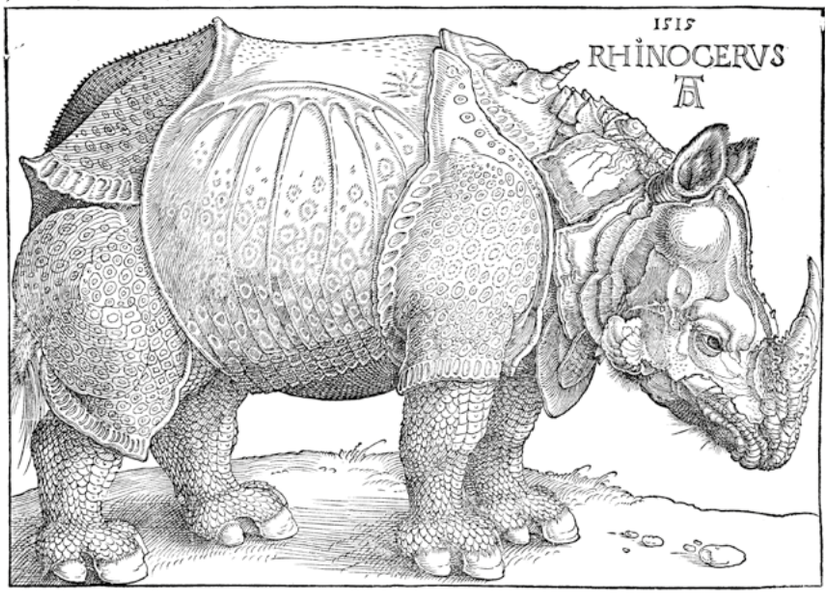
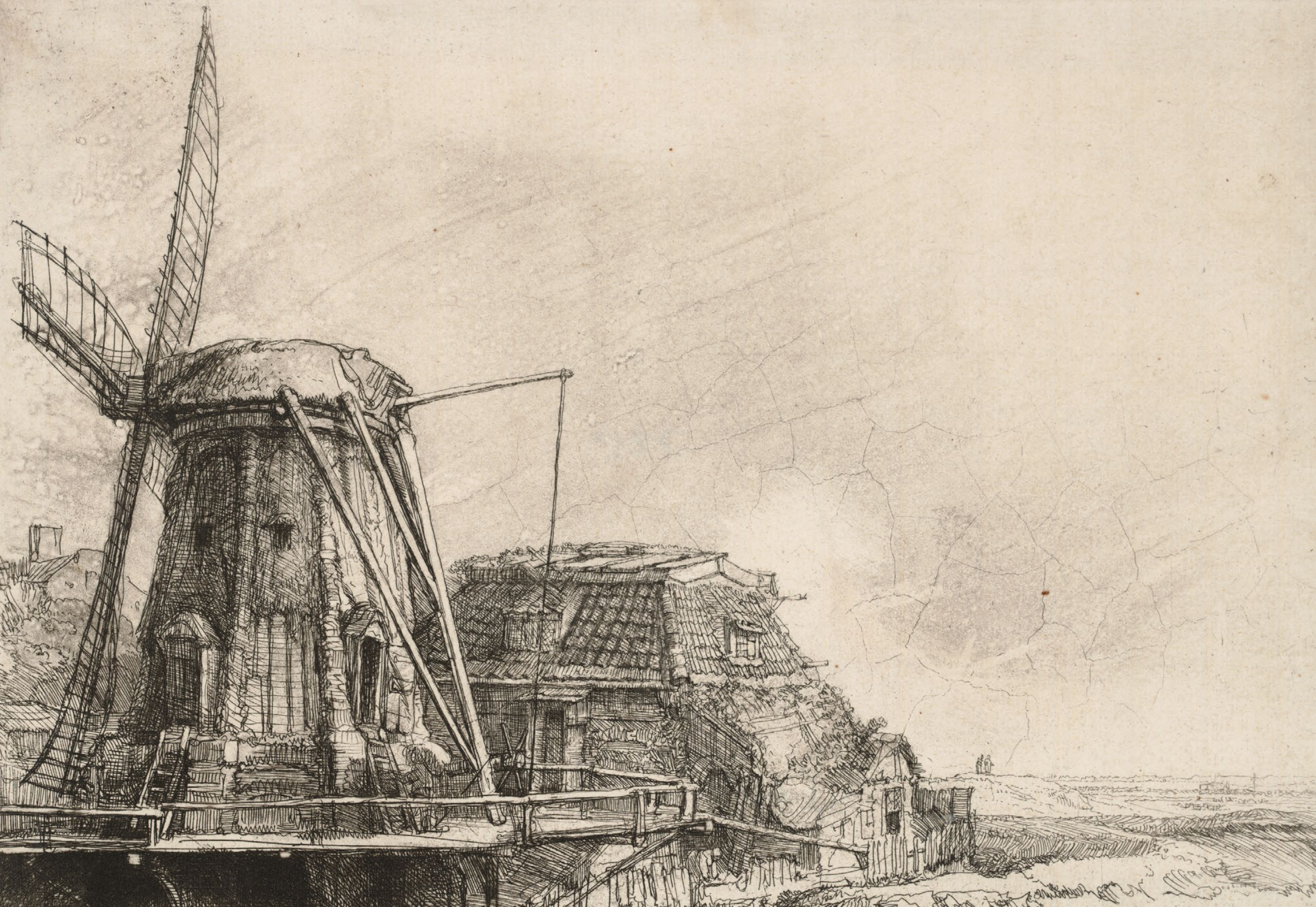
Nach Christi geburt/ 1513. Jar/ Am 1. Maij. Hat mein dem grossmechtigen König Emanuel von Portugal/ gen Lysabona aus India pracht/ ein solch lebendig Thier. Das nennen sie Rhinocerus/ Das ist hie mit all seiner gestalt Abcontrafet. Es hat ein farb wie ein gesprenckelte Schildkrot/ Vnd ist von dicken Schalen vberlegt sehr fest. Vnd ist en der grösi als der Helffandt/ aber nidericht von Baynen/ vnd sehr wehrhafftig. Es hat ein scharpff Horn vorn auff der Nasen/ das begrabt es zu weylen wo es Byss haben ist/ Das da ein Sieg Thier ist/ des Helffandten Todfeindt. Der Helffandt fürchtet sich vbel/ dann wo es Jhn ankompt/ so lauffe Jhm das Thier mit dem Bopff zwischen die fordern Beyn/ vnd reyst den Helffandten vnten am Bauch auff/ vnd dann liegt jr n/ die mag er sich nit erwehren. Dann das Thier ist also gewapnet/ das jhm der Helffandt nichts thun kan. Sie sagen auch/ das der Rhinocerus/ Schnell/ Kraytig/ vnd auch Listig sey.



FUCHS
MATISSE
KOKOSCHKA
CARPI
UGO DA
..SCHIELE
MUNCH
DÜRER
WARHOL
REMBRANDT
JOHN MARTIN
MANET
DELACROIX
GOYA
PICASSO
BECCAFUMI
CLAUDE MELLAN
PIRANESI
KURZWEIL
KÄTE KOLLWITZ
VUILLARD
GROSZ

FRANZ MARC
KIRCHNER
FRYE
CANALETTO
SCHONGAUER
LAUTREC
KIKI SMITH
BONNARD
MIRÓ
TICIANO
MANTEGNA
KLIMT
GOLTZIUS
KLEE
KLINGER
BECKMANN
BRUEGEL
CHAGALL
JACOPO DE BARBARI
SCHMIDT-ROTTLUFF







MINISTÉRIO DO TURISMO
GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
POR MEIO DA SECRETARIA DE CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA
CNP SEGUROS HOLDING BRASIL
INSTITUTO TOMIE OHTAKE
apresentam *presents*

Lei de Incentivo à CULTURA

PROAC PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL SÃO PAULO

PATROCINADORES
SPONSORS

APRESENTADO POR
PRESENTED BY

CNP Seguros holding | Brasil

COTA PLATINA
PLATINUM QUOTA

achē mais vida para você

COTA OURO
GOLD QUOTA

ab concessões

BMA ADVOGADOS

APOIO
SUPPORT

Fronius

VILLARES METALS a voestalpine company

PARCEIROS INSTITUCIONAIS
INSTITUTIONAL PARTNERS

SEGUROS Unimed

invisalign

Bloomberg

COMOLATTI

ORGANIZAÇÃO E COORDENAÇÃO
ORGANIZATION E COORDINATION

INSTITUTO TOMIE OHTAKE

ALBERTINA

REALIZAÇÃO
REALIZATION

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

SECRETARIA ESPECIAL DA **CULTURA**

MINISTÉRIO DO **TURISMO**

Pronac: 203086

THE RHINOCEROS : FIVE CENTURIES OF PRINTMAKING FROM THE ALBERTINA MUSEUM

O RINOCERONTE

CINCO SÉCULOS DE GRAVURAS DO MUSEU ALBERTINA

CURADOR *CURATOR*

DR. CHRISTOF METZGER

MUSEU ALBERTINA VIENA *THE ALBERTINA MUSEUM VIENNA*

INSTITUTO TOMIE OHTAKE 2 SETEMBRO *SEPTEMBER* – 20 NOVEMBRO *NOVEMBER* 2022

TEXTO EM INGLÊS

The Rhinoceros: Five Centuries of Printmaking from the Albertina Museum *presents, for the first time in Brazil, a wide selection of prints from the famous ALBERTINA Museum in Vienna. Dedicated to the visual arts, with an outstanding graphic collection, the institution has over 50,000 drawings and roughly a million prints, covering a time span that stretches from the late Middle Ages to the present day and including names such as Albrecht Dürer, Pieter Bruegel, Francisco de Goya, Käthe Kollwitz, Henri de Toulouse-Lautrec and Pablo Picasso.*

The origins of the ALBERTINA Museum date back to the 18th century: at that time, Austria was the seat of one of the most powerful European monarchies, the Habsburgs, and one of the customs fostered by the court was the collection of works of art. It was from this courtly collectionism that important present museums emerged, including the Musée du Louvre and the Museo del Prado. In the case of the ALBERTINA, the museum originated from Duke Albert von Sachsen-Teschen's collection, donated to him by the Italian ambassador Giacomo Durazzo in 1776. The collection initially consisted of roughly a thousand works, a set that was expanded over the years by his descendants and successors, who incorporated both classical pieces and works by modern and contemporary artists.

This exhibition presents 154 works by 41 masters. The selection, organized by the chief curator of the Austrian museum, Christof Metzger, in dialogue with Paulo Miyada, curator of the Instituto Tomie Ohtake, covers the same time frame of the ALBERTINA: from the first great German printmaking artists (Martin Schongauer and Albrecht Dürer), through the Renaissance and Baroque (Andrea Mantegna and Rembrandt) and modern era (Henri Matisse, Marc Chagall and Joan Miró), with a prominent expressionist set that includes works by Edvard Munch, Ernst Ludwig Kirchner and Karl Schmidt-Rottluff. From post-modernism to the contemporary, we feature representative figures such as Andy Warhol and Kiki Smith. Coming from one of the world's most expressive graphic art collections, the exhibition brings a comprehensive overview of printmaking, its techniques, uses and transformations over more than 500 years of Western art history.

We at the Instituto Tomie Ohtake thank the ALBERTINA Museum for its close cooperation, which has allowed the Brazilian public this opportunity to appreciate famous prints created through the most varied methods. We extend our special thanks to CNP Seguros Holding Brasil, for supporting the exhibition, as well as to Aché Laboratórios, AB Concessões and BMA Advogados, and also highlight the fundamental use of the federal law for cultural incentive and the support of Fronius do Brasil and Villares Metals, which helps us to reinvigorate the efforts to present works of seminal names in visual arts.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE

TEXTO EM PORTUGUÊS

O Rinoceronte: Cinco Séculos de Gravuras do Museu Albertina apresenta, pela primeira vez no país, uma vasta seleção de trabalhos em gravura oriundos do célebre Museu ALBERTINA, de Viena. Dedicada às artes visuais, com destacado acervo gráfico, a instituição tem mais de 50 mil desenhos e em torno de um milhão de gravuras, abrangendo um recorte temporal que se estende do final da Idade Média até a atualidade e inclui nomes como Albrecht Dürer, Pieter Bruegel, Francisco de Goya, Käthe Kollwitz, Henri de Toulouse-Lautrec e Pablo Picasso.

O Museu ALBERTINA tem sua origem no século XVIII: naquele tempo, a Áustria era sede de uma das mais poderosas monarquias europeias, a dos Habsburgos, e um dos hábitos cultivados pela corte era o colecionismo de obras de arte. Foi desse colecionismo cortesão que surgiram importantes museus atuais, dentre os quais se destacam o Musée du Louvre e o Museo del Prado. No caso do ALBERTINA, o museu se originou com a coleção do Duque Albert von Sachsen-Teschen, doada a ele pelo embaixador italiano Giacomo Durazzo, em 1776. Inicialmente, a coleção era composta de cerca de mil obras, conjunto ampliado ao longo dos anos por seus descendentes e sucessores, que incorporaram tanto peças clássicas quanto produções de artistas modernos e contemporâneos.

Esta exposição apresenta 154 obras de 41 mestres. A seleção, organizada pelo curador-chefe do museu austríaco, Christof Metzger, em diálogo com Paulo Miyada, curador do Instituto Tomie Ohtake, abarca o mesmo recorte cronológico do ALBERTINA: desde os primeiros grandes artistas gravadores alemães (Martin Schongauer e Albrecht Dürer), passando por renascentistas e barrocos (Andrea Mantegna e Rembrandt) e por modernos (Henri Matisse, Marc Chagall e Joan Miró), com destaque para o conjunto expressionista que inclui obras de Edvard Munch, Ernst Ludwig Kirchner e Karl Schmidt-Rottluff. Do pós-modernismo ao contemporâneo contamos com figuras representativas como Andy Warhol e Kiki Smith. Vindo de um dos mais expressivos acervos de artes gráficas do mundo, a mostra traz um abrangente panorama da gravura, suas técnicas, usos e transformações ao longo de mais de 500 anos da história da arte ocidental.

Pela possibilidade de trazer ao público brasileiro célebres produções realizadas nas mais variadas técnicas da gravura, o Instituto Tomie Ohtake agradece a estreita colaboração do Museu ALBERTINA. Estendemos o agradecimento especialmente à Caixa Seguradora, pela viabilização da exposição, bem como ao Aché Laboratórios, AB Concessões e ao BMA Advogados, destacando também o uso fundamental da lei federal de incentivo e o apoio da Fronius do Brasil e Villares Metals, que nos auxiliam a renovar o potencial de conhecer obras de nomes seminais para as artes visuais.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE

TEXTO EM INGLÊS.

The development of printmaking techniques is one of the greatest artistic achievements of the late Middle Ages. For with the advent of the woodcut in the early 15th century, the copperplate engraving towards the middle and finally the etching at the end of the century, printmaking had gradually become an independent art genre. Initially conceived perhaps only as a quick and inexpensive reproduction technique – for devotional pictures, leaflets or objects of everyday use, for instance – graphic art was gradually to become the equal of painting in the competition between the arts, and with artists such as Martin Schongauer or Albrecht Dürer attain an even higher status. But with the advent of printmaking, art inevitably transformed itself into a true mass medium. For the first time in history, pictures thus became widely dispersed commodities. Thus, by means of printmaking's mobilisation of art, it was finally possible to see at any time what was being done elsewhere, and the fruitful exchange between distant art centres was kept in constant flux: pictures learned to move, became in a certain sense timeless and wordless, and at last it had become possible for a large number of people to access works of art.

The technical and aesthetic possibilities of the matrices for woodcut and copperplate engraving, which were produced using a purely mechanical process, were soon exhausted. Etching, on the other hand, which demanded not only manual skill and imagination but also insights into physics and chemistry, offered great scope for artistic experimentation and technical progress in the following centuries. Due to the often spontaneous flow of the line image, etching is closer to drawing than other high – and low – pressure techniques. Artists have been fascinated and inspired by the free movement of the etching needle from the very beginning. Line etching, drypoint work, surface etching and also working directly with the brush dipped in the etching water enabled graphic differentiation and painterly tonality, culminating in Rembrandt's work. The 17th and 18th centuries brought sfumato*-like effects with mezzotint art, which was particularly prized in England, and the aquatint developed in the 1760s made it possible to print larger areas in various shades of grey. Francisco de Goya, Claude Lorrain and Giovanni Domenico Tiepolo are considered the great masters of this technique.*

In the early 19th century, etching and copperplate engraving initially passed on their significance to the newly discovered lithography, cliché and autotype, which finally made it possible to print long and maximum print runs without printing plate wear and the associated loss of quality. This offered artists of

TEXTO EM PORTUGUÊS.

O desenvolvimento de técnicas de gravura é uma das maiores realizações artísticas do final da Idade Média. Pois, com o advento da xilogravura no início do século XV, da calcogravura, em meados do mesmo século, e da água-forte no fim desse período, a gravura foi se tornando aos poucos um gênero artístico independente. De início compreendida talvez apenas como uma técnica de reprodução rápida e de baixo custo – para criar, entre outros, folhetos devocionais, panfletos ou objetos de uso cotidiano –, ela viria, aos poucos, a adquirir pé de igualdade com a pintura na competição entre as artes, tornando-se até mais importante por meio do trabalho de artistas como Martin Schongauer e Albrecht Dürer. Entretanto, com o surgimento da gravura, a arte também se transformou inevitavelmente em um verdadeiro meio de massa. As imagens tornaram-se – pela primeira vez na história – mercadoria amplamente disseminada. Por meio da gravura, que mobilizou a arte, passou a ser possível, enfim, visualizar a qualquer momento aquilo que era feito em outros lugares, mantendo em fluxo contínuo o frutífero intercâmbio entre a tradição local e centros de arte distantes: as imagens ganharam pernas e tornaram-se, de certa forma, independentes do tempo e do lugar. Finalmente, um número maior de pessoas passou a ter acesso a obras de arte.

