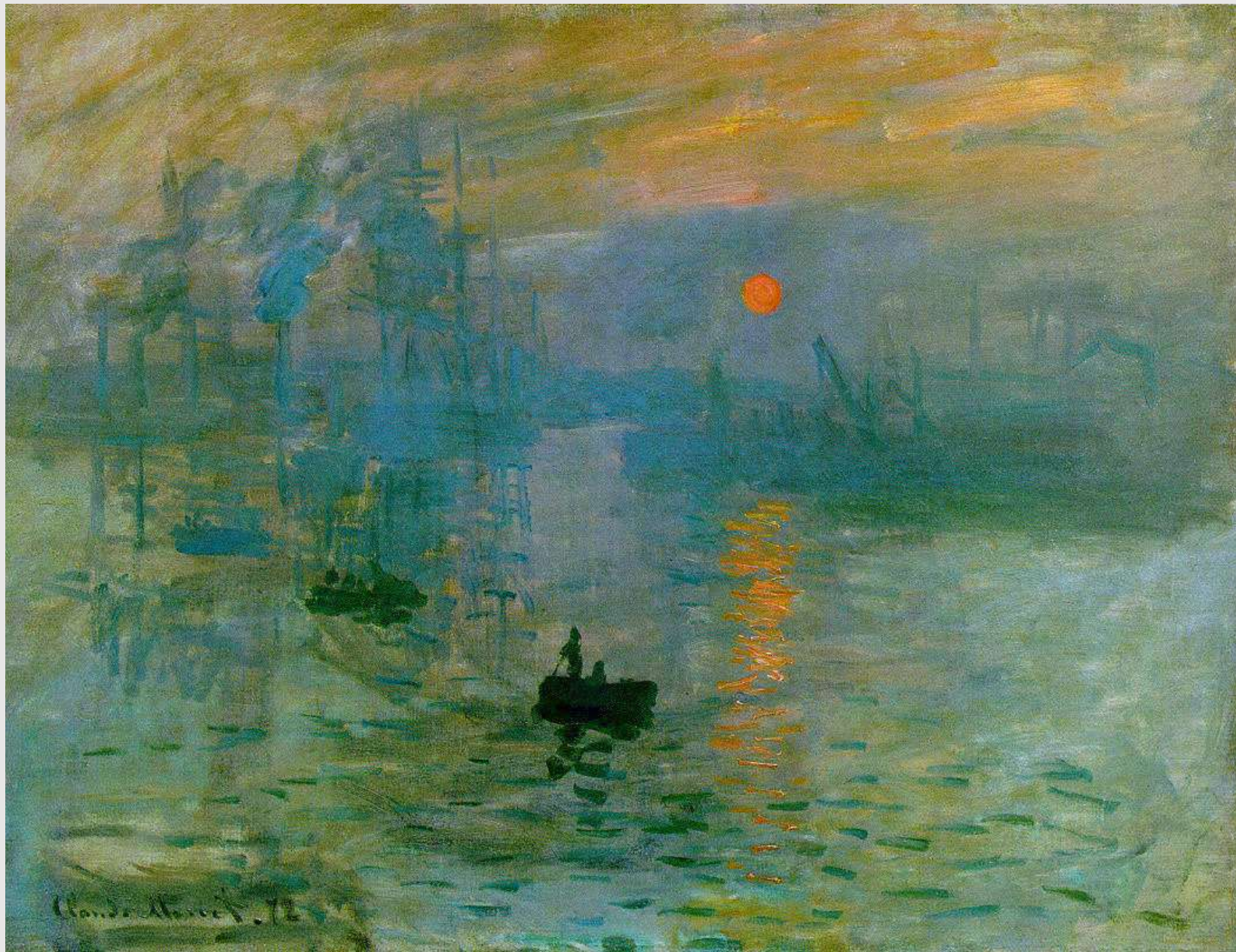
Oficialmente, o movimento impressionista nasceu do dia **15 de abril de 1874**, quando um grupo de jovens e desconhecidos pintores inauguraram uma exposição coletiva, no salão do fotógrafo Felix Nadar, em Paris. Entre os expositores estavam Auguste Renoir, Paul Cézanne, Claude Monet, entre outros.

A exposição não foi bem recebida pelo público e pela crítica. (...) A maioria os condenava, considerando-os **falsos pintores, que ignoravam a beleza, as regras tradicionais da pintura e os princípios da arte.**

(...) os impressionistas, continuaram fazendo as suas exposições coletivas, em um número de oito, até 1886, quando o grupo finalmente se dispersou, (...)

(...) montaram sua primeira exposição de grupo, que incluía “impressão: Nascer do Sol”. Esta pintura foi responsável pelo nome que o grupo recebeu, “**impressionista**”, cunhado por um crítico (Louis Leroy) como reparo depreciativa sobre a natureza “não acabada” das obras. (O termo “impressão” tinha sido usado antes para denotar um tratamento rápido, à moda de esboço, ou primeira reação intuitiva, a um tema). Aqui, as borbulhas e as faixas de cor de Monet indicando ondas e barcos ao amanhecer constituíam a pintura acabada. O nome pegou.

Impressão: Nascer do Sol, Monet, 1872. Vista do Porto de La Havre, (região administrativa da Normandia, no departamento Seine-Maritime) Musèe Marmottan, Paris, França.



Princípios do Impressionismo:

- a) **A cor não é uma realidade permanente na natureza.** (...) estão mudando incessantemente, muitas vezes com sutilezas imperceptíveis ao olhar desatento. Os impressionistas derrubam o conceito de cor local que corresponde à fidelidade do quadro histórico e à cor convencional.
- b) **A linha não existe na natureza.** Ela é uma abstração criada pelo espírito do homem para representar imagens visuais. (...) A forma dos objetos, (...), não é dada por uma linha, mas pelo término de sua superfície colorida de tonalidade ou cor diferente.

- c) As sombras não são pretas nem escuras.** (...) [as sombras] são luminosas e coloridas, em outras palavras, são luzes e cores de tonalidades diferentes.
- d) As cores se contrastam e se influenciam reciprocamente.** Essas influências obedecem a Lei das complementares, percebida pela sensibilidade de muitos pintores e depois formulada em bases científicas.
- e) Divisão ou dissociação das tonalidades.** (...) pequenas pinceladas de cores primárias para que a convergência de nosso cristalino, misturando as cores, produza uma secundária.

Édouard Manet (Paris, 23 de janeiro de 1832 — Paris, 30 de abril de 1883)

(...)tido como um dos fundadores do modernismo. Embora durante algum tempo ele tenha sido considerado um impressionista e tenha de fato influenciado, Manet jamais exibiu trabalhos em mostras independentes, preferindo defender suas ideias radicais dentro do sistema e buscando o reconhecimento em meio às exposições de Paris. Manet e sua obra foram muito admirados por uma nova e radical geração de artistas, entre os quais Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas, e Berthe Morisot. As autoridades artísticas, contudo, torceram o nariz para sua obra, e elecaousou escândalo e horrorizou o público ao mostrar duas de suas obras: Almoço na Relva (1863) e Olímpia (1863). Exibida no infame Salon des Refusés de 1863, (...)



Édouard Manet fotografia por Nadar de 1874.



Almoço na Relva. 1863, óleo sobre tela, 208 x 264 cm, Musée d'Orsay, Paris, França.



O que incomodou a opinião pública, apesar das referências à pintura tradicional, é a configuração da cena contemporânea, sem pretensão ou artifício. O pretexto mitológico, por meio do qual era permitido expressar o nu, sem ofender o público, aqui negado sem hesitação.

(Grande Mestres – Manet. Editora Abril Coleções, pg. 59-60)



Marcantonio Raimondi (c. 1480 – c. 1534) - gravação - 298 x 442 cm - 1514 - British Museum, Londres, Inglaterra. Gravura de um original de Rafael Sanzio, que foi perdido.

Almoço na Relva. 1863, óleo sobre tela, 208 x 264 cm, Musée d'Orsay, Paris, França.

Ticiano (c. 1490-1576) e/ou Giorgione (c. 1477-1510) – c. 1511 – Óleo sobre tela, 110 x 138 cm – Paris, Musée du Louvre





Nu feminino. A mulher nua é Victorine Meurent, uma das modelos preferidas de Manet, (...) Tinha caráter agressivo, como sugere o seu olhar impiedoso. Sua total falta de modéstia provocou a alegação de que Monet a retratava como uma prostituta. A pose de Victorine é muito estranha, em particular porque seu cotovelo não repousa confortavelmente sobre o joelho.



Pintassilgo. (...) é um elemento estranho à composição. Entretanto causou uma certa controvérsia, pois sua posição lembra a pomba – símbolo tradicional do Espírito Santo – que costumava ser representada no alto de pinturas religiosas, pairando sobre acontecimentos sagrados.



A banhista. A banhista cria um efeito chocante. É grande demais, tanto em relação ao barco quanto às outras figuras. Sua forma também é demasiadamente rígida e distinta.

Técnica

Muitos dos protestos dirigidos a *Le déjeuner* diziam respeito ao tema, mas os críticos também fizeram restrições à técnica do artista. Não gostaram de Manet ter abandonado a abordagem acadêmica tradicional de sutis gradações de tom e um acabamento esmaltado. Em vez disso, eles acharam que Manet fora tomado por uma “loucura de ver em blocos”, criando fortes contrastes de luz e sombra. Isso aos olhos dos críticos, dava um destaque indevido a dois dos aspectos mais controversos da obra: a nudez de uma mulher e o tamanho da outra. Os críticos também apontaram o contraste entre as figuras bem delineadas e o fundo apenas esboçado.



Detalhe da natureza morta na parte inferior direita da pintura.

Olympia. 1863, óleo sobre tela, 130,5 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris, França.



Olympia. 1863, óleo sobre tela, 130,5 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris, França.

Rompendo com os estilos e temas convencionais aceitos na pintura, Edouard Manet (1832-1883) desafiou as técnicas tradicionais de representação e se tornou conhecido (inicialmente de forma pejorativa) como um pintor da vida moderna. Um nu feminino reclinado, acompanhado de uma criada e um gato preto, olha fixamente para espectador. Embora sua pose tivesse precedentes clássicos, principalmente o quadro de Ticiano de 1538 Vênus de Urbino (ver páginas 72-75), ela era obviamente uma prostituta e não estava disfarçada de nenhuma outra coisa. "Olympia" era um nome comum entre as prostitutas de Paris na época, e alguns outros detalhes também a identificam nesse papel, como a orquídea nos cabelos, a pulseira, os brincos de pérola, o xale oriental, a gargantilha preta e os delicados chinelos de alcova. O gato preto também simbolizava a prostituição, substituindo claramente o cãozinho da Vênus de Ticiano, que representa a fidelidade. Ignorando solenemente as flores a ela apresentadas por sua criada, provavelmente um presente de algum admirador, Olympia olha para o espectador como se fosse seu próximo cliente. A iluminação fraca do ateliê elimina os meios-tons, fazendo sua nudez parecer mais real do que ideal, embora Manet também rejeitasse os métodos acadêmicos de aplicar tinta em pequenas pinceladas invisíveis, preferindo traços amplos que criam formas simplificadas e vigorosas. Tanto o tema como a sua representação escandalizaram o público depois de ser pintada, no Salão de Paris de 1865.



Ticiano Vecellio ou Vecelli (1473/1490 — 1576).
Vênus de Urbino, 1538. Óleo sobre tela, 119x165m, Galeria degli Uffizi, Florença., Itália



As palavras ditas por Émile Zola* em apoio ao artista, reconstroem a atmosfera daqueles dias:

“ Basta ser diferente dos outros, pensar com a própria cabeça, para se tornar um monstro. Você é acusado de ignorar a sua arte, fugir do senso comum, precisamente porque a ciência dos seus olhos, o impulso de seu temperamento, o leva a efeitos espaciais. É só não seguir o córrego largo da mediocridade que todos o apedrejam, tratando-o como louco.”

(Grande Mestres – Manet. Editora Abril Coleções, pg. 65)

*Émile Zola (1840 —1902) foi um consagrado escritor francês, considerado criador e representante mais expressivo da escola literária naturalista além de uma importante figura libertária da França.

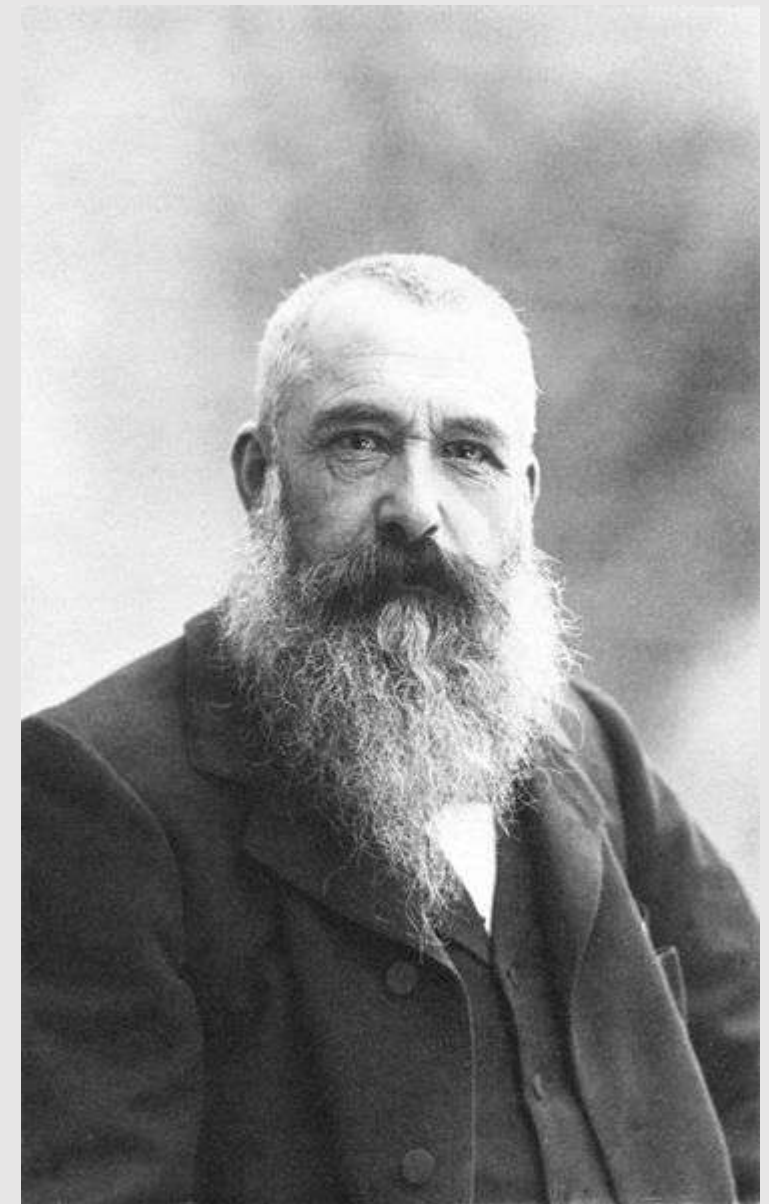
Um bar no Folies-Bergerè. 1882, óleo sobre tela, 96 x 130 cm, Courtauld Institute Galleries, Londres, Inglaterra.

Este famoso quadro de Manet retrata o Folies-Bergerè, um dos célebres cafés-concerto de Paris do fim do século XIX muito apreciado pelos artistas. Nos cafés-concerto encontravam-se pessoas de todas as classes sociais, que lá iam beber e se divertir, e onde cada um podia ser visto. O arranjo e a composição do quadro são típicos de sua melhor fase: uma estrutura simples e memorável, que mantém os olhos e a imaginação sempre alertas. Ao centro, a garçonete Suzon, perdida em seus pensamentos. À esquerda, uma cena compacta e movimentada, e à direita, algo que parece o reflexo de Suzon conversando com um freguês. (...)



Oscar-Claude Monet (Paris, 14 de novembro de 1840 — Giverny, 5 de dezembro de 1926)

A carreira de Monet foi fundamental para o movimento impressionista, porque ele se manteve fiel a seus princípios e práticas até o final da vida. Monet viveu parte de sua juventude na costa de Le Havre, onde Eugène Boudin o convenceu a pintar ao ar livre. Em 1859, mudou-se para Paris, onde conheceu os futuros impressionistas na Académie Suisse e no estúdio de Charles Gleyre. A década de 1860 se revelou um período impressionantemente fértil para o desenvolvimento de sua arte, (...)Vivia sem dinheiro, e sua família o censurava tanto por sua carreira quanto por suas amantes. Depois de um breve período em Londres durante a Guerra Franco-Prussiana, Monet se estabeleceu em Argenteuil, perto de Paris, onde produziu algumas de suas mais belas obras. Por volta de 1880 os impressionistas começaram a se separar, mas Monet passou a perseguir os objetivos originais do grupo ainda com mais vigor. Isso é evidente em suas "séries"- em que ele pintou o mesmo tema repetidas vezes, sob diferentes condições de luz - e em suas famosas ninfeias, pintadas no jardim japonês de sua casa em Giverny.



Claude Monet fotografado por Nadar em 1899.



Almoço na Relva (Le déjeuner). Óleo sobre tela, 418x150 cm, Museu d'Orsay, Paris, França.

Almoço na Relva (Le déjeuner). Óleo sobre tela, 418x150 cm, 1865-1866, Museu d'Orsay, Paris, França.



Almoço na Relva
(Le déjeuner). Óleo
sobre tela, 130x181
cm, 1866, Museu
d'Orsay, Paris,
França.

Mulheres no Jardim. Óleo sobre tela,
256x208 cm, 1866-1867, Musée d'Orsay,
Paris, França





O Passeio. Óleo sobre tela, 100x81cm, 1875,
National Gallery of Art, Washington, EUA

Claude Monet (1840–1926) pintou a famosa Catedral de Rouen, na Normandia, mais de 30 vezes. Agora espalhadas por coleções particulares e públicas ao redor do mundo, de Tóquio a Los Angeles, cada tela captura o exterior da catedral em uma hora diferente do dia e em diferentes condições climáticas, acompanhando a mudança de luz nas pedras da estrutura medieval.

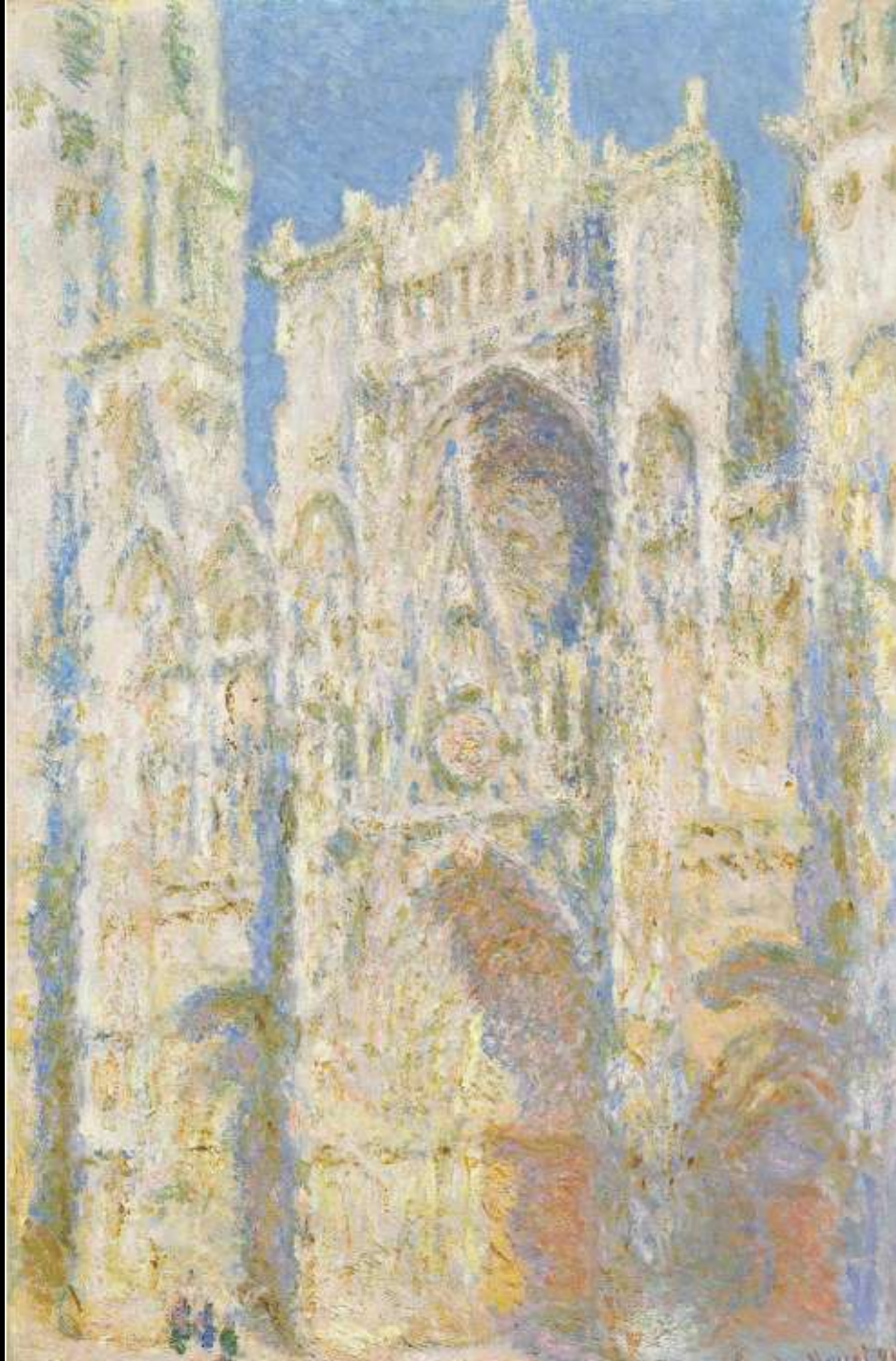
Monet foi a Rouen duas vezes para pintar a catedral: nas primaveras de 1892 e de 1893. Ele pintou duas telas ao ar livre, em plein air, de um ângulo que mostrava as habitações casuais construídas ao lado da Tour d'Albane.

Monet pretendia que as pinturas da catedral fossem vistas em grupo e selecionou 20 delas para exibir na galeria do marchand dele, Durand-Ruel, em Paris, no ano de 1895. Durand-Ruel ficou preocupado que o preço definido por Monet, de 15.000 francos, fosse alto demais, mas algumas das telas foram compradas.

A exposição recebeu uma resposta variada dos críticos, em parte devido à natureza religiosa da construção representada. Alguns descobriram uma qualidade onírica na forma como a luz era refletida na fachada da catedral. Essa qualidade foi, possivelmente, aumentada diante das 20 telas



Detalhe: The Portal of Rouen Cathedral in Morning Light (1894) por Claude Monet, The J. Paul Getty Museum



**Rouen Cathedral, West Façade,
Sunlight.** Claude Monet , 1894,
658 x 1000.5 cm. National
Gallery of Art, Washington, DC



**Rouen Cathedral, West Façade,
Sunlight.** Claude Monet , 1894,
658 x 1000.5 cm. National
Gallery of Art, Washington, DC



The Cathedral in Rouen. The portal, Grey Weather. Claude Monet , 1894, 658 x 1000.5 cm.
National Gallery of Art, Washington, DC



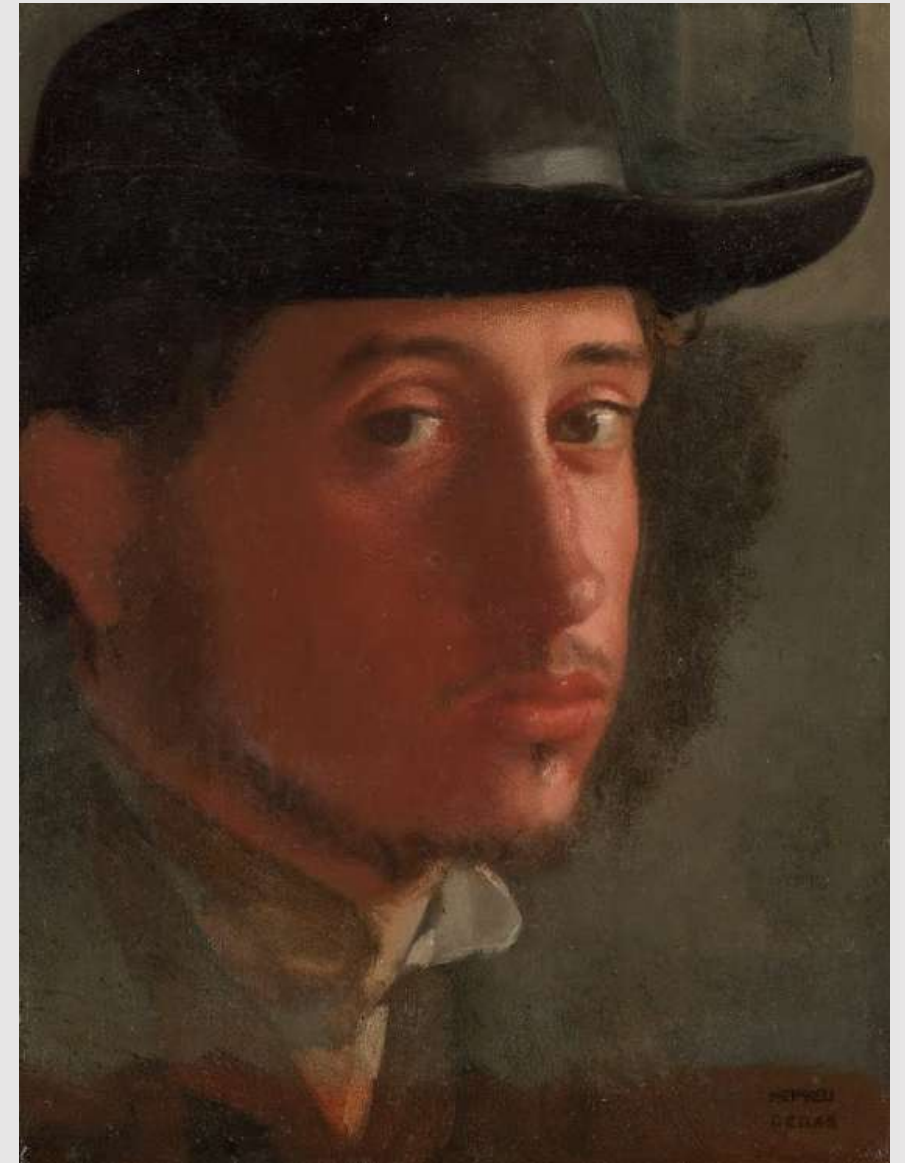
The Cathedral in Rouen. Claude Monet , 1894, 658 x 1000.5 cm

By Isaac Camargo in: <http://www.artvisualensino.com.br>

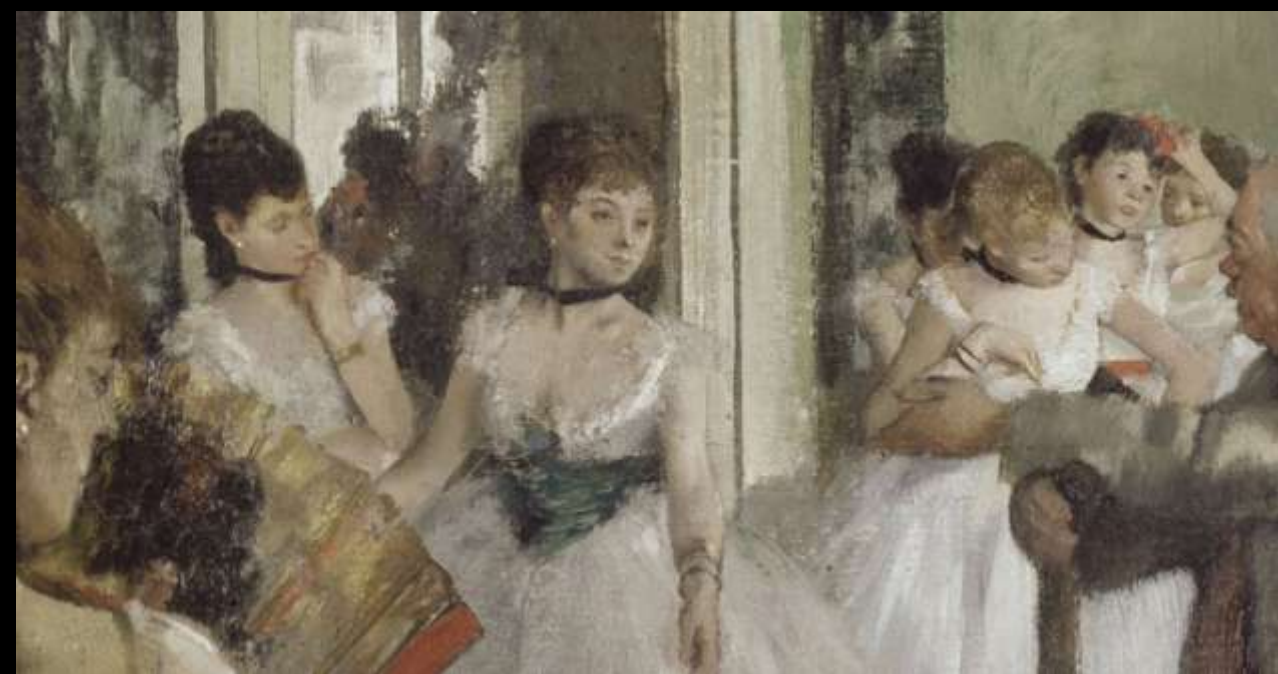
Edgar Hilaire Germain Degas (Paris, 19 de julho de 1834 — Paris, 27 de Setembro, 1917)

Um dos maiores artistas do mundo, Edgar Degas é considerado a ligação entre a arte clássica e a moderna. Ele dominou a pintura, o desenho, a escultura e a fotografia - adotando esta última somente a partir de 1895.

(...) Suas primeiras obras foram influenciadas pelo trabalho de Jean-Auguste-Dominique Ingres e Eugène Delacroix; em 1855 ele conheceu Ingres, (...). Degas fez parte da Société Anonyme des Artistes, que fez várias mostras coletivas a partir de 1874. A primeira exibição incluía obras de Degas, Claude Monet, Berthe Morisot e Pierre-Auguste Renoir, e mais tarde foi chamada pejorativamente de "Mostra dos Impressionistas" pelo crítico Louis Leroy, por causa do estilo dos artistas, marcado pelo detalhamento insuficiente, pelas pinceladas óbvias e pelo uso de cores puras. (...) A princípio, nem todos entendiam ou gostavam dos trabalhos de Degas, mas, em 1880, suas pinturas, com combinações diferentes de ângulos e pinceladas livres e rápidas, foram bem recebidas. Ainda assim, sua mais famosa escultura, um modelo em cera e tecido (depois forjado em bronze) chamado A pequena bailarina de 14 anos (c.1880-1881), (...) Misógino, Degas nunca se casou, considerando as mulheres algo inferior à arte. Mesmo assim, muitas de suas mais famosas obras retratam bailarinas ou mulheres trabalhadoras, como lavadeiras e costureiras. Já no fim da vida sua visão ficou comprometida, mas de algum modo Degas manteve a habilidade de desenhar pintar e esculpir.



Autorretrato de Edgar Degas 1857-1858.
Museum West Pavilion



(...) pintura encomendada pelo barítono Faure, , é a primeira orquestração magistral de um numeroso grupo de figurantes em uma ópera de grande formato. Ao centro, circundado pelas alunas e bem apoiado sobre a bengala, destaca-se Jules Perrot, famoso coreógrafo do romantismo. Enquadrado entre duas colunas coríntias e enfatizado pela perspectiva invertida do piso, ele parece estar no papel do protagonista, validando assim a interpretação, dada mais tarde à obra, que sugere sua leitura com um retrato ambientado do velho ex-primeiro bailarino de Ópera.

Banhada por uma luz-clara, cuja fonte é revelada pela presença de outra sala ao fundo, a composição é rica em detalhes curiosos – do regador (...), à jovem bailarina sendo consolada (...)

Lição de Dança. 1873-876. Óleo sobre tela, 85x75 cm, Museu d'Orsay, Paris



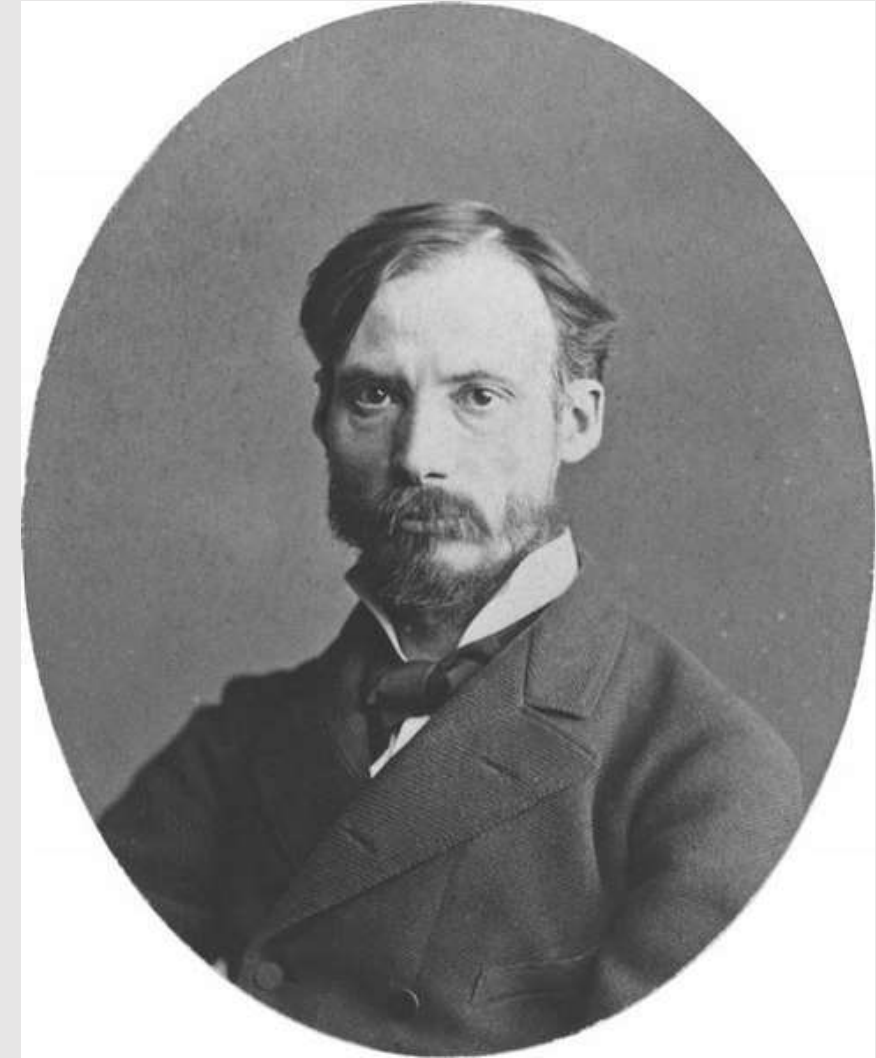
(...) Como de costume exhibe uma "gama" de inspirações que se revelam entre Dominique Ingres e o seu próprio estilo. Para além disso, este é dos poucos quadros em que o artista trabalha uma paleta de cores impressionista e partilha um estilo um pouco semelhante ao de Manet. Para além de atraído pelo corpo feminino, Degas trabalhava muito o quotidiano, sendo este trabalho um exemplo do seu gosto pelo quotidiano mais "doméstico", digamos assim. É necessário afirmar que este trabalho é o melhor de toda a célebre série Mulheres no seu toilette.

A tina (a Banheira). 1886, pastel sobre papel, 60x83 cm, Museu d'Orsay, Paris, França

Pierre-Auguste Renoir (Limoges, 25 de fevereiro de 1841 — Cagnes-sur-Mer, 3 de dezembro de 1919)

O primeiro trabalho de Pierre-Auguste Renoir foi como pintor de cerâmica. Com o salário, ele pagava aulas de arte, e foi nessas aulas que conheceu os homens que o apresentariam ao impressionismo: Claude Monet, Alfred Sisley e Frédéric Bazille.

Em 1862, Renoir foi aceito na Ecole de Beaux-Arts e logo começou a mostrar seu trabalho no Salão de Paris - estes primeiros trabalhos foram destruídos pelo artista. (...).Renoir e os impressionistas ficaram famosos por suas pinturas plein-air (ao ar livre) (...). Os artistas trabalhavam como um grupo, usando os modelos uns dos outros. Renoir e Monet eram amigos íntimos e costumavam pintar juntos, produzindo versões únicas de um mesmo tema. A mais famosa série de pinturas conjuntas foi pintada em La Grenouillère (1869). (...) Apesar de fazer parte do grupo, Renoir exibiu suas obras em apenas quatro das oito mostras impressionistas. Posteriormente se afastaria do movimento que ajudara a fundar, voltando seu interesse para a paixão antiga: a arte clássica do século XVIII. Seu estilo se tornou menos impressionista, embora Renoir jamais tenha copiado os mestres da arte clássica. Ele aprendia com as obras dos grandes mestres e as misturava às técnicas impressionistas, dando às obras mais controle e solidez.



Auguste Renoir, c. 1875. Desconhecido Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt



Baile no Moulin de la Gallette. 1876, óleo sobre tela, 1,3 x 1,75 m. Museu d'Orsay, Paris, França.



Clima de Flerte. Renoir captura o momento de flerte do baile.(...) quase escondida entre eles, uma mulher sentada olha para o rapaz (...)

Figura cortada. (...) uma jovem aparece sentada num banco falando com uma menina, cuja inclusão acrescenta um ar de inocência a cena. (...) Renoir cria deliberadamente a impressão de que os personagens não estão posando e de que a cena continua para além dos limites da moldura.



Vestido da dançarina. (...) As manchas pintalgadas de rosa pálido, perolado e azul-malva são as “nuvens violáceas” a que se referiu o crítico da época. O pincel leve e solto de Renoir orra os limites e dissolve as formas, mas unifica a composição



(...) a tela mostra um grupo de jovens se divertindo num baile de sábado à tarde sob a luz vespertina do **jardim do Moulin de la Galette – um antigo moinho de Montmartre, em Paris,** transformado em café e casa de dança. Georges Rivière, amigo e biógrafo de Renoir, disse que a obra foi pintada in loco, mas seu tamanho e os esboços feitos a céu aberto indica que Renoir a concluiu no estúdio – que alugou nas redondezas para poder comparecer aos bailes e pintar a cena. Renoir convenceu amigos pintores e escritores, além de trabalhadoras locais, a posar. Rivière aparece sentado a mesa, à direita, usando um chapéu de palha. Marguerite Legrand, a namorada de Renoir, (...) aparece num vestido rosado.



**O Almoço dos
Banqueiros** . 1880-1881,
óleo sobre tela, 130 x 173
cm, The Philips Collection,
Washington, EUA

O filho do proprietário, Alphonse Fournaise, apóia-se na balaustrada com expressão decidida. Fournaise, famoso por sua comida e sua atmosfera alegre, o Fournaise era um conhecido ponto de encontro dos remadores.

Aline, sua futura esposa acariciando um cachorrinho.

(...) A mesa, posta colocada ao centro, salienta o corte diagonal da imagem e lhe confere profundidade.

O homem de cartola, ao fundo, é o banqueiro Charles Ephrussi. Esta figura foi acrescentada depois, pois é possível ver diversas marcas e camadas de tintas sob a superfície da nesta área da tela, indicando as mudanças realizadas.



Mestre da natureza-morta, Renoir era um exímio pintor de natureza-morta, e os restos na mesa são, em si, uma esplêndida realização. A espontaneidade é ilusória, pois o artista retrabalhou esta tela muitas vezes.

Aqui vemos de costas, o Barão Raoul Barbier, ex-oficial de cavalaria e amigo de Renoir. Barbier ajudou Renoir a organizar os mesmos amigos que posavam para o quadro. Ele aparece aqui conversando com a filha do dono do restaurante, Alphonsine, apoiada no corrimão da varanda.

O trio no canto direito superior é formado por Lestringues (de chapéu preto), um amigo de Renoir que se interessava por hipnotismo e ocultismo, Paul Lothe, de chapéu de palha, flerta com a atriz Janne Samary, fazendo jus à sua reputação de mulherengo.

Este trio está concentrado na conversa. De chapéu, Gustave Caillecotte, artista talentoso porém mais conhecido como patrono das artes. A moça é a atriz Ellen André, que posava para Renoir. Atrás dela, o jornalista Maggiolo



Grandes Banhistas.
1884-1887, óleo sobre
tela, 115 x 170 cm,
Museum of Art,
Filadélfia, EUA.



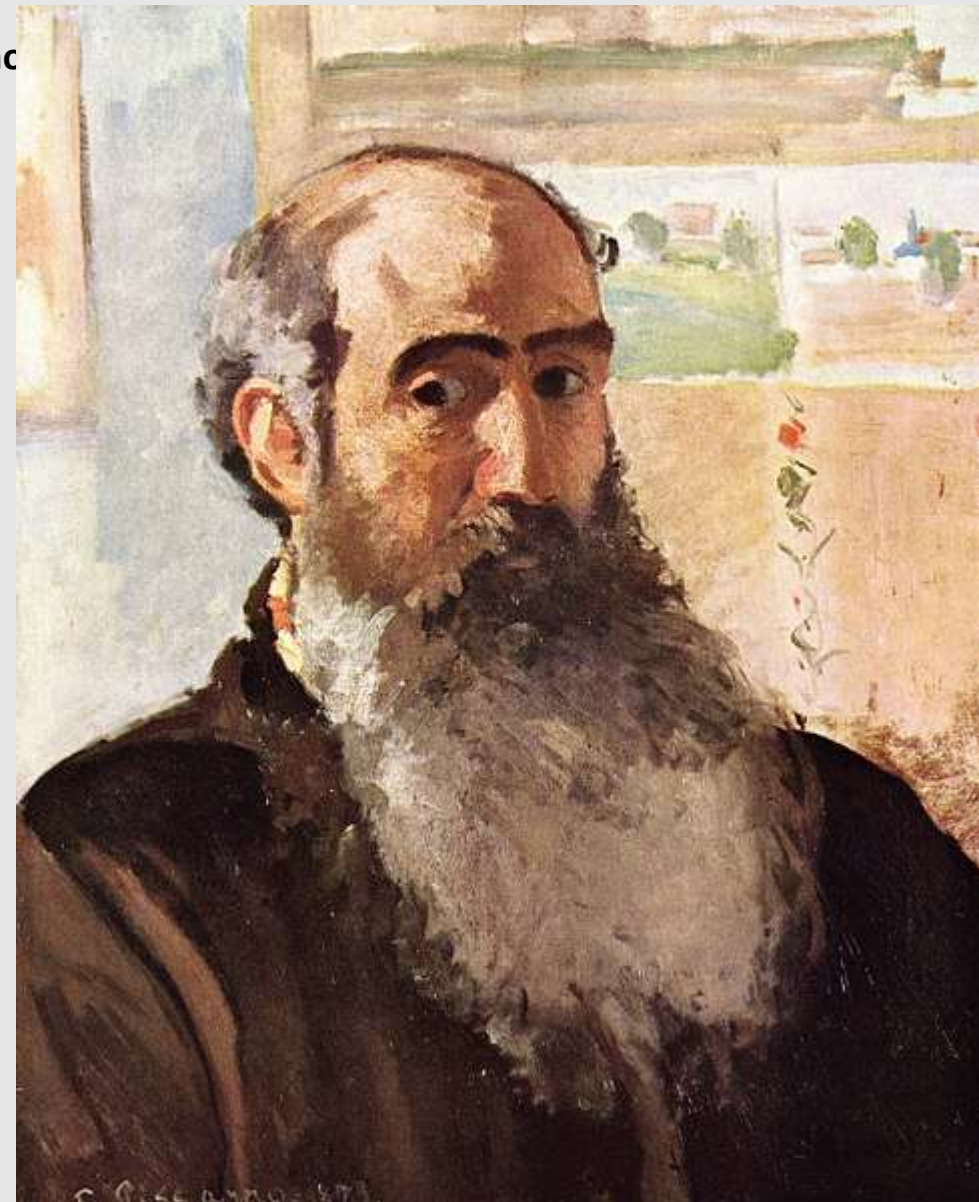


Jacob Abraham Camille Pissarro (Charlotte Amalie, ilha de São

Tomás nas Índias Ocidentais Dinamarquesas, hoje Ilhas Virgens Americanas, 10 de julho de 1830 — Paris, 13 de novembro de 1903)

Geralmente considerado o fundador do impressionismo, por ter orientado tantos jovens artistas, Camille Pissarro estudou na École des Beaux-Arts e na Academia Suíça (...) Suas primeiras paisagens foram muito elogiadas pelo escritor Emile Zola e por outros críticos, mas recebeu pouca atenção do público. Apesar disso, sua obra foi exibida no Salão de Paris durante a década de 1860 e em 1863 ele participou, ao lado de Manet,

James McNeil Whistler e outros do Salon des Refusés. A partir do fim da década de 1860 Pissarro já era um dos principais nomes entre os impressionistas, organizando todas as mostras do grupo e exibindo suas próprias obras. Ele foi um professor influente para Cézanne e Paul Gauguin; no fim da carreira, ambos se referiram a Pissarro como "mestre". Pissarro, por sua vez, foi inspirado pelas ideias de vários outros artistas, como o pontilhismo de Georges Seurat e Paul Signac e a série de pinturas sob a luz mutável de Claude Monet.(...)



Auto-retrato de Camille Pissarro, 1873



Diligência para Louveciennes. 1870, óleo sobre tela, 25 x 35 cm, Musée d'Orsay, Paris, França

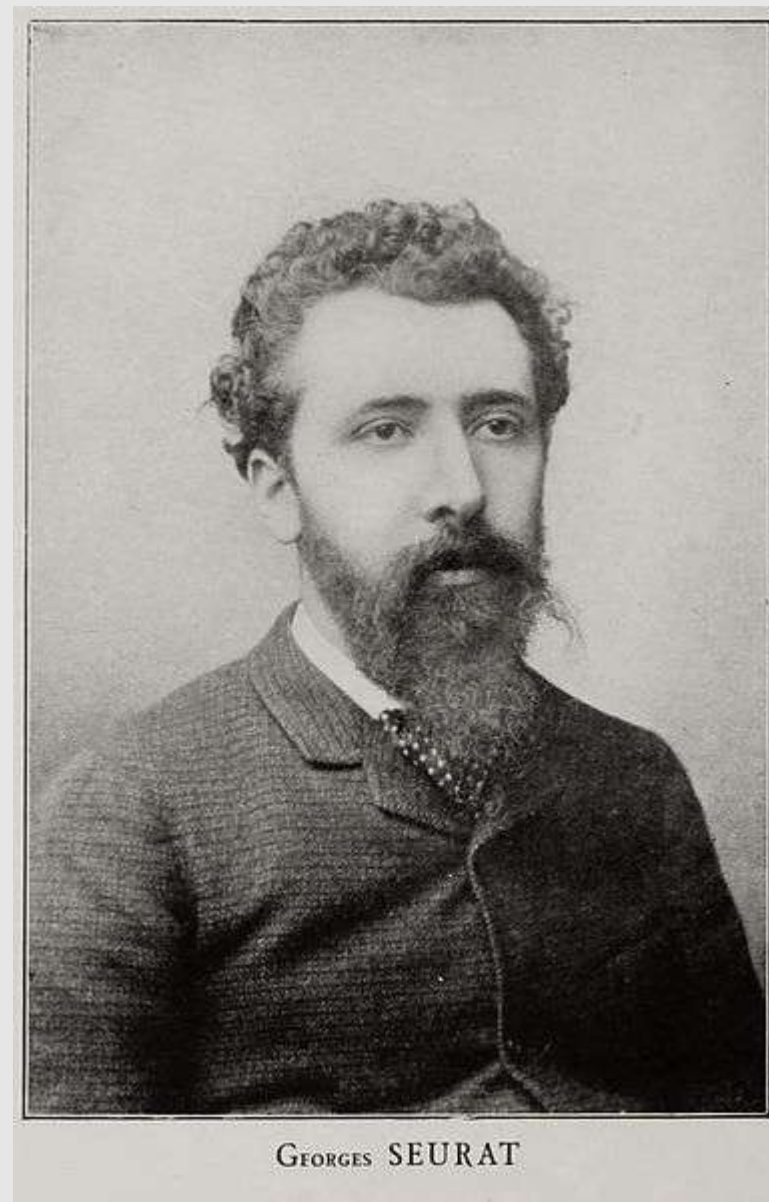
Pós-Impressionismo

O **Pós-Impressionismo**, assim como o Impressionismo, foi um fenômeno francês, incluindo os artistas franceses Seurat, Gauguin, Cézanne, Toulouse-Lautrec e o holandês van Gogh, que criou a maior parte da sua obra na França. Eles desenvolveram suas carreiras em 1880-1905, depois da vitória do Impressionismo sobre a arte acadêmica. Os estilos pós-impressionistas derivaram das rupturas de seus antecessores. Em vez do "molho marrom" da pintura histórica feita em ateliês fracamente iluminados, suas telas brilhavam com manchas de cor vivas como arco-íris. No entanto, os pós-impressionistas sentiam-se insatisfeitos em relação ao Impressionismo. Queriam que a arte fosse mais substancial, não inteiramente dedicada a captar um momento passageiro, o que frequentemente resultava em pinturas que pareciam descuidadas e sem planejamento.

A resposta que deram a esse problema dividiu o grupo em dois campos, (...). **Seurat e Cézanne** se concentraram no desenho formal, quase científico **Seurat** com sua teoria dos pontos e **Cézanne** com os planos de cor. Gauguin, van Gogh e Laoutrec, (...) ênfzizaram a expressão de suas emoções e sensações através de cor e luz. A arte do século XX, com seus extremos de estilos individuais do Cubismo ao Surrealismo, nasceu dessas duas tendências.

Georges-Pierre Seurat (Paris, 2 de dezembro de 1859 — Paris, 29 de março de 1891)

Durante sua curta carreira, Seurat se estabeleceu como o principal nome da vanguarda em Paris, criando (...) uma abordagem mais científica da aplicação das cores que influenciou vários artistas, entre eles Vincent van Gogh e Pablo Picasso. No começo da carreira, Seurat começou a estudar as teorias das cores dos cientistas Michel Chevreul e Charles Blanc. Essas teorias exploravam o entendimento dos efeitos ópticos e do significado emocional e perceptivo das cores no espectador. Seurat também foi influenciado pelo trabalho de Eugène Delacroix e Peter Paul Rubens, estudando a obras deles expostas no Louvre, em Paris. Em 1879, Seurat passou um ano no Exército. (...). A primeira obra em larga escala de Seurat, *Banhistas em Asnières* (1884), foi iniciada em 1883 e exibe a aplicação que ele fez das teorias das cores e da técnica do pontilhismo. A pintura foi rejeitada pelo Salão de Paris em 1884, mas depois foi exibida no Salon des Indépendants e admirada por Paul Signac. *Domingo à tarde na ilha de La Grande Jatte* (1884-1886), obra associada à primeira e talvez o quadro mais famoso de Seurat, foi exibida na Oitava Mostra Impressionista, em 1886. Nessa época, Seurat se envolveu com os simbolistas, que o rejeitaram. Já no fim da vida, ele continuou a pintar, voltando-se para paisagens litorâneas e cenas de diversão(...)