No caso das matrizes para xilogravura e calcogravura, produzidas por meio de um procedimento meramente mecânico, as possibilidades técnicas e estéticas logo se esgotaram. Já a água-forte, que exigia do artista conhecimentos de física e química, além de habilidade manual e imaginação fértil, viria a oferecer nos séculos subsequentes um amplo espaço para a experimentação artística e o progresso técnico. Em função do traçado frequentemente espontâneo, a água-forte está mais próxima do desenho que outros procedimentos de gravura em relevo ou de encavo. Desde seus primórdios, os artistas sentiram-se fascinados e inspirados pela maleabilidade da agulha no desenho. A corrosão das linhas, a gravura com ponta-seca, a corrosão das superfícies, e também o trabalho direto com o pincel mergulhado na substância corrosiva, possibilitavam distinções no desenho e a tonalização da pintura, que atingiram seu ápice na obra de Rembrandt. Os séculos XVII e XVIII trouxeram com a meia-tinta, especialmente apreciada na Inglaterra, efeitos de *sfumato*, e, com a água-tinta, desenvolvida nos anos 1760, a possibilidade de imprimir diversos tons de cinza sobre superfícies maiores. Francisco de Goya, Claude Lorrain e Giovanni Domenico Tiepolo foram os grandes mestres dessa técnica.

No início do século XIX, a água-forte e a calcogravura transferiram sua importância à recém-descoberta litografia, ao clichê e à autotipia, o que finalmente possibilitou a impressão de tiragens grandes sem o desgaste das chapas de impressão e a consequente perda de qualidade associada ao processo. Dessa forma, artistas do século XX tiveram a seu dispor um amplo espectro de técnicas artísticas e meios de

TEXTO EM INGLÊS.

the 20th century a broad spectrum of artistic techniques and means of expression, which were eventually supplemented in the 1960s by screen printing as a new process favoured above all by Pop Art artists.

Like scarcely any other collection in the world, the ALBERTINA is able to present the history of the graphic arts, which is only roughly sketched out here, with the most outstanding exemplars of its evolution over six centuries. In addition to the collecting of graphic works, the systematic documentation of high-quality prints is also part of the statutes of the ALBERTINA. Since its founding by Albert von Sachsen-Teschen in 1776, however, the Museum has not only sought to complete and round out its historical holdings, but also to expand them with works of contemporary art. Even in the early years of the ALBERTINA, its founder gave instructions to take due account of the maîtres modernes *in all art acquisitions.*

This acquisition policy continued after the nationalisation of our institution in 1919 and was particularly intensified after 1945, so that the ALBERTINA's collections have always been of great importance in the field of contemporary art. The collection now concentrates on Expressionism in Germany and Austria, American and German art of the second half of the 20th century and Austrian post-war art. Today, the acquisition policy also focuses on individual artist personalities such as Andy Warhol, Jim Dine, Georg Baselitz and Kiki Smith, whose works in ALBERTINA ownership provide a retrospective overview.

Although the decision was made in connection with the ALBERTINA's repositioning after 2003 to exhibit drawings and prints in the context of paintings and sculptures, the collection policy only pursues acquisitions of works that correspond to the expanded concept of "works on paper". In the area of the historical collections, only a few significant acquisitions could be made due to the high-quality standards. We therefore accept individual gaps in the holdings, which naturally exist in this part of the collection despite its overwhelming abundance, as a result of the more than two hundred years of the collection's history, and regard its current structure and composition as the individual, distinctive collection profile of the ALBERTINA.

PROF. DR. KLAUS ALBRECHT SCHRÖDER
Director General, The ALBERTINA Museum Vienna

TEXTO EM PORTUGUÊS.

expressão, completados ainda, nos anos 1960, pela serigrafia, um novo processo adotado sobretudo pelos artistas da arte Pop.

Como praticamente nenhum outro acervo no mundo, o ALBERTINA está apto a apresentar a história das artes gráficas, aqui apenas esboçada de modo rudimentar, com as peças mais marcantes de sua evolução ao longo de mais de seis séculos. Além de colecionar desenhos, reunir sistematicamente gravuras de alta qualidade também faz parte de nossos estatutos. Desde sua fundação em 1776, por Albert von Sachsen-Teschen, os objetivos da casa não vêm sendo, porém, apenas completar e complementar os acervos históricos, mas também ampliá-los com obras de arte contemporânea: já nos primeiros anos de existência do ALBERTINA, seu fundador instruía a levar-se em consideração os *maîtres modernes* nas novas aquisições de obras de arte.

Essa política de aquisição foi perpetuada depois da estatização de nossa instituição no ano de 1919 e especialmente intensificada após 1945, de forma que as coleções do ALBERTINA no campo da arte contemporânea vêm ocupando desde sempre um lugar de extrema importância. Entre os destaques da coleção estão o Expressionismo na Alemanha e na Áustria, a arte estadunidense e alemã da segunda metade do século XX e a arte austríaca do pós-Segunda Guerra Mundial. A atual política de aquisições tem seu foco principal em diferentes personalidades do mundo da arte, como Andy Warhol, Jim Dine, Georg Baselitz e Kiki Smith, cujas obras de propriedade do ALBERTINA possibilitam amplas mostras retrospectivas.

Embora no âmbito do reposicionamento do ALBERTINA depois de 2003 tenha sido decidido que desenhos e gravuras seriam expostos no contexto de pinturas e esculturas, a política de coleções da casa só admite compras de obras que sejam condizentes com o conceito ampliado de "trabalhos em papel". No setor de coleções históricas, foi possível registrar apenas alguns acréscimos significativos, em função das altas exigências em termos de qualidade. Aceitamos como parte da história de mais de 200 anos de coleção as lacunas específicas naturalmente existentes nesta parte do acervo, apesar de sua abundância avassaladora, e entendemos sua atual estrutura e constituição como o perfil individual e inconfundível do ALBERTINA.

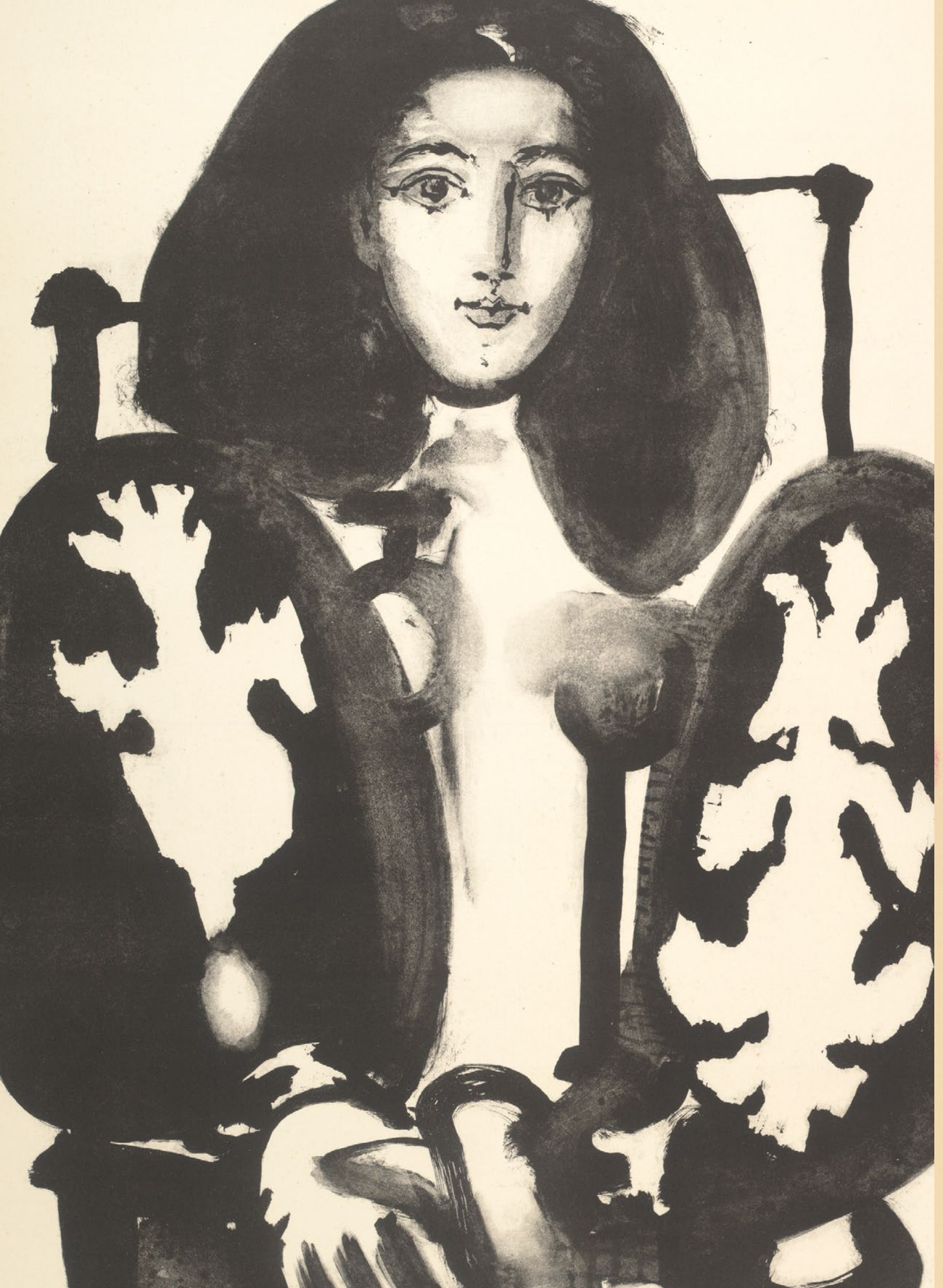
PROF. DR. KLAUS ALBRECHT SCHRÖDER
Diretor-geral, The ALBERTINA Museum Vienna







PATROCINADOR *SPONSOR*





What a magnificent gift the Portuguese King Manuel I had chosen for His Holiness in Rome: a live Indian rhinoceros imported from Goa, which more than 500 years ago, on May 20, 1515, was the first of its species to set foot on grounds outside Asia. So far, such an animal was known only from ancient written records. However, to ensure adequate attention everywhere, a detailed report had been sent to German merchants soon after the arrival of the Indian abductee. The basis for one of the most popular works of Albrecht Dürer and of printmaking in general was given: the legendary Rhinocerus*. An exotic beast, a battle machine, the body armored like a knight, the legs scaled, on the nose a powerful, spiky horn, with a devious gaze and hanging lips ready to brutally destroy any rival.*

Although Dürer designed the beast not from own observation, but from pure imagination, his image determined until far into the 19th century the conception of the appearance and nature of the rarely seen animal that was aroused by a mythical aura. In the 16th and 17th centuries, Dürer's masterpiece was already on its way around the world, even to the farthest regions of Asia (where the pachyderm once had its home) and as far as South America. Thanks to the printmaking techniques that were developed in the late Middle Ages, it was finally possible to distribute knowledge in words and *images as well and, at the same time, to make works of art accessible to almost everyone.*

The ALBERTINA Museum Vienna, which houses one of the oldest and most important graphic art collections worldwide, regards itself in this thoroughly humanistic tradition of also sharing its abundant treasures with the entire world: by exhibitions in our Viennese Palais, but also by performances in Austria and abroad. Our presentation in São Paulo is the very first in our almost 250-year history to introduce the ALBERTINA in South America. During the cooperation with the Instituto Tomie Ohtake and its wonderful team, a collegial co-work turned into a cordial friendship.

We are looking forward to welcoming visitors to the exhibition in São Paulo and at the same time hope to welcome them as our friends in Vienna one day.

DR. CHRISTOF METZGER
Chief Curator, The ALBERTINA Museum Vienna

Que presente magnífico o rei português D. Manuel I escolheu para Sua Santidade em Roma: um rinoceronte indiano vivo importado de Goa, que, há mais de 500 anos, em 20 de maio de 1515, foi o primeiro de sua espécie a pisar em terras não asiáticas. Até aquele momento, esse animal só era conhecido por registros escritos antigos. Contudo, para garantir que ele receberia atenção adequada em toda parte, enviou-se um relatório detalhado aos comerciantes alemães logo após a chegada do indiano raptado. Dava-se a base para uma das obras mais populares de Albrecht Dürer e da gravura em geral: a lendária *Rhinocerus*. Uma besta exótica, uma máquina de batalha, o corpo encouraçado como o de um cavaleiro, as patas escamadas. No nariz, um chifre poderoso e pontiagudo. Um olhar ambíguo e lábios em suspensão, prontos para destruir brutalmente qualquer rival.

Embora Dürer não tenha concebido a besta a partir de observação, mas sim de sua pura imaginação, a imagem que criou determinou até o século XIX a concepção, despertada por uma aura mítica, da aparência e natureza do animal raramente visto. Nos séculos XVI e XVII, a obra-prima de Dürer já estava se espalhando por todo o mundo, até mesmo nas regiões mais longínquas da Ásia (onde o paquiderme tivera o seu lar) e na América do Sul. Graças às técnicas de gravura desenvolvidas no final da Idade Média, foi finalmente possível difundir conhecimento também em palavras *e* imagens e, ao mesmo tempo, tornar as obras de arte acessíveis a quase todos.

O Museu ALBERTINA, que abriga em Viena uma das mais antigas e importantes coleções de arte gráfica do mundo, considera-se parte desta tradição profundamente humanista de partilhar seus abundantes tesouros com todos: com exposições em nosso Palácio de Viena, mas também com atuações na Áustria e no exterior. A exposição em São Paulo é a primeira em nossa história de quase 250 anos a apresentar o ALBERTINA à América do Sul. Durante a cooperação com o Instituto Tomie Ohtake e sua maravilhosa equipe, a parceria transformou-se em cordial amizade.

Estamos ansiosos para receber os visitantes da exposição em São Paulo e, ao mesmo tempo, esperamos um dia recebê-los como nossos amigos em Viena.

DR. CHRISTOF METZGER
Curador-chefe, The ALBERTINA Museum Vienna

ÍNDICE
CONTENTS

32 ANDREA MANTEGNA
34 Renascido da antiguidade
Reborn out of classical antiquity
ACHIM GNANN

38 MARTIN SCHONGAUER
40 Quando as imagens ganham pernas
When the pictures learned to move
CHRISTOF METZGER

46 ALBRECHT DÜRER
48 Nem sempre é preciso ter cor
It need not always be colour

58 Calcogravura e água-forte
Copperplate engraving and etching

64 A xilogravura
The woodcut
CHRISTOF METZGER

69 JACOPO DE' BARBARI
70 À luz de Veneza:
In the light of Venice:
Jacopo De' Barbari, Ticiano,
Ugo Da Carpi, Domenico Beccafumi
ACHIM GNANN

75 TICIANO

76 UGO DA CARPI

77 DOMENICO BECCAFUMI

79 PIETER BRUEGEL
80 Inspirado pela vida e pelo espírito: Pieter Bruegel, o velho
From life and from mind: Pieter Bruegel the elder
EVA MITCHELL *e* **LAURA RITTER**

88 HENDRICK GOLTZIUS
90 O pictórico da linha: Hendrick Goltzius
From life and from mind: Pieter Bruegel the elder
EVA MITCHELL *e* **LAURA RITTER**

94 CLAUDE MELLAN
96 A infinitude da linha
Infinity of the line
HEINZ WIDAUER

99 REMBRANDT HARMENSZOON VAN RIJN
100 A era de ouro da Holanda em preto e branco
The Dutch Golden Age in Black-and-White
HEINZ WIDAUER

119
120 **CANALETTO**
Cidade, país, rio
City, country, river
ACHIM GNANN

125
126 **GIOVANNI BATTISTA PIRANESI**
Aprisionado no infinito
Imprisoned in infinity
ACHIM GNANN

129 THOMAS FRYE

130 Meia-tinta: *mezzotinto*, maneira negra, a"a maneira inglesa"
Mezzotint: "La manière anglaise",
in the English Style
MAREN GRÖNING

133 JOHN MARTIN

134 FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES
136 O sono da razão
The sleep of reason
MAREN GRÖNING

152 EUGÈNE DELACROIX

154 A litografia na França: de Delacroix a Manet
Lithography in France: from Delacroix to Manet
HEINS WIDAUER

158 EDOUARD MANET

160 MAX KLINGER
162 Max Klinger: Griffelkunst, ou a "arte do estilete"
Max Klinger: Griffelkunst, or the Art of the Stylus
MAREN GRÖNING

165 EDVARD MUNCH
166 Símbolos da memória: Edvard Munch
Symbols of memory: Edvard Munch
ANTONIA HOERSCHELMANN

174 MAXIMILIAN KURZWEIL

176 PIERRE BONNARD

178 Os *nabis* Pierre Bonnard e Édouard Vuillard
The nabis *Pierre Bonnard and Édouard Vuillard*
HEINS WIDAUER

182 ÉDOUARD VUILLARD

185 HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC
186 No palco da vida: Henri de Toulouse-Lautrec
On the stage of life: Henri de Toulouse-Lautrec
HEINS WIDAUER

196 A descoberta do primitivo: a gravura Expressionista
The discovery of the primitive: expressionist prints
PETER PRANGE

200 KARL SCHIMIDT-ROTTLUFF

203 FRANZ MARC

205 ERNST LUDWIG KIRCHNER

206 Cartazes de artistas 1891-1918: a arte da rua
Artists' posters 1891-1918: the art of the street
GUNHILD BAUER

208 OSKAR KOKOSCHKA

209 GUSTAV KLIMT

210 EGON SCHIELE
212 Egon Schiele
Egon Schiele
CHRISTOF METZGER

222 Mundos de fantasia: Paul Klee e Ernst Fuchs
Fantastic worlds: Paul Klee and Ernst Fuchs
Peter Prange

224 PAUL KLEE

226 ERNST FUCHS

228 KÄTHE KOLLWITZ
230 Käthe Kollwitz: redução ao essencial
Käthe Kollwitz:reduction to the essential
MAREN GRÖNING

234 MAX BECKMANN

236 GEORGE GROSZ
238 George Grosz: faces da metrópole
George Grosz: faces of the metrpolis
PETER PRANGE

245 MARC CHAGALL
246 Da alma russa: Marc Chagall
From Russias's soul: Marc Chagall
ALESSANDRA MATZNER

252 HENRI MATISSE
254 O colorido do preto e branco: Henri Matisse
The colourfulness of black-and-white: Henri Matisse
ALESSANDRA MATZNER

260 PABLO PICASSO
262 A fragilidade do ser: Pablo Picasso
The fragility of existence: Pablo Picasso
ALESSANDRA MATZNER

271 JOAN MIRÓ
272 A forma segue a ficção: Joan Miró
Form follows fiction: Joan Miró
ALESSANDRA MATZNER

277 ANDY WARHOL
284 A insignificância das coisas: Andy Warhol
The meaninglessness of things: Andy Warhol
ANTONIA HOERSCHELMANN

290 KIKI SMITH
292 As diferenças do igual: Kiki Smith
Differences in sameness: Kiki Smith
ANTONIA HOERSCHELMANN

308 Glossário
Glossary



ANDREA MANTEGNA

1
ANDREA MANTEGNA
Redentor da humanidade |
Entombment of Christ [Humani Generis
Redemptori], depois de | *after* 1466
Calcogravura | *Copaperplate engraving*
33 x 46,7 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



ANDREA MANTEGNA: REBORN OUT OF CLASSICAL ANTIQUITY

ACHIM GNANN

In Italy, copperplate engraving arrived in the 15th century, a few decades later than in the north of Europe. The technique was developed in Florence by masters of gold-smithing and niello printing, and quickly spread to other centres in northern Italy. The most important engraver of the 15th century was Andrea Mantegna (1431–1506), who also used the new medium to make his inventions known to wide circles. Seven engravings are generally attributed to him, none of which is signed or dated. Stylistic references to the artist's paintings and drawings provide clues to the respective dates, although these are debated controversially.