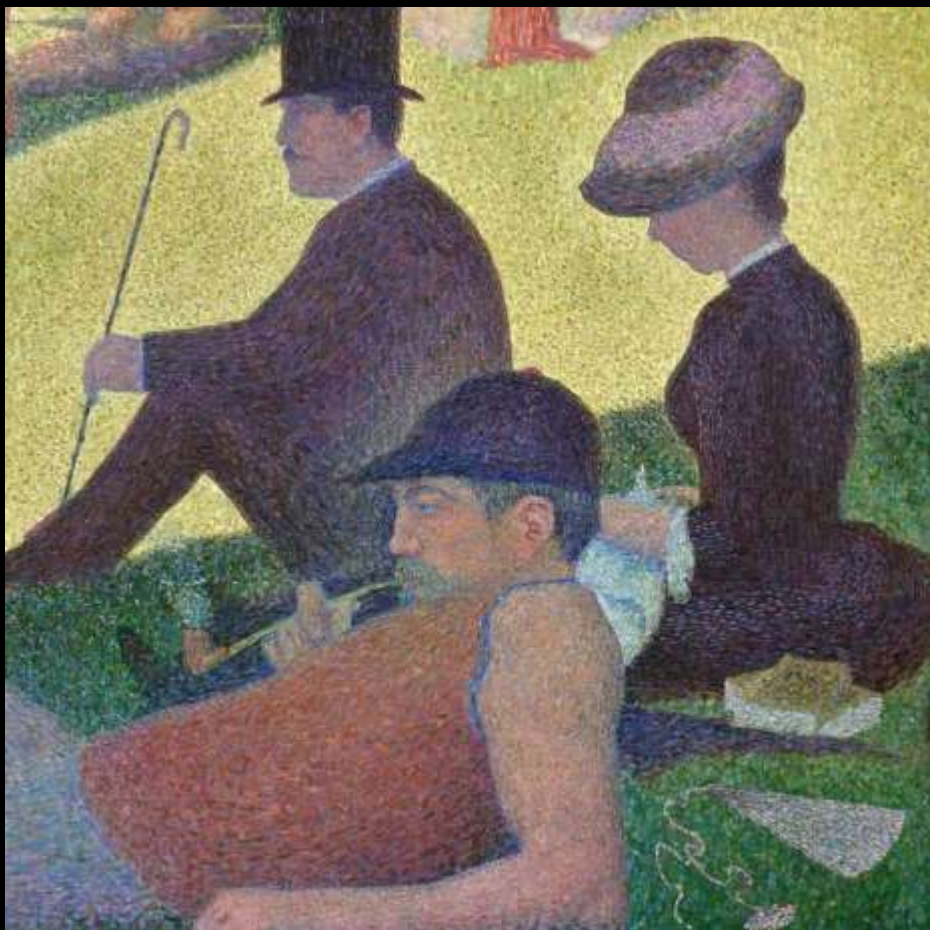


Georges-Pierre Seurat by Cousturier, Lucie, archive.org, c. 1888.



**Tarde de domingo
na ilha de grande
Jatte.** 1884-86, óleo
sobre tela, 207,6 x
308 cm, Art Institute
of Chicago, EUA.

Técnica. (...)Foi influenciado (...) por Ogden N. Rood [físico norte americano], que afirmou que, quando s cores se misturavam no olho, e não na tela, criam um efeito mais luminoso. Em 1885, Seurat reelaborou sua pintura original usando sua técnica pontilhista, ou divisionista, cobrindo a tela toda com pontos e traços regulares de cores puras.



Estas três figuras de diferentes classes sociais - um barqueiro musculoso que fuma um cachimbo, uma dama refinada com seu livro e um almofadinha de cartola e bengala – seriam um grupo improvável na realidade. Apesar da proximidade física na tela, eles parecem psicologicamente isolados.



Reduzidos à forma simplificada de soldadinhos de brinquedo, essas distantes figuras masculinas podem representar potenciais “presas” para a mulher que pesca em primeiro plano .



Em francês, o verbo “pescar” – “pêcher” – é muito parecido com o verbo “pecar” – pécher” - , e trocadilhos com essas palavras eram populares no tempo de Seurat. A mulher pescando pode ser um trocadilho visual através do qual o pintor a identifica como uma prostituta.



Ama de leite. O cachecol laranja identifica a figura, vista de costas, como uma de leite. Reduzida a um objeto geométrico, ela não tem personalidade ou individualmente.



Casal elegante. A mulher com sua elegante anquinha e seu companheiro de cartola parecem respeitáveis, mas o macaco numa corrente pode indicar que ela é uma prostituta, e ele, seu cliente.



Os macacos eram animais de estimação à época. Entretanto, o macaco também é símbolo de licenciosidade, e a palavra “singesse” (macaca) era uma gíria para “prostituta”.

Paul Cézanne (Aix-en-Provence, Provença, 19 de janeiro de 1839 — Aix-en-Provence, Provença, 22 de outubro de 1906)

Durante grande parte de sua vida (...), que iniciou a revolução da arte moderna ao tirar a ênfase do realismo e colocá-la na abstração, foi largamente ignorado e trabalhou isolado.

Nasceu na cidade de Aix-en-Provence, no sudeste da França, em 19 de janeiro de 1839. Seu pai, Louis-Auguste Cézanne, era um banqueiro rico e, mesmo desaprovando o interesse do filho pela arte, deixou que ele estudasse desenho no museu de Aix. Ao mesmo tempo, Cézanne recebeu uma educação clássica na Faculdade de Bourbon, (...)

Em suas naturezas mortas, paisagens e retratos, Cézanne representava a vida contemporânea, pintando o mundo da forma que o via, e não numa versão idealizada. A influência mais importante em seu trabalho foi a de Camille Pissarro (...), que deu a Cézanne encorajamento moral de que precisava, além de o apresentar às novas técnicas impressionistas. Pissarro o incentivou a suavizar suas cores e a se livrar de seu mau humor.

Em 1869, conheceu a modelo Hortense Fiquet, com quem iniciou um relacionamento e depois se casou. (...) Cézanne tinha um jeito peculiar de conferir densidade à estrutura de objetos individuais. Usando a tela inteira, conseguia obter ilusão espacial ao sobrepor planos e pintar com manchas de cor. Embora pintasse diretamente da natureza, costumava distorcer as formas ou mudar as cores dos objetos para dar mais profundidade ao trabalho (...)



Paul Cézanne, em 1861. Autor desconhecido.



No início dos anos de 1870, Cézanne pintava ao ar livre com Pissarro. Essa paisagem iluminada e de rígida construção revela o profundo efeito que isso teve sobre sua arte.

Casa dos enforcados. 1873, óleo sobre tela, 55 x 66 cm, Musée d'Orsay, Paris, França.

Arte- 1800-1900 (II). Consultor-chefe Ian Chilvers, PubliFolha, pg. 42 -43)



Cézanne pintou centenas de naturezas-mortas, explorando as relações espaciais ao arranjar e rearranjar um pequeno conjunto de objetos domésticos ao lado de frutas e vegetais. Essa famosa pintura pertence a uma série de seis composições que mostram a mesma toalha branca, e os mesmos pratos e frutas.

Essa composição complexa, em que os objetos ficam precariamente equilibrados, ganha estabilidade com a geometria criada pelas bordas dos objetos e o arrojado zigue-zague da toalha branca.

Maçãs e Laranjas. 1899, óleo sobre tela, 74 x 93 cm, Musée d'Orsay, Paris, França.

Arte- 1800-1900 (II). Consultor-chefe Ian Chilvers, PubliFolha, pg. 42 -43)



As grandes Banhistas. Essa imensa tela é a maior e provavelmente a última de uma ambiciosa série de pinturas de monumentais nus femininos inseridos numa paisagem. Cézanne usa formas simplificadas, de modo que algumas figuras parecem se fundir com a paisagem. Cézanne usa formas simplificadas, de modo que algumas figuras parecem se fundir com a paisagem. Os altos troncos das árvores formam um elegante arco, emoldurado a vista do rio e da margem oposta, onde figuras distantes olham em direção das banhistas – e do espectador.

As grandes Banhistas. 1906, óleo sobre tela, 208 x 251 cm, Philadelphia Museum of Art, Pensilvânia, EUA.

Arte- 1800-1900 (II). Consultor-chefe Ian Chilvers, PubliFolha, pg. 42 -43)



Essa elevação perto da casa de Cézanne em Aix foi uma constante fonte de inspiração. Ele pintou este “motivo impressionante” várias e várias vezes, cada vez com maior liberdade. Nessa obra madura, manchas sobrepostas de cor sugerem formas e espaço.

A montanha Sainte-Victoire. C. 1904-06, óleo sobre tela, Kunsthhaus, Zurique, Suíça.

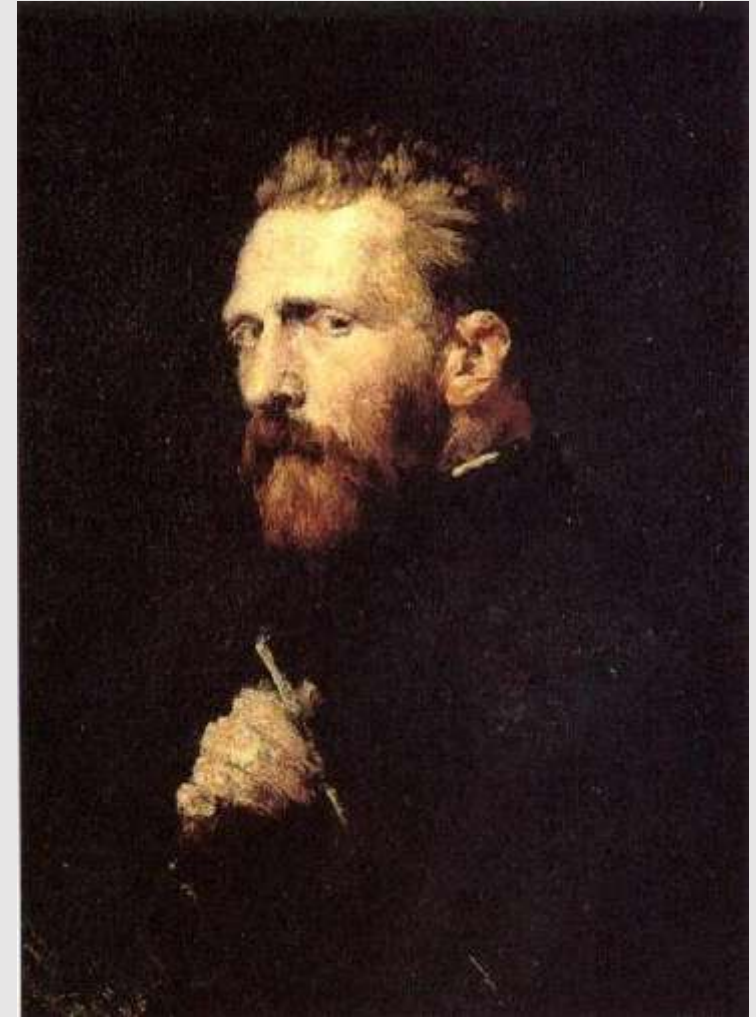
Arte- 1800-1900 (II). Consultor-chefe Ian Chilvers, PubliFolha, pg. 42 -43)

Vincent Willem van Gogh (Holanda: Zundert, 30 de março de 1853 – Auvers-sur-Oise, 29 de julho de 1890)

Vincent van Gogh, pintor pós-impressionista holandês, representa o auge da espontaneidade emocional na pintura.

(...) Van Gogh foi considerado um homem inconstante, temperamental bem articulado e muito instruído, dono de amplo conhecimento que expôs nas mais de 700 cartas que escreveu ao irmão, Theo. As cartas foram publicadas em 1911 e constituem um relato da vida do pintor.

Aos 16 anos de idade Gogh foi mandado para Haia, na Holanda, para trabalhar idade, com seu tio, sócio de firma de comerciantes de arte. Em Haia, estudou pin tura com Anton Mauve. Incapaz de agradar os clientes, foi transferido para o escritório da empresa em Londres e, então, mandado de tio para tio, até que se alienou de todos com suas pregações sobre a vulgaridade e os excessos dos ricos. (...). Mas, aos 27 anos de idade, van Gogh encontrou sua verdadeira vocação, as artes.



Retrato de Van Gogh pintado por John Peter Russell (1858–1930). Óleo sobre tela, 1886.

Vincent Willem van Gogh (Holanda: Zundert, 30 de março de 1853 – Auvers-sur-Oise, 29 de julho de 1890)

De volta à Holanda, seu quadro mais famoso desta fase, coerente com suas posições humanitárias, foi “*Os comedores de Batatas*” (1885), uma obra escura e sombria que expressa a miséria e a pobreza do povo. Sobre a pintura Van Ghogh escreveu: “ ***Tentei salientar que aquelas pessoas, comendo suas batatas sob a luz da lamparina cavaram a terra com as mesmas mãos que põem no prato***”

Naquele mesmo ano, mudou-se para Antuérpia, Bélgica, onde frequentou a Academia de Arte. No primeiro dia de aula, entrou na sala de desenho usando seu típico gorro de pele que ficou famoso em vários de seus auto-retratos. O professor achou que suas pinceladas eram pesadas demais e, por isso, van Gogh deixou a academia no dia seguinte. Enquanto ficou na Antuérpia, foi influenciado pelos trabalhos de Peter Paul Rubens e de gravuristas japoneses como Hokusai (1760-1849) De volta a Paris, em 1886, abandonou as pinceladas fortes e o realismo moralista. **Adotou cores brilhantes para expressar o simbolismo em cenas de campos, árvores e da vida rústica**, como em *Observação Noturna* (1888) e *Noite Estreladada* (1889). Os dois quadros foram pintados em Arles, sul da França, onde van Gogh foi para descansar, convidando o pintor Paul Gauguin para acompanhá-lo. Conta-se que os dois pintores discutiam veementemente e que, numa certa noite, van Gogh chegou a ameaçar Gauguin com uma navalha. Na mesma noite, arrependido de seus atos, van Gogh decepou sua própria orelha. O evento foi imortalizado quadro Auto-retrato com a *Orelha Enfaixada* (1889) Van Gogh foi para um asilo em Saint Remy França, onde produziu na cerca de 150 pinturas em um ano. Sua depressão tornou-se mais aguda e ele acabou atirando em si mesmo em 27 de julho de 1890, morrendo dois dias depois. Van Gogh vendeu apenas uma pintura em vida, *O Vinhedo Vermelho* (1889).



Os comedores de Batata 1885.
Óleo sobre tela, 82 x114 cm,
Museu Van Gogh, Amsterdã,
Holanda.



Noite Estrelada (1889) Teseu e o Minotauro,. 1843". Óleo sobre Tela 73 x 92 cm, MOMA, Museu de Arte Moderna, Nova York, EUA.

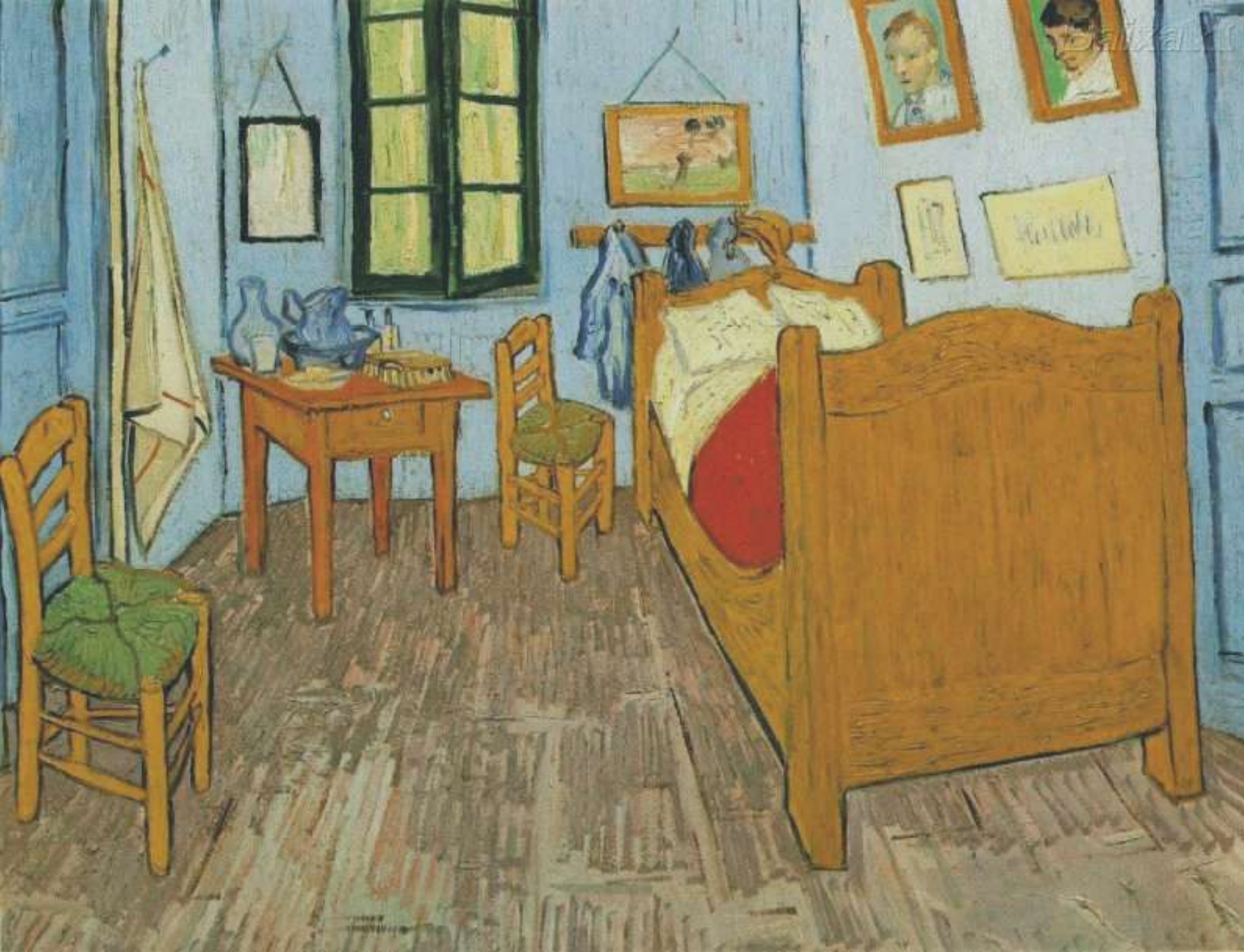
O céu está cheio de grandes formas torvelinhantes, belas e espetaculares, e também perturbadoras devido ao estado mental de van Gogh.

Van Gogh era fascinado pelas formas crespas do cipreste, características do sul da França.



O intenso empastamento (espessa camada de tinta) é índice da paixão ardente que van Gogh trabalhava

O vilarejo permanece calmo sob o céu noturno. Esta era uma cena imaginada (...)



Quarto do Artista em Arles
(1889). Óleo sobre tela, 57,5
x 74 cm, Museu d'Orsay,
Paris.

Na realidade, a cadeira do quarto (...) era feita de simples madeira branca. Ele pintou de amarelo por motivos simbólicos, já que o amarelo é cor da luz solar, do calor e da felicidade. Embora costumasse copiar diretamente a natureza, Van Gogh constantemente transpunha ou intensificava as cores.



A tinta grossa aplicada na pintura faz com que cada pincelada fique bem visível. Van Gogh usava as tintas diretamente do tubo e pintava com rapidez, às vezes completando um quadro num único dia. Seu consumo de tinta, em especial o amarelo, era muito grande – razão de seus constantes pedidos a seu irmão Theo para mandar-lhe mais material de Paris.

A janela se abre para dentro, implicando acesso ao mundo exterior; mas é significativo que dela não se veja nada – é como se fosse uma veneziana. Isto faz o quadro parecer isolado, lembrando o ventre materno. O espaço vazio em frente à cama evita que o quadro e torne demasiado claustrofóbico

Retratos. Os retratos acima da cama diferem na três versões do quadro. Nesta versão, podemos identificá-los muito bem: à esquerda, um autorretrato (último que Van Gogh pintou); à direita, um retrato de sua irmã Wil.



Van Gogh foi um dos primeiros artistas a serem influenciados pelas gravuras japonesas em madeira, que agora chegavam ao Ocidente. Admirava o desenho simplificado, as áreas de coloridas planas, as perspectivas íngremes e a supressão das sombras. Todas as características são encontradas em seu trabalho, (...)

Paredes lilases. Van Gogh alterou as paredes brancas do quarto para azul e violeta, criando harmonias cromáticas com o verde, como se vê na janela, e contrastando-as com amarelo da cama e das cadeiras.

Cama de camponês. A cama foi comprada por Van Gogh com dinheiro emprestado por Theo. É significativo que tenha escolhido uma cama rústica de camponês e não uma cama de metal, que na época estava mais na moda. Vincent planejava decorar a cama como na pinturas de um nu ou de uma criança num berço, mas nunca realizou o desejo. Levou a cama quando mudou-se para Auvers e foi nesta cama que morreu.

Cores expressivas. Van Gogh tinha consciência do impacto emocional da cor. “Em vez de tentar reproduzir exatamente o que vejo diante dos olhos, uso a cor aís arbitrariamente, a fim de expressar-me com mais força”. O vermelho vivo da coberta na cama anima e eleva o clima do quadro(...)

Contornos fortes. Uma característica do estilo Van Gogh é o contorno escuro de objetos, que ele preenche com pintura grossa de cores chapadas.

Para Entender a Arte. Robert Cumming, editora Ática, pg. 94-95



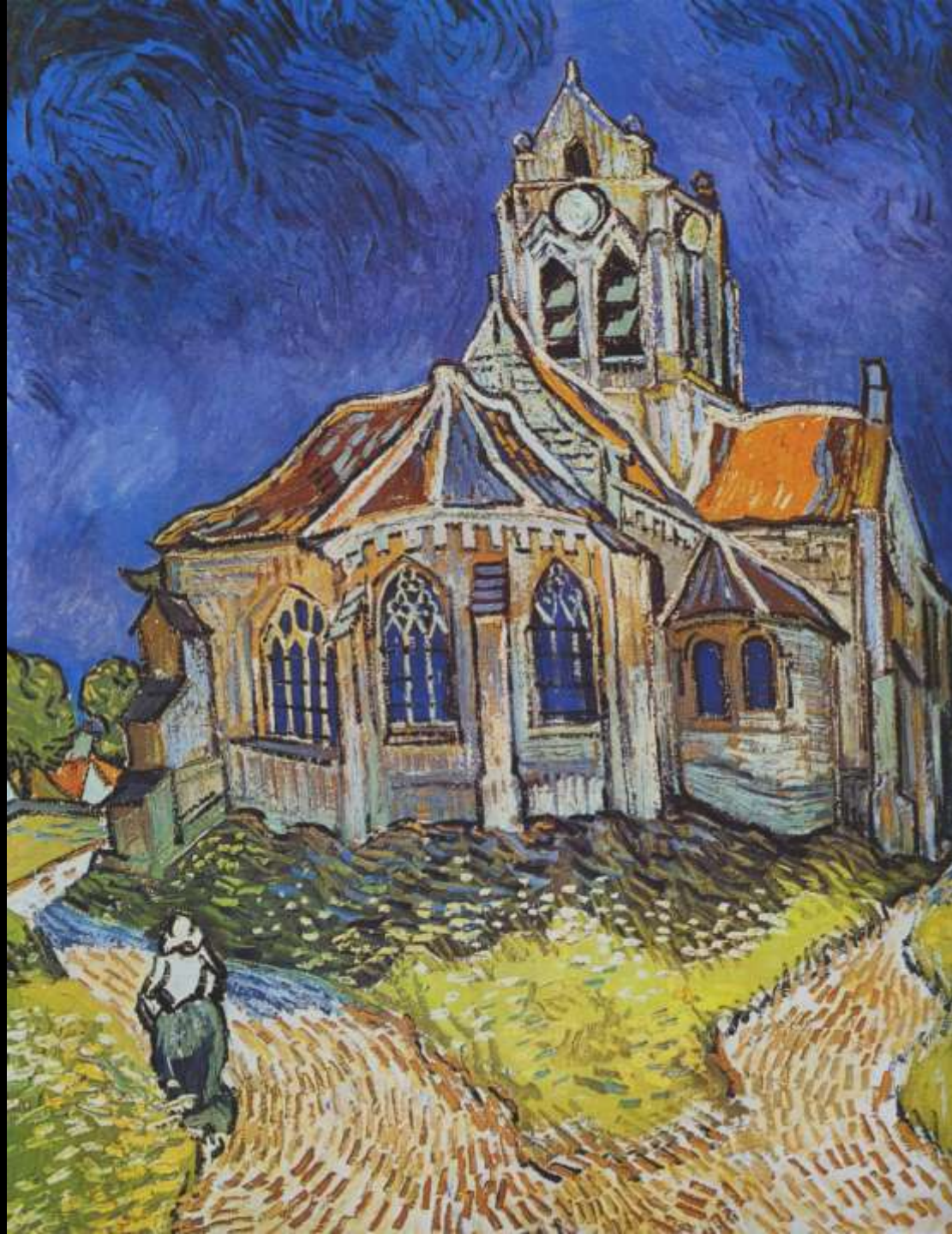
Pintado apenas duas semanas depois de Van Gogh ter mutilado sua orelha, esse autorretrato mostra o artista decidido a voltar ao trabalho, agasalhado ao lado do cavalete e de uma gravura japonesa.