Perhaps the earliest engraving is the wonderful Humanis Generis Redemptori *[*The Entombment*] (cat. 1), in which Mantegna uses oblique parallel hatching alternating between bold and thin lines. Cross layers are almost completely missing. Alternating with the light seactions, the hatchings give the surface a shimmering sheen that spreads across the fabrics, lending the folds their own rhythm and linking the figures together. The tonal gradations approach the colour variations of the artist's paintings. The composition's dramatic pathos is inspired by Donatello, while for the group around Christ a classical sarcophagus depicting the* Death of Meleager *served as a model. Stylistically, there are close references to paintings from the late 1450s and early 1460s. John, standing in isolation, who in his grief is completely thrown back on himself, returns in the Crucifixion in the* predella *of the altarpiece in the Basilica di San Zeno, in Verona, and the rich pleating of the vestments recalls that of the apostles in the* Morte della Vergine *[*Death of the Virgin*], in the Prado Museum. The funerary cave finds its closest parallel in the* Adorazione dei Magi *[*Adoration of the Magi*] in the* Uffizi Triptych*.*

Mantegna may have learned the new technique of engraving during his stay in Florence in 1466, and he may therefore have created The Entombment *a little later.*

A more mature phase includes the two engravings with the battle of the sea gods, which form two halves of a cohesive composition (cat. 2, 3). Sea creatures, hippocamps with nereids on their backs and tritons vie with each other with bones, clubs and bundles of fish, the quarrel being sparked off by an emaciated woman, the personification of envy. The inspiration came from an ancient relief with sea creatures, which was already known in northern Italy during Mantegna's time. However, the artist transforms the classical theme into an independent pictorial creation, in which the raw forces of nature, the passions of the sea gods dominated by animal drives are expressed.

Now the inner exertion of force of the much more vividly depicted creatures becomes outwardly perceptible. The bodies are more strikingly contoured, sometimes with a narrow light stripe contrasting with the dark background. The modelling is carried out by tight parallel layers, in the spaces between which shorter or longer lines are inserted at an altered oblique angle, which also form parallel hatchings. Sometimes a further layer of hatching is added on top of this to round it off plastically. Not only Dürer, who copied the right half of the image in an Albertina drawing in 1494, admired Mantegna's engravings. They had a major impact on later art and found their way into paintings, engravings, sculptures, plaques and majolica.

ANDREA MANTEGNA: RENASCIDO DA ANTIGUIDADE

ACHIM GNANN

A gravura em cobre chegou à Itália no século XV, algumas décadas depois de seu aparecimento no norte da Europa. A técnica surgiu em Florença, com mestres que se dedicavam à arte da ourivesaria e ao nielo, tendo se disseminado rapidamente em outros centros no norte do país. O gravador mais importante do século XV foi Andrea Mantegna (1431-1506), que usou o então novo meio também para tornar suas invenções mais conhecidas em círculos mais amplos. De maneira geral, são atribuídas a ele sete gravuras, embora nenhuma delas tenha sido assinada ou datada. Referências estilísticas a pinturas e desenhos do artista remetem às respectivas suposições de datas, que são, contudo, motivo de controvérsia.

A gravura possivelmente mais antiga é a maravilhosa *Humanis Generis Redemptori* [*Redentor da humanidade*] (cat. 1), na qual Mantegna usa hachuras diagonais paralelas que alternam linhas robustas com delgadas. Praticamente inexistem hachuras cruzadas. Alternadas com as partes claras, as hachuras concedem à superfície um brilho reluzente que se espalha pelos tecidos, dando às dobras um ritmo próprio e conectando as figuras umas às outras. As gradações de tons aproximam-se das variações de cor das pinturas do artista. O *páthos* dramático da composição é inspirado em Donatello, enquanto para o grupo em torno de Cristo um antigo sarcófago com *La mort de Meleager* [*A morte de Meleager*] serviu de modelo. Em termos de estilo, há estreitas associações com pinturas do fim dos anos 1450 e início dos 1460. João, em pé, isolado e totalmente voltado a si mesmo em meio à sua dor, retorna na cena da Crucificação na predela da pintura do altar na Basílica de São Zenão, em Verona, e o rico pregueado das vestes lembra aquele dos apóstolos de *Morte della Vergine* [*A morte da Virgem*], no Museu do Prado. O sepulcro encontra seu paralelo próximo na *Adorazione dei Magi* [*Adoração dos Magos*] do *Tríptico de Uffizi*. É possível que Mantegna tenha aprendido a nova técnica da gravura em cobre durante sua estada em Florença, em 1466, podendo, portanto, ter criado o *Humani Generis Redemptori* pouco mais tarde.

As duas gravuras com batalhas dos deuses do mar, que formam as metades de uma composição coesa (cat. 2, 3), provêm de uma fase mais madura. Criaturas marinhas, hipocampos com nereidas nas costas e tritões lutam uns contra os outros usando ossos, clavas e feixes de peixes, tendo sido a luta desencadeada por uma mulher esquelética, a personificação da inveja. A inspiração veio de um antigo relevo com criaturas marinhas, do qual já se tinha conhecimento no norte da Itália na época de Mantegna. No entanto, o artista transformou o tema antigo em uma imagem autônoma, na qual as forças brutas da natureza e as paixões dos deuses marinhos, dominadas por instintos animais, encontram expressão.

O esforço interior das criaturas reproduzidas de forma essencialmente mais plástica torna-se, então, nitidamente perceptível. O contorno dos corpos é mais marcado; por vezes, uma faixa clara e delgada destaca--os do fundo escuro. A modelagem é realizada por camadas paralelas retesadas. Nos espaços intermediários, são inseridas linhas mais curtas ou mais longas, com um ângulo de inclinação modificado, que também formam hachuras paralelas. Por vezes, mais uma camada de hachuras é colocada por cima, tendo em vista um refinamento plástico da obra. Não apenas Dürer, que copiou a metade direita da representação em um desenho de 1494 de propriedade do ALBERTINA, era um admirador das gravuras de Mantegna. Elas exerceram grande influência sobre a arte posterior e foram amplamente disseminadas em pinturas, gravuras, esculturas, emblemas e maiólicas.

2
ANDREA MANTEGNA
Batalha dos deuses do mar, lado esquerdo do friso | *Battle of the Sea Gods, left side of frieze* [Zuffa di dei marini], 2ª metade da década de 1480 | *2nd half of the 1480s*
Calcogravura | *Copperplate engraving*
31 × 42,1 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

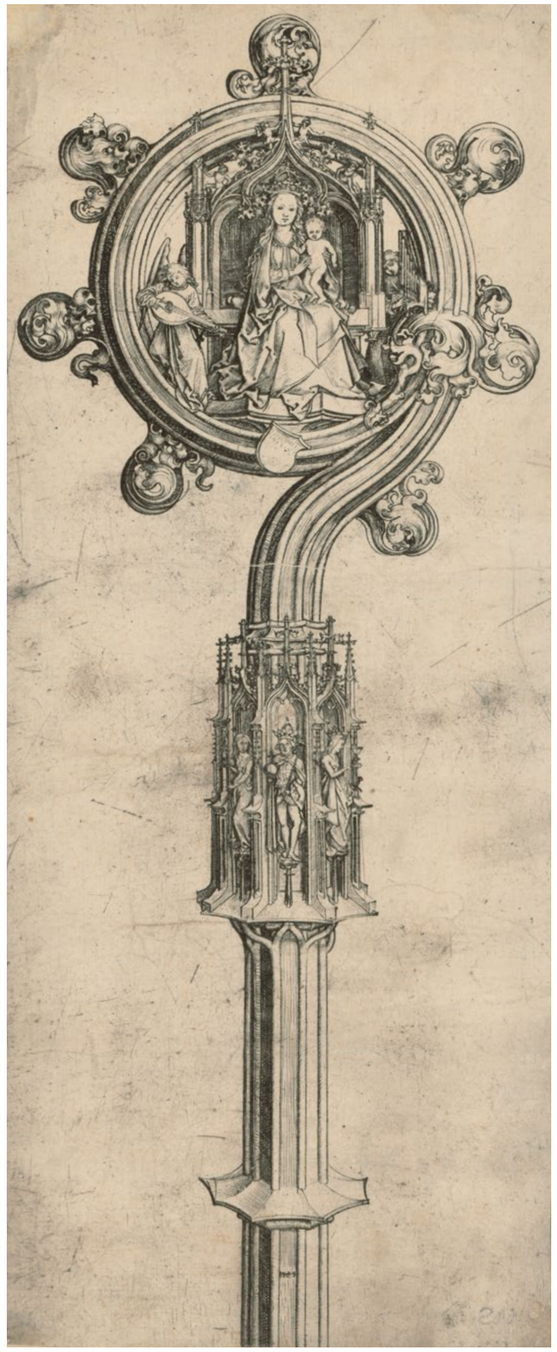


3
ANDREA MANTEGNA
Batalha dos deuses do mar, lado direito do friso | *Battle of the Sea Gods, right side of frieze* [Zuffa di dei marini], 2ª metade da década de 1480 | *2nd half of the 1480s*
Calcogravura | *Copperplate engraving*
28,1 × 39,1 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



MARTIN SCHONGAUER

4
MARTIN SCHONGAUER
Báculo | *Bishop's Crosier*
[Bischofsstab], último terço do século XV | *last third of the 15th century*
Calcogravura | *Copperplate engraving*
Folha | *Print*: 27,4 x 12,7 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



MARTIN SCHONGAUER: WHEN THE PICTURES LEARNED TO MOVE

CHRISTOF METZGER

The painter Martin Schongauer (ca. 1450–1491) so excelled his art that everyone in "Italy, Spain, France, Britain and many other places in the world" desired to hold his works in their hands: We learn this from the humanist Jakob Wimpheling, who in 1505 established the reputation of an artist who had finally helped copperplate engraving to make its breakthrough. The preceding development of printmaking techniques is one of the greatest artistic achievements of the late Middle Ages. For with the advent of the woodcut in the early 15th century, copperplate engraving towards the middle and finally etching at the end of the century, printmaking had gradually become an independent art genre. Perhaps initially conceived as simply a quick and inexpensive reproduction technique – for devotional pictures or playing cards, for instance – graphic art was gradually to become on a par with painting in the competition between the arts, and with artists such as Martin Schongauer or, after him, Albrecht Dürer, ranking even higher.

Thus, when Schongauer's career began in the 1470s, copperplate engraving was still a relatively young art. It had its origins in the goldsmith's trade, as starting from the practice of decorating metal utensils or vessels with engravings, the step towards producing prints on paper – for example for documentation purposes – was only a short one. And indeed, many of the early engravers worked at the same time as goldsmiths. Martin Schongauer himself was born around 1450, in Colmar, as the son of a goldsmith who had immigrated from Augsburg. Both he and his siblings probably knew the craft in his father's workshop. His main profession, however, was that of a painter, which he practised in his home on the Upper Rhine until his death on 2 February 1491. In addition, he created 116 copperplate engravings, which, due to their technical and artistic perfection, are considered the most important graphic works prior to Albrecht Dürer, whom he also influenced significantly. All prints bear the monogram HS and a private label. Schongauer's self-confidence and at the same time his business sense is evident in this: his copperplate engravings literally became a branded product, and the artist no doubt took considerable care to ensure its commercial distribution. However, none of his works is dated, so that we must rely on speculation as to their chronological sequence.

Schongauer's journeyman's travels took him to Burgundy and the southern Netherlands, where he became familiar with the works of the "early Dutch", above all Jan van Eyck, Rogier van der Weyden and Dieric Bouts. When designing his Kreuztragung [Christ Carrying the Cross], which was created in the early phase of his graphic work, he was guided by a panel painting by Van Eyck that is lost today but has survived in copies. From it he takes the Way of the Cross, which emerges from the right background and reaches the greatest proximity to the viewer in the centre of the picture – that is, where Christ collapses under the weight of the cross – before turning left to take the last step on the way to Golgotha through a narrow rocky gorge. Some of the executioners crowded together, some on horseback, some on foot, are practically literal quotes from Van Eyck's model.

Yet Schongauer offers the viewer a virtually authentic experience of witnessing through the monumentalisation of his protagonists, the exact depiction of actions, reactions and emotions, and the dramatisation of the lighting. The largest engraving in Schongauer's work is also the largest ever published up to the time of its creation.

MARTIN SCHONGAUER: QUANDO AS IMAGENS GANHAM PERNAS

CHRISTOF METZGER

Tão excepcional era o pintor Martin Schongauer (c.1450-1491) em sua arte, que qualquer pessoa na "Itália, Espanha, França, Bretanha e muitos outros lugares do mundo" faria de tudo para ter uma de suas obras nas mãos: quem afirmou isso foi o humanista Jakob Wimpheling, que fundamentou, em 1505, a fama de Schongauer, aquele que fez a calcogravura eclodir definitivamente. O desenvolvimento de técnicas de gravura é uma das maiores realizações artísticas do final da Idade Média. Pois, com o advento da xilogravura no início do século XV, da calcogravura, em meados do mesmo, e da água-forte, no fim desse período, a gravura foi se tornando aos poucos um gênero artístico independente. De início compreendida talvez apenas como uma técnica de reprodução rápida e de baixo custo – para criar imagens devocionais ou cartas de baralho –, ela viria, aos poucos, a adquirir pé de igualdade com a pintura na competição entre as artes, tendo se tornado até mais importante graças a artistas como Martin Schongauer e Albrecht Dürer.

Quando a carreira de Schongauer começou, na década de 1470, a calcogravura ainda era uma arte absolutamente recente. Ela havia sido desenvolvida a partir do ofício da ourivesaria, pois a prática de ornamentar aparelhos ou recipientes de metal com gravuras estava apenas a um curto passo das reproduções sobre papel para fins de documentação, por exemplo. E, de fato, muitos dos primeiros gravuristas trabalhavam ao mesmo tempo como ourives. O próprio Martin Schongauer, que nasceu em Colmar, em 1450, era filho de um ourives natural de Augsburg. Tanto ele quanto seus irmãos provavelmente conheceram o ofício na oficina do pai. A principal profissão de Schongauer, contudo, era a de pintor, exercida até sua morte, ocorrida no dia 2 de fevereiro de 1491, na cidade situada no Alto Reno onde ele vivia. Além da pintura, Schongauer criou 116 calcogravuras, consideradas em função da perfeição técnica e artística como as obras gráficas mais importantes antes de Albrecht Dürer, a quem ele influenciou significativamente. Todas as suas obras portam o monograma HS e a marca de sua oficina. Percebe-se aí tanto a autoconfiança de Schongauer, quanto seu *feeling* para negócios: suas calcogravuras tornaram-se literalmente um produto de marca. Não há dúvidas também de que o artista tenha contribuído consideravelmente para a distribuição comercial delas. No entanto, nenhuma de suas obras é datada, de forma que sua sequência cronológica é fruto de mera especulação.

O percurso de Schongauer como aprendiz de seu ofício o levou à Borgonha e ao sul dos Países Baixos, onde ele se familiarizaria com as obras dos "primeiros holandeses", sobretudo Jan van Eyck, Rogier van der Weyden e Dieric Bouts. No esboço de *Kreuztragung* [*Jesus carregando a cruz*], criada na fase inicial de sua produção gráfica, Schongauer inspirou-se em um painel pintado por Van Eyck, hoje perdido, mas passado às gerações seguintes por meio de cópias. Nesse quadro, ele focalizou a Via Sacra que, avançando do fundo à direita, atinge sua maior proximidade com o observador no centro da imagem – ou seja, ali onde Cristo perde as forças sob o peso da cruz –, antes de se voltar à esquerda para percorrer a última etapa do caminho para o Gólgota por um estreito desfiladeiro rochoso. Alguns dos algozes aglomerados uns próximos dos outros, alguns a cavalo, outros a pé, são citações praticamente literais do modelo de Van Eyck. No entanto, Schongauer oferece ao observador uma vivência quase autêntica do ocorrido através da monumentalização de seus protagonistas, da descrição verista de ações, reações e emoções, bem como da

Soon after his return from the Netherlands, Schongauer also undertook a Life of the Virgin comprising four depictions, of which the Flucht nach Ägypten [Flight into Egypt] is the penultimate episode. The print illustrates the moment described in apocryphal writings, when a date palm bends down miraculously, supported by five angels, to make it easier for Joseph to gather the nourishing fruit. Mary, who is riding a donkey with the infant Jesus, has already been given a date to feed herself and her son. Other plants are the dragon tree and a fig tree, which had only recently become known in Europe. Its abundant fruit has also attracted a hind and a stag, lizards and a parrot. Along the stony path a mullein – which looks quite at home – and a thistle are thriving. All this has been captured and reproduced with the greatest possible precision, even if the exotic plants do not correspond to botanical principles to the last detail, as Schongauer had to resort to descriptions of a written or pictorial nature, at second hand in any case. Apart from the dragon tree, all plants and animals are also Mariological and Christological symbols. Thus the plants on the wayside refer to Christ as King (the German word for "mullein" is Königskerze, i.e. "king's candle") and to his suffering in the Passion, or the resting deer, which were said to be able to kill and eat snakes without harm, to Christ's role as the conqueror of evil. Such iconographic subtleties make demands on the viewer's stock of knowledge, but are secondary to the print's fascinating exoticism, which is likely to have always aroused the desires of collectors.

Finally, Schongauer's experience in the goldsmith's craft is demonstrated in the delicate and completely transparent engraving of the Krümme eines Bischofsstabes [Bends of a Bishop's Staff]. It might well depict a real insignia and would also be suitable as a model for a goldsmith or even a painter. However, the work goes far beyond a sample sheet. Schongauer captures every ornamental and figurative detail, no matter how small, with an analytical eye, and despite the two-dimensionality of the engraving, the spatial structure of the precious object is clearly visible thanks to his masterly command of perspective and fine coordination of light and shadow.

With such works, this art had inevitably transformed itself into a true mass medium. For the first time in history, pictures thus became a widely dispersed commodity. By means of the graphic art's mobilisation of art, it was finally possible to see at any time what was being done elsewhere and to keep the fruitful exchange between local tradition and distant art centres in constant motion: the pictures learned to move, they became in a certain sense timeless and placeless, and finally it had become possible for a large number of people to acquire works of art.

dramatização da iluminação. A maior gravura da obra de Schongauer foi, ao mesmo tempo, a maior publicada na história da gravura até aquele momento.

Pouco depois de seu retorno dos Países Baixos, Schongauer começou a trabalhar em uma representação abrangente da vida de Maria em quatro etapas, das quais *Flucht nach Ägypten* [*Fuga para o Egito*] é o penúltimo episódio. A obra mostra o momento relatado em escritos apócrifos, quando uma tamareira se inclina milagrosamente para baixo, com a ajuda de cinco anjos, para facilitar a José a colheita das frutas revigorantes. Maria, montada em um jumento com Jesus, já recebeu uma tâmara para alimentar a si mesma e dar de comer ao filho. Outras plantas são o dragoeiro e a figueira, que só se haviam tornado conhecidos na Europa pouco antes. A profusão de seus frutos também atraiu uma corça e um veado, lagartos e um papagaio. Ao longo do caminho pedregoso, crescem um verbasco, que parece nativo, e um cardo. Tudo isso foi captado e reproduzido com a maior precisão possível, mesmo que as plantas exóticas não correspondam em todos os detalhes aos princípios botânicos, visto que Schongauer teve de recorrer a descrições escritas ou imagens de terceiros. Exceto o dragoeiro, todas as plantas e os animais eram também símbolos relacionados a Maria ou a Cristo. Dessa forma, as plantas à beira do caminho referem-se a Cristo Rei (a palavra alemã para "mullein" [verbasco] é *Königskerze*, isto é, "a vela do rei") e a seu sofrimento na Paixão, e os cervos em repouso, dos quais se dizia que podiam matar e comer cobras sem se ferir, referem-se ao papel de Cristo como aquele que supera o mal. Tais sofisticações iconográficas exigem riqueza de conhecimento do espectador, embora sejam secundárias frente ao fascinante exotismo da obra, que deve ter despertado desde sempre os desejos dos colecionadores.

Finalmente, as experiências de Schongauer no ofício da ourivesaria vêm à tona em *Krümme eines Bischofsstabes* [*A curva de um báculo*], uma representação gravada com delicadeza e absoluta limpidez. Essa obra poderia certamente retratar uma insígnia real, sendo também adequada como modelo para um ourives ou um pintor. No entanto, a obra é muito mais que um modelo. Schongauer captura cada mínimo detalhe ornamental ou figurativo com seu olhar analítico e, apesar da bidimensionalidade da gravura, a estrutura espacial do precioso objeto fica claramente patente graças ao domínio magistral da perspectiva e à fina sintonia entre luz e sombra.

Com obras como essas, a arte havia se transformado inevitavelmente em um verdadeiro meio de massa. As imagens tornavam-se – pela primeira vez na história – mercadoria amplamente disseminada. Por meio da gravura, que mobilizou a arte, passou a ser possível, enfim, visualizar a qualquer momento aquilo que era feito em outros lugares, mantendo em fluxo contínuo o frutífero intercâmbio entre a tradição local e centros de arte distantes: as imagens ganharam pernas e tornaram-se, de certa forma, independentes do tempo e do lugar. Finalmente, um número maior de pessoas passou a adquirir obras de arte.

5
MARTIN SCHONGAUER
Grande Jesus carregando a cruz, último terço do século XV | ***Large Bearing of the Cross*** [Die Große Kreuztragung], último terço do século XV | *last third of the 15th century*
Calcogravura | *Copperplate engraving*
Placa | *Plate*: 28,7 x 43,3 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



6
ALBRECHT DÜRER
Os amantes e a morte | ***Promenade / Pair of Lovers and Death*** [Das Liebespaar und der Tod], ca. 1498
Calcogravura | *Copperplate engraving*
Folha | *Print*: 19,9 x 12,3 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

ALBRECHT DÜRER



ALBRECHT DÜRER: IT NEED NOT ALWAYS BE COLOUR

CHRISTOF METZGER

Black lines and not colours were what established Albrecht Dürer's fame as an artist: "What does he not paint," said Erasmus of Rotterdam in his celebrated eulogy of 1528 of the then recently deceased master, "even what cannot be painted: fire, rays, thunder, sheet lightning, lightning bolts or walls of fog, the sensory perceptions, all feelings, finally the whole soul of man, almost even the voice itself. He makes this visible with the most fortunate, and furthermore black strokes, that you would be doing the work an injustice if you applied paint."

What had occurred until that point: The son of a Hungarian-born Nuremberg goldsmith, Albrecht Dürer the Elder, born on 21 May 1471, was initially destined to be trained in the same profession. Soon, however, the boy revealed a special talent as a draughtsman, so that at the age of 15 he was sent to Michael Wolgemut, the leading painter in Nuremberg at the time. After completing his apprenticeship, Albrecht undertook the obligatory wanderings of every journeyman painter, which led him to the Upper Rhine (1490–1494), presumably to deepen the skills he had previously acquired in the graphic arts. In Colmar he hoped to meet Martin Schongauer (p. 38-45), the grand master of the art of engraving, but he came upon a house in mourning. All that remained for him to do was to search the surroundings of the deceased to at least indirectly benefit from his mastery. A second journey took him to Venice and northern Italy (ca. 1494–1496), where he probably intended to further his training in the tightly organised distribution system of the painter and engraver Andrea Mantegna (p. 32-37).

After his return home Dürer took the plunge into self-employment. His marriage to Agnes Frey (1494), arranged by provident parents, consolidated his social position, but above all, thanks to Frey's trousseau, laid the financial foundation for his business. In addition, with Agnes he had a proven economic talent at his side, which in the future was to boost sales of Dürer's art production at fairs and markets. Dürer soon enlisted the services of professional agents to optimise his distribution channels. Thus, from 1497, several employees moved "from one country and from one city to another" with the task of distributing his printed works. When the business trips were over (which led as far as Rome!), these gentlemen, called "servants", were set to do chores in the studio.

When the Nuremberg studio began operations, a basic stock of drawings had been created, which, in addition to costume, landscape and plant studies that were often used, also included cimelia by older masters and, above all, sources of inspiration from the very latest northern Italian Renaissance art. In keeping with Dürer's own theory of art, which he began to develop around 1500, such material formed a workshop resource that was, on the one hand, ideally suited to demonstrate the master's outstanding talents and, on the other hand, could be put to a suitable purpose in due time.

A prominent example of this is Liebespaar mit dem Tod *[*The Pair of Lovers and Death*], printed around 1498 (cat. 6). A couple in fashionable costumes of the time strolls through a wide hilly landscape. The male figure has placed his left hand intimately around the female figure's waist and turns to the young woman to indicate his clear intentions to her, who modestly lowers her eyes and crosses her hands in front of her body. But an uninvited observer lurks behind a barren tree trunk, Death, who with the hourglass running out points to the finiteness of all existence. The artist has doubtlessly deliberately incorporated associations with the Fall of Man. The print is in the tradition of late medieval Gardens of Love, which in the prints of the late Gothic period were often compressed to individual lovers and frequently supplemented with moral admonitions. If we take a closer look at Dürer's sheet, costume details reveal that she is a married woman of the Nuremberg upper class. According to the restrictive moral concepts of the time, the familiar* tête-à-tête *unexpectedly turns out to be the mortal sin of adultery, the consequences of which the personified death makes unequivocal. In addition, Dürer here presents an early bravura display of his ability to reproduce any kind of material by means of the perfect technique of copperplate engraving, such as the silky flowing robe of the woman being seduced as well as the rippling feather of the man's cap in the wind. For this purpose, he was able to draw on sketched sheets, such as those made during his first stay in Venice and the costume studies he later produced in Nuremberg. The fact that Dürer's artistic elaborations always circulated with the signet that soon became a quality mark speaks for the initial success of the young company. Even during this initial phase of activity, Dürer*

ALBRECHT DÜRER: NEM SEMPRE É PRECISO TER COR

CHRISTOF METZGER

Foram linhas pretas, e não coloridas, que constituíram a base da fama de Albrecht Dürer como artista. "O que é que ele não pinta?", admirava-se Erasmo de Roterdã em 1528, em seu lendário elogio ao recém-falecido mestre: "Ele pinta até mesmo o que não se pode pintar: fogo, brilhos, trovões, relâmpagos difusos, raios ou cortinas de fumaça, as percepções sensoriais, todos os sentimentos, enfim, toda a alma do ser humano, quase até a própria voz. E coloca tudo frente a nossos olhos, por meio de traços os mais venturosos e ainda em cor preta, de forma que seria uma injustiça com a obra acrescentar-lhe cor".

O que havia acontecido até então: o filho do ourives húngaro Albrecht Dürer, o Velho, viera ao mundo no dia 21 de maio de 1471, em Nuremberg. Inicialmente destinado a formar-se no mesmo ofício do pai, o menino revelou ter um talento especial como desenhista, de tal forma que, aos 15 anos, foi enviado a Michael Wolgemut, o principal pintor de Nuremberg da época. Após concluir seus estudos, Dürer iniciou os anos de formação itinerante obrigatórios para aprendizes de pintor. Esta peregrinação, que certamente contribuiu para o aprofundamento das habilidades que aprendera nas artes gráficas, levou-o ao Alto Reno (1490-1494). Em Colmar, ele tinha a esperança de travar conhecimento com o grande mestre da arte da gravura, Martin Schongauer (p. 38-45) , mas o que encontrou foi um lar enlutado e órfão. Só lhe restou então conhecer o ambiente do falecido, para, pelo menos de maneira indireta, beneficiar-se de sua maestria. Uma segunda viagem levou-o a Veneza e ao norte da Itália (c. 1494-1496), onde provavelmente pretendia obter uma formação no rigidamente organizado sistema de distribuição do pintor e gravador Andrea Mantegna (p. 32-37).

Depois de voltar para casa, Dürer arriscou trabalhar por conta própria. O casamento com Agnes Frey (1494), arranjado por seus cuidadosos pais, consolidou sua posição na sociedade, mas sobretudo estabeleceu, graças ao dote de Frey, o fundamento financeiro para o início de um empreendimento. Com a esposa, ele passou, além disso, a contar com um talento comprovado em economia, que viria futuramente a impulsionar as vendas de sua produção artística em feiras e mercados. A fim de otimizar seus canais de distribuição, Dürer logo recorreu a serviços de agentes profissionais. Assim, a partir de 1497, vários colaboradores começaram a viajar "de um país para outro, de uma cidade para outra", com a missão de vender suas gravuras. Após essas viagens de negócios (que chegavam até Roma!), esses senhores, chamados de "servos", deviam realizar tarefas subalternas no ateliê.

Quando o ateliê de Nuremberg abriu suas portas, foi criado primeiramente um acervo básico de desenhos. Este incluía estudos de figurinos, paisagens e plantas multiplamente utilizáveis, além de preciosidades de mestres mais antigos, sobretudo, porém, obras inspiradas na novíssima arte da Renascença do norte da Itália. Esse acervo era naturalmente ampliado e atualizado constantemente. De acordo com a própria doutrina da arte que Dürer começou a desenvolver por volta de 1500, esse material constituía um patrimônio básico do ateliê, que por um lado era muito apropriado para demonstrar o grande talento do mestre, e por outro também podia servir a propósitos adequados no momento oportuno.

Um exemplo famoso que ilustra como isso funcionava é a gravura *Liebespaar mit dem Tod* [*Os amantes e a Morte*] (cat. 6), executada por volta de 1498. Um casal em trajes da moda da época passeia por uma paisagem montanhosa. Ele volta-se a ela, a fim de revelar-lhe suas claras intenções, enlaçando-a pela cintura com a mão esquerda, enquanto ela baixa decorosamente os olhos e cruza as mãos em frente ao corpo. Por trás de um tronco fino de árvore, porém, um observador que não foi convidado está à espreita: é a Morte, que, com uma ampulheta virada nas mãos, remete à finitude de toda existência. Certamente as associações com o pecado original foram incluídas conscientemente pelo artista. A obra enquadra-se na tradição dos jardins do amor do final da Idade Média, que, no período gótico tardio, muitas vezes se reduziam à imagem de um único casal, complementada com lições de moral. Observando-se a obra com maior atenção, os detalhes do figurino indicam que a mulher retratada é casada e pertencente à classe alta de Nuremberg. De acordo com as rígidas noções morais da época, o encontro revela-se inesperadamente como o pecado mortal do adultério, cujas consequências a morte personificada deixa bem claras. Além disso, Dürer dá cedo provas de sua habilidade em reproduzir qualquer tipo de material utilizando a técnica perfeita da calcogravura, a exemplo do fluido e sedoso traje da mulher seduzida, bem como da pena do chapéu do sedutor, encaracolada ao vento. Para isso, Dürer tinha a possibilidade de recorrer a folhas já desenhadas, por exemplo, durante sua estada

advanced to become arguably the most sought-after printmaker of his time, so that the founder's duties soon included the prosecution of forgers, plagiarists and copiers. Between 1505 and 1510, Marcantonio Raimondi copied about 80 of Dürer's prints, initially including his signature. We owe to Dürer's veto before the Venetian authorities the first copyright lawsuit in art history, but Raimondi was only convicted in 1506 for the illegal use of the famous signature, while the copying of the woodcuts themselves remained unpunished.

*Throughout his life, Dürer's workshop received a moderate number of painting commissions, but by around 1500 the range already included some 30 copperplate engravings and just as many woodcuts, and with parts of the Große Passion [*Great Passion*] (cat. 7, 8) and the* Apokalypse *[*Apocalypse*] (cat. 9, 10), and the* Meerwunder *[*Sea Monster*] (cat. 11), it contained highlights of the greatest refinement. Soon, the* Marienleben *[*Life of the Virgin*] (cat. 12), further Passion cycles and images of saints were to round off the range of religious art on offer, while themes from mythology, allegory and popular life, as well as portraits engraved and cut in wood in later years, satisfied both humanistic and prestige needs. The extent to which Dürer regarded painting as a tiresome duty can be seen from the famous letters sent to the customer, the wealthy merchant Jacob Heller, in the course of the commission for an altarpiece for the Dominican Monastery in Frankfurt in 1508/09. Dürer repeatedly complains about the hardships of painting and the scanty remuneration. When the completed work was finally expedited to its destination, Dürer accompanied it with resolute words conveying that that he wanted to return to the far more lucrative art of engraving. All of this causes us to surmise that Dürer never had a larger company in mind, but rather a self-directed small-scale workshop for luxurious print runs, including a tightly organised distribution network. Until his death on 6 April 1528, more than 100 engravings and etchings, no less than 260 woodcuts and a good 20 books illustrated with woodcuts had ultimately been produced in his workshop.*

An early highlight in the oeuvre of the 27-year-old is the Apocalypse *published in 1498 after the Secret Revelations of St. John. In fourteen imaginative pictorial inventions, Dürer follows the eloquent biblical text, which deals with the end of the world and the promise of the Heavenly Jerusalem. For the conception of the most celebrated sheets,* The Four Horsemen of the Apocalypse*, Dürer only needed a few lines as stimulus for two compositions, the drama and dynamics of which were to long remain unique in European graphics.* The Four Horsemen of the Apocalypse *personify victory, war, destitution caused by price increases and death, and tear through the picture as archer, swordsman, a blind scale holder and an emaciated corpse, to carry off the suffering humanity on the ground, exemplarily represented by peasants, citizens, clerics and princes. If death as the final plague has sealed the fate of each individual, it in turn will be swallowed up in the jaws of hell.*

After the resounding success of the Apocalypse*, Dürer continued to focus on enigmatic themes that obviously appealed to the public. For the conception of content, he enlisted the support of Nuremberg humanists such as Conrad Celtis and his lifelong companion Willibald Pirckheimer, with whom he developed visual concepts from classical historiography and mythology that still wait their final decoding today. The sheet, which Dürer himself called the* Sea Monster *(cat. 11), belongs to that group of early mythologising engravings. It depicts the abduction of a nude beauty by a bizarre hybrid of man and fish. A hysterically gesticulating Turk, the presumed father of the somewhat sulky but by no means panicked victim, runs along the mountainous bank guarded by mighty fortresses – the front one consisting of sections of Nuremberg Castle. None of the many interpretations may be convincing, because none of the abduction narratives passed down in literature corresponds to the course of events shown here. It is possible that Dürer chose the spectacular setting only to stage his main motif, the* all'antica *– posing beauty, in a particularly sensational way. Thus the print derives its particular fascination above all from the anachronistic rendezvous of the classicistic pagan goddess with the old Franconian ambience.*

em Veneza, e a seus estudos sobre figurinos feitos mais tarde em Nuremberg.

O fato de as elaborações artísticas de Dürer sempre circularem marcadas por um selo que logo significaria garantia de qualidade era um sinal do sucesso inicial da nova empresa. Já durante essa primeira fase de atuação, Dürer se tornou o gravador mais procurado de sua época, de modo que suas funções como empreendedor logo foram ampliadas para incluir a perseguição de falsificadores, plagiadores e copistas. Marcantonio Raimondi, por exemplo, copiou entre 1505 e 1510 por volta de 80 gravuras de Dürer, sendo que, de início, incluía até sua assinatura. O veto que Dürer buscou impor junto às autoridades de Veneza foi o primeiro processo envolvendo direitos autorais da história da arte. Raimondi, porém, foi condenado em 1506 somente pelo uso não autorizado da assinatura famosa, enquanto a cópia das xilogravuras permaneceu impune.