Autorretrato com Orelha enfaixada.(1889). Óleo sobre tela, 60 x 49 cm, Courtauld gallery, Londres, Reino Unido.



Durante o verão de 1888, enquanto aguardava a chegada de Gauguin a Arles, Van Gogh pintou cinco telas de girassóis para decorar a Casa Amarela. As telas são pintadas quase inteiramente de amarelo, cor que significava felicidade para ele e simbolizava o Sol e o calor da Provença.

Natureza-Morta: Vaso com Quinze Girassóis, agosto de 1888. Óleo sobre tela, 92 x 73 cm, National Gallery, Londres, Reino Unido.



Após deixar o hospício de Saint-Rémy, Van Gogh mudou-se para Auvers, uma vila ao Norte de Paris, em maio de 1890. Trabalhou furiosamente, pintando em média uma tela por dia, antes de se matar, dois meses depois. Esta pintura de cores intensas e formas retorcidas foi uma de suas últimas obras.

A igreja de Auvers, 1890. Óleo sobre tela, 94 x 74 cm, Museu d'Orsay, Paris, França.

Eugène-Henri-Paul Gauguin (Paris, 7 de junho de 1848 — Ilhas Marquesas, 8 de maio de 1903)

Paul Gauguin nasceu em Paris, mas, depois da morte do pai jornalista, passou a infância com a mãe peruana em Lima, na casa do tio. Anos mais tarde a família voltaria à França para viver em Orleans, mas a lembrança dos climas mais quentes e da América do Sul teriam uma influência profunda na obra do artista. Em 1872, depois de passar cinco anos na marinha mercante, Gauguin se tornou um bem-sucedido corretor de ações em Paris. Um ano depois ele se casaria com Mette Sophie Gad, da Dinamarca, com a qual teve cinco filhos. Depois, Gauguin abandonou sua família em Copenhague a fim de alcançar seus objetivos artísticos. Foi seu guardião, Gustave Arosa*, (...).

Em junho de 1874, Gauguin visitou a primeira exibição dos impressionistas e conheceu Camille Pissarro(...).Em 1885, ele perdeu o emprego como banqueiro, mas nessa época já havia se tornado um personagem importante nos círculos intelectuais e artísticos de Paris. Ele exibira paisagens no Salão de Paris e algumas obras com os impressionistas, tornando-se, assim, um pintor em tempo integral, Sem dinheiro e desiludido com a falta de reconhecimento popular, logo Gauguin buscou uma vida mais despreocupada na vila de Port-Aven, na região rural da Bretanha. Em 1888, (...), **sua obra se afastou do estilo impressionista e se tornou mais expressiva. Fazendo experiências com contornos mais fortes, formas mais intensas e cores vivas e artificiais, Gauguin criou imagens que são visões místicas e idealizadas dos camponeses em trajes tradicionais**, entre elas *A visão depois do sermão* (1888). A obra também mostra uma influência cada vez maior das **gravuras japonesas e da cerâmica primitiva** no trabalho do artista.

Logo Gauguin estava procurando fontes mais exóticas e primitivas para sua obra. Desiludido com o estilo de vida da Europa ocidental, ele viajou para o Taiti em busca de inspiração entre os nativos e antigos. Ele passou os últimos anos de sua vida na Oceania, onde deprimido, criou imagens idealizadas da cultura polinésia.

* Ele foi colecionador de pinturas realistas e impressionistas , fotógrafo de arte e tutor, por volta de 1871 , por Paul Gauguin . Sua coleção inclui Camille Corot , Eugène Delacroix e Jean-François Millet



Paul Gauguin na década de 1880.

(...) como é possível descrever a natureza? Como pintar a realidade? Os impressionistas já tinham algumas respostas com o registro fiel da pintura ao ar livre, com a imagem fiel do olho para o pincel, uma corrente que parecia muito fulgaz e mecânica. “ Um conselho”, escreveu Gauguin ao colega Claude –Emile Schuffenecker *, em agosto de 1888, “ **não copiem muito a natureza. A arte é uma abstração. Preocupem-se mais com a criação do que com o resultado**”

*Émile Schuffenecker era um artista francês pós-impressionista, pintor, professor de arte e colecionador de arte.



Essa pintura fez Gauguin romper com o impressionismo tanto no conteúdo quanto no estilo. Ele escreveu: “ A paisagem e a luta só existem na imaginação”. Para evocar essa experiência visionária e criar uma imagem simbólica, e não realista, ele simplificou as linhas e cores, criando áreas de cor dentro de contornos sinuosos.

Arte- 1800-1900 (II). Consultor-chefe Ian Chilvers, PubliFolha, pg. 48)

A obra retrata uma narrativa da Bíblia na qual Jacó volta para casa depois de muitos anos de solidão devido aos conflitos vividos com o irmão Esaú. Segundo a Bíblia, no caminho de volta, Jacó luta com um Anjo durante uma noite inteira (parte superior). Luta essa que materializa a imagem do pensamento das mulheres que participam do sermão (parte inferior)

https://pt.wikipedia.org/wiki/Paul_Gauguin

Visão Após o Sermão (Jacó em luta com o Anjo). Óleo sobre tela, 73 x 92 cm, National gallery of Scotland, Edimburgo, Escócia.

A cena é ambientada em um “**paraíso imaginário**”, conforme definido pelo artista (Grandes Mestres – Gauguin. . Editora Abril Coleções, pg. 141) .



De onde viemos? O que somos? Para onde vamos? 1897-1898, Óleo sobre tela, 139,1 x 374,6 cm. Museum of Fine Arts, Boston, EUA.

(...) [a pintura] acontece numa fase particularmente difícil na vida do artista, na qual tentou suicídio. Ele pinta diretamente sobre a tela, sem esboços e desenhos preparatórios, sob influência de “ **um estado vago de dor e de sofrimento diante do mistério incompreensível da nossa origem e do futuro**”, como confessou.



Bebê Adormecido. Seguindo a convenção oriental de leitura da direita para a esquerda, o bebê dormindo representa o início do ciclo da vida humana. O pequeno grupo parado do bebê e três mulheres é magnificamente composto e ilustra a reação de Gauguin contra o naturalismo e a perspectiva convencionais.



A velha. Sentada perto de uma bela jovem há uma mulher velha de pele escura. Ela se agacha na sombra, como que esperando o fim da vida. A ave branca pode representar a fase final e desconhecida que segue à morte.

Fruta colhida. Enchendo a altura da tela, o jovem que se estica para colher uma fruta – talvez simbólica dos prazeres da vida lembrando Eva no jardim do Éden – é o ponto focal da pintura. Como ocorre com outras figuras, a forma de seu corpo delineada em preto. Os tons brilhantes de sua pele são realçados pelos azuis e verdes contrastes do fundo.



Divindade. Baseada em relevos polinésios, esta figura de um azul imaterial indica o mundo do além. A mesma imagem aparecem O dia de Deus, de Gauguin, de 1894. O artista ficou horrorizado com a destruição pelos missionários cristãos de arte sacra nativa e Taiti.

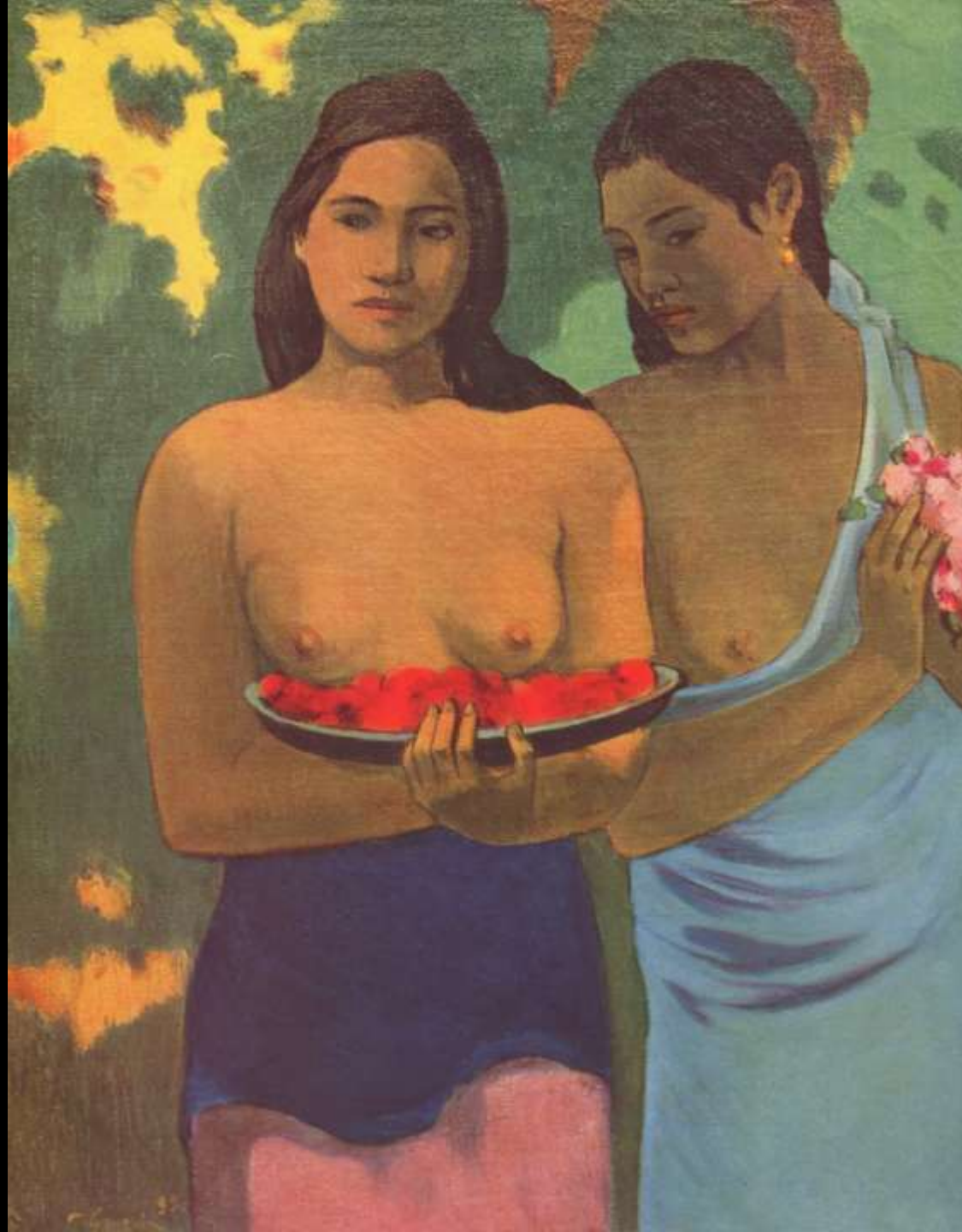


Menina com manga. No primeiro plano uma menina come uma manga com dois gatos brincando ao seu lado. Os rosa, azuis e cinzas da terra se harmonizam com a fruta, que introduz um toque deslumbrante de cor complementar. Esta parte central da composição, que inclui o jovem de pé, retrata cenas da vida diária e se relaciona à segunda parte do título, *O que somos?*



Paisagem Taitiana. A linha forte do horizonte destaca as formas fluídas das árvores da ilha. Os ramos se curvam, exuberantes, criando desenho e uma atmosfera harmônica.

Título. (...) Este título está em francês. Sobre a obra, o artista escreveu: *Para onde vamos? Para junto da morte de uma velha. Uma ave estranha e simples conclui. O que somos? Existência mundana. O homem de instinto fica imaginando o que tudo isso significa... Símbolos conhecidos congelariam a tela em uma realidade melancólica, e o problema apontado não seria mais um poema*”



L'Occidente o artigo intitulado A Influencia de Paul Gauguin, no qual descreve a ação do artista como mentor de uma nova pintura. **“O mistério da sua influência foi o de fornecer várias ideias muito simples, nas quais, estavam contidas verdades necessárias, em um momento no qual faltam professores. Assim, sem nunca ter procurado a beleza no sentindo clássico, Gauguin nos insinua imediatamente a preocupação com a beleza”**

Gauguin descobre uma nova beleza nas formas das mulheres do Taiti: corpos dourados, rostos enigmáticos, narinas dilatadas, lábios carnudos. Ele cria um modelo sofisticado, charmoso e, ao mesmo tempo, uma imagem desconcertante de mulher, que seria entendida somente no século vinte. (...)

Elas levam oferendas. Uma carrega uma bandeja circular cheia de flores de manga encostada logo abaixo dos seus seios, A outra, coberta de branco, une as mãos em torno de botões rosas e brancos. Trata-se de figuras sólidas, pintadas em dourado-escuro, que emergem um fundo abstrato de formas e cores caóticas: amarelo, marrom e verde. Um fundo anti naturalista e irreal. (...) Elas levam oferendas. Uma carrega uma bandeja circular cheia de flores de manga, encostada logo abaixo do seios. A outra, coberta de branco, une as mãos em torno de botões brancos. (...) um fundo antinaturalista e irreal.

Duas mulheres Taitianas [Jovens com Flores de Manga] . 1889. Óleo sobre tela, 94 x 72 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA.

Manaò Tupapaú (O Espírito dos mortos vigia). O fascínio de Gauguin pelas crenças e tradições do Taiti se reflete nesta obra. Essa imagem extraordinária nasceu uma noite em que, ao voltar para casa, encontrou sua Vahine (amante) Teha'amara (...), deitada nua na cama, aterrorizada porque a lamparina tinha se apagado. Estava convencida de que, sem luz, era presa por tupapaús, os espíritos dos mortos. Misturando realidade e imaginário, Gauguin pinta Tupapaús como Teha'amana deve tê-lo imaginado "como uma mulherzinha comum" ao pé da cama.



Expressionismo

Expressionismo

- Apareceu em **Dresden** , na Alemanha, em 1904, um grupo de artistas como Ernest Ludwig-Kirchner , Karl Schmidt-Rottluff e Emil Nolde.
- Esse grupo foi chamado de **Die Brücke (A Ponte)**, procurava estabelecer uma ponte entre o visível e o invisível.
- Ecoando a noção de Nietzsche de que **a vida para a humanidade não era um fim em si mesma, mas uma ponte para um futuro melhor.**
- Estes artistas afastavam-se da sociedade convencional e rejeitaram a imitação cuidadosa da natureza.
- A partir de julho de 1911(Munique), Kandinsky e Franz Marc colaboraram na criação do almanaque de artes denominado “ Der Blaue Reiter” (O Cavaleiro Azul) e organizaram duas exposições itinerantes do Blaue Reiter.

Edvard Munch (Løten, 12 de Dezembro de 1863 — 23 de Janeiro de 1944)

O pintor e gravurista norueguês é considerado um dos mais influentes e eletrizantes protagonistas da arte moderna. Munch sofria de depressão e doença mental, mas usou isso para produzir obras extraordinárias, delirantes. Sua visão pessimista da vida era transmitida em cores ousadas e linhas fortes, **antecipando o Expressionismo e abrindo novas e excitantes avenidas para a arte**. Em suas próprias palavras, ele abordou temas existenciais como vida, morte e desespero numa tentativa de "dissecar almas Munch começou a pintar em Oslo, mas suas estadias em Paris o expuseram ao Pós-Impressionismo e ao Simbolismo, em especial ao trabalho de Van Gogh e Paul Gauguin. A partir daí, ele passou a usar pinceladas em espiral, formas simplificadas e cores não naturalistas. Embora Munch soubesse que parte de seu gênio provinha de sua mente turbulenta, em 1908 um colapso nervoso o inspirou a levar uma vida mais calma. Sua produção, no entanto, continuou prodigiosa. Aclamado como gravurista, Munch ajudou a reviver a técnica da xilogravura no século XX com sua gravuras – frequentemente coloridas.



Autorretrato. 1882. 26 × 19 cm. Munch Museum, Oslo.



O mais famoso quadro de Munch tem uma composição brilhante, destinada a criar o máximo de tensão. As cores fortes e violenta justaposição de linhas curvas e retas convergem todas para a figura central, que grita como se o próprio meio estivesse expressando emoção através da caveira distorcida. A pintura pode ter sido inspirada pela erupção do Krakatoa, em 1883, que foi descrita por Munch como “um grito enorme, infinito” da natureza.

Eu caminhava com dois amigos - o sol se pôs, o céu tornou-se vermelho-sangue - eu senti como que um sopro de melancolia. Parei, apoiei-me no muro, mortalmente fatigado; sobre a cidade e do fiorde, de um azul quase negro, planavam nuvens de sangue e línguas de fogo: meus amigos continuaram seu caminho - eu fiquei no lugar, tremendo de angústia. Parecia-me escutar o grito imenso, infinito, da natureza. (MUNCH apud NAZÁRIO, 1999, p. 151)



Sobre novas teorias que envolvem o quadro:

<https://www.bbc.com/portuguese/geral-39793994>

O Grito. Têmpera e pastel sobre cartão, 1893, 91 x 74 cm, Galeria National, Oslo , Noruega.



Munch descreveu esse quadro sombrio, do qual pintou seis versões, como “ um marco na minha arte” Inspirada na morte da irmã do pintor, a obra retrata a dor a tristeza no quarto de um doente. Munch usou uma espátula para colocar as últimas camadas de tinta, criando para o observador o efeito de quem olha através de um véu de lágrimas.

A criança doente. Óleo sobre tela, 1885-86, 120 x 119 cm, Nasjonalgallerietl, Oslo , Noruega.



Emil Nolde

Nolde em 1929

Emil Nolde (1867-1955) do *Die Brücke* é aquele que alcança maior sucesso. É indiscutível o caráter religioso deste artista(A santa ceia é um exemplo), com raízes na antiga mitologia germânica, embora preferencialmente suas obras apresentem personagens do antigo testamento.

Na sua temática, igualmente, aparecem duendes, seres pouco definidos e uma natureza de caráter panteísta. Tal como Gauguin, procurava uma maneira de viver, que julgou poder encontrar outra civilização, e , para isso, fez viagens, chegando à Nova Guiné, em 1913. (Dúlio Battistoni Filho. Pequena história da arte. Pg -107)



Santa Ceia. 1909. óleo sobre tela 86x107 cm, Museu de Artes da Dinamarca.

Franz Marc (Munique, Reino da Baviera, Império Alemão, 8 de fevereiro de 1880 - Braquis, França, 4 de março de 1916)

O maior representante do Blaue Reiter é indiscutivelmente Franz Marc (1880 – 1916), influenciado pelo Futurismo, construtor de ritmos e com um colorido otimista e brilhante, cujos Cavalos azuis ficaram como uma das imagens mais importantes do movimento. A meta era reunir numa única corrente rítmica, as formas animais e a paisagem. Umaz vezes fazia por meio de linhas suaves e fluídas (...)



Franz Marc, 1910, autor desconhecido. Die Unvergessenen, Herausgeber Ernst Jünger, 1928



A fachada do prédio tem várias esculturas de famosos artistas

O “Cavalo Azul I”, com a sua idealizada força simbólica, penetrante e marcada pela sensação do recomeço, tornou-se um dos mais famosos quadros de Franz Marc e do grupo “Der Blaue Reiter”. Diante de nós está um potro azul, de pé, anguloso, desajeitado, cheio de força juvenil, (...). Enquanto o branco aparece nas formas levemente entrecortadas de seu corpo, o mais escuro azul marinho aprofunda-se nos cascos e na crina.

Em sua totalidade, o quadro é dominado por um campo de contrastes complementares, do vermelho (...) e verde embaixo, passando pelo carmim e amarelo, até o violeta, azul e alaranjado na parte superior. Aqui é mostrada com rara pureza a teoria cromática de Marc, que é determinante para muitas das suas obras tardias e que ele explicou a August Macke numa carta de dezembro de 1910: “O azul é o princípio masculino, áspero e intelectual. O amarelo é o princípio feminino, suave, alegre e sensual. O vermelho é a matéria, brutal e pesada, e sempre a cor que tem de ser combatida e superada pelas outras duas!”.

O papel da cor azul como símbolo do espiritual, da vitória sobre o material, é manifestada aqui explicitamente. No “Cavalo Azul I”, Marc passa definitivamente da “cor aparente” natural para a “cor essencial” (Klaus Lankheit). Na sua forma, unem-se a nobreza do cavalo, desde sempre altamente conceituado pelo ser humano, e a busca do espiritual (...)

Estático com a cabeça baixa, o animal dá a impressão de um ser sensibilizado. A muitas das suas representações de animais, Marc aplica posições e formas de composição da tradicional imagem figurativa (...)- e atribui assim características humanas ao animal. Esta presença espiritual atingiu a sua forma mais complexa e mais convincente no famoso quadro de Marc, “A Torre dos Cavalos Azuis”, desaparecido na Segunda Guerra Mundial.

O prof. Dr. Helmut Friedel é diretor da Galeria Municipal na Lenbachhaus, Munique
In: <http://www.porforadaspistas.com.br/artes-arquitetura-cavalo-azul-i/>

O cavalo Azul – 1911. Óleo sobre tela, 112 cm. × 84,5 cm.
Galeria municipal da Lenbachhaus, Munique, Alemanha.



O Destino dos Animais. 1913,
1,96 x 2,66m, Kuntmuseum,
Basileia, Suíça.

A partir de 1910 (...) adotou a representação de animais como único tema artístico, reflexo de sua desilusão com o materialismo que acreditava dominar a humanidade. Ele dizia que os animais, "com seu instinto de vida virginal, despertam tudo o que há de bom em mim". Neste quadro (...) representa a destruição do mundo que tanto aprecia – em termos artísticos, um mundo que ele próprio havia criado.

CAVALOS VERDES:

Ao contrário de outros quadros de Marc, em que os animais apresentam aspecto heróico, os cavalos verdes aparecem impotentes nesta pintura. Uma égua chora por sua cria que, em pânico, corre às cegas rumo a uma árvore caída de tons sanguíneos – para Marc, símbolo do domínio material e da ruína

CERVO AZUL:

No centro da pintura aparece um cervo azul solitário. Para Marc, o animal representava a gentileza. Suas cores têm certos atributos psicológicos: o azul representa a masculinidade, a austeridade e o intelecto. Ao curvar o pescoço para trás, o cervo recebe o golpe fatal representado pelo raio de luz alaranjada que atravessa o quadro.



RESTAURAÇÃO

Ao refazer o lado direito do quadro, danificado no ano de 1918, Paul Klee, amigo próximo de Marc, evitou deliberadamente reproduzir a translucidez única do colorido original de Marc, concentrando-se na manutenção da integridade compositiva da obra.

EQUILÍBRIO

Formas abstratas e animais se interpenetram e se superpõem em diagonais sólidas, semelhantes a flechas. Marc desenvolveu, conscientemente, um estilo em que era impossível tirar, acrescentar ou sequer mudar uma única linha sem comprometer radicalmente o equilíbrio e a tensão interna da obra. Fragmentos entrecruzados de vegetação e raios de luz sugerem a existência de um completo equilíbrio entre a vida e a força destrutiva.

Wassily Kandinsky (Moscou, 16 de dezembro de 1866 — Neuilly-sur-Seine, 13 de dezembro de 1944)

(...)mudou a arte para sempre. Sua busca pela criação de obras de cor pura e formas abstratas marcou uma revolução na arte: o nascimento do abstracionismo. As enérgicas batalhas entre círculos, zigue-zagues, curvas e linhas diagonais mostraram que uma tela composta com blocos de cores vivas e formas geométricas contém uma beleza estética e pode provocar uma reação emocional semelhante à audição de um concerto de música clássica. Escritor, teórico, entalhador, litógrafo e pintor, Kandinsky estudou Direito e economia na Universidade de Moscou antes de mudar de rumo e passar a estudar arte. Em 1896, ele se mudou para a Alemanha (...). A princípio, Kandinsky pintou paisagens coloridas e temas inspirados pela arte popular russa, até se afastar da arte descritiva e se concentrar na criação de obras abstratas. Kandinsky escreveu um influente ensaio, *Do espiritual na arte* (1910), expondo suas teorias sobre o valor espiritual da arte e o potencial emocional da cor. Em 1911, ele fundou o grupo vanguardista *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul) com o artista Franz Marc. O nome do grupo foi tirado de um desenho de Kandinsky. O grupo acabou marcando o expressionismo alemão com um foco na abstração e na espiritualidade da natureza. Em 1922, Kandinsky foi contratado como professor pela influente Escola Bauhaus de Berlim. A escola foi fechada em 1933, sob pressão do Partido Nazista, e Kandinsky se exilou em Paris, onde passou o resto da vida. Seu talento para purificar o poder espiritual e emocional da arte de um modo o mais concentrado possível, sem nenhuma referência descritiva aparente, ainda ressoa entre artistas e espectadores nos dias de hoje.



Kandinsky, cerca de 1913.

“A cor é uma força poderosa que influencia diretamente a alma...e nela provoca vibrações.

Wassily Kandinsky.