Durante toda sua vida, a oficina de Dürer só produziu pinturas sob encomenda em números modestos, mas o sortimento desta englobava, até o ano de 1500, aproximadamente 30 calcogravuras e a mesma quantidade de xilogravuras, incluindo partes da *Große Passion* [*A grande Paixão*] (cat. 7, 8), *Apokalypse* [*Apocalipse*] (cat. 9, 10) e *Meerwunder* [*O monstro marinho*] (cat. 11), ápices de grande meticulosidade. Logo a série *Marienleben* [*A vida de Maria*] (cat. 12), outros ciclos da Paixão e imagens sagradas viriam completar a oferta de arte religiosa, enquanto as demandas humanistas e de prestígio eram supridas por temas mitológicos, alegorias ou motivos que retratavam a vida do povo, bem como, anos mais tarde, retratos gravados ou entalhados em madeira. Pelas famosas cartas que Dürer dirigiu ao rico comerciante Jacob Heller, quando este o contratou para a execução de uma imagem destinada ao altar da Igreja Dominicana de Frankfurt, em 1508/09, percebe-se o quanto a pintura era um fardo para ele. Dürer queixou-se repetidamente nessas cartas do esforço representado pela pintura e de sua baixa remuneração. Quando a obra foi finalmente concluída e expedida para seu local de destino, Dürer enviou com ela palavras decididas informando que voltaria, a partir daquele momento, a dedicar-se à gravura, atividade muito mais lucrativa. Tudo isso dá margem à suposição de que Dürer nunca planejou ter um empreendimento maior, mas queria ter apenas uma pequena oficina comandada pessoalmente por ele, a fim de produzir tiragens luxuosas de impressões, além de contar com uma rede eficiente de distribuição. Até sua morte, no dia 6 de abril de 1528, haviam sido produzidas em sua oficina mais de 100 calcogravuras e águas-fortes, não menos de 260 xilogravuras, além de 20 livros ilustrados com xilogravuras.

Em 1498, aos 27 anos, Dürer publicou o *Apocalipse* segundo o Evangelho Secreto de João, um ponto alto do início de sua carreira. Em 14 imagens fantásticas, Dürer segue o eloquente texto bíblico que trata do fim do mundo e da promessa da Nova Jerusalém. Bastaram poucas linhas para inspirar Dürer à concepção das folhas mais famosas, *Die apokalyptischen Reiter* [*Os cavaleiros do Apocalipse*], cuja dramaticidade e dinâmica permaneceram únicas por muito tempo no contexto das gravuras europeias. *Os cavaleiros do Apocalipse* personificam a vitória, a guerra, a carestia e a morte, e avançam pela imagem como arqueiro, espadachim, portador cego de balança e cadáver esquelético, a fim de apoderar-se da humanidade esfomeada e prostrada ao solo – exemplarmente representada por um camponês, um cidadão, um clérigo e um príncipe. Quando a morte, a última das pragas, sela o destino de cada um, ele é engolido pela boca do inferno.

Após o sucesso estrondoso de *Apocalipse*, Dürer continuou apostando em temas enigmáticos, que pareciam corresponder totalmente ao gosto do público. Para planejar o conteúdo, Dürer buscava a ajuda de humanistas de Nuremberg, como Conrad Celtis e seu companheiro de estudos Willibald Pirckheimer. Tendo por base a historiografia e a mitologia, eles desenvolveram juntos conceitos de imagens que esperam até hoje por uma decodificação definitiva. A obra que o próprio Dürer intitulou de *O monstro marinho* (cat. 11) faz parte do grupo de gravuras mitológicas do início de sua trajetória, mostrando o rapto de uma beldade nua por um ser bizarro, híbrido de humano e peixe. Na margem montanhosa, guardada por poderosos castelos – o que está à frente é composto por fragmentos do Castelo de Nuremberg –, corre e gesticula histericamente um turco, o presumível pai da vítima um tanto taciturna, mas longe de estar em pânico. Das muitas interpretações da obra, nenhuma convence realmente, pois nenhum dos casos de sequestro transmitidos pela literatura corresponde ao incidente representado. Talvez Dürer tenha escolhido o contexto espetacular de ação só para encenar de forma particularmente sensacional seu motivo principal, a beldade numa pose *all'antica*. O fascínio particular da obra fica sobretudo por conta do encontro anacrônico da deusa pagã em estilo antigo no ambiente pitoresco da velha Francônia.

7
ALBRECHT DÜRER
Prisão de Cristo (A grande Paixão, 4) | *The Arrest of Christ (Large Passion ,4)*
[Die Gefangennahme Christi (Große Passion, 4)], 1510
Xilogravura | *Woodcut*
Folha | *Print*: 39,3 x 27,6 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



8
ALBRECHT DÜRER
Cristo no limbo (A grande Paixão, 11) | *Christ in Limbo (Large Passion, 11)*
[Christus in der Vorhölle (Große Passion, 11)], 1510
Xilogravura | *Woodcut*
Folha | *Print*: 39,5 × 28,2 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



9
ALBRECHT DÜRER
Os cavaleiros do Apocalipse (Apocalipse, figura III) | *The Four Horsemen (Apocalypse, Figure III)* [Die apokalyptischen Reiter (Apokalypse, Figur III)], ca. 1497/98
Xilogravura | *Woodcut*
Folha | *Print*: 39,3 × 28,4 cm
Placa | *Plate*: 39 × 28,1 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



10
ALBRECHT DÜRER
A prostituta da Babilônia (Apocalipse, figura XIII) | *The Whore of Babylon (Apocalypse, Figure XIII)* [Das babylonische Weib (Apokalypse, Figur XIII)], ca. 1496/97
Xilogravura | *Woodcut*
Folha | *Print*: 42,5 × 29,7 cm
Placa | *Plate*: 39,5 × 28,1 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



11
ALBRECHT DÜRER
O monstro marinho | *Sea Monster*
[Das Meerwunder], ca. 1498
Calcogravura | *Copperplate engraving*
Folha | *Print*: 25,1 × 18,9 cm
Placa | *Plate*: 25 × 18,8 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



12
ALBRECHT DÜRER
Fuga para o Egito (A vida de Maria, 14) | *Flight into Egypt (Life of the Virgin, 14)* [Die Flucht nach Ägypten (Marienleben, 14)], ca. 1504
Xilogravura | *Woodcut*
Folha | *Print*: 30 x 21,1 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



ALBRECHT DÜRER: COPPERPLATE ENGRAVING AND ETCHING

CHRISTOF METZGER

Dürer began working in copperplate engraving in the mid-1490s, roughly at the same time as his first successes in woodcutting. As a skilled metalworker, he no doubt engraved the copper plates himself, perhaps with the help of his younger brother, the goldsmith Endres Dürer. Because of the softness of the material used for the printing plates and the high contact pressure necessary for a satisfactory printing result, the life span and therefore the number of copies in copperplate engraving was limited. From Dürer's correspondence we know that 200 to a maximum of 500 prints of very good to good quality were possible. We also learn that for a copperplate engraving – not least because of the greater amount of work and the lesser print run – about twice the price was charged as for a woodcut of about the same size.

We learn of Dürer's careful working methods from proofs such as those preserved for the engraving Herkules am Scheidewege *[*Hercules at the Crossroads*] in the ALBERTINA, produced around 1498 (cat. 13). In the unfinished figure of the satyr, in the reclining beauty and in the fleeing boy the transfer contours sketched with drypoint are still visible, which in the remaining parts of the print have already been worked out with the etching needle in the most precise manner. If the* Meerwunder *[*Sea Monster*] (cat. 11) confirmed Dürer's early interest in the female body, there is now proof of his preoccupation with the human body as such. In addition, the print demonstrates Dürer's interest not only in themes but also in pictorial concepts of Antiquity and the Italian Renaissance that invoked them. The naked figure of Hercules, with wide-legged stance and back turned to the viewer, wears a laurel wreath and a winged helmet* all'antica*. With the help of an uprooted tree trunk, Hercules tries to either avert or support the blow of the female figure in classical dress aimed at the reclining nude figure caught in* flagrante delicto *with a satyr. A* putto *with a bird in his hand takes refuge to the right in the face of such concentrated violence. The composition is a pastiche of Italian and classical models, but the artistic interest in such pictorial patterns undermines the stringency of the narrative. No corresponding scene can be found among the deeds of Hercules, and therefore Hercules' ambivalence between virtue and lust is used to explain Dürer's engraving: The hero's partisanship remains unclear.*

The years 1513/14 mark the climax of Dürer's graphic oeuvre with the three so-called master engravings Ritter, Tod unf Teufel *[*Knight, Death and the Devil*] (cat. 15),* Der heilige Hieronymus im Gehäus *[*Saint Jerome in His Study*] and* Melencolia I*. Hardly ever before had Dürer achieved such a luminescent toning in graphic art. Despite the uniformity of the format, every attempt to decipher the iconographic unity that may underlie the prints has so far failed. Dürer clearly regarded at least* Jerome *and* Melencolia *as counterparts, but he did not view the group of three in any way as a triptych.*

The earliest print of the triad shows an armoured rider riding through a rocky gorge covered with thorny undergrowth. A dog is his companion, two monstrous figures are his pursuers: a decomposing corpse riding on an emaciated horse, symbolically laden with an expiring hourglass, and a creature with multiple horns and attributes of cow, pig, bat and rat. Dürer himself neutrally called the engraving Der Reuther*. But are the rider's companions his accomplices or his adversaries? Is the armed man riding for the good or for evil? Is Dürer's engraving an indictment of robber barons, or is he creating the prototype of the Christian warrior who defies all hostilities? Of particular importance for the still unresolved interpretation of the print is the fact that the main figure is based on a drawing dated 1498 (Vienna, ALBERTINA), which depicts the equipment of a cavalry troop of Emperor Maximilian deployed in that year. Their specific features were the special shape of the helmet, namely the so-called* Schaller *[sallet], and the foxtail attached to the lance. It is scarcely imaginable to have an equestrian figure equipped in such a way appear as a symbol of evil, which leads to favour the interpretation, which has been circulating since the 17th century, that this was a "knight of Christ" who was expected to champion the Christian faith despite all hostility.*

In 1512, Dürer also experimented with drypoint technology, which however only permits very small print runs due to the fragility of the printing plates, and from 1515 to 1518 he also turned his attention to the still young process of iron etching. The free movement of the etching needle allows the artist to work in a manner that is close to the style of pen and ink drawing. However, Dürer's technical limitations, especially the impossibility of subtle gradations in the usually very bold strokes, which darken every composition no matter how accomplished it was otherwise, may not have satisfied him very much, since his goal was graphic differentiation and painterly tonality. Thus it remained with only six attempts in etching technique. With the Große Kanone *[*Great Cannon*] of 1518 (cat. 16) – a group of Turkish dignitaries marvel at the eponymous cannon guarded by a lansquenet – Dürer indeed succeeded in creating one of the most magnificent landscapes of the early 16th century: The encounter between Orient and Occident takes place against the backdrop of a Franconian village that I identify with Eschenau (about 20 km northeast of Nuremberg). For this, the artist used a sheet from his stock of sketches, which had been taken from nature.*

With his Proportionslehre *[*Treatise on Proportions*], Dürer's written legacy appeared in 1528, the year of his death. When we read there that "art is truly in nature, and he who can pull it out has it [...]", then this fundamental principle is fulfilled in Dürer's graphic work in the most admirable manner and Erasmus's judgment is more than confirmed.*

ALBRECHT DÜRER: CALCOGRAVURA E ÁGUA-FORTE

CHRISTOF METZGER

Dürer passou a trabalhar com a técnica da calcogravura em meados dos anos 1490, quase que simultaneamente a seus primeiros sucessos com a xilogravura. Como artesão formado no trabalho em metais, ele já havia com certeza gravado anteriormente em placas de cobre – sozinho ou talvez com a ajuda de seu irmão mais novo, o ourives Endres Dürer. Em razão da maciez do material utilizado para as placas e da alta pressão de contato, necessária para um resultado satisfatório na impressão, a vida útil e, com isso, o número de tiragens da calcogravura era limitado. Através das correspondências do artista, sabemos que era possível fazer de 200 a 500 impressões de boa ou muito boa qualidade. Além disso, uma calcogravura – levando-se em conta também a maior demanda de trabalho e a menor tiragem – custava aproximadamente o dobro de uma xilogravura mais ou menos do mesmo tamanho.

Em testes de impressão preservados no ALBERTINA (cat. 13), como os da gravura *Herkules am Scheidewege* [*Hércules na encruzilhada*], criada em 1498, percebe-se o meticuloso método de trabalho de Dürer. Na inacabada figura de um sátiro, na beldade deitada e no menino em fuga, ainda são visíveis os contornos de transferência traçados a ponta-seca, já meticulosamente elaborados com o buril em outras partes da impressão. Se *Meerwunder* [*O monstro marinho*] (cat. 11) já havia comprovado o interesse inicial de Dürer pelo corpo feminino, tinha-se agora uma prova de seu interesse pelo corpo humano. Além disso, a gravura de Dürer fornece evidências do interesse do artista não apenas pelos temas, mas também pelos conceitos visuais da Renascença italiana e da Antiguidade por ela evocada. A figura nua de Hércules em pé, com as pernas afastadas e de costas, tem sobre a cabeça uma coroa de louros e um capacete de asas *all'antica*. Com auxílio de um tronco de árvore desenraizado, Hércules tenta desviar ou endossar o golpe de clava que a figura feminina, vestida em trajes antigos, quer desferir contra a figura nua deitada, flagrada com um sátiro. Em face a tamanha violência, um *putto* com um pássaro na mão coloca-se a salvo fugindo para a direita. A composição é um pastiche de modelos italianos antigos, mas o interesse artístico por tais padrões visuais prejudica o rigor da narrativa. Entre os feitos de Hércules, não se encontra nenhuma cena correspondente. Sendo assim, tentou-se interpretar a gravura de Dürer como o dilema de Hércules entre a virtude e a voluptuosidade. Não fica claro em prol de que o herói toma partido.

Os anos de 1513/14 marcam, com as gravuras tidas como magistrais *Ritter, Tod und Teufel* [*O cavaleiro, a morte e o diabo*] (cat. 15), *Der heilige Hieronymus im Gehäus* [*São Jerônimo no estúdio*] e *Melencolia I* [*Melancolia I*], o ápice da trajetória criativa de Dürer. Praticamente nunca em sua obra gráfica posterior Dürer alcançaria novamente tal grau de luminosidade. Apesar da uniformidade no formato, até hoje qualquer tentativa de decifrar uma possível unidade iconográfica fundamental entre essas obras fracassou. *Jerônimo* e *Melancolia*, ao menos, eram claramente vistas por Dürer como complementares, mas ele, com certeza, não via o grupo das três gravuras como um tríptico.

A mais antiga das obras mostra um cavaleiro em armadura atravessando um desfiladeiro coberto de arbustos espinhosos. Um cachorro o acompanha e duas figuras monstruosas o perseguem: um cadáver em decomposição montado em um cavalo exausto, erguendo uma simbólica ampulheta, e um ser com múltiplos chifres, híbrido de boi, porco, morcego e rato. O próprio Dürer deu à gravura o nome neutro de *Der Reuther*, ou seja, "o cavaleiro". Serão os companheiros do cavaleiro seus ajudantes ou seus oponentes? O homem armado está cavalgando para lutar a favor ou contra o bem? Será a gravura de Dürer uma acusação contra cavaleiros usurpadores, ou ela esboça o protótipo do guerreiro cristão que desafia todo tipo de hostilidade? Para elucidar esta obra ainda não decifrada, é de especial importância saber que a personagem principal se baseia em um desenho datado de 1498 (Viena, ALBERTINA) que esboça o equipamento de uma tropa de cavalaria de Maximiliano formada naquele ano. Sua característica principal era a forma especial do capacete, denominado celada, e a cauda de raposa afixada à lança. É difícil imaginar que um cavaleiro equipado desta forma seria apresentado como símbolo do mal, sendo por isso preferível a interpretação em curso desde o século XVII, segundo a qual se trata de um "cavaleiro de Cristo", que, a despeito de todas as hostilidades, deve empenhar-se pela fé cristã.

Em 1512, Dürer fez experimentos também com a técnica da ponta-seca, que, devido à fragilidade das formas a serem impressas, só permitia a impressão em tiragens muito pequenas. Entre 1515 e 1518, ele dedicou-se ao procedimento ainda novo da água-forte em placas de ferro. Embora a livre mobilidade da agulha de gravura no desenho permitisse um traçado de linhas semelhante à do desenho a pena, as limitações técnicas – como a impossibilidade de gradações sutis nos traços geralmente muito fortes, que tornavam sombrias todas as composições, por mais bem-sucedidas que fossem – não devem ter sido satisfatórias para Dürer. Seu objetivo era, afinal, uma distinção no desenho e uma tonalidade como a da pintura. Assim, suas tentativas com a técnica da água-forte limitaram-se a seis. Em *Große Kanone* [*O grande canhão*], de 1518 (cat. 16), na qual um grupo de dignitários turcos observa surpreso o canhão que dá nome à obra e está sendo guardado por um lansquenete, Dürer executou uma das mais magníficas imagens paisagísticas do início do século XVI: o encontro entre Oriente e Ocidente ocorre no cenário de uma aldeia da Francônia, identificada como sendo Eschenau (localizada a aproximadamente 20 quilômetros a nordeste de Nuremberg). Para isso, o artista utilizou uma folha de seu próprio acervo de desenhos, executada *in loco*.

Em 1528, ano da morte de Dürer, foi publicado seu legado *Proportionslehre* [*Tratado da proporção*]. Quando lemos ali que "a arte realmente está na natureza, e quem consegue extraí-la, a possui [...]", percebe-se que esse raciocínio básico é concretizado com excelência na obra gráfica de Dürer, confirmando mais do que nunca o parecer de Erasmo.