Improvisação III. 1909, óleo sobre tela, 94 x 130cm, Museu nacional de Arte Moderna, Centro Pompidou, Paris, França.

A obra improvisação III, (...) foi pintada durante um período no qual o artista alternava-se entre pintar a pequena cidade de Murnau, na Alemanha, e suas redondezas e paisagens tiradas de sua imaginação. Estas últimas continham, com frequência, referências ao folclore e aos contos de fadas. Esse método de pintar da imaginação permitiu (...), pouco a pouco, adquirisse grande liberdade no uso de cores intensas, contornos arrojadados e sombras brutas.

SIGNIFICADO DA COR

Todas as cores possuíam um significado espiritual para Kandinsky por exemplo dependendo de sua nuança o vermelho poderia relacionar-se a pensamentos de sangue e dor. Segundo o artista, a cor, como os sons musicais, é a entrada para a alma o azul claro sugere o som de uma flauta e o escuro de um violoncelo.

CAVALO E CAVALEIRO

O cavalo e o cavaleiro tem um significado especial entre os temas aqui empregados O cavaleiro, sob a forma de São Jorge, que venceu o dragão aparece, com realce, como uma figura de adoração nos ícones da Igreja Ortodoxa Russa e teria influenciado Kandinsky desde a infância



(Tudo sobre Arte. Editor Geral Stephen Farthing, Sextante, pg. 382-383)

PINCELADAS FAUVISTAS

(...) as pinceladas mais amplas com cores vivas, do fauvismo. Kandinsky acrescentou contornos escuros a essas áreas de cor o que deu às suas pinturas uma solidez particular. A medida que Kandinsky se encaminhava na direção da abstração, ele mudava sua maneira de empregar o contorno em vez de ser uma maneira de definir objetos delineando uma área de cor, ele se tornou um modo de desenhar formas abstratas dentro de uma área de cor.

FIGURAS VERDES

A identidade das duas figuras verdes que aparecem conversando permanece um dos segredos de Kandinsky, mas elas representam alguns aspectos do mundo dos homens. Em muitas das Improvisações de Kandinsky existe uma divisão entre o lado esquerdo da pintura, que representa o mundo material, e o lado direito que representa o mundo espiritual. Kandinsky comentou O movimento para a direita... dá a impressão de uma volta para casa; para a esquerda – deireto para o mundo.



Composição VII. 1913,
óleo sobre tela, 200 x 300
cm, Tretyacov Gallery,
Moscou , Rússia.

A LINHA

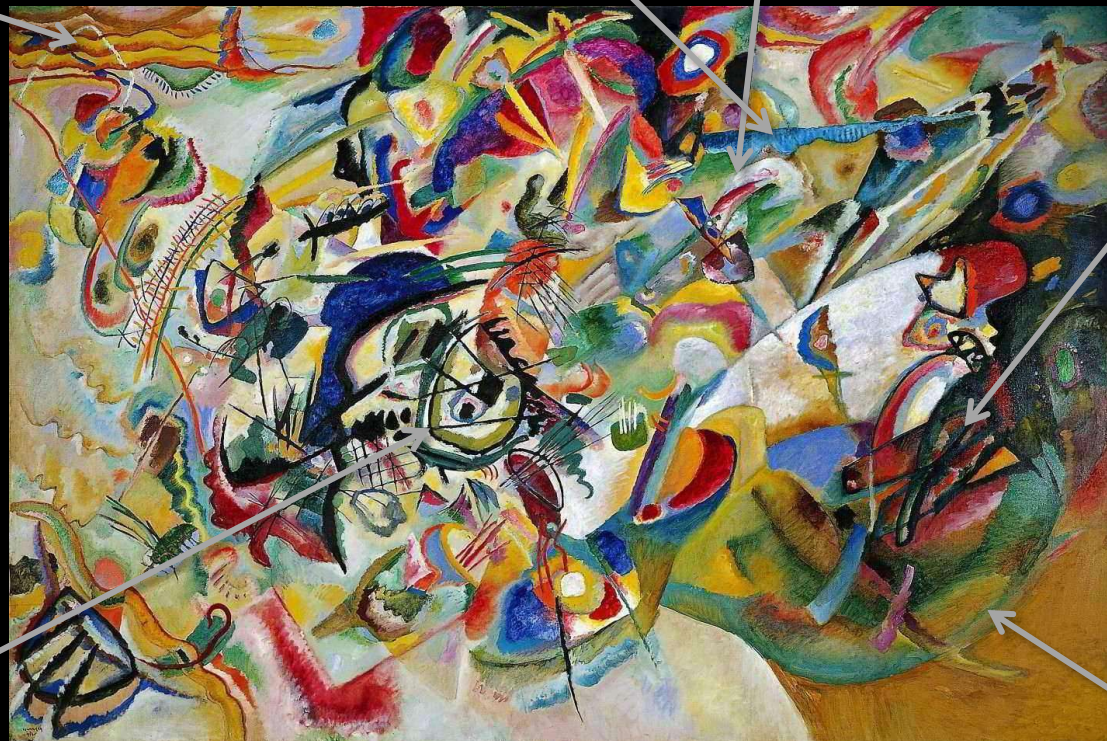
Kandinsky usava motivos lineares para dar energia e direção a suas pinturas. Aqui, as linhas paralelas horizontais oferecem um raro elemento de estabilidade na beira da imagem, enquanto, mais importante, a diagonal vermelha sugere uma estrutura subjacente. Ela parece fazer parte do contorno de um losango muito fraco, mais evidente no canto grosso em ângulo reto no pé da tela. A interação entre linha, cor e forma foi ainda mais efetiva em Linhas pretas I, também de 1913.

FORMA

Em seus esboços, Kandinsky testava um amplo repertório de componentes, buscando a fórmula exata. A maioria dos estudos incluía uma variante deste elemento poderoso, que domina o centro da imagem. Os críticos o têm comparado a um gigantesco olho ciclópico que estabelece contato com o observador e o atrai. (...)

COR

Kandinsky sempre considerou a cor o elemento mais importante de suas pinturas. Ele foi influenciado pelos textos do filósofo Rudolf Steiner segundo o qual cada cor, "cada percepção da luz representa um tom espiritual", Kandinsky levou isso um passo adiante e criou seu próprio código de cores, atribuindo valores espirituais e expressivos



A DISSONÂNCIA

Kandinsky aspirava a espelhar as qualidades da música. Seu compositor favorito era Arnold Schoenberg, o pioneiro da música atonal. Kandinsky admirava abordagem e não se intimidava em combinar passagens dissonantes. Para ele, isso era apenas parte da colisão trovejante essencial à sua arte.

TOM

Ao pintar tons, Kandinsky usava uma analogia musical e comparava-os a timbres. Com isso, ele podia variar a atmosfera de suas pinturas. Uma tática que ele apreciava era introduzir áreas de cores simples quase monocromáticas, para contrabalançar a atividade furiosa em outra parte. Aqui, por exemplo, este canto "quieto da composição destaca o efeito do turbilhão que domina o centro da tela.

Ernest Ludwig Kirchner (Aschafemburgo, 1880 - Davos, Suíça, 1938)

(...) criou uma série de pinturas de cenas das ruas de Berlim, como zumbido de tensão característico da vida nas grandes cidades. Em Duas mulheres na rua ele enfoca as mulheres que, vestidas com peles e chapéus de penas, mostram um novo espírito de independência e uma sensualidade fria. A angulosidade do desenho e o vigoroso sombreamento cruzado ressaltam o senso de movimento da obra, que fica ainda mais aparente pela forma triangular e simplificada que ele confere aos rostos das mulheres. As extremidades denteadas e formas que lembram máscaras revelam a admiração de Kirchner pelo primitivismo. Como é típico do artista, o sujeito da pintura se estende de alto a baixo da tela, sem nenhuma referência ao horizonte e com uma perspectiva bastante limitada. Não há um espaço para o olhar do espectador viajar, a não ser atrás dos profundos decotes em V das mulheres e de suas cabeças teatralmente adornadas.

A mudança de Kirchner de Dresden para Berlim, em outubro de 1911, teve grande influência em sua pintura. Ele gostava do anonimato da vida em Berlim, o que lhe permitia testemunhar bem de perto as atividades das pessoas que ali viviam. Ele usou cores vibrantes, não naturalistas, e pinceladas curtas e agressivas para retratar os opulentos hedonistas* da cidadee os casais da classe média que passeavam pela elegante Friedrichstrasse. Kirchner também retratou prostitutas de Berlim, em grupo ou sozinhas, nem sempre distinguíveis das mulheres de classe média, mas cercadas de homens que as observavam.

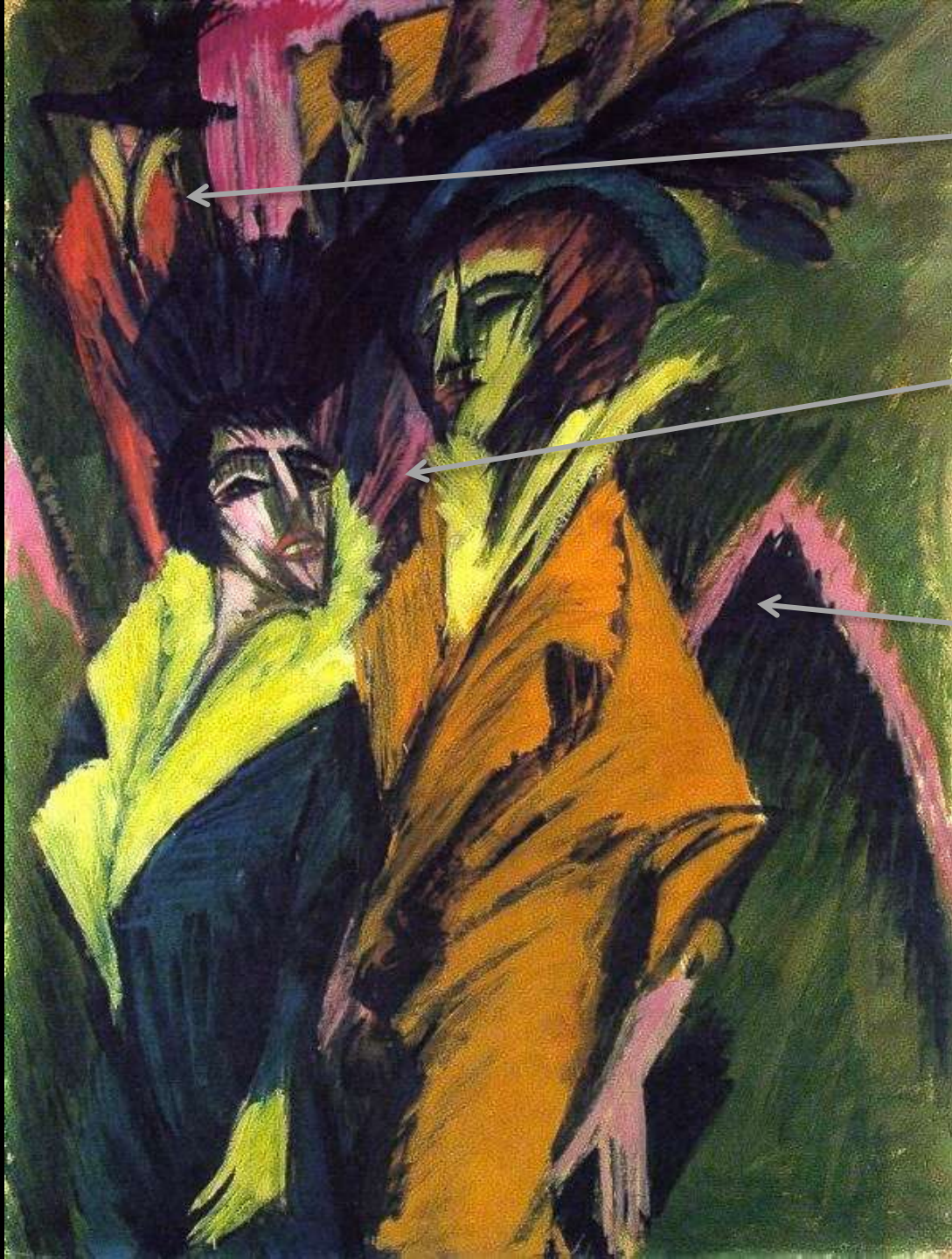


Photo of Ernst Ludwig Kirchner, German artist one of the founders of the artists group Die Brücke or "The Bridge". 1919

*O **hedonismo** (do grego hedonê, "prazer", "vontade") é uma teoria ou doutrina filosófico-moral que afirma que o prazer é o bem supremo da vida humana.



Duas Mulheres na Rua, 1914. Óleo sobre tela, 120,5 x 91 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Alemanha



CORES VIBRANTES

As cores ácidas e luminosas de Kirchner são enfatizadas por seu estilo de desenho extremamente expressivo e suas pinceladas visíveis. O uso de uma paleta limitada a tons de verde, amarelo, rosa e preto é típico desse período e do trabalho dos artistas impressionistas.

MULHERES ANGULOSAS

O artista retrata as mulheres com rostos angulosos e alongados e características bem delineadas. Kirchner explicou que esse estilo refletia a mulher em sua vida, Erna Schilling. Seu corpo "lindo, simétrico, arquitetonicamente* estruturado" era, para Kirchner, arquétipo da mulher berlinense.

ARCO COR-DE-ROSA

O arco cor-de-rosa é essencial à composição equilibrada da pintura. É uma lembrança de lugar e representa a faceta dos grandiosos edifícios de Berlim. Kirchner formou-se em arquitetura e, nessa obra, ele descreve as roupas das mulheres de uma maneira escultural, quase arquitetônica.

Duas Mulheres na Rua, 1914. Óleo sobre tela, 120,5 x 91 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Alemanha

*modelo ou padrão passível de ser reproduzido em simulacros ou objetos semelhantes.

(Tudo sobre Arte. Editor Geral Stephen Farthing, Sextante, pg. 387)

Fauvismo

Fauvismo

Em 1905, por ocasião do célebre Salão de Outono em Paris graças à liderança de Henri Matisse, formou-se um grupo de pintores independentes em oposição a Gauguin, Cézanne, Renoir, Manet e Toulouse-Lautrec.

Esses artistas receberam a denominação de fauves (em francês, feras) pelo crítico Louis Vauxcelles que comparou os quadros desses artistas com as pinturas selvagens.

Inspirando-se nas artes arcaicas, selvagens, populares e infantis, esses artistas defenderam o princípio de que a fonte de criação artística está nas camadas mais profundas e elementares da sensibilidade humana, sem intervenção das faculdades intelectuais. O artista deve expressar seus impulsos e suas sensações vitais, por meio de formas simplificadas e de cores puras, numa espontaneidade e pureza iguais às dos selvagens e das crianças.

Em consequência, buscando exprimir impulsos vitais ou sensações elementares, os fauvistas negaram, em benefício da cor pura, os recursos intelectuais até então consagrados pela pintura:

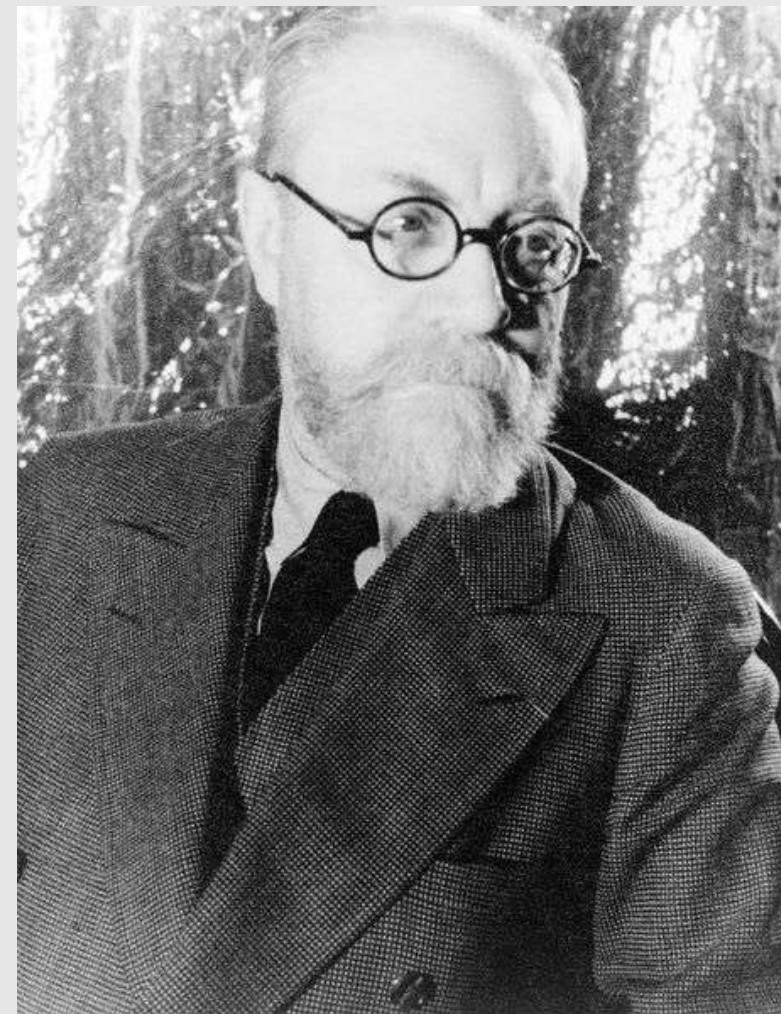
- o realismo visual, para imitar as aparências da natureza;
- o claro-escuro e as cores matizadas, para sensação de volume;
- a perspectiva científica, linear ou aérea, para ilusão de distância, de profundidade;
- e o desenho de detalhe

Outros artistas afins associados ao fauvismo incluíam ***Georges Braque, André Derain, Georges Rouault e Maurice de Vlaminck.***

Henri-Émile-Benoît Matisse (Le Cateau-Cambrésis, 31 de dezembro de 1869 — Nice, 3 de novembro de 1954)

Pintor, escultor e litografista francês (...) foi considerado um mestre no uso da cor e da forma para transmitir emoção. Nasceu (...), numa família de classe média da cidade industrial de Le Cateau-Cambresis, França. Aos 18 anos, foi mandado a Paris para estudar direito. Dois anos após uma crise de apendicite, começou a pintar para se distrair enquanto se recuperava.(...)Matisse começou copiando metodicamente a obra dos mestres que via no museu do Louvre,pintando todos os detalhes com exatidão (...)

Desenvolvendo o uso da cor para representar estruturas, Matisse mostrou seu trabalho ao público pela primeira vez em 1905, no Salão de Outono. O retrato de sua esposa, Mulher com Chapéu (1905?) foi atacado pela crítica por causa da "confusão disforme de cores". Matisse e outros artistas que usavam este estilo foram rotulados de fauves, expressão francesa que significa "feras selvagens" Matisse viajou para a África um ano depois da mostra e foi o primeiro pintor a incorporar a cultura e a paisagem africana à arte. A pintura Nu Azul (1906) enfatiza o uso do aspecto tridimensional da imagem. Seu sucesso cresceu entre os clientes estrangeiros, (...) Em 1907, rompeu com os fauves e nunca mais pertenceu a nenhum outro movimento. (...)



Matisse, 20 de maio de 1933. Prints and Photographs Division, Van Vechten Collection.



A obra *Mulher com Chapéu* tem como modelo a esposa de Matisse, Amélie, à época com 33 anos, uma morena com seu rosto comprido e boca grande. Na mão esquerda ela traz um leque. Trata-se de um quadro chamativo, típico de um retrato burguês, com a modelo usando um traje excessivo e um chapéu enorme e imponente. Ela se encontra com o corpo meio de perfil, mas traz o rosto voltado para o observador. É impossível distinguir as partes que a compõem, excetuando o rosto, pois as demais formas são diluídas numa profusão de cores berrantes, pintadas em forma de manchas. Seus olhos parecem tristes e indagativos.

Conta-se que uma assistente da exposição, apontou para a mulher do quadro acima e, furiosa, falou a Matisse:

– *Não existe uma mulher com o nariz amarelo!*

Ao que o artista respondeu-lhe:

– *Não é uma mulher, senhora. É um quadro!*

Fonte: <https://virusdaarte.net/matisse-mulher-com-chapeu/>



Matisse usava a cor para transformar um tema convencional num desenho vibrante e original. Energizando a face, a lista inesperada permite à cabeça competir com o fundo assertivo. Matisse realça a superfície, colocando igual ênfase no primeiro plano, no fundo, nos objetos e no espaço em torno : “ nenhum ponto é mais importante que outro “ dizia ele, abandonando o sombreamento e a perspectiva em favor de um efeito chapado ornamental, “ geral”.

Arte Comentada, Da Pré-História ao Pós-Moderno. Carol Strickland, Ph.D. Ediouro, pg. 134

Retrato com Risca Verde (Madame Matisse), 1905 . 40,5 x 32,2 cm, óleo sobre tela, Statens Museum for Kunt, Copenhague, Dinamarca.



A Dança, 1910. Óleo sobre tela, 2,60 x 3,91 m, Museu Hermitage, São Petersburgo, Rússia.

Esta monumental pintura foi encomendada, juntamente com outra obra chamada Música (1910), pelo patrono de Henri Matisse, o barão da tecelagem, o russo Sergei Shchukin, para a escadaria de sua mansão em Moscou, o Palácio Trubetskoy. A princípio, Shchukin não gostou da ideia de ter pinturas com personagens nus expostas ao público e pediu que as dançarinas usassem vestidos. Matisse se opôs e enviou ao russo um esboço em aquarela das dançarinas nuas, que o convenceu a mudar de ideia. O convenceu mudar de ideia. Quando Matisse exibiu a obra inacabada no Salão de Outono de 1910 em Paris, contudo, ele foi alvo de críticas ferozes -um crítico chegou a dizer que ele tinha uma doença mental- e Shchukin cancelou a encomenda. Foi um golpe devastador para o artista. Felizmente, depois de refletir durante alguns dias, Shchukin pediu a Matisse que concluísse a obra.

Acredita-se que Matisse teve a ideia para sua composição em 1905, enquanto observava alguns pescadores e camponeses realizando uma dança de roda, a sardana, numa praia ao sul da França. As formas simplificadas das dançarinas ocupam toda a tela, num padrão rítmico de movimento expressivo. Matisse limitou sua paleta a apenas três cores: azul para o céu, laranja-rosado para os corpos e verde para a colina. Num primeiro esboço, as dançarinas foram pintadas com tons de pele realísticos e amenos, a fim de criar um contraste marcante com as grandes áreas em azul e verde.

A simplicidade do desenho de Matisse, com seus três elementos básicos- dançarinas, uma vastidão vazia de verde e outra de azul -, cria uma imagem na qual as relações abstratas entre forma e cor são fundamentais e na qual os espaços vazios brilhantemente coloridos cumprem uma função.

IMAGENS DISTORCIDAS

(...) cinco personagens dão as mãos para criar um círculo como parte de uma dança em turbilhão. Matisse passa a ideia de energia contida em meio à ação distorcendo contornos sinuosos das pernas e dos pés da dançarina na extremidade a esquerda da tela. (...)

CURVAS RITMICAS

Dispostos contra o fundo azul os braços marrom-avermelhados das dançarinas criam um ritmo ondulado por toda a tela. Matisse simplifica a anatomia delas para aumentar o impacto de sua composição. Enquanto a dançarina do meio inclina sua cabeça para a frente, a curva de seus ombros torna-se parte dos padrões ascendentes e descendentes dos braços entrelaçados. (...)



ELEMENTOS CORTADOS

Na parte de cima, à direita, o contorno da cabeça de uma dançarina é cortado pelo limite da tela, o que ajuda a dar a impressão de movimento. Em outros pontos do perímetro do quadro, personagens atravessam ou tocam a margem. Esse confinamento faz com que o olhar se concentre na composição intencionalmente simples de Matisse

TENSÃO DINAMICA

As mãos de dois personagens se soltaram durante a dança de roda. O espaço entre elas (uma referência à distância que separa os dedos de Deus e Adão na obra *A criação do homem*, de Michelangelo, feita em 1510) expressa tensão. A diagonal criada pelos braços estendidos mantém a sensação de movimento.

A Dança, 1910. Óleo sobre tela, 2,60 x 3,91 m, Museu Hermitage, São Petersburgo, Rússia.



Derain deve ter pintado essa obra no verão de 1906, quando conheceu e travou amizade com Picasso. Derain simplificou o tema de suas paisagens em um padrão mais colorido, que achata quase inteiramente a cena. É difícil revelar o que está em primeiro plano e o que está distante. Sombras e luzes são mostradas com cores diferentes, embora relacionadas, em vez de tons mais escuros ou claros da mesma cor Derain se utiliza de uma intensidade de cor característica para capturar o aspecto vívido e o calor da paisagem e do clima da Côte d'Azur.

(...ismos para entender a arte. Stephen Little, Editora Globo, pg. 101)

André Derain (Chatou, França, 10 de junho de 1880 - em Garches, 8 de setembro de 1954)

Ponte sobre o Riou, 1906. Óleo sobre tela, 82,6 x 101,6 cm, MoMA, Nova York, EUA.