13
ALBRECHT DÜRER
Hércules na encruzilhada | *Hercules at the Croosroad* [Herkules am Scheidewege], ca. 1498
Calcogravura | *Copperplate engraving*
Folha | *Print*: 32,3 × 22,3 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



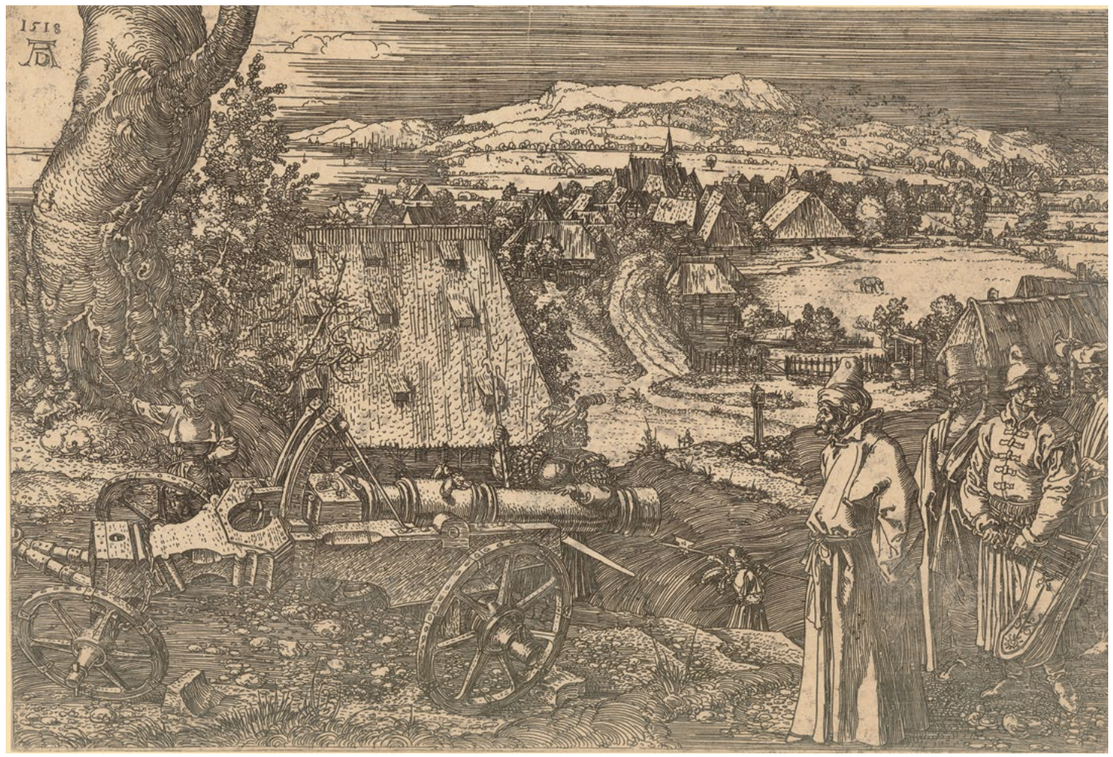
14
ALBRECHT DÜRER
Hércules na encruzilhada | *Hercules at the Crossroad* [Herkules am Scheidewege], ca. 1498
Calcogravura | *Copperplate engraving*
Folha | *Print*: 31,7 × 22,2 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



15
ALBRECHT DÜRER
O cavaleiro, a morte e o diabo | ***Knight, Death and the Devil*** [Ritter, Tod und Teufel], 1513
Calcogravura | *Copperplate engraving*
Folha | *Print*: 24,4 x 19,25 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



16
ALBRECHT DÜRER
Paisagem com canhão (O grande canhão) | ***Landscape with a Cannon*** *(The Great Cannon)* [Landschaft mit Kanone (Die große Kanone)], 1518
Água-forte em ferro | *Iron etching*
21,9 x 32,1 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



ALBRECHT DÜRER: THE WOODCUT

CHRISTOF METZGER

As we have now seen, Dürer basically used two printmaking techniques: woodcut and copperplate engraving. The simultaneous occupation soon led to an artistic and aesthetic rapprochement of the two printing methods: Dürer accorded painterly values, volume and depth of space a priority in both techniques, which had previously focused primarily on line and contour, and it was in woodcuts in particular that he established the sublime graphic vocabulary of copperplate engraving. Traditionally, woodblock printmaking – in Dürer's case as well – was done on the basis of a division of labour. The artist first sketched on paper and then affixed the final design to the carefully prepared wooden board, which was then worked on by a professional "form cutter" with a carving knife according to the designer's precise specifications. The printing was probably carried out under Dürer's supervision by carefully rubbing the inked plate, so that, if the printing form was handled carefully, an almost unlimited number of prints could be made.

Dürer preferred the woodcut for large-format single sheets and series, as we have already seen with the Apocalypse*. In 1510/11, after years of work, he published his first Passion cycle: the* Große Passion *[*Great Passion*] series. Seven prints were produced between 1496 and 1500 and were initially marketed individually, while four more and a title page were only added in the years before the complete work went to press. The earlier woodcuts capture the core of the Passion events from the* Gebet am Ölberg *[*Christ on the Mount of Olives*] to the* Kreuzigung *[*Crucifixion*], which, with the later scene* Die Gefangennahme *[*The Capture of Christ*] (cat. 7), receive a prelude, and with* Christus in der Vorhölle *[*Christ in Limbo*] and the* Grablegung Christi *[*Entombment of Christ*] their postlude. With a great love of detail and a pronounced understanding of both wild nature and cultivated ambience, Dürer transposes biblical events into domestic landscapes or contemporary interiors. Dürer now also proves himself a virtuoso technically, whose woodcuts are in no way inferior in refinement to the copperplate engravings created at the same time.*

In 1511, at the same time as the Great Passion *and the second edition of the* Apocalypse*, Dürer edited* Das Marienleben *[*The Life of the Virgin*], his most extensive series of woodcuts, with 20 prints. The cycle begins with the birth of Mary and finds its conclusion and climax in her assumption and coronation. The work on it took ten years, but most of the compositions were completed before his second trip to Venice, between 1501 and 1505. Dürer had to measure his conception against his great model Schongauer, whose most famous work,* Flucht nach Ägypten *[*The Flight into Egypt*] (cat. 12), posed a particular challenge to the younger master. From Schongauer's engraving Dürer cited the date palm and dragon tree almost literally, but he did not portray nature as a stage set, but rather as an atmospheric, mysteriously animated interior of the forest, through which the Holy Family contemplatively passes. The bridge on which Joseph takes the first step symbolises the entrance to Egypt, so that Dürer's woodcut illustrates the entire escape in the smallest of spaces.*

Dürer also used the print media not least to disseminate daily events in words and images. His most popular "newspaper" (as such information sources were already called at that time) is a woodcut that familiarises us with a true fighting machine, namely the Rhinocerus *[*Rhinoceros*] (cat. 17) that was sent to the Pope in Rome in 1515 as a gift from the Portuguese King Manuel I, but was shipwrecked and lost in a storm off Genoa. Until now, such an animal had only been known in Europe from ancient written sources. However, in order to ensure adequate attention everywhere, a detailed report including a pictorial supplement was sent from Lisbon to German merchants soon after the tropical sensation arrived in Europe. The basis for Dürer's sheet was laid. Above we read passages from the Lisbon accompanying letter; below Dürer sketched his image of the beast described in the head text: a fighting machine, the body armoured with massive shell-like plates, with scaly legs, on the nose a great pointed horn and on the neck a second, smaller one, a sly expression and sagging flews.*

In addition to such works published on his own initiative, Dürer always sought external customers. Emperor Maximilian I was to become the most prominent. Pirckheimer may have arranged this contact around 1510, and Dürer worked for the Emperor several times until his death. The high mutual esteem was also expressed in the carte blanche *that Dürer received from his patron to protect him from having his woodcuts and copperplate engravings copied. The emperor had died in January 1519, which meant that several publication projects that had been unfinished up to that point were discontinued. These included the* Triumphzug *[*Triumphal Procession*], which was conceived by several artists at the same time and whose centrepiece was to be the monumental woodcut with the* Großer Triumphwagen *[*Large Triumphal Carriage*]. The print, drawn from eight printing blocks according to Dürer's design of 1518 (Vienna, ALBERTINA), shows Maximilian and his family in a magnificent 12-horse carriage, accompanied by virtues:* Ratio *[Reason] guides the team,* Gloria Caesaris *[Fame],* Magnificentia *[Grandeur],* Dignitas *[Dignity] and* Honor *[Honour] tame the horses. The four sovereign virtues,* Justitia *[Justice],* Fortitudo *[Fortitude],* Prudentia *[Prudence] and* Temperantia *[Temperance], are arranged on pedestals around the emperor, whom* Victoria *crowns with laurels. After Maximilian's death, Dürer added a text by Pirckheimer to the design and finally published it in 1522 at his own expense, but with great success.*

ALBRECHT DÜRER: A XILOGRAVURA

CHRISTOF METZGER

Dürer cultivava, como visto, essencialmente dois procedimentos de impressão gráfica: a xilogravura e a calcogravura. A devoção simultânea aos dois métodos logo provocaria a aproximação artística e estética entre eles: em ambas as técnicas, cujo foco até então estava centrado na linha e no contorno, Dürer passou a priorizar os efeitos de luz da pintura, o volume e a profundidade do espaço; e, na xilogravura em especial, ele estabeleceu o sublime vocabulário gráfico da calcogravura. Na realização da xilogravura havia tradicionalmente — inclusive no caso de Dürer — uma divisão de tarefas. O artista fazia primeiro um esboço em papel, para depois fixar o projeto final em uma placa de madeira cuidadosamente preparada, que seria então trabalhada por um "gravador" profissional com uma goiva, de acordo com indicações precisas do desenhista. A impressão era feita, provavelmente sob a supervisão de Dürer, pela fricção cuidadosa da placa entintada, de forma que, se a matriz da impressão fosse manuseada com o devido cuidado, seria possível criar um número praticamente ilimitado de cópias.

Dürer dava preferência à xilogravura para a impressão de folhas avulsas e séries de grande formato, das quais já conhecemos *Apocalipse*. Em 1510/11, após anos de trabalho, foi publicado seu primeiro ciclo da Paixão de Cristo: a série *Große Passion* [*Grande Paixão*]. Sete folhas foram criadas entre 1496 e 1500 e, de início, comercializadas separadamente; mais quatro folhas e a folha de rosto foram adicionadas somente nos anos anteriores à impressão da obra completa. As xilogravuras iniciais retratam o cerne da narrativa da paixão, incluindo as estações desde *Gebet am Ölberg* [*Oração no Monte das Oliveiras*] até *Kreuzigung* [*Crucificação*]. Com a cena posterior *Die Gefangennahme* [*Prisão de Cristo*] (cat. 7), elas ganham um prelúdio, e, com *Christus in der Vorhölle* [*Cristo no Limbo*] e *Grablegung Christi* [*Sepultamento de Cristo*], um poslúdio. Com grande apreço pelo detalhe e acentuada compreensão da natureza selvagem e de ambientes sofisticados, Dürer transferia os episódios bíblicos para paisagens locais ou interiores contemporâneos. O artista demonstrou seu virtuosismo também sob o aspecto técnico, produzindo xilogravuras que nada ficavam a dever em requinte às calcogravuras criadas simultaneamente.

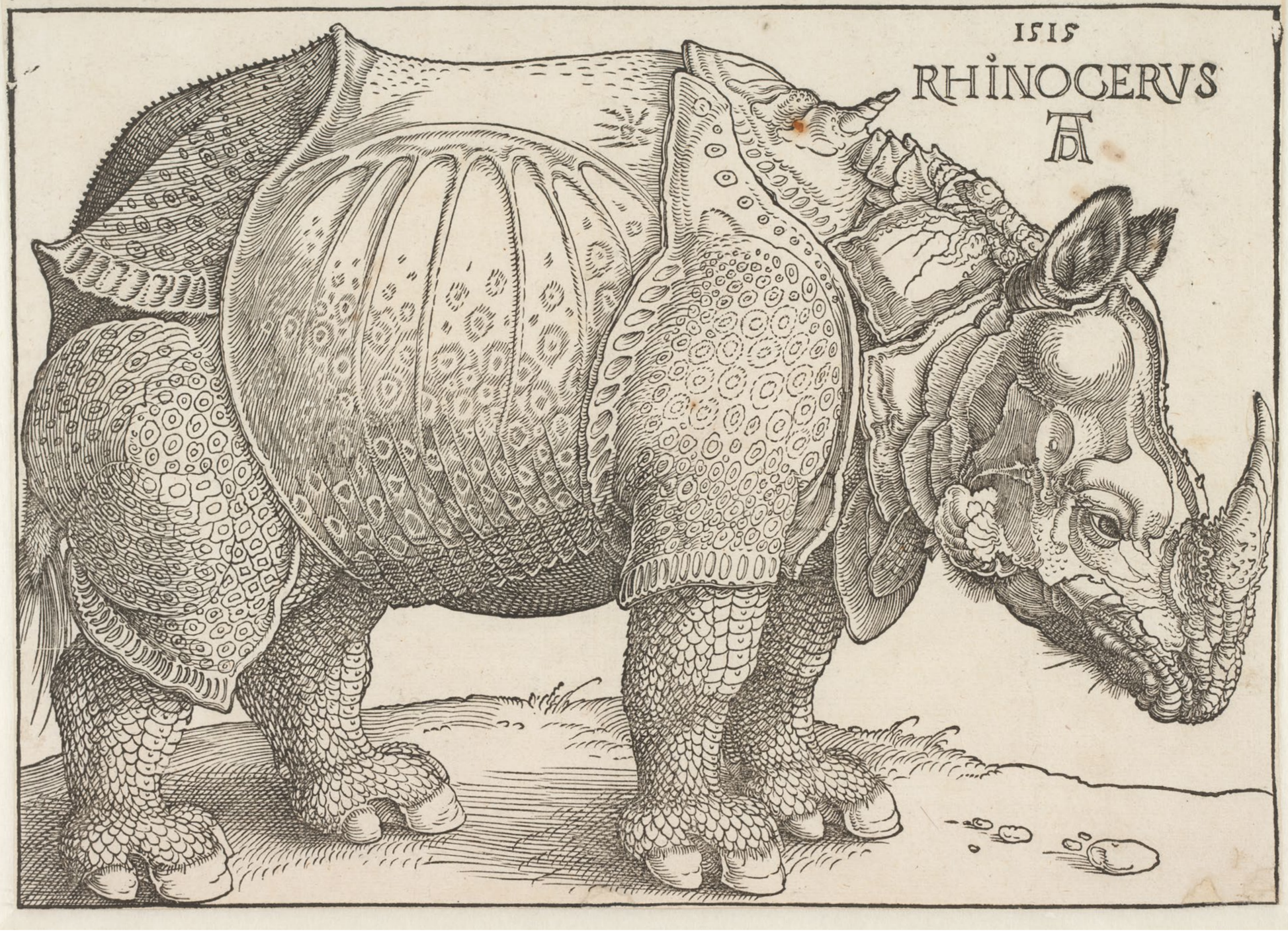
Na mesma época da publicação de *A grande Paixão* e da segunda tiragem de *Apocalipse*, Dürer editou, em 1511, *Das Marienleben* [*A vida de Maria*] — com 20 folhas, é sua sequência mais longa de xilogravuras. O ciclo começa com o nascimento de Maria e termina em seu ápice, com sua assunção e coroação. O trabalho estendeu-se por 10 anos, mas a maioria das composições foi criada antes de sua segunda viagem a Veneza, ou seja, entre 1501 e 1505. Ao conceber a obra, Dürer teve de medir forças com seu grande exemplo, Schongauer, cuja gravura mais famosa, *Flucht nach Ägypten* [*Fuga para o Egito*] (cat. 12), representou um desafio particularmente difícil para o então jovem mestre. Da obra de Schongauer, Dürer citou quase literalmente a tamareira e o dragoeiro, embora não tenha, contudo, representado a natureza como cenário e sim como interior atmosférico e misteriosamente animado da floresta que a Sagrada Família atravessa cautelosamente. A ponte sobre a qual José dá um primeiro passo simboliza a entrada no Egito, de modo que a xilogravura de Dürer condensa a totalidade da fuga no menor espaço possível.

Dürer utilizava as técnicas de impressão também para divulgar eventos diários em palavras e imagens. Seu mais popular "jornal" (como os informativos da época já eram chamados) é uma xilogravura que nos dá a oportunidade de conhecer de perto uma verdadeira máquina de combate: o *Rhinocerus* [*O rinoceronte*] (cat. 17). Tal animal foi enviado em 1515 de presente a Sua Santidade em Roma pelo rei português Manuel I, mas naufragou durante uma tempestade antes de chegar a Gênova. Na Europa de então, esse animal só era conhecido por meio de antigos relatos escritos. Para garantir a devida atenção ao fato, um relatório detalhado com imagens foi enviado de Lisboa a comerciantes alemães, logo após a chegada da sensação levada dos trópicos à Europa. Estava aí a base da obra de Dürer. Na parte superior, lê-se uma passagem do relatório lisboeta; embaixo, Dürer criou sua própria imagem da besta descrita no texto: uma máquina de combate, o corpo blindado com escudos poderosos, pernas escamosas; no nariz, um chifre poderoso e pontiagudo; na nuca, outro chifre menor; o olhar sorrateiro e os beiços pendentes.

Além destes trabalhos produzidos por conta própria, Dürer esforçava-se sempre por conseguir encomendas externas. Um de seus clientes mais famosos viria a ser o Imperador Maximiliano I. O contato foi provavelmente estabelecido por Pirckheimer, por volta de 1510, e, até a morte do Imperador, Dürer executou vários trabalhos para ele. O grande apreço mútuo expressou-se em um foral que Dürer recebeu de seu benfeitor para proteger suas xilogravuras e calcogravuras de cópias indevidas. Em janeiro de 1519, o Imperador faleceu, fato que ocasionou a interrupção de vários projetos de publicação inacabados. Entre eles, estava *Triumphzug* [*Parada triunfal*], concebido por muitos artistas e cuja obra central seria a xilogravura monumental *Großer Triumphwagen* [*A carruagem triunfal*]. A folha gerada através da impressão de oito blocos, a partir do projeto de Dürer de 1518 (Viena, ALBERTINA), mostra Maximiliano e sua família em uma carruagem de luxo puxada por doze cavalos. O veículo é acompanhado pelas virtudes: *Ratio* [Razão] conduz a carruagem; *Gloria Caesaris* [Fama], *Magnificentia* [Grandeza], *Dignitas* [Dignidade] e *Honor* [Honra] domam os corcéis. As quatro virtudes líderes *Justitia* [Justiça], *Fortitudo* [Força], *Prudentia* [Sabedoria] e *Temperantia* [Moderação] erguem-se em pedestais ao redor do imperador, que *Victoria* [Vitória] coroa com louros. Após a morte de Maximiliano, Dürer complementou o projeto com um texto de Pirckheimer e o publicou por conta própria, em 1522, com grande sucesso.

17
ALBRECHT DÜRER
O rinoceronte | ***Rhinoceros*** [Das Rhinozeros], 1515
Xilogravura e impressão tipográfica | *Woodcut and type printing*
Folha | *Print*: 24,7 x 30 cm
Imagem | *Presentation*: 21,2 x 29,6 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

Nach Christi geburt/ 1513. Jar/ Vff 1. Maij. Hat man dem grosemechtigen König Emanuel von Portugal/ gen Lysabona auss India pracht/ ein solch lebendig Thier. Das nennen sie Rhinocerus/ Das ist hie mit all seiner gestalt Abconderfect. Es hat ein farb wie ein gesprenckelte Schildkrot/ Vnd ist von dicken Schalen vberlegt sehr fest. Vnd ist in der grösse als der Helffandt/ aber niderichter von Baynen/ vnd sehr wehrhafftig. Es hat ein scharpff starck Horn vorn auff der Nasen/ das begundt es zu wetzen wo es bey stavnen ist/ Das da ein Sieg Thier ist/ des Helffandten Todtfeyndt. Der Helffandt fürcht es fast vbel/ dann wo es Jhn ankompt/ so laufft Jhm das Thier mit dem Kopff zwischen die fordern Bayn/ vnd reyst den Helffandten vnten am Bauch auff/ vnd erwürgt jhn/ des mag er sich nit erwehrn. Dann das Thier ist also gewapnet/ das jhm der Helffandt nichts thun kan. Sie sagen auch/ dass der Rhinocerus/ Schnell/ Frayding/ vnd auch Listig sey.



18
JACOPO DE' BARBARI
Vistaeduta de Veneza | *City Map of Venice*
[Veduta di Venezia], 1497-1500
(impr. século XVIII | *18th century print*)
Xilogravura, segundo estado |
Woodcut, second state
Moldura | *Frame measurements*:
149 × 297 × 5 cm (total)
The ALBERTINA Museum Vienna

JACOPO DE' BARBARI



IN THE LIGHT OF VENICE: JACOPO DE' BARBARI, TITIAN, UGO DA CARPI, DOMENICO BECCAFUMI

ACHIM GNANN

Jacopo de' Barbari's (1460/70–ca. 1516) monumental city map of Venice is a unique masterpiece of the art of woodcut printmaking (cat. 18). The viewer is afforded a bird's eye view over the Giudecca and San Giorgio Maggiore islands in the south, the lagoon city with the characteristic S-shaped Grande Canal and the islands off the coast, with the Terraferma mountain range in the background. With a hitherto unique fineness and uniform accuracy, the buildings are reproduced topographically in corresponding size with all their window and door openings, right up to the backyards and gardens, as well as the paths, canals and squares, and are shortened to the rear in perspective. The execution took 3 years and was completed in 1500. The commissioner was the wealthy Nuremberg merchant Anton Kolb, who applied for permission to sell the map for 3 guilders and to distribute it duty-free within the Venetian territories. The Signoria *granted him this privilege for a period of 4 years. In the difficult process of making the view, a ground plan of the city may have initially served as model, which was then put into perspective. Then a group of specialised draughtsmen drew a large number of views of the various parts of the city from high vantage points. In this process, a common point of view for the uniform shortening of the buildings was most likely established. The compilation and adjustment of these individual views and the drawing of the overall map were probably the work of Jacopo de' Barbari. Topographical inaccuracies or distortions of scale could not be avoided entirely, and in some cases were even intended to highlight important places such as the Arsenal, the shipyard and naval base, or Piazza San Marco, the political and religious centre of the city. Mercury, the god of merchants, and Neptune, the god of the sea, watch over the destinies of the city and glorify it as the foremost commercial and naval power in Europe. The execution of the woodcut was done by trained, probably also German-born, form cutters. The anchoring ships and the people working in the neighbourhoods give the impression of bustling life in the town, which is picturesquely surrounded by the sea with its sometimes undulating, sometimes mirror-like waters. The heads of the eight wind gods surrounded by clouds provide the* veduta *with a framing closure. Lighting from the right also contributes to uniformity, creating dark surfaces on the side of the buildings facing away from the sun and even allowing shadows to fall on architectural elements such as columns. Thus the plan captivates not only by its topographically exact reproduction, but also by its coherence and painterly visual appeal.*

No less monumental is the woodcut La sommersione del faraone nel Mar Rosso *[*The Submersion of Pharaoh's Army in the Red Sea*] (cat. 19), printed from 12 plates. The inscription of the publisher Domenico dalle Greche from 1549 states that it was drawn by the hand of the great, immortal Titian (1488/90–1576). The work was, of course, carried out by a qualified form cutter following a design by the artist, which he may have applied directly to the block of wood with a pen. It is possible that a first edition of the sheet did not exist, since the representation is mentioned together with other woodcuts on February 9th in a privilege granted to the printer Bernardino Benaglio on that day. The similarity of Moses and Aaron with apostles in the* Assunta *[*Assumption of the Virgin*], on which Titian had been working since 1516 at the latest, also speaks for an early dating of the depiction. In addition, influences from Michelangelo's and Leonardo's battle scenes for the Palazzo della Signoria in Florence have also been identified. The picture's defining element is the magnificent motion of the sea. The waves pile up high in the foreground and even pull the wedge-shaped army, in which*

À LUZ DE VENEZA: JACOPO DE' BARBARI, TICIANO, UGO DA CARPI, DOMENICO BECCAFUMI

ACHIM GNANN

O monumental mapa de Veneza criado por Jacopo de' Barbari (1460/70-c. 1516) é uma obra-prima singular da arte da xilogravura (cat. 18). De cima, o observador vê a cidade e sua laguna, passando os olhos pelas ilhas Giudecca e San Giorgio Maggiore, ao sul; pelo Grande Canal, com sua forma característica de serpentina; pelas ilhas posicionadas à frente; até a cadeia de montanhas de Terraferma, ao fundo. Com um requinte até então único e precisão uniforme, os edifícios são reproduzidos com exatidão topográfica, em suas respectivas proporções, com todas as aberturas de portas e janelas, até os pátios internos e jardins, bem como trilhas, canais e praças – e reduzidos ao fundo para gerar perspectiva. A realização da obra levou 3 anos e foi concluída em 1500. Ela foi encomendada pelo rico comerciante Anton Kolb, de Nuremberg, que requereu a permissão para vender o mapa ao preço de três florins e comercializá-lo dentro do território veneziano sem precisar pagar tributos alfandegários. A *Signoria* concedeu a ele esse privilégio pelo período de 4 anos. É provável que uma planta baixa colocada em perspectiva tenha servido de base para a difícil produção desta vista. Em seguida, um grupo de desenhistas especializados produziu, a partir de pontos elevados, uma profusão de registros de cada bairro. Nesse processo, estabeleceu-se presumivelmente um ponto de referência em comum para a redução uniforme dos prédios. A compilação e a equiparação dessas vistas avulsas e a elaboração do plano geral em desenho devem ter sido obra de Jacopo de' Barbari. Imprecisões topográficas ou distorções das proporções não puderam ser de todo evitadas, sendo em parte até mesmo propositais, com o intuito de destacar lugares importantes como o Arsenal, o estaleiro e a base naval, ou a Praça de São Marcos, centro político e religioso da cidade. Mercúrio, o deus dos comerciantes, e Netuno, o deus dos mares, zelam pelo destino da cidade e a glorificam como primeira potência comercial e marítima da Europa. A execução da xilogravura foi feita por gravadores profissionais treinados, provavelmente de origem alemã. Os navios ancorados e as pessoas em ação nos bairros dão a impressão de uma vida animada na cidade pitorescamente cercada pelo mar, com suas águas às vezes agitadas, às vezes totalmente calmas. As cabeças dos oito deuses do vento envoltas em nuvens dão à *veduta* um acabamento emoldurado. A iluminação vinda da direita também contribui para a padronização, fazendo surgir superfícies escuras no lado dos edifícios em que não bate o sol, ou mesmo sombras projetadas por elementos arquitetônicos, tais como colunas. Assim, o plano fascina não apenas pela reprodução topograficamente exata, mas também pela sua coerência e efeito pictórico.

Não menos monumental é a xilogravura *La sommersione del faraone nel Mar Rosso* [*Afogamento do exército do faraó no Mar Vermelho*] (cat. 19), impressa a partir de 12 placas. Na epígrafe do editor Domenico dalle Greche, do ano de 1549, consta que ela foi desenhada pelo grande e imortal Ticiano (1488/90-1576). A execução deu-se por meio de um gravador qualificado, segundo um esboço do artista, que possivelmente o aplicou com a pena diretamente no bloco de madeira. É possível que tenha existido uma primeira edição não preservada da obra, visto que a representação é mencionada junto a outras xilogravuras a 9 de fevereiro, em um privilégio recebido pelo impressor Bernardino Benaglio naquele dia. Outro fator que reforça a tese de uma data anterior desta obra é a semelhança, há muito observada, de Moisés e Aarão com os apóstolos da *Assunta* [*Assunção da Virgem*], na qual Ticiano trabalhou o mais tardar a partir de 1516. Além disso, foram reconhecidas também influências das pinturas de batalha de Michelangelo e Leonardo para o Palazzo della Signoria em Florença. O elemento definidor das imagens é o magnífico mar em movimento. As ondas elevam-se em primeiro plano, sugando para o fundo o exército afunilado em forma de cunha, no qual o recuo de alguns cavaleiros desencadeia grande tumulto. O mar revolto acalma-se gradualmente na direção da luz e

the retreat of a few horsemen causes great turmoil, into the depths. Increasingly, the roar of the sea subsides towards the light and the land of salvation, where the Israelites have gone without even getting their feet wet. The long, sweeping and dynamically flowing lines congenially translate the liveliness of Titian's drawings into the woodcut. They enfold the landscape in an atmospheric mood and render the forces of nature immediately tangible, in the swirling thunderclouds, in the mysterious emergence of the lagoon city in the darkness and in the powerful roar of the sea. The light reflecting everywhere on the water and the wind blowing through the landscape wonderfully sum up the composition.

At about the same time Titian made two prints, which he had executed by the painter and woodcutter Ugo da Carpi (ca.1480-1520/1532): the large-format Sacrificio del patriarca Abramo *[*Sacrifice of Abraham*] and* St. Jerome*, a* chiaroscuro *woodcut. Some years before Lucas Cranach in Wittenberg, as well as Hans Burgkmair and Jost de Negker in Augsburg, had developed the new technique of the* chiaroscuro *woodcut. Ugo da Carpi was the first to introduce it in Italy. It is a coloured woodblock print created by overprinting at least two woodblocks on top of each other. A reticle, usually dyed black, is printed over a coloured clay plate in which the highlights have been left out so that the white paper ground shines through at these points. Between 1516 and 1518 Ugo went to Rome, where he came into contact with the engravers of Raphael's workshop and executed various* chiaroscuro *based on drawings by Peruzzi and Raphael. While the earlier sheets are printed with one colour and one dominant line plate, the later ones are made up of three or more clay plates, thus gradually rendering the reticle superfluous. Ugo's achievement lay in liberating the* chiaroscuro *from its linear confinement, modelling the image using colour and light alone and giving it an extraordinarily painterly effect. His masterpiece is the* Diogene *[*Diogenes*] (cat. 20), after a drawing by Parmigianino, with whom Ugo worked closely when he came to Rome in 1524. The powerful, spiralling, twisting movement of the* Diogenes *is enhanced in its expressiveness by the dynamics of the colours, which sculpt the forms as if with broad brushstrokes. The irregular colour fields and the accents of the black line plate only result in a coherent image when printed on top of each other, which as a result almost resembles a painting in its impact.*

The most distinctive and fascinating chiaroscuro *woodcuts were created by Siena-born painter, sculptor, form cutter and engraver Domenico Beccafumi (1486–1551). The artist handles the technique in a free and experimental manner, benefiting from the fact that he can reproduce his own creations and does not have to implement those of others. Beccafumi produced various series of apostles, including St. Philip and the apostle facing left with a plaque (cat. 21). The imposing figures are tied into a flickering* chiaroscuro *that expresses their inner tension and energy and, despite their outer calm, makes them appear animated and permeated by religious thought. The seemingly splintered lines are abrupt, and the highlights look like torn or threadbare fabric; the traces left by the cutting knife in the wood can be followed everywhere. A third series includes the sheet with two apostles, in which Beccafumi combined copperplate engraving and woodcut (cat. 22). In this complicated combination of intaglio and relief printing, the artist contrasts the engraved lines in the shadows with the no less fine and linear highlights and gives the colour of the clay plate the task of giving the bodies vigour and plastic volume.*

da terra da salvação, para onde os israelitas se dirigiram sem se molhar. As longas linhas que fluem dinâmicas e oscilantes transpõem de maneira brilhante a vivacidade dos desenhos de Ticiano para a xilogravura. Elas envolvem a paisagem na atmosfera e tornam as forças da natureza imediatamente tangíveis, seja nas nuvens em redemoinho, no enigmático emergir da cidade na escuridão ou na poderosa fúria do mar. A luz refletida por toda parte na água e o vento soprando sintetizam maravilhosamente a composição.

Mais ou menos no mesmo período surgiram duas gravuras que Ticiano mandou executar pelo pintor e xilógrafo Ugo da Carpi (c.1480-1520/1532): *Sacrificio del patriarca Abramo* [*O sacrifício de Abraão*], em grande formato, e *São Jerônimo*, uma xilogravura em *chiaroscuro*. Alguns anos antes, Lucas Cranach em Wittenberg, bem como Hans Burgkmair e Jost de Negker em Augsburg, haviam desenvolvido a técnica da xilogravura em *chiaroscuro*. Ugo da Carpi foi o primeiro a introduzi-la na Itália. Trata-se de uma xilogravura colorida, criada a partir da sobreposição de pelo menos duas placas de madeira na impressão. Sobre uma placa de cor, na qual as superfícies onde a luz vem à tona são cavadas para que o papel branco possa transparecer, é prensada uma placa de linhas entintada de preto, como de costume. Essa placa contém, como na xilogravura, as linhas de toda a composição. Entre 1516 e 1518, Ugo viajou para Roma, onde entrou em contato com gravadores de cobre que trabalhavam no ateliê de Rafael, tendo executado diversas gravuras em *chiaroscuro* a partir de desenhos de Peruzzi e Rafael. Enquanto as primeiras folhas eram gravadas com uma placa de cor e uma placa dominante de linhas, as folhas posteriores eram compostas de três ou mais placas, tornando a placa de linhas aos poucos supérflua. O mérito de Ugo foi libertar o *chiaroscuro* de seu aprisionamento linear, modelando a representação de maneira exclusiva por meio da cor e da luz, e concedendo a ela um efeito extraordinariamente pitoresco. Sua obra-prima é *Diogene* [*Diógenes*] (cat. 20), executada a partir de um desenho de Parmigianino, com quem Ugo passou a trabalhar estreitamente quando este chegou a Roma em 1524. O forte movimento em espiral de *Diógenes* é ainda mais acentuado em sua expressividade pelo dinamismo das cores que modelam as formas como se fossem pinceladas largas. Os campos de cor irregulares e os acentos da placa preta de linhas só produzem um quadro conclusivo depois de impressos uns sobre os outros, o qual, como resultado, quase equivale a uma pintura em seu efeito.

As xilogravuras em *chiaroscuro* mais peculiares e fascinantes foram criadas pelo pintor, escultor, entalhador e gravurista Domenico Beccafumi (1486-1551). Esse artista dominava a técnica de maneira livre e experimental, e, para ele, vinha a calhar o fato de ser possível reproduzir suas próprias invenções e não ter de executar criações alheias. Beccafumi criou diversas séries de apóstolos, entre as quais a de São Filipe e a do apóstolo virado para a esquerda com uma tábua gravada (cat. 21). As poderosas figuras estão integradas num *chiaroscuro* flamejante que expressa sua tensão interior e energia, fazendo que, apesar de sua calma exterior, pareçam impregnadas do pensamento religioso. As linhas, que parecem farpadas, fluem com aspereza, e as luzes refletidas parecem tecidos rasgados ou desgastados; por toda parte é possível seguir o traço que a lâmina de corte deixou na madeira. Uma terceira série inclui a folha com dois apóstolos, na qual Beccafumi combinou calcogravura e xilogravura (cat. 22). Nessa combinação complicada de gravura de encavo e gravura em relevo, o artista contrasta as linhas gravadas nas sombras com as luzes refletidas, não menos delicadas e lineares, reservando às tintas da placa a tarefa de conceder força e volume plástico aos corpos.

19
TIZIANO VECELLIO
conhecido como TICIANO | a.k.a. TITIAN
Afogamento do exército do faraó no Mar Vermelho | *Submersion of Pharaoh's Army in the Red Sea* [La sommersione del faraone nel Mar Rosso], ca. 1516
Xilogravura em 12 blocos | *Woodcut, 12 blocks*
Moldura | *Frame measurements*: 150 × 246 × 10 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



20
UGO DA CARPI
Diógenes | *Diogenes* [Diogene], ca. 1527
Xilogravura em claro-escuro em 4 placas (verde e azul); 1º estado | *Clair-obscur woodcut in 4 blocks (green and blue); 1st state*
47,8 x 34,3 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

UGO DA CARPI



21
DOMENICO BECCAFUMI,
conhecido como | *a.k.a.* MECARINO
Apóstolo | *Apostle* [Apostolo], ca. 1544-1547
Xilogravura em claro-escuro em 3 placas (marrom) | *Clair-obscur woodcut in 3 blocks (brown)*
Folha | *Print*: 39,8 x 19,1 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

22
DOMENICO BECCAFUMI,
conhecido como | *a.k.a.* MECARINO
Dois apóstolos | *Two Apostles* [Due apostoli], ca. 1544-1547
Calcogravura a partir de placa de cor (ocre) | *Copper engraving and clayboard (ochre)*
Folha | *Print*: 41,1 x 20,8 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

DOMENICO BECCAFUMI





23
PIETER BRUEGEL, O VELHO | *THE ELDER*
Batalha naval no Estreito de Messina | *Naval Battle in the Strait of Messina* [Zeeslag in de Straat van Messina], 1561
Água-forte e calcogravura | *Etching and copperplate engraving*
Folha | *Print*: 43,4 x 72,2 cm
Placa | *Plate*: 42,7 x 71,3 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



FROM LIFE AND FROM THE MIND: PIETER BRUEGEL THE ELDER

EVA MICHEL and LAURA RITTER

With the increasing popularity of printmaking, a dense network of publishing houses emerged in the Netherlands, as well as in Germany and Italy, which purchased artwork from artists and had the works translated into copper plates by professional engravers. One of the most prominent and important publishers of his time was Hieronymus Cock (1518–1570), of Antwerp. His publishing house Aux Quatre Vents *(*House of the Four Winds*) began a congenial collaboration with Pieter Bruegel (1525/30–1569) in 1554, which was to last for many years and bring great fame to both parties. Cock received from Bruegel first-class drawings from the most diverse thematic areas. For the young and still little-known artist, this cooperation meant not only the popularisation of his pictorial motifs, but also a permanent income, as the sale of reproducible prints was far more lucrative than the sale of individual drawings.*

Bruegel's first motifs published by Cock show spectacular mountain panoramas based on models that the artist had made during and after his trip to Italy between 1552 and 1554. Such prints were widely distributed in editions of up to 2,000 copies and established Bruegel's important role model function for future generations. Around 1600, Dutch artists such as Jacob Savery or Tobias Verhaecht were still following his example in their imaginary mountain landscapes.

Bruegel also made an important contribution in the field of the so-called seascape. The monumental copperplate engraving depicting the Zeeslag in de Straat van Messina *[*Naval Battle in the Strait of Messina*] bears witness to this (cat. 23). The basic composition is probably based on sketches drawn on site that Bruegel had made during his journey to the Apennine Peninsula. The depiction does not contain any indication of the concrete time or reason for the battle shown, but must probably be understood in the context of the ongoing warlike conflicts between Christians and the Ottoman Empire. Although Bruegel certainly had ample opportunity to study ships in his home town of Antwerp, this is not a lifelike reproduction, but an imaginary embellishment instead. In the 16th century, in addition to the growing military importance of ships, they had also become a symbol of an age of great discoveries: They evoked Christopher Columbus' landing in America, as well as the voyages of Vasco da Gama and Ferdinand Magellan.*

In addition to landscape depictions, moralising pictures such as De alchemist *[*The Alchemist*] (cat. 24) became another of Bruegel's trademarks. The gold-maker dressed in rags sits turned away from the viewer in front of an oven in his laboratory. In the foolish hope of transforming worthless metal into precious metal, he throws his last penny into the melting pot. His wife points to an empty money bag, the three children playing in the background. Through a fictitious window view to the right, Bruegel shows us the unfortunate end of the story: Completely impoverished, the alchemist and his family seek shelter in the poorhouse. Tireless criticism of stupidity, exaggerated greed for money and excessive egoism became the artist's central theme in the environment of the protocapitalist trading city of Antwerp. Even during Bruegel's lifetime, copperplate engravings such as this were sought-after collector's items among members of the urban, Latin-literate elite. The moralising captions offered an additional, linguistic level of understanding: the interplay of image and text resulted in a challenge to the viewer to assess and actively interpret overlapping content and gaps.*

From the mid-1550s onwards, Bruegel oriented himself closely on the pictorial inventions of the Dutch artist Hieronymus Bosch (ca. 1450–

INSPIRADO PELA VIDA E PELO ESPÍRITO: PIETER BRUEGEL, O VELHO

EVA MICHEL e LAURA RITTER

Diante da crescente popularidade da gravura, foi surgindo nos Países Baixos, bem como na Alemanha e na Itália, uma densa rede de editoras que compravam os originais dos artistas, a fim de que gravadores profissionais os transpusessem para placas de cobre. Entre os mais conhecidos e importantes editores da época estava Hieronymus Cock (1518-1570), de Antuérpia. Sua editora *Aux Quatre Vents* iniciou, a partir de 1554, uma frutífera cooperação com Pieter Bruegel (1525/30-1569), que se perpetuaria por muitos anos, trazendo sólida fama a um e outro. Cock recebia de Bruegel desenhos de primeira linha sobre os mais diversos campos temáticos. Para o então jovem e pouco conhecido artista, essa cooperação significava não apenas a popularização de suas imagens, mas também uma renda fixa, visto que a comercialização de gravuras reproduzíveis era muito mais lucrativa que a venda de desenhos avulsos.

Os primeiros motivos de Bruegel publicados por Cock mostram panoramas montanhosos espetaculares, criados a partir de esboços executados pelo artista entre 1552 e 1554, durante e depois de sua viagem pela Itália. Com edições de até 2 mil exemplares, essas obras eram amplamente difundidas, firmando Bruegel como exemplo para as próximas gerações. Ainda por volta de 1600, artistas holandeses, como Jacob Savery ou Tobias Verhaecht, tomavam Bruegel e seus fantásticos cenários montanhosos como referência.

Ao mesmo tempo, Bruegel também deu uma contribuição significativa ao campo do que se chamava paisagem marítima. A monumental calcogravura *Zeeslag in de Straat van Messina* [*Batalha naval no Estreito de Messina*] (cat. 23) é testemunho disso. A composição fundamental baseia-se provavelmente em desenhos feitos no local, que Bruegel concluiu durante sua viagem à Península Itálica. A representação não tem qualquer referência ao momento concreto ou à razão da luta que se vê na imagem, mas deve ser compreendida no contexto dos incessantes conflitos bélicos entre cristãos e o Império Otomano. Embora Bruegel tenha com certeza tido a oportunidade de estudar detalhadamente navios em Antuérpia, sua cidade natal, não se trata aqui de uma reprodução naturalista, mas sim de uma decoração fantasiosa. Além do crescente significado militar dos navios, eles se tornaram, no século XVI, símbolo de uma era de grandes descobrimentos, evocando a chegada de Cristóvão Colombo às Américas e também as viagens marítimas de Vasco da Gama e Fernão de Magalhães.

Além das representações de paisagens, imagens moralizantes, tais como *De alchemist* [*O alquimista*] (cat. 24), tornaram-se outra marca registrada de Bruegel. Vestindo farrapos, o homem que tenta fazer ouro está sentado em seu laboratório, quase de costas para o observador, em frente a uma fornalha. Na esperança tola de que o metal sem valor se transforme em metal nobre, ele joga seu último centavo no cadinho de fusão. Sua mulher aponta para um saco de dinheiro vazio, os três filhos brincam ao fundo. Através de uma janela fictícia à direita, Bruegel nos apresenta o fim infeliz da história: completamente empobrecido, o alquimista e sua família procuram abrigo em um lar para pessoas carentes. As críticas incansáveis à estupidez, à ambição exacerbada e ao egoísmo desmedido passaram a ser os temas centrais do artista no âmago do centro comercial protocapitalista que era Antuérpia. Calcogravuras como esta eram, mesmo quando Bruegel ainda vivia, peças cobiçadas entre os colecionadores pertencentes à elite urbana e fluente em latim. As legendas contendo lições de moral ofereciam um

1516). His depictions of fantastical hybrid beings and devils had been known and sought after far beyond the borders of the country since the beginning of the century. In terms of the saleability of his works, Bruegel therefore made the wise move of incorporating the pictorial language of his great predecessor in his graphic works. In close cooperation with Cock, he initiated a Bosch renaissance in print and soon became its most important representative. Prints such as De verzoeking van de heilige Antonius *[*The Temptation of St. Anthony*] clearly derive from Bosch's fantastical settings (cat. 25). The copperplate engraving tells the story of the early Christian monk Antonius of Alexandria, who retired to the desert as a hermit, where the devil tried to seduce him in various forms. Bruegel transfers the events to a typical Dutch landscape. A tangle of strange creatures unfolds around an oversized human head and the praying Anthony in the right foreground. In contrast to earlier illustrations of the theme, Antonius is portrayed here as an introverted hermit at his reading and takes little notice of his diabolical seducers. In combination with the giant head, this kind of depiction as a contemplative worshipper indicates that the omnipresent devilish creatures must be understood as the spawn of his imagination: Hell is born in the mind.*

In his cycle of the Seven Deadly Sins*, engraved in 1558, Bruegel also makes reference to Bosch's models. As allegories of human vices that had become canonical since the Middle Ages, the central female figures in* Gula *[*Gluttony*] or* Ira *[*Wrath*] are surrounded by numerous humans, animals and hybrid creatures (cat. 26, 27). The actions shown here illustrate the misdemeanours addressed in each case in exemplary individual narrative scenes. The personifications themselves also give themselves over to sin: Ira wages war, for example, and Gula guzzles from a pitcher. While Bosch had created a dark world full of sinfulness and often cruel punishments in his paintings about half a century earlier, Bruegel's works always include a humorous component. In* Gluttony*, for example, a man carries his fat belly on a wheelbarrow in front of him. In biting satirical depictions such as this, Bruegel succeeded in pictorially discussing the fundamental moral problems of his politically and socially turbulent environment. He was so adept at developing Bosch's language of form and motif that in 1572 the art writer Dominicus Lampsonius dubbed him the "new Hieronymus Bosch".*

On the eve of the struggle for independence against the rule of the Spanish Habsburgs, in an epoch of political and social upheaval and deep religious division between Catholics and Protestants, Bruegel created a complex world of images. Like no other, he dedicated himself in his works to the reality of the lives of his contemporaries, to whom he mercilessly held up a mirror and thereby incisively critiqued the tragedy and greatness, the ridiculousness and weakness of humanity itself.

patamar de compreensão adicional no campo linguístico: da interação entre imagem e texto resultava um convite para que o observador ponderasse e interpretasse ativamente sobreposições de conteúdo e espaços vazios.

A partir de meados da década de 1550, Bruegel passou a se orientar estreitamente pelas imagens criadas pelo artista holandês Hieronymus Bosch (c.1450-1516). Suas representações de seres híbridos fantásticos e demônios passaram, a partir do início do século, a ser conhecidas e procuradas para além das fronteiras do país. Tendo em vista as possibilidades de venda de suas obras, foi, portanto, um lance esperto de Bruegel retomar em suas gravuras a linguagem imagética de seu grande antecessor. Em estreita cooperação com Cock, ele introduziu um renascimento impresso da obra de Bosch, tornando-se em breve seu mais importante representante. Gravuras como *De verzoeking van de heilige Antonius* [*A tentação de Santo Antão*] remetem claramente às encenações fantásticas de Bosch (cat. 25). A calcogravura conta a história do monge Antão de Alexandria, que viveu nos primeiros 300 anos da Era Cristã e se recolheu como eremita ao deserto, onde o diabo o tentou seduzir assumindo as mais diversas formas. Bruegel transpõe o ocorrido para uma paisagem tipicamente holandesa. Ao redor de Antão, que ora em primeiro plano do lado direito da imagem, e de uma cabeça humana superdimensionada, encontra-se um emaranhado de criaturas bizarras. Diferentemente de ilustrações anteriores do tema, Antão é representado aqui como um ermitão introvertido voltado à leitura, que praticamente não toma conhecimento de seus diabólicos sedutores. Com a enorme cabeça, essa forma de representação de uma figura orando em contemplação remete à compreensão das criaturas demoníacas onipresentes como monstruosidades produzidas pela própria imaginação: o inferno tem origem na mente.

Em seu ciclo *De zeven hoofdzonden* [*Os sete pecados capitais*], de 1558, Bruegel refere-se também aos modelos de Bosch. Como alegoria dos vícios humanos, que se tornaram canônicos desde a Idade Média, as figuras femininas centrais em *Gula* e *Ira* são cercadas por numerosos seres humanos, animais e seres híbridos (cat. 26, 27). As ações retratadas ilustram os vícios em questão, exemplificando-os através de cenas narrativas correspondentes. As próprias personificações entregam-se ao pecado: assim, a Ira, por exemplo, combate na guerra; a Gula, por sua vez, embebeda-se. Se Bosch, aproximadamente meio século antes, havia concebido em seus quadros um mundo sombrio, cheio de pecados e muitas vezes de punições atrozes, as obras de Bruegel possuem sempre um componente humorístico. Em *Gula*, por exemplo, um homem carrega sua barriga protuberante em um carrinho de mão à sua frente. Em representações satíricas mordazes como esta, Bruegel conseguiu discutir, através de imagens, os problemas morais fundamentais de seu ambiente política e socialmente turbulento. Ele soube continuar desenvolvendo de maneira tão hábil a linguagem formal e temática de Bosch, que o escritor especializado em artes Dominicus Lampsonius o designou, em 1572, o "novo Hieronymus Bosch".

Às vésperas da luta pela independência contra o domínio dos Habsburgos espanhóis, em uma época de convulsões políticas e sociais, bem como de profundas divisões religiosas entre católicos e protestantes, Bruegel criou um mundo imagético complexo. Como ninguém, ele dedicou-se, em suas obras, à realidade da vida de seus contemporâneos, na frente dos quais colocava impiedosamente um espelho, criticando com perspicácia a tragédia e a grandeza, o ridículo e a fragilidade da condição humana.

24
PIETER BRUEGEL, O VELHO | *THE ELDER*
O alquimista | *The Alchemist* [De alchemist], ca. 1558
Calcogravura | *Copperplate engraving*
Folha | *Print*: 32,6 x 44,7 cm
Placa | *Plate*: 32,3 x 44,2 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



25
PIETER BRUEGEL, O VELHO | *THE ELDER*
A tentação de Santo Antão | *Temptation of St. Anthony*
[De verzoeking van de heilige Antonius], 1556
Calcogravura | *Copperplate engraving*
Folha | *Print*: 24,5 x 32,8 cm
Placa | *Plate*: 24,2 × 32,7 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



PIETER BRUEGEL, O VELHO | *THE ELDER*
Gula | *Gluttony* [Gula], 1558
Calcogravura | *Copperplate engraving*
Folha | *Print*: 22,9 x 29,8 cm
Placa | *Plate*: 22,2 x 29,2 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



PIETER BRUEGEL, O VELHO | *THE ELDER*
Ira | *Wrath* [Ira], 1558
Calcogravura | *Copperplate engraving*
Folha | *Print*: 22,8 x 29,5 cm
Placa | *Plate*: 22,2 x 29 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



HENDRICK GOLTZIUS

28
HENDRICK GOLTZIUS
O grande Hércules | ***The Great Hercules***
[Der große Herkules], 1589
Calcogravura | *Copper engraving*
Folha | *Print*: 56,5 × 40,7 cm
Placa | *Plate*: 56,2 × 40 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



THE PAINTERLY LINE: HENDRICK GOLTZIUS

EVA MICHEL and LAURA RITTER

Following initial highlights of Dutch prints by Lucas van Leyden (c. 1489/94-1533) and Pieter Bruegel the Elder (1525/30-1569), a new heyday in copperplate engraving occurred in the late 16th century in the context of the pan-European emergence of Mannerism. Hendrick Goltzius (1558–1617), based in Haarlem, translated the models of other artists such as Bartholomäus Sprangers with the greatest technical virtuosity, but also transferred numerous of his own inventions into copper with outstanding engraving brilliance. By refining the printmaking technique, he achieved an almost painterly nuance in his engravings and amazed with refined compositions and spectacularly moving figural poses.

The art scholar Karel van Mander, who was a friend of the artist, reports that Goltzius had been drawing since early childhood, although his right hand was deformed after a burn. Starting in 1574, Goltzius studied the engraving craft under Dirck Volkertsz Coornhert (1522–1590) and moved with his teacher to Haarlem. In 1590/91 he travelled to Italy, where he made numerous sketches of classical sculptures — an artistic interest that was clearly reflected in works. With this highly plastic-seeming modelling, Goltzius entered into artistic competition with the exemplary sculptors of Classical Antiquity. The exaggerated depiction of the musculature in the Großen Herkules *[*Great Hercules*], which not coincidentally has been known as the* Knollenmann *("bulbous man") since the 17th century (cat. 28), seems almost grotesque.*

In their extravagant mannerism, the classical gods and biblical heroes, which Goltzius transferred with virtuosity to copper plates, still constitute an absolute highlight of Dutch printmaking today. The artist's sensitivity for dramatic depths and extreme figural movements is evident in the four tondi *of the series of the so-called* Hemelbestormers *[*Four Disgracers*] (cat. 29-32). The mythological heroes Tantalus, Ixion, Phaeton and Ikaros all presumed to be on a par with the gods and were punished for their hubris: Goltzius staged the metaphorical deep fall of the figures as a fall in a direct sense. The Lydian king Tantalus stole from the gods and was banished for this, as was the Greek king Ixion, to Tartarus – the deepest abyss of the Classical underworld. Phaeton, the son of the Sun god Helios, lost control of his father's celestial chariot, and the Sun proved fatal to Ikaros' waxen wings as well. Although Goltzius used four paintings by Cornelis Cornelsz van Haarlem as models for these depictions, they are not mere reproductions, but autonomous works of art in the medium of copperplate engraving.*

Goltzius started publishing his engravings himself as early as 1582, thereby breaking the Antwerp publishing monopoly of Hieronymus Cock. With his workshop, the artist produced extraordinary large-format prints, both technically and in terms of content, and experimented with various techniques such as colour and chiaroscuro *woodcuts. Around 1600 he left the management of the publishing house to his stepson Jacob Matham and concentrated on painting until his death.*

O PICTÓRICO DA LINHA: HENDRICK GOLTZIUS

EVA MICHEL e LAURA RITTER

Depois dos primeiros pontos altos da gravura holandesa, com Lucas van Leyden (c.1489/94-1533) e Pieter Bruegel, o Velho (1525/30-1569), houve, no fim do século XVI, um novo florescimento da calcogravura no contexto do surgimento do Maneirismo em toda a Europa. Hendrick Goltzius (1558-1617), que vivia em Haarlem, traduzia com o mais alto virtuosismo técnico modelos de outros artistas, como por exemplo de Bartholomäus Spranger. Além disso, ele transferiu diversas imagens próprias com brilho excepcional para o cobre. Por meio do apuramento da técnica, Goltzius atingiu nuances praticamente pictóricas em suas gravuras, surpreendendo com composições sofisticadas e poses espetacularmente dinâmicas de seus personagens.

Karel van Mander, escritor especializado em artes e amigo de Goltzius, reportou que o artista já desenhava desde a mais tenra infância, embora sua mão direita tenha ficado deformada em consequência de uma queimadura. A partir de 1574, Goltzius aprendeu o ofício da gravura com Dirck Volkertsz Coornhert (1522-1590) e mudou-se com seu professor para Haarlem. Em 1590/91, viajou para a Itália, onde executou diversos esboços a partir de esculturas antigas – um interesse artístico que se manifestou nitidamente em suas obras. Com essa modelagem de efeito altamente plástico, Goltzius passou praticamente a concorrer com os escultores da Antiguidade que lhe serviram de modelo. A representação exagerada dos músculos em Großen Herkules [*Grande Hércules*] tem um efeito quase grotesco. Não por acaso, desde o século XVII, a obra porta o codinome de *Knollenmann* ("homem bulboso") (cat. 28).

Os deuses da Antiguidade e os heróis bíblicos que Goltzius transpôs com virtuosismo para as placas de cobre são até hoje, em seu maneirismo extravagante, um dos absolutos pontos altos da gravura holandesa. A sensibilidade do artista para os traços profundos de efeito dramático e para os movimentos extremos de suas personagens fica evidente nas quatro imagens circulares (*tondi*) da série *Hemelbestormers* [*Os quatro desgraçados*] (cat. 29-32). Os heróis mitológicos Tântalo, Íxion, Faetonte e Ícaro atreveram-se a equiparar-se aos deuses, tendo sido punidos por sua insolência: a profunda decadência metafórica das personagens foi encenada por Goltzius diretamente em forma de queda. Tântalo, rei lídio, roubou os deuses e foi por isso condenado, tal como o rei grego Íxion, a ir para o Tártaro – o mais profundo abismo do submundo da Antiguidade. Faetonte, filho de Hélio, deus do Sol, perdeu o controle sobre a carruagem celestial de seu pai; e, também para as asas de cera de Ícaro, o