Cubismo

Cubismo

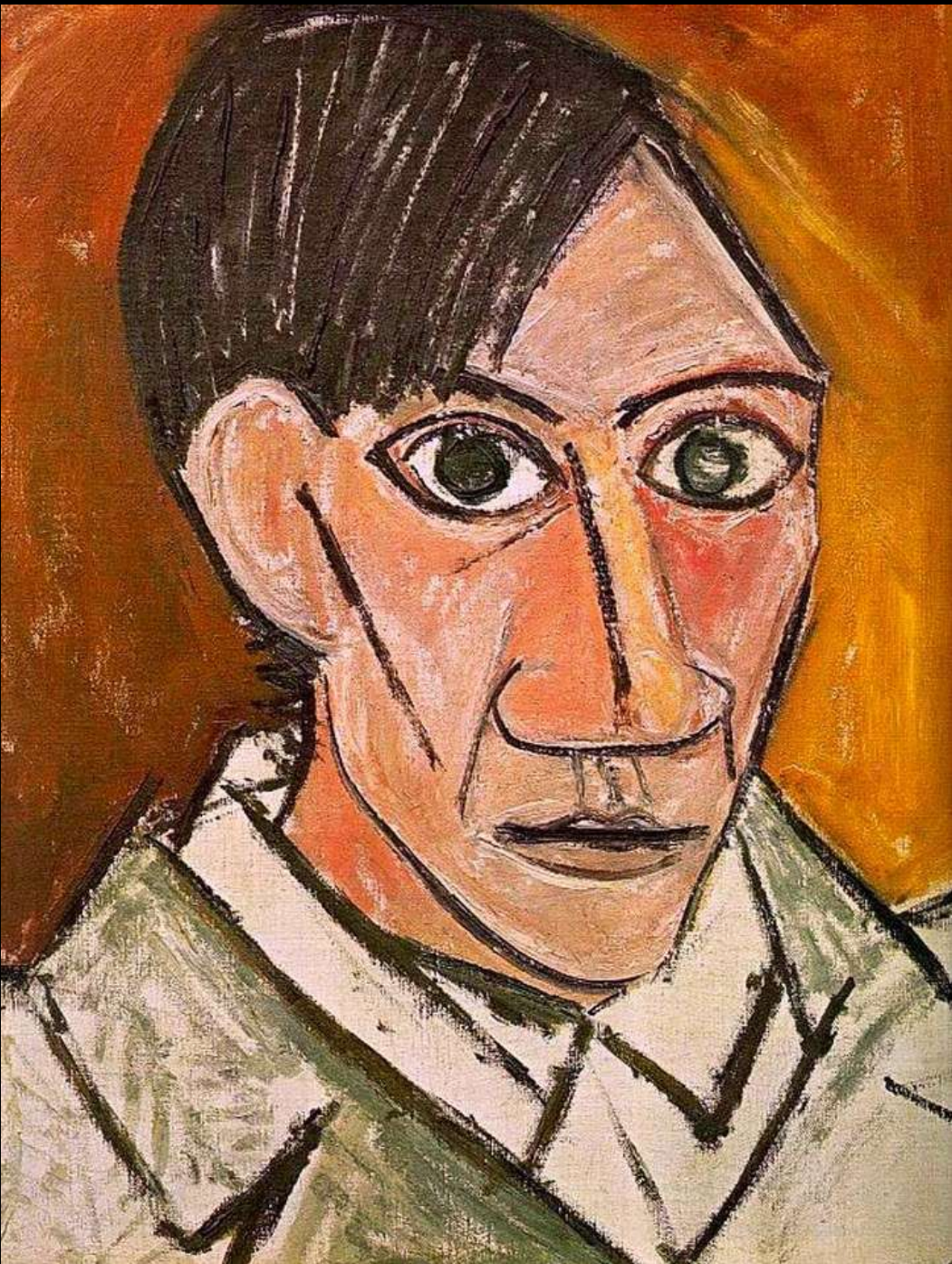
O Cubismo foi uma tendência artística aparecida por volta de 1908, que considerava a obra de arte um fato plástico independente da imitação direta das formas naturais e que se propunha a traduzir sua visão com ajuda de formas geométricas.

O nome Cubismo surgiu também da pena do jornalista Louis Vauxcelles para ajuizar o trabalho de dois jovens artistas: Picasso e Braque. A palavra foi bem recebida e adotada pelos amigos dos pintores, pela crítica e, em particular, por Guillaume Apollinaire que, em 1913, escreveu o célebre folheto "Os pintores cubistas", afirmando que "a geometria está para as artes plásticas como a gramática está para a arte de escrever".

Enquanto o Impressionismo fragmentou a cor local das formas, o Cubismo restaurou a sensação da estrutura total dos objetos, decompondo essa estrutura em planos, numa engenhosa geometria de espaço. Tudo está centrado no objeto, e foi por meio deste que o mundo moderno fez sua entrada na contemporânea. O pintor ordena os diversos planos e superfícies que lhe são apresentados, abandona a ilusão de perspectiva, substituindo-a pela ideia da apreensão total e simultânea de todas superfícies do objeto.

Costuma-se dividir o Cubismo em três etapas:

- a) **Cubismo cezariano:** dominado por um manifesto desejo de estruturar a obra desde os seus próprios elementos, mediante a decomposição geométrica. A sensação de volume, peso, corpo, espaço é poderosa e compensa as perdas. O fundo continua sendo a cor abstrata, com o predomínio do amarelo e o sombreado laranja-cinza. Há, portanto, uma estrutura dos objetos simplificadas. Algumas obras de Cézanne, entre elas, *As banhistas*, atestam tal particularidade.
- b) **Cubismo analítico:** determina que composição dos objetos com formas faz minuciosamente. Estes se quebram em muitas faces. Os pintores se preocupam com os objetos simples. Há se pobreza de cores. Os tons são cinzentos, terrosos ou marrons. A pintura é (...) feita com diversos tons da mesma cor. Existe uma maior criatividade, libertando-se o artista da figuração. Nesse período, destaca-se (...) *As Senhoritas de Avinhão* (...).



Pintado em 1907, o Autorretrato feito por Pablo Picasso é a obra que previu os traços que seriam marcantes do cubismo. É considerada um desenvolvimento precoce de *Les Femmes d'Alger* (O Versão O), pintura que é o marco do início do cubismo – e, portanto, pode ser considerada pré-cubista.

(...) Durante a execução da tela, o artista visitou o **Musée d'Ethnographie du Trocadero**, em Paris, onde teve contato com máscaras da África e da Oceania e ficou extremamente impressionado com elas, de modo que se deixou influenciar pelas formas das esculturas e as reproduziu na imagem. As cores escolhidas por Picasso são vivas e alegres, o que demonstra um sentimento de jovialidade e felicidade.

Fonte: <https://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2014/01/20/1076200/cubismo-autorretrato-pablo-picasso.html>

Pablo Ruiz Picasso (Málaga, 25 de outubro de 1881 — Mougins, 8 de abril de 1973)

Autorretrato, 1907. Óleo sobre tela, 50 x 46 cm, Galeria nacional de Praga

Cubismo Cezariano.



Exibida privadamente para críticos, poetas e artistas, incluindo Georges Braque e Henri Matisse, em 1907, a obra radical de Pablo Picasso-retratando prostitutas em um bordel de Barcelona -teve uma recepção hostil. Entretanto o que mais chocou esses primeiros espectadores não foi o tema da pintura mas o seu estilo. A modernidade surpreendente da obra resulta de uma série de estratégias artísticas audaciosas. Corpos e fundo são reduzidos a formas geométricas. Há pouco senso de profundidade espacial e a perspectiva deslocada é perturbadora forçando o olhar a se mover pela tela à procura de sentido. A influência de máscaras africanas é evidente e pode ser vista nos rostos das mulheres, (...). As figuras angulares não tem muito em comum, a não ser o fato de estarem nuas. Picasso criou um plano decididamente horizontal, enfatizado por uma paleta de cores limitada e por sua opção por contornos para definir formas, em vez de manipular cores e formas como faziam os expressionistas. Esse trabalho exala uma sexualidade oculta, que se torna evidente nas pinceladas enérgicas. A obra foi uma quebra tanto em relação às obras anteriores do artista quanto em relação à própria arte, antecipando a natureza fragmentada de grande parte dos movimentos artísticos do século XX e de novas técnicas, como a colagem. Tempos depois, ele se referiu ao quadro como sua "primeira pintura exorcista", talvez por causa desse repúdio à tradição.

(Tudo sobre Arte. Editor Geral Stephen Farthing, Sextante, pg. 372-373)

Pablo Ruiz Picasso (Málaga, 25 de outubro de 1881 — Mougins, 8 de abril de 1973)

Les Femmes d'Alger, 1907. Óleo sobre tela, 2,44 x 2,34 cm, MoMA, Nova York, EUA

Cubismo Analítico.

FIGURA DE PERFIL

Essa figura em pé, musculosa, tem uma máscara menos assustadora do que as que estão na extremidade direita da composição. Ela está segurando uma cortina vermelha aberta, revelando o grupo de mulheres, e que permanece impassível, como um guarda observando a cena. A figura oposta também segura algumas cortinas

DUAS FIGURAS CENTRAIS

Essas mulheres formam o coração da obra. Com os braços levantados acima da cabeça, elas se deleitam com a própria nudez e sexualidade. Ambas olham, de maneira provocante e direta para fora da pintura, prendendo o espectador em seu olhar. Essas figuras contrastam com o "primitivismo" das outras *demoiselles* – Seus rostos são mais suaves e mais realistas. (...)



FIGURAS COM MÁSCARAS

Essas duas figuras apresentam o que parecem ser máscaras africanas tribais, o que lhes confere uma aparência não muito humana. A figura agachada tem a Cabeça mais cubista do grupo. Embora sentada de costas para o espectador, a cabeça dessa figura desponta na tela. Essa mudança de partes da anatomia humana – de maneira que possam ser vistas de frente e de costas ao mesmo tempo – é um traço característico do cubismo. O estilo claramente cubista dessas mulheres faz com que elas se sobressaíam.

A MESA

A mesa projetando-se no primeiro plano é o único elemento remanescente de uma versão anterior desse trabalho que incluía duas figuras masculinas (um marinheiro e um estudante de medicina) e que, mais tarde, Picasso retirou da tela. As frutas cortadas estão dispostas de maneira sensual, análogas às mulheres nuas.

(Tudo sobre Arte. Editor Geral Stephen Farthing, Sextante, pg. 372-373)

Les Femmes d'Alger – Picasso (1881 – 1973), 1907. Óleo sobre tela, 2,44 x 2,34 cm, MoMA, Nova York, EUA



A composição *Casas de L'Estaque* é uma obra do pintor normando Georges Braque. A paisagem, primeira tentativa do pintor em produzir uma nova linguagem pictórica, é dominada pelos tons verdes, terra e cinza, com uma forte influência do pintor francês Paul Cézanne. Braque retorna de Provence para Paris, trazendo algumas paisagens, dentre as quais estava esta, cujo estilo corresponde à fase chamada de “Cubismo de Cézanne”.

Com esta pintura, o artista põe fim à sua fase fauvista que durou cerca de dois anos. Viria daí um dos mais importantes movimentos da arte contemporânea, nascido da parceria entre George Braque e o espanhol Pablo Picasso, que daria o passo inicial com “As Senhoritas de Avignon”. Da colaboração entre os dois pintores surgiriam as bases do Cubismo, que levaria aos extremos os limites da abstração.

As casas, em forma de cubos, amontoam-se umas sobre as outras, como se formassem um castelo. Entre elas surgem algumas árvores, sendo que um tronco tomba em diagonal para a esquerda. Toda a tela é tomada por tais elementos. Não se vê o horizonte e nem o céu. A sombra de cada elemento dá vida a seu volume, trazendo profundidade à composição. (Fonte: <https://virusdaarte.net/braque-casas-de-lestaque/>)

Georges Braque (Argenteuil, 13 de maio de 1882 — Paris, 31 de agosto de 1963)

Casas em L'Estaque, 1908. Óleo sobre tela, 73 x 60 cm, kunstmuseum, Basileia, Suíça.

Cubismo Análítico.



Ma jolie (Minha garota bonita) foi o refrão de uma música popular tocada em um auditório parisiense que Picasso frequentava. O artista sugere essa associação musical situando uma clave de sol e uma equipe de música perto das letras arrojadas e estampadas. *Ma jolie* também era o apelido de Picasso para sua amante Marcelle Humbert, cuja figura ele construiu vagamente usando os planos de mudança de assinatura do cubismo analítico. Isso está longe de ser um retrato tradicional, mas há pistas para o seu conteúdo representacional. A massa triangular central indica sutilmente a forma da cabeça e do tronco de uma mulher, e um grupo de seis linhas verticais no centro inferior da pintura representa as cordas de um violão, que a mulher dedilha. Nas obras cubistas desse período, Picasso e Georges Braque empregavam múltiplos modos de representação simultaneamente: aqui, Picasso combinava linguagem (letras pretas), significado simbólico (na clave de sol) e quase abstração (na representação de sua amante) .

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/79051>

(Tudo sobre Arte. Editor Geral Stephen Farthing, Sextante, pg. 372-373)

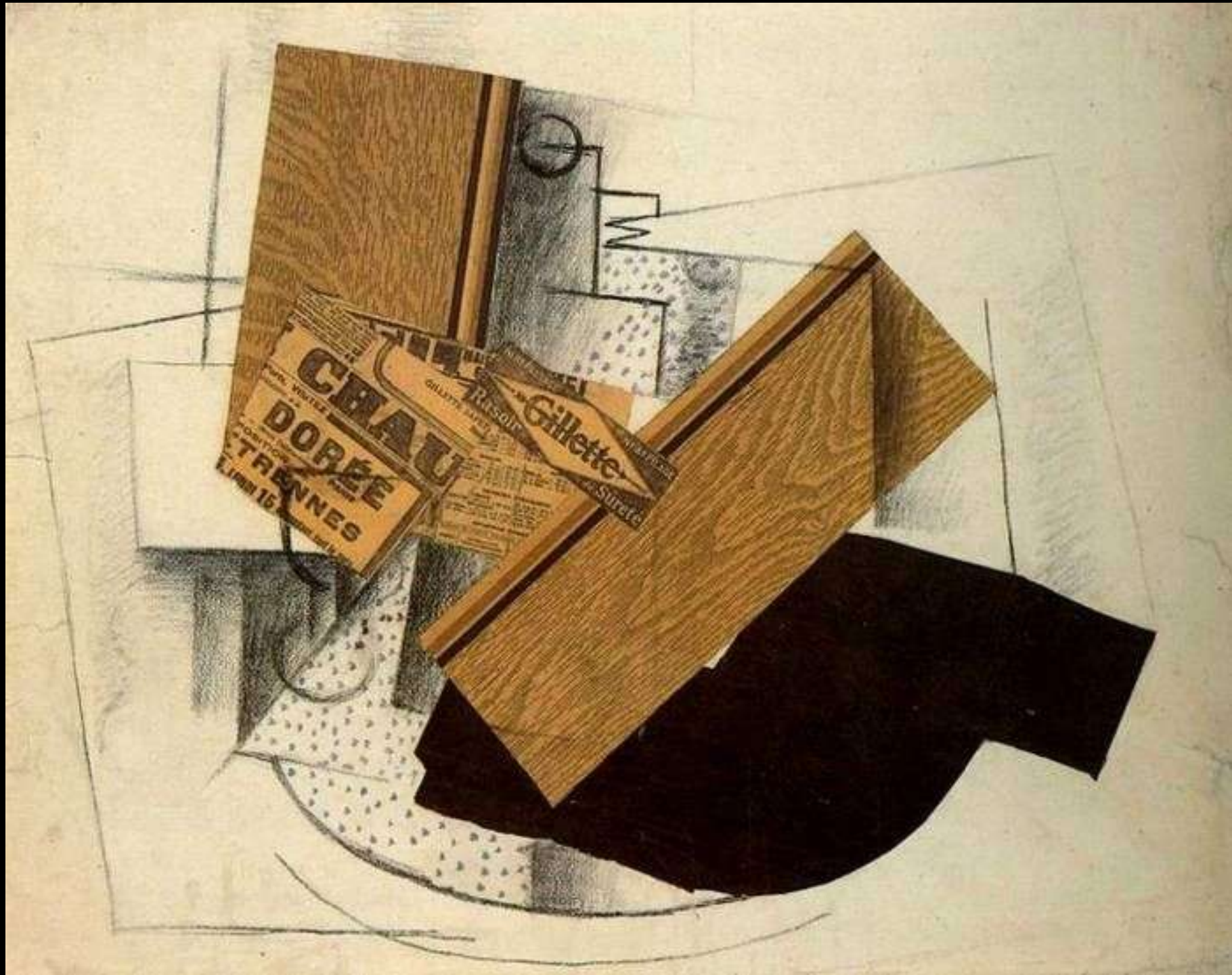
Pablo Ruiz Picasso (Málaga, 25 de outubro de 1881 — Mougins, 8 de abril de 1973)

“*Ma Jolie*”, 1911-1912. Óleo sobre tela, 100 x 64 cm, MoMA, Nova York, EUA

Cubismo Analítico.

A partir de 1910, Braque renuncia durante algum tempo à representação objetiva e não hesita em utilizar os títulos de jornais e outros elementos que, nas suas mãos e nas de Picasso, dariam início ao collage, que tanto seria usado depois pelos dadaístas e surrealistas, quando começaram a incorporar os materiais mais insólitos dentro do contexto do quadro, como alusão desconcertante a uma presença real do objeto. *papiers collés*

c) Cubismo sintético: ocorre uma diminuição da decomposição da forma; restabelece-se o dualismo da figura e do fundo; dá-se preferência às formas arredondadas e não às angulosas. Reaparece o sentimento da cor com feições decorativas, e a superfície de toda a tela é bem dividida em áreas geométricas coloridas (...).



Georges Braque (Argenteuil, 13 de maio de 1882 — Paris, 31 de agosto de 1963)

Natureza-morta sobre uma mesa: "Gillette", 1914. Carvão, papel colado e guache, 48 x 62 cm. Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Pompidou, Paris França.

Cubismo Sintético.



Quando olhamos para a obra *Guitarra* de Pablo Picasso, datada de 1913, início do Cubismo Sintético, a primeira coisa que chama a atenção é a guitarra fragmentada. Todavia, só percebemos que é uma guitarra, porque os elementos se conjugam na tela no mesmo plano. Podemos ainda afirmar que o título reforça a ideia que estamos perante uma guitarra.

O uso dos jornais, papel de parede e o papel colorido remonta-nos a um determinado momento histórico: a Revolução Industrial, no século XVIII, na Europa, tendo como país pioneiro a Inglaterra. Entram no mundo da arte por serem materiais do quotidiano, que as pessoas reconhecem à partida e são transformados em obra de arte. Esta introdução de materiais comuns vai dar azo a uma nova complementaridade no curso da arte, pois até agora eram alheios a esta.

Surge, então, o conflito entre aquilo que é produto da época e faz parte da cultura popular e do quotidiano e a pintura tradicional com uma herança pesada, que prende o observador pela sua grandeza representativa na História da Arte desde muito cedo.

Estamos perante uma obra que não é abstrata, pois há traços iconográficos que permitem distinguir naqueles elementos apresentados uma guitarra – a forma. A madeira que reconhecemos no instrumento artístico dá lugar ao papel de parede na tela, que por acaso é castanho, a cor que facilmente ligamos ao objeto no quotidiano.

Contudo, o padrão volta a repetir-se no lado direito desta, mas já não é a guitarra, podendo ser, simplesmente, parte integrante do fundo. Os padrões repetidos não implicam, nesta obra, ter o mesmo significado. Enquanto o primeiro padrão se identifica com a madeira da guitarra, o segundo pode não ter a mesma dependência.

Podemos concluir que Pablo Picasso não tinha intenção de dar um valor intrínseco a cada elemento presente na tela. O valor é apenas assumido dentro do contexto, ou seja, só percebemos que é uma guitarra quando a obra está completa e tem todos os elementos.

A realidade e representação juntam-se nestes *tableaux-objets* (pintura-objeto), assumindo relações de vanguarda. A realidade já não precisa de ser imitada, pois ela passa a representar-se. Fonte: <http://dommanelinho.blogspot.com/2014/09/pablo-picasso-guitarra.html>

Pablo Ruiz Picasso (Málaga, 25 de outubro de 1881 — Mougins, 8 de abril de 1973)

Guitarra, 1913. Carvão, óleo, giz, jornais colados, 66,3 x 49,5 cm, Museum of Modern Art Nova Iorque

Cubismo Sintético.

Pablo Ruiz Picasso (Málaga, 25 de outubro de 1881 — Mougins, 8 de abril de 1973)

Um dos artistas mais produtivos da história, pintor e escultor espanhol Pablo Picasso criou mais de 20 mil obras em sua vida (...). A diversidade da obra de Picasso, que os historiadores da arte dividem em fases, (...). Sua genialidade está no fato de ter feito experiências com todos os meios artísticos. Em suas palavras, "o mundo inteiro está aberto à nossa frente, tudo esperando por ser feito".

Aos 19 anos, Picasso já dividia seu tempo em Espanha, trabalhando em diferentes estilos de pintura, até o desenvolvimento final do cubismo, com a colaboração de Georges Braque. Retratando mendigos e a vida boêmia das ruas de Paris, a **Fase Azul de Picasso, que vai de 1901 a 1904**, recebeu este nome por causa dos temas melancólicos e dos tons frios de azul. (...) A seguir veio a **Fase Rosa**, assim denominada por causa do uso dos tons de rosa e pelas personagens, dançarinos, arlequins e acrobatas. A ruptura com a pintura lírica ocorreu em 1906, quando Picasso foi influenciado pela arte africana, como pode se notar em *As Senhoritas de Avignon* (1907). A pintura chocou o público com a rudeza da forma feminina, distorcida em formas geométricas, num estilo que mais tarde foi chamado de cubismo. (...). O período entre 1918 e 1925, quando seus trabalhos desenvolveram a técnica cubista, foi chamado, mais tarde, de Fase Clássica. A eclosão da Guerra Civil Espanhola coincidiu com um período de problemas pessoais para Picasso, e este estado de espírito turbulento o levou a pintar *Guernica* (1937). (...) Em 1971, sua obra foi exibida no museu do Louvre, em Paris, fazendo de Picasso o único artista a expor seu trabalho lá em vida. Morreu em 8 de abril de 1973, em Mougins, França.



Pablo Picasso, 1962. Argentina. Revista *Vea y Lea*



Guernica, 1937. Carvão, óleo, giz, jornais colados, 350 x 780 cm, Museu Reina Sofía, Madri, Espanha.

“ ... A pintura não é decoração de interiores. É um instrumento de guerra para ataque e defesa contra o inimigo”.



A cidade de Guernica após bombardeio de 1937.

Fotos:<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/bombardeio-de-guernica.phtml>

Uma das imagens mais marcantes da arte do século XX, Guernica é uma visão de pesadelo de violência, dor e caos. A pintura é cheia de energia, mas não há cor e sua paleta noturna monocromática é sombria e desorientadora. Picasso usa formas irregulares e fragmentadas e rostos distorcidos com grande efeito, criando uma atmosfera de pânico e terror. A pintura tem enorme impacto, emocional e fisicamente. (...) No início de 1937, Picasso foi encarregado de criar um mural para o pavilhão espanhol na Feira Mundial de Paris, mas não tinha escolhido um tema para a obra. Naquela época, a Espanha vivia uma guerra civil e em abril de 1937, em plena luz do dia, a população da pequena cidade de Guernica, na região basca da Espanha. Dominada pelos republicanos, foi devastada por bombardeiros e combatentes alemães da Legião Condor sob as ordens do General Franco. Picasso, que havia se aliado a causa republicana, leu sobre o massacre de civis indefesos, e o tema do mural para o pavilhão espanhol de repente se revelou. A feira de Paris lhe daria uma oportunidade de chamar a atenção mundial para as atrocidades infligidas ao indefeso povo de Guernica, e assim ele começou a trabalhar.



LUZ ELÉTRICA

A A lâmpada a luminária ilumina m ambiente de terror noturno. Seu brilho tem pontas recortadas e sugere um clarão, certamente uma referência às bombas que caíram sobre Guernica. A luz também lembra um olho que observa tudo, talvez um símbolo do olho onipresente de Deus.



A FIGURA EM CHAMAS

Ajoelhada de braços estendidos, esta figura é engolida pelas chamas. Repetindo a forma da cabeça de mulher no lado oposto da pintura o homem ou mulher – é difícil dizer qual dos dois – grita para o céu. Chamas passam pela janela em frente da figura, levando a crer que o resto da cidade também esteja sob ataque.



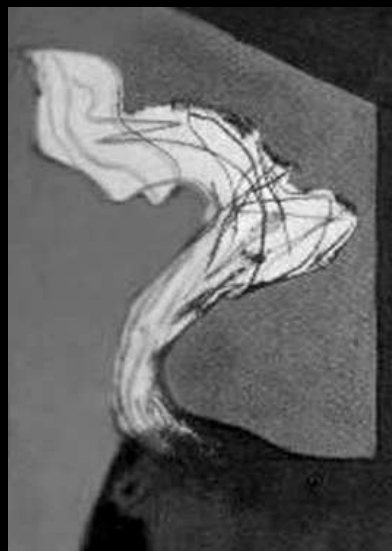
O CAVALO

Quando lhe pediram sua interpretação das imagens da pintura, Picasso disse que o cavalo guinchando representava o povo inocente. A cabeça e o pescoço contorcidos do cavalo formam uma imagem dramática de pânico. Um ferimento que parece um talho na tela abriu-se em seu lado e o animal parece gritar em agonia, com a língua numa ponta afiada, como a da mãe desesperada.



MÃE e FILHO

O estilo desconjuntado do rosto da mulher transmite uma impressão de profunda angústia. Sua cabeça jogada para trás num grito de desespero e Picasso pintou sua língua como um espeto, uma forma que expressa a violência de sua dor. Há um eco da imagem cristã de sofrimento, a *pietà*, no modo como ela embala o filho sem vida no colo.



O RABO DO TOURO

Não está claro se o touro está repuxando o rabo ou se ele está em chamas. O touro orgulhoso parece quase imponente em face da carnificina e nos olha com uma expressão peculiarmente humana.



TOURO

Um importante símbolo cultural da Espanha, o touro significa força e, assim como o Minotauro, foi um motivo muito usado por Picasso. Segundo o artista, que normalmente não gostava de fornecer análises de suas imagens, este touro é símbolo de brutalidade. Porém, ele não parece particularmente agressivo. Talvez a imagem seja intencionalmente ambígua.



MULHER FLUTUANDO

Uma figura feminina voa através da porta aberta, com uma vela ou lamparina acesa na mão. Essa mulher flutuando, (...). Poderia estar trazendo esclarecimento à cena. No entanto, a chama de sua vela está perto da lâmpada elétrica (um símbolo de guerra), chamando a atenção para o significado destes símbolos justapostos.



SOLDADO CAÍDO

Talvez a imagem mais difícil de interpretar seja a do soldado caído no primeiro plano. Sua cabeça e seu braço foram cortados do corpo. Em sua mão desmembrada ele segura uma espada quebrada, e uma flor solitária, delicadamente desenhada, parece crescer ali, talvez o significado o vislumbre mais frágil de esperança. Na palma esticada da outra mão há um ferimento que sugere os estigmas de Cristo.

Futurismo

Futurismo

Os anos que precederam a Primeira Guerra Mundial testemunharam mudanças dramáticas nas noções de distância e tempo com o advento de aeroplano, dos automóveis e das comunicações sem fio. (...) O motivo principal dessa nova consciência foi o movimento artístico italiano de vanguarda denominado **futurismo**(...).

O movimento foi iniciado pelo poeta italiano **Filippo Tommaso Marinetti** (1876-1944) Em fevereiro de 1909, o jornal italiano **La gazzetta dell'Emilia** publicou o Manifesto futurista com a declaração:

"Devemos cantar o amor ao perigo, o hábito à energia e à temeridade."

Ele conclamou a rejeição dos valores tradicionais e a glorificação da nova tecnologia. Em pouco tempo seu amor pela velocidade e pela mecanização foi logo adotado por arquitetos, compositores, escritores, designers, produtores e diretores de cinema e artistas plásticos. Em março de 1910, os pintores italianos Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrà (1881-1966), Giacomo Balla (1871-1958), Gino Severini (1883-1966 e Luigi Russolo (1885-1947) já se haviam alinhado ao movimento e lançado o Manifesto dos pintores futuristas.

(...) o manifesto exigia que a Itália parasse de olhar para o próprio passado de maneira nostálgica, celebrasse a vida moderna, abraçasse a mudança e desenvolvesse uma cultura que refletisse a sua recente industrialização. (...), o grupo lançou Pintura futurista: manifesto técnico, que salientava a necessidade de os artistas expressarem a natureza dinâmica do movimento (...)criar a ilusão de velocidade usando pequeninos toques de cor que o espectador combina opticamente, em vez de misturar os pigmentos de forma física (...) Eles pegaram emprestado dos cubistas os planos quebrados, os múltiplos ângulos e a surpreendente repetição da mesma imagem e aplicaram esses elementos para recriar na tela a mudança de tempo e espaço. Usaram cores mais fortes pigmentos de maneira física.



Umberto Boccioni (Itália, 1882-1916). *O Despertar da Cidade (La città che sale)*, 1910. Óleo sobre tela, 199,3x301 cm, Museum of Modern Art, Nova York.

Quando o italiano Umberto Boccioni pintou “O Despertar da Cidade” em 1910, o automóvel, apesar de já existir, ainda não dominava o dia a dia das cidades. Nesta tela quem ainda representa o desenvolvimento urbano é um flamejante cavalo que investido numa força titânica empurra os materiais de construção da nova cidade. (...) aqui a ação é ascendente e transporta-nos para fora dos limites superiores do quadro. Os contornos do cavalo são indefinidos como se este fosse captado num fotograma em movimento. Tudo é movimento, energia e força. Ao fundo erguem-se altos edifícios e outros equinos são utilizados para o mesmo fim. A mancha azul na base do pescoço corresponde aos arreios do atrelado mas está desenhada de forma tão difusa que faz lembrar asas, conferindo ao cavalo poderes sobrenaturais. Pégaso, o cavalo alado da mitologia grega, era símbolo do gênio poético e cavalgar o Pégaso é uma metáfora para a escrita de versos e a criação de poesia. “O despertar da cidade” não é só pintura, mas também poesia futurista.

(...). Boccioni não pintou um momento; pintou a própria ação. Não deixa de ser irônico, no entanto, que Boccioni tenha morrido numa queda de cavalo, em Agosto de 1916.



Umberto Boccioni (Itália, 1882-1916). *Dinamismo de um Ciclista*, 1913. Óleo sobre tela, 70x95 cm. Acervo Particular

FUSÃO DA PAISAGEM

Embora o quadro seja uma representação abstrata de um estado de fluxo, uma vez identificados o ciclista e a bicicleta, é possível atribuir um status a outras formas abstratas. Isto é o que acontece com a faixa verde e o traço curvo cor-de-rosa no alto da obra. Em nenhum outro lugar as bicicletas correm mais do que em uma estrada na montanha, e essas formas, sugerindo uma paisagem montanhosa, fornecem o panorama topográfico, embora estejam integradas à figura.

UMA SENSAÇÃO DE ENERGIA

A cabeça do ciclista, com a forma de uma curva cônica preta, é o ponto de encontro de todas as forças energéticas descritas no quadro. O corpo do ciclista e a paisagem esquematizada à sua volta formam juntas uma cornija angular que aponta para a esquerda e dá ao observador uma noção clara de direção.



(Tudo sobre Arte. Editor Geral Stephen Farthing, Sextante, pg. 398-399)

CORES COMPLEMENTARES

Boccioni acreditava que “a complementaridade inata” era essencial para a pintura e justapõe roxo, azul, vermelho, amarelo, laranja e verde para provar seu argumento. O uso de cores complementares tão vivas dá ao quadro uma sensação moderna e cria uma noção de luz artificial forte.

RETRATANDO A VELOCIDADE

As formas cônicas alongadas em laranja e a linha escura mais fina em ângulos retos formam linhas do quadro da bicicleta. Linhas semelhantes, traçadas de maneira mais solta, também se projetam atrás do ciclista. Os traços brancos, curtos e circulares, misturados com cinza e índigo representam as rodas e seus raios girando rapidamente. Essa representação confirma o objetivo de Boccioni de retratar a “sensação dinâmica” de velocidade usando linhas diagonais para criar ritmo por meio do uso de padrões e repetições.



Na Rússia, o futurismo teve grande impacto na arte e na literatura. Mikhail Larionov (1881-1964) e sua esposa, Natalia Goncharova (1881-1962), combinaram a ênfase futurista no movimento com as formas partidas (...) para criar o raionismo. De 1911 a 1920, ambos os artistas trabalharam com os aspectos plásticos e teóricos da pintura raionista, com Larionov tendendo aos estudos analíticos e Goncharova à sua implementação. Eles criaram um método de aplicação de linhas diagonais cruzadas para representar os raios que, segundo eles, ocorriam quando a luz refletia-se tanto na superfície de um objeto quanto entre eles de maneira que um objeto em movimento criava um número quase infinito de raios refletidos. Os pintores representavam os raios usando linhas diagonais de tinta (com frequência, aplicadas diretamente sobre a tela, com uma espátula) que riscavam toda a superfície da tela, como pode ser visto na obra Raionismo floresta em azul e verde de Goncharova, e os resultados, muitas vezes, tendiam na direção de um completo abstracionismo. Assim como os futuristas italianos, Goncharova sugeria movimentos por meio da repetição rítmica de formas e linhas.

Natalia Goncharova. (1881-1962). *Raionismo, Floresta azul e Verde*, 1913. Óleo sobre tela, 55,5x49,5 cm. MoMA, Nova York, EUA

Dadaísmo

Dadaísmo

Há uma dualidade no cerne do dadaísmo, pois esse fenômeno cultural que surgiu entre 1916 e 1922, possuía ímpeto profundamente destrutivo e uma inventividade jocosa que parecia ilimitada. Os artistas dadaístas desafiaram as noções prévias do mérito artístico: menosprezaram a ênfase tradicional posta na estética pictórica e na expressividade e santidade da própria obra de arte. Em seu lugar, promoveram a não-estética, o ilógico, a autocontradição e o descartável. O ideal dadaísta teve origem quase simultaneamente em Zurique e Nova York, (...).

Embora tenha tomado emprestado elementos de movimentos artísticos antecedentes, desenvolvendo as técnicas de colagem do cubismo e adotando a propensão para a autopublicidade (...). Os dadaístas achavam que a arte havia traído a humanidade e era essa postura essencialmente antiartística que tornava o dadaísmo tão dinâmico.

Na Primeira Guerra Mundial, muitos artistas foram para o exílio. O escritor e performer alemão **Hugo Ball** (1886-1927) foi para a Suíça e, em maio de 1916, com um grupo de outros artistas expatriados, abriu em Zurique a casa noturna **Cabaret Voltaire**, que se tornou o palco para a primeira performance dadaísta. Ball, uniu-se seu amigo e poeta Richard Huelsenbeck (1892-1974), também de origem alemã, e foi durante a busca de um nome incomum para um de seus números de cabaré que os dois se depararam com a palavra "*dada*" - "cavalinho de pau" em francês e a usaram para batizar o movimento. Eles se tornaram conhecidos por suas performances barulhentas e provocativas: em 1916, Ball apareceu no palco usando um traje de metal brilhante e um chapéu cônico para anunciar um novo gênero poético, os "poemas sonoros", que consistiam em sílabas e sons. Sua "**Elephant Caravan**" compreendia uma torrente de sons recitados ao som de um tambor africano. A promoção da incoerência em detrimento do sentido era o modo como o dadaísmo atacava a crença de que a sociedade podia usar a lógica e a ciência para resolver qualquer problema.



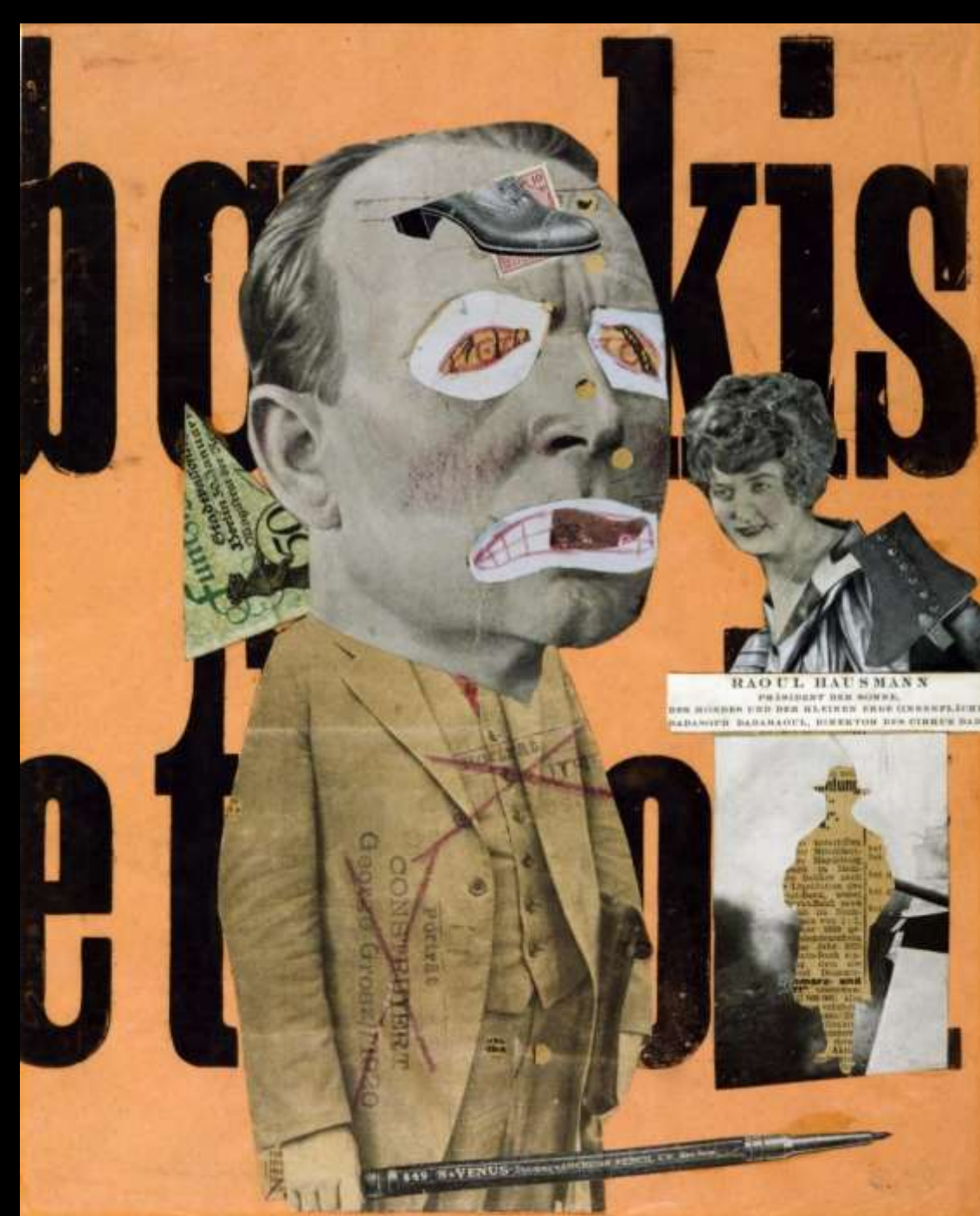
Fotografia de Hugo Ball apresentando o poema sonoro "Elephant Caravan" no Cabaret Voltaire em 1916.

(...) O dadaísmo chegou a Nova York com os franceses Marcel Duchamp (1887-1968) e Francis Picabia (1879-1953), que se mudaram para a cidade em 1915. Lá, conheceram Man Ray (1890-1976) e, juntos, começaram a realizar obras que questionavam as atitudes em relação ao processo artístico, (...) [em Nova York levaram o] dadaísmo ao extremo com seus "**ready-mades**"-objetos funcionais fabricados industrialmente exibidos com pouca ou nenhuma alteração. O mais famoso é Fonte, um mictório deitado sobre um pedestal com a assinatura "R. Mutt", uma firma de engenheiros sanitários. O artista inscreveu essa peça em uma exposição organizada pela Sociedade de Artistas Independentes em Nova York,(...). O dadaísmo europeu questionava o propósito da arte e seu valor cultural; Duchamp questionava o que constituía a obra de arte e em uma sociedade materialista- atacava as noções de valor material.

O dadaísmo em Berlim associou-se ao movimento dos trabalhadores e suas batalhas políticas. O pintor Raoul Hausmann foi o membro central do grupo e era conhecido nos círculos dadaístas como o "dadásofo", em virtude de seus escritos teóricos. Ele também editou a revista dadaísta **Der Dada (1919-1920)**, que adotou uma posição política de esquerda. Apresentando um design e uma tipografia não convencionais, a **Der Dada** era repleta de artigos, poemas, fotomontagens, caricaturas satíricas, fotografias falsas e palavras sem sentido espalhadas ao acaso. Hausmann começou a criar fotomontagens satíricas em 1918, como forma de protesto contra as convenções e os valores de uma sociedade burguesa. Usava materiais do cotidiano, como fotografias, recortes de jornal e uma tipografia extrema para criar obras que abordavam eventos políticos contemporâneos e ao mesmo tempo desafiavam o estilo mais representativo dos expressionistas. Em *O crítico de arte*, Hausmann satirizou os jornalistas, cujas críticas de arte podiam ser compradas ou pelo menos influenciadas com dinheiro, como mostrado pela colocação de um pedaço de cédula atrás do pescoço do crítico. Ao rabiscar várias linhas pretas sobre os olhos do crítico, simbolicamente obscurecendo sua visão, Hausmann também indica que o julgamento do crítico de arte, como o de qualquer instituição, é, de qualquer modo, deficiente.

Raoul Hausmann (1886 – 1971). *O Crítico de Arte*, c.1919. litografia em papel , 32 x 25,5 cm. Tate Collection, Londres, Reino Unido.

(Tudo sobre Arte. Editor Geral Stephen Farthing, Sextante, pg. 412-413)



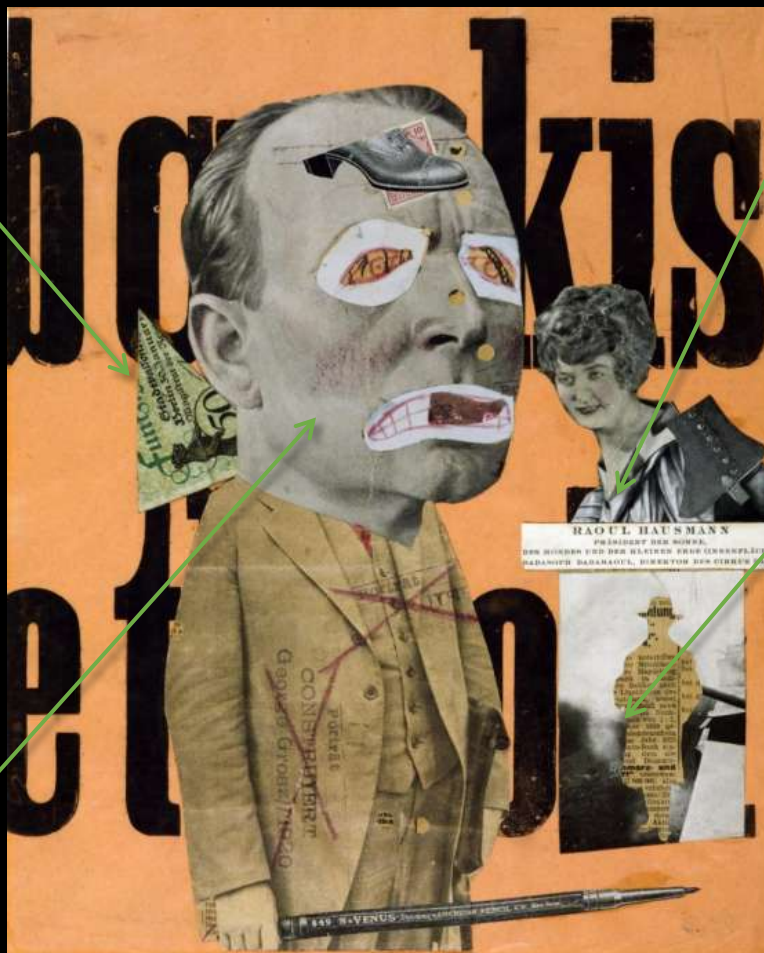
CRÍTICA CONTRA O SISTEMA

Uma nota de 50 marcos alemães cuidadosamente dobrada está enfiada no colarinho do crítico, sugerindo que a opinião dele, ainda que não possa ser comprada diretamente, pode, sem dúvida, ser controlada ou influenciada pelo contato com o dinheiro. O elegante terno com colete do crítico também sinaliza que ele está mais interessado no materialismo capitalista do que em arte. A fotomontagem de Hausmann é uma crítica virulenta as autoridades artísticas, que eram frequentemente atacadas pelos dadaístas.

IMAGEM IRÔNICA

O crítico de arte é identificado por um carimbo como sendo o artista alemão George Grosz, embora a imagem deva ser de uma figura anônima recortada de uma revista. A boca e os olhos estão cobertos por desenhos com estilo infantil, os olhos estão vendados, a língua se enrola na direção de uma dama da sociedade, à direita, e as bochechas estão avermelhadas, dando a entender que o julgamento do crítico está prejudicado por bebida, sugerindo, ironicamente, que, no fundo, o crítico ainda é um Chauvinista* alemão.

*que ou aquele que demonstra cego entusiasmo pelas glórias militares; patriota exaltado.



(Tudo sobre Arte. Editor Geral Stephen Farthing, Sextante, pg. 412-413)

AUTORREFERENCIA

A renúncia do kaiser Wilhelm, em 1918, levou as classes políticas a manobram para conseguir o poder, e os dadaístas ridicularizaram essa ambição. O frequentemente autorreferencial Hausmann incluiu o seu próprio cartão de visitas, que o descrevia como "Presidente do Sol, da Lua e da Pequena Terra (superfície interna)"

USO DA TIPOGRAFIA

A silhueta de um homem repleta de notícias impressas em jornal contém a palavra "Merz" * em negrito. Ela faz uma alusão a Kurt Schwitters e suas colagens Merz e ao fato de sua entrada no Clube Dadaísta de Berlim ter sido rejeitada pelo fato de ele também pintar paisagens, o que o tornava fardado a ser um Burguês.

* Merz é uma palavra criada pelo alemão Kurt Schwitters- o inventor da instalação artística - para designar cada um dos seus processos criativos e o seu próprio estilo. Sendo artista plástico e poeta, além de produzir obras de outros gêneros, como a fotografia, Schwitters não se condicionava às regras de nenhum "-ismo", embora se identificasse com vários movimentos de vanguarda do início do século XX. A palavra Merz não tem significado. O nome surgiu de um fragmento de um impresso de um banco - o Kommerzbank; em português, 'Banco do Comércio'. Esse fragmento de papel fora utilizado por Schwitters em um dos seus trabalhos de colagem. Assim, o artista decidiu usar esse pedaço de palavra para designar o conjunto das suas colagens e pinturas. Posteriormente, estendeu a denominação à sua poesia e, depois, a toda a sua atividade

Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 28 de julho de 1887 – Neuilly-sur-Seine, 2 de outubro de 1968)

(...) Artista do dadaísmo francês, que se concentrou no imaginário abstrato do sonho, Marcel Duchamp exerceu grande influência no desenvolvimento da arte radical do século XX.

(...) Forçado a entrar no serviço militar logo depois, retornou à Paris em 1904 e começou a desenhar caricaturas para as revistas *Le Rire* e *Le Courrier Français*. Continuou a estudar os diferentes movimentos artísticos e foi influenciado pelos artistas fauves, que usavam cores vibrantes e estavam surgindo na época. (...) Nu *Descendo a escada* (1912) depois pintou o quadro *Nu Descendo a Escada No 2* (...), expôs *Nu Descemibe Escade No 2* no Salão dos Independentes de Paris, provocando a ira dos outros artistas da mostra. Duchamp retirou, discretamente, seu quadro do Salão.

Em 1913, na Mostra *Armory* em Nova York, expôs o quadro novamente e um crítico declarou: **parece uma explosão em uma fábrica de telhas.** A experiência pôs fim ao envolvimento de Duchamp com a pintura. Empregou-se como funcionário de uma biblioteca e continuou a pintar, mas sem exibir seus quadros. No mesmo ano, começou a fazer seus "**ready-mades**", desafiando as regras da arte e da ciência. A arte ready-made deslocava objetos de seu contexto habitual e produzia uma forma de arte simplesmente por mostrá-los de um modo diferente. Um exemplo deste tipo de arte foi a montagem de um pneu de bicicleta sobre um banco de cozinha. O sucesso de seus ready-mades o levou aos Estados Unidos em 1915, onde realizou uma exposição na galeria 291, do fotógrafo Alfred Stieglitz. Depois de ser co-fundador da Sociedade Anônima em Nova York, que visava promover a arte moderna, Duchamp expôs sua polêmica reprodução da *Monalisa* de Leonardo da Vinci à qual acrescentou um bigode e um cavanhaque. O evento era coerente com seu objetivo de "aniquilar a arte"

Duchamps continuou a trabalhar em sua famosa escultura *A Noiva Deixada Nua por Seus Noivos, Mesmo*, também conhecida como *O Grande Vidro* (1923). O trabalho é uma construção de arame e folhas de alumínio pintadas sobre dois pratos de vidro. Ironicamente, seus ready-mades, que foram considerados "antiarte" e contra o sistema, estavam sendo preservados em museus.



Duchamp, George Grantham Bain Collection (Library of Congress), 1927.



Incorporando os códigos pictóricos do cubismo, Duchamp os transforma para uso pessoal e, em 1912, entra em cena *Nu descendo a escada*, uma tela que colocou em crise o cubismo analítico tal como o quadro de Picasso *Lês demoiselles d'Avignon* pusera em crise os fauves. A questão na obra *Nu descendo a escada* era como representar o movimento através de um meio estático e como representar uma figura que se desloca de um ponto para outro numa superfície que não se movimentava. Duchamp introduziu, portanto, um elemento cinético: uma figura que descia as escadas em sucessivas posições, manifestando assim a própria forma do movimento. (...) com o *Nu descendo a escada* foi superada a decomposição segundo os elementos do plano e em seguida colocada em prática a recomposição da imagem-movimento na superfície contínua.

Falou-se em provável relação do *Nu descendo a escada* com o futurismo. Quanto a isso, Duchamp respondeu mais tarde:

Não me parece que havia alguma ligação entre o Nu descendo a escada e o futurismo. Os futuristas realizaram sua exposição na Galerie Bernheim-Juene em janeiro de 1912. Eu estava pintando o Nu na mesma época. O esboço a óleo para esse quadro, porém, já havia sido feito em 1911. (...) Meu interesse na pintura do Nu, porém, estava mais próximo do interesse dos cubistas na decomposição da forma do que do interesse dos futuristas em sugerir movimento ou mesmo das sugestões de movimento do Simultaneísta de Delaunay. Meu objetivo era uma representação estática do movimento – uma composição estática de indicações das várias posições tomadas por uma forma em movimento – sem qualquer intuito de obter efeitos cinematográficos por meio da pintura. (...) E mais tarde, seguindo essa ideia, cheguei a sentir que um artista pode usar qualquer coisa – um ponto, uma linha, o símbolo mais convencional ou não convencional – para dizer o que pretende dizer. (...)

O futurismo foi um impressionismo do mundo mecânico. Foi rigorosamente uma continuação do movimento impressionista. Eu não estava interessado nisso. Queria afastar-me do aspecto físico da pintura. (...) Eu estava interessado em ideias, e não simplesmente em produtos visuais. Queria recolocar a pintura a serviço da mente. E minha pintura era, naturalmente, considerada “intelectual”, “literária”

Herschel Browning Chipp. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 398 e 399. Tradução de Waltensir Dutra da entrevista com James Johnson Sweeney em *Eleven Europeans in América*. *Bulletin of the Museum of Modern Art* (Nova York) XIII, nº 4-5, 1946, p. 19-21.

Marcel Duchamp (1887 – 1968). *Nu Descendo a Escada nº 2*, 1912. Óleo sobre tela, 89 x 147 cm. Philadelphia Museum of Art., EUA

(Tudo sobre Arte. Editor Geral Stephen Farthing, Sextante, pg. 397)

Fonte: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/cultura/artes/0026.html>

REDY MADE

(...): um objeto qualquer (um escorredor de garfo, garrafas, um mictório, uma roda de bicicleta) apresentado como se fosse uma obra de arte. (...) Com efeito, limita-se a destacar o objeto do contexto que lhe é habitual, e no qual atende a função prática: desambienta-o, desvia-o e o conduz por uma via morta. Retirando-o de um contexto em que, por serem coisas utilitárias, nada pode ser estético, situa-o uma dimensão na qual, nada sendo utilitário, tudo pode ser estético. Assim, o que determina o valor estético já não é um procedimento técnico, um trabalho, mas um puro ato mental, uma atitude diferente em , relação á realidade.

(Arte Moderna. Giulio Carlo Argan. Companhia das Letras, 1998, pg. 357-358)



Como em uma brincadeira de criança, Duchamp dessacraliza o maior ícone do Renascimento, a Mona Lisa (1503-1506) de Leonardo da Vinci, exposta no Museu do Louvre. Em 1919, desenha bigode e cavanhaque sobre um cartão postal da Gioconda, comprado na loja de presentes do museu. Intitula sua obra L.H.O.O.Q., que se lê foneticamente em francês: "elle a chaud au cul" ["ela tem a bunda quente"]

Fonte: <https://www.eba.ufmg.br/museologia/duchamp/index.html>

Duchamp expôs um mictório, assinando-o com um nome qualquer, Mutt. No entanto, ao colocar uma assinatura, ele quis dizer que aquele objeto não tinha um valor artístico em si, mas assumia-o a partir do juízo formulado por um sujeito [o artista].

(Arte Moderna. Giulio Carlo Argan. Companhia das Letras, 1998, pg. 358)

Marcel Duchamp (1887 – 1968). *A Fonte. 1917/64, porcelana, altura 33,5 cm, Marcel Duchamp, Indiana University Art Museum (Eskenazi Museum of Art), Bloomington. Edição de réplica autorizada de 1964 (original de 1917).*



Marcel Duchamp (França, 1889 - 1968). Um dos precursores da arte conceitual e idealizador de "ready made" (literalmente, "feito pronto") como objeto de arte, a saber, o transporte de um elemento do cotidiano para o campo das Artes. "A fonte" é seu "ready made" mais famoso. Duchamp simplesmente comprou um urinol numa loja, assinou como "R. Mutt" e enviou para a seleção do júri de uma mostra de artes em Nova York. O objeto foi recusado, mas entrou para a história como uma das referências artísticas do século XX.

Fonte: <http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=104&evento=1>

Se, com a Gioconda de bigodes, apresenta-se como destituído de valor algo a que geralmente não possuía-se valor, com o *ready made* apresenta-se como dotado de valor algo a que geralmente não se atribui valor algum. (...) não há um procedimento operativo, e sim uma alteração do juízo, intencionalmente arbitrária.

(Arte Moderna. Giulio carlo Argan. Companhia das Letras, 1998, pg. 358)

Marcel Duchamp (1887 – 1968). *Ready-made retificado L.H.O.O.Q.* 1919, originally published in 391, n. 12, March 1920

Surrealismo

Surrealismo

Durante a Primeira Guerra Mundial, um movimento artístico de vida breve foi desenvolvido na neutra Suíça e deliberadamente zombou de todas as tradições artísticas. Denominado Dada, um nome sem sentido, era formado por artistas que faziam performances malucas, tagarelando e fazendo arte descartável com objetos encontrados ao acaso. Em 1924, o poeta francês **André Breton** (1896-1966) lançou um novo movimento, o Surrealismo. Como o Dada, investiu num ponto de vista paralelo do mundo e promoveu um comportamento louco, porém tinha uma mensagem mais positiva e construtiva. (...). Surrealismo significa “além do real”: o que sugeria que a mente subconsciente – e não o pensamento racional – detinha a chave da verdade sobre o mundo real. O surrealistas criavam imagens que exploravam o subconsciente.

A estética do Surrealismo, (...) está condensada no manifesto redigido pelo próprio Breton, em 1924, que nele assegurou, “ **esse estilo ditado pelo pensamento sem a fiscalização exercida pela razão estava alheio a toda preocupação estética ou moral**”. A sua intenção era estimular a imaginação e o entusiasmo dos artistas.



Na primeira fila: Tristan Tzara, Andre Breton, Salvador Dali, Max Ernst, Man Ray. Fila detrás: Paul Eluard, Hans Arp, Yves Tanguy, Rene Crevel. Foto de Man Ray em 1933.



Max Ernst (1891-1976) tinha alucinações quando era criança, mas só começou a pintar quando estudava filosofia na Universidade de Bonn. Através das teorias de Sigmund Freud, interessou-se pelo inconsciente e pela arte dos doentes mentais. Em 1920, envolveu-se ativamente no movimento dadaísta em Colônia e em 1922 mudou-se para Paris, onde se juntou a (...) outros surrealistas. Ernst desenvolveu algumas técnicas de pintura incomuns, destinadas a revelar suas reações inconscientes. Entre essas técnicas estavam a *frottage* e a decalcomania, métodos que envolviam a descoberta de imagens dentro de uma superfície estampada. Usando catálogos, livros técnicos e científicos e outros objetos descartados, Ernst criou ricas colagens surrealistas.

O Vestido de Noiva, por baixo de uma capa vermelha, a noiva está em pensativa. Acredita-se que Ernest baseou a noiva em sua companheira à Época Leonora Carrington. O homem-pássaro à sua esquerda – uma cegonha, símbolo da fertilidade – talvez seja o próprio Ernest. Uma segunda figura nua, de olhos fechados, é repelida, enquanto a lança, conhecido símbolo fálico, atrai o olhar do espectador.

Olhar desconfortável – Ernest pinta a noiva coberta por uma capa com cabeça de coruja. Seu rosto está quase totalmente escondido, mas os olhos penetrantes da coruja olham direto para o observador.

O lágrimas de pedra – uma figura hermafrodita com vários seios e grávida derrama uma lágrima pela liberdade sexual perdida com o casamento que se aproxima.

(Arte- 1900-1945 (II). Consultor-chefe Ian Chilvers, PubliFolha, pg. 29)

Max Ernest (1891-1976) **O Vestido de Noiva**. 1940, óleo sobre tela, 130x96 cm, Peggy Guggenheim Foundation, Veneza, Itália.

Joan Miró (1893-1983) é um dos grandes mestres do Surrealismo. O colorido desse espanhol tem raízes *fauves*. O seu *Carnaval de Arlequim* é um quadro importante, com sua integridade plástica, com um repertório completo de signos que se diversificam a cada novo trabalho. Possui uma linguagem livre e pessoal que por vezes nos conduz aos tempos das garatujas infantis em que riscos, triângulos, círculos e outros, além de diversos signos, aparecem fluando no espaço. Bichos e figuras humanas integram o fantástico mundo que ele criou.

(Dúlio Battistoni Filho. Pequena história da arte. Pg 116)

O *Carnaval do Arlequim*" (1924-5) trata-se de uma notável pintura do artista catalão Joan Miró. Segundo o próprio Miró, a tela revela de forma inconfundível o seu estilo pessoal. Para a pintá-la, afirma que fez inúmeros desenhos, nos quais exprimia as suas alucinações provocadas pela fome.

A pintura representa um quarto, com uma mesa e uma janela, que são referenciais do mundo cotidiano. Mas o que nele se destaca são elementos oníricos. Um bizarro conjunto de insetos soltos no espaço, que brincam, dançam e tocam música. Arlequim, rosto redondo e bigodes imensos e ridículos, tem o olhar triste e nervoso - um aspecto dramático da personalidade de Miró, que ponteia uma obra jovial com momentos de tensão.

A pintura inaugurou uma linguagem cujos símbolos remetem a uma fantasia inocente das crianças, sem as profundezas das questões surrealistas.

Joan Miró (1893-1983) O Carnaval do Arlequim. 1924-25, óleo sobre tela, 66x93 cm, Albright Knox Art gallery, Buffalo, Nova York, EUA.



Com **Hirondelle Amour** (engolir o amor), 1933, Miro criou uma tela de cores vivas em sua tela, da qual emergiram formas e linhas, sugerindo as origens do pensamento humano e do universo. Conduzindo sua própria exploração inspirada no surrealismo, Miro inventou um novo tipo de espaço pictórico no qual objetos cuidadosamente pintados, emitidos estritamente da imaginação do artista, são justapostos a formas básicas e reconhecíveis. A presença de formas amorfas, flutuando em um espaço indefinido, caracteriza grande parte das obras de Miro na década de 1930.

(<https://www.joan-miro.net/hirondelle-amour.jsp>)

Joan Miró (1893-1983) **Hirondelle Amour** . 1933-34, óleo sobre tela, 1,99x2,48 m, MoMA, Nova York, EUA.



O pintor belga René Magritte foi uma das principais figuras do movimento surrealista. Seu alter ego*, presença frequente em suas pinturas, era um funcionário anônimo de chapéu de feltro que vivia - assim como Magritte - num subúrbio de Bruxelas.

O herói artístico de Magritte foi o influente italiano Giorgio de Chirico, embora suas imagens pareçam habitar um mundo mais comum. Em 1927, Magritte mudou-se para Paris, onde conheceu membros do grupo surrealista, entre eles André Breton, Jean Arp, Salvador Dalí e Miró. Voltou à Bélgica em 1930. As obras de Magritte exploram a irracionalidade do sonho, o positivo se torna negativo, o vidro prende a imagem que se vê através dele e diferentes realidades colidem. Ele revela a natureza a solidez e as escalas, e investiga a relação entre a arte e o mundo visível.

Noite ou dia?

Isto é uma brincadeira com nossas expectativas sobre dia e noite, mas o brilho da luz da rua e a que vem de dentro da casa parecem confirmar que já anoiteceu.

(Arte- 1900-1945 (II). Consultor-chefe Ian Chilvers, PubliFolha, pg. 40)

René Magritte (1898-1967) **O império das Luzes.** 1953-54, óleo sobre tela, 195x131 m, Peggy Guggenheim Collection, Veneza, Itália.

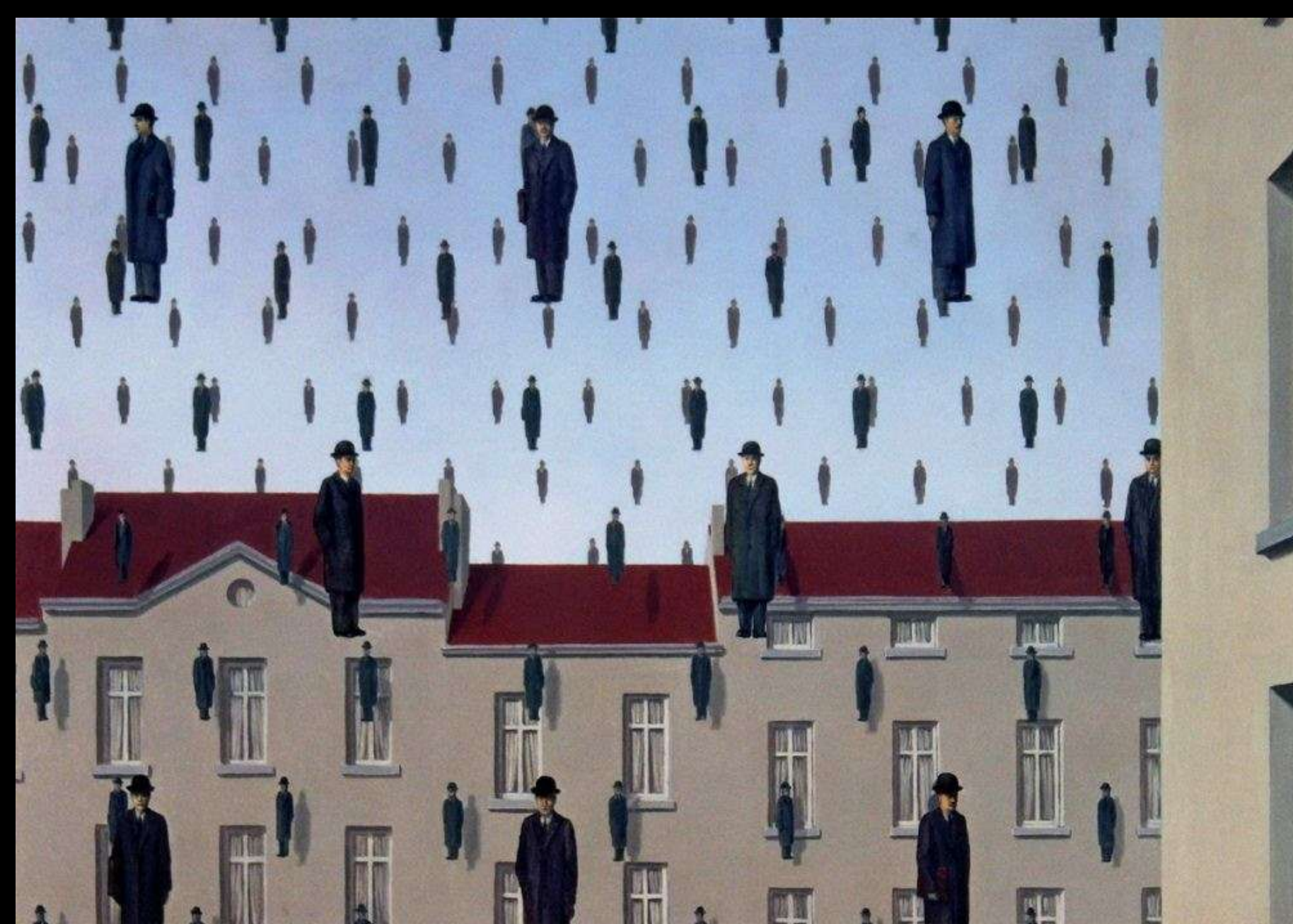
*um segundo eu; substituto perfeito



Ceci n'est pas une pipe.

René Magritte (1898-1967) **Isto Não é Um Cachimbo.** 1928-29, óleo sobre tela, 65x94 m, Los Angeles Country Museum of Art, EUA.

Também conhecida como A traição das imagens, essa parece contraditória, mas na verdade é realmente o que diz.



(...) Em Golconda, o artista faz chover homens; não é mais um mistério, é uma evidência. Com economia de cores e nitidez de traçado, ele pinta uma paisagem urbana e personagens com sobretudo escuro e chapéu coco, multiplicando-os ao infinito. Aplica neles uma leve perspectiva atmosférica - os homens mais afastados são mais imprecisos. Sua distribuição é regular; formam um esquadrão pacífico. A representação da cidade é reduzida a três imóveis contíguos de fachadas uniformes e telhados vermelhos, que ocupam a metade inferior do quadro. A luz projeta sombras regulares que destacam os homens próximos das habitações e sublinham a simetria do quadro. Golconda é uma obra de maturidade. Seu realismo, os elementos familiares que a compõem, a precisão e a repetição dos detalhes contrastam com a incongruência da cena.

(...)A arte de Magritte é um jogo sobre as surpresas e as armadilhas das aparências e da linguagem.

Para determinar o título de um quadro, ele reúne amigos, apresenta-lhes sua tela e pede sugestões; podem ser paradoxais, ilustrativas ou cômicas, até o momento em que uma ideia lhe parece evidente.

Assim teria nascido o título desta obra, por uma associação arriscada, mas feliz: "**Golconda [Índia] era uma cidade extraordinária, de luxo e riqueza. E eu penso que não há nada mais extraordinário que viajar pelo céu e pela terra**"

René Magritte (1898-1967) **Golconda**. 1953, óleo sobre tela, 130x162 cmThe Menil Collection, Houston.

Salvador Dalí i Domènech, 1º Marquês de Dalí de Púbol (Figueres, 11 de maio de 1904 — Figueres, 23 de janeiro de 1989)

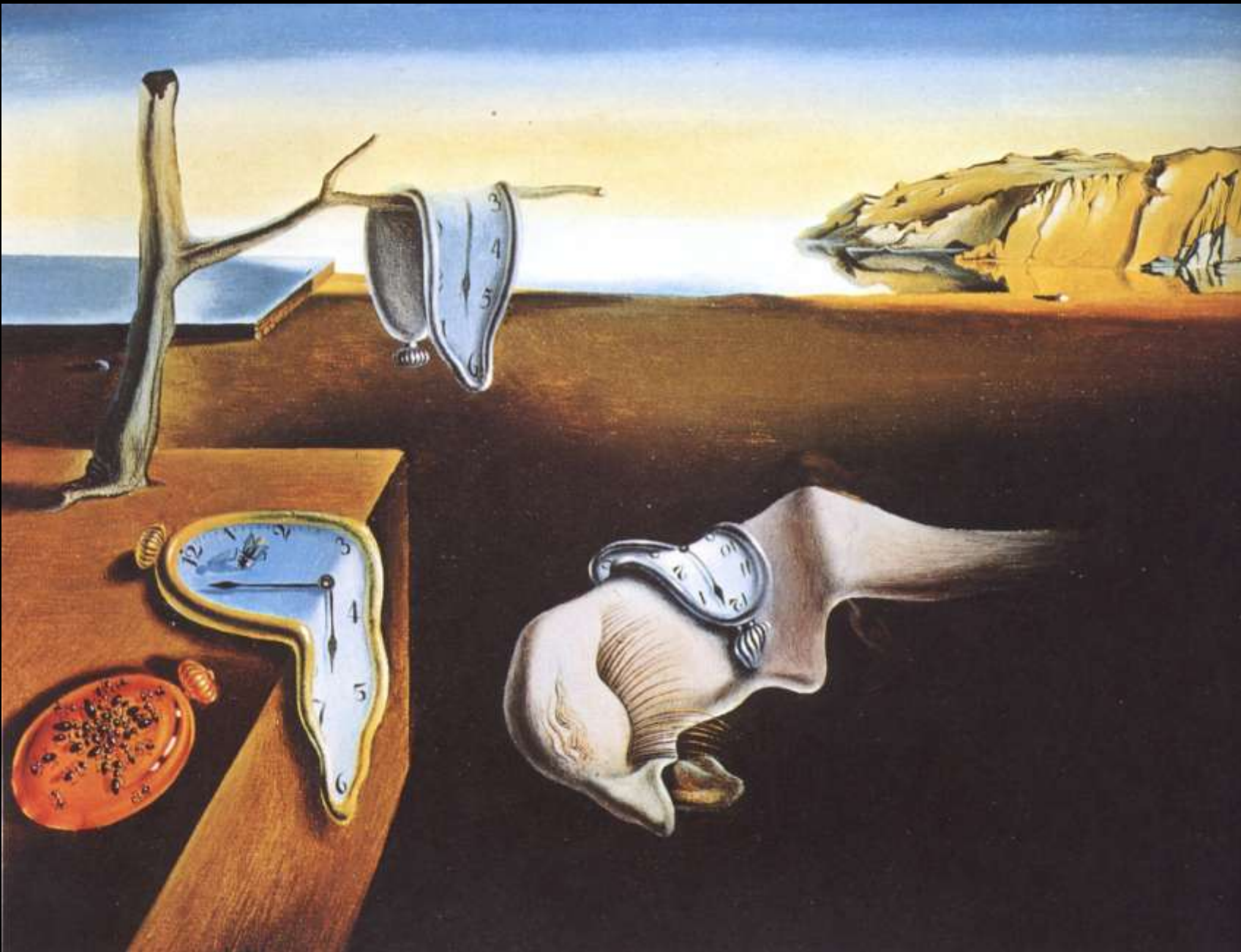
Com seu estilo hiper-realista, suas paisagens oníricas e excêntrica personalidade pública, Salvador Dalí é até hoje o mais conhecido dos artistas surrealistas. Foi uma criança precoce, mas dada a violentos ataques de histeria um tema que explorou em suas obras maduras.

Dalí mudou-se para Paris em 1929 e envolveu-se ativamente com o grupo surrealista. Foi profundamente influenciado pelos textos de André Breton sobre a obra de Sigmund Freud, o pai da psicanálise, e sua obra sobre o inconsciente. Buscou explorar uma fonte aparentemente ilimitada de imagens fantásticas, que acreditava revolucionariam a vida moderna. Inventou uma maneira de gerar imagens, a "atividade crítico-paranoica" que consistia em observar intensamente um grupo de objetos até poder ver outros. Explorou os desejos secretos do subconsciente, e suas obras revelam ansiedade sexual, paranoia e repulsa.

Suas melhores peças foram produzidas antes de 1939, quando foi expulso do grupo surrealista por ter apoiado Franco depois da Guerra Civil Espanhola, mas continuou trabalhando num estilo surrealista. Em seus últimos anos, transformou um teatro em Figueres em um museu dedicado à sua obra.



Dalí fotografado por Roger Higgins em 1968



Houve muita especulação sobre o simbolismo presente neste quadro pequeno, mas intenso, que faz parte de uma série de paisagens escassamente povoadas pintadas nos anos 1930. Contrastando com a luz do sol, o mar e os rochedos, o primeiro plano onírico representa um espaço interior sem tempo e sem nome. Os relógios claramente aludem ao tempo que passa, à memória e à decadência. A flacidez dos instrumentos que medem o tempo, porém, os torna pouco confiáveis. Uma análise psicológica sugere que o relógio mole pode simbolizar a volta a um estado amorfo ou a lembrança de um período anterior ao nascimento. Outros críticos interpretaram-no como expressão do medo da impotência



Para saber mais:

<https://arteartistas.com.br/persistencia-da-memoria-salvador-dali/>

A Percistência da Memória. 1931, óleo sobre tela, 24,1 x 33 cm, Museum of Modern Art, Nova York, EUA.



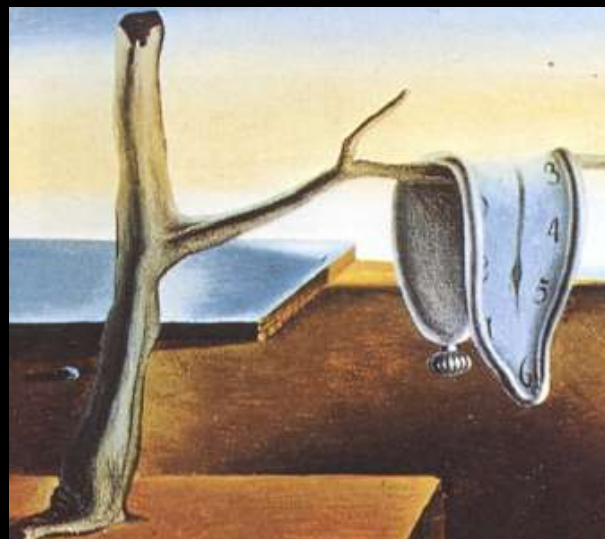
Relógio derretido – Flácido ou derretido, o relógio não parece mais racional ou familiar. Os ponteiros enfatizam o mostrador deformado, comprometendo o próprio constructo do tempo.



Cabeça flácida – (...) Acredita-se que seja o perfil de Dalí, cuja a forma emerge de uma rocha situadas perto da costa de Cadaqués. Ela aparece em obras anteriores, (...). Os longos cílios e a língua protuberante aumentam a conotação sexual da criatura .



Insetos – Para Dalí, os insetos estavam ligados à decomposição, Aqui, eles funcionam como *memento mori*, lembrando-lhe uma experiência de infância, quando encontrou um lagarto morto sendo comido por formigas.



Árvore – uma única oliveira, aparentemente morta, sublima o caráter onírico e desolado da paisagem, Tradicionalmente o ramo de oliveira é símbolo da paz, purificação e abundância. Os olivais são comuns na região da Catalunha onde Dalí cresceu.



Construção Mole com Feijões cozidos: Premonição da Guerra civil. 1936, óleo sobre tela, 100x 100 cm, Philadelphia Museum of Art, Pensilvânia, EUA.

Terminada seis meses antes da Guerra Civil Espanhola, esta pintura representa graficamente um gigantesco corpo agonizante em guerra consigo mesmo. No chão há um punhado de feijões. Dalí explicou que “ não seria possível imaginar alguém engolir toda essa carne inconsistente sem a presença de alguns vegetais insípidos e melancólicos”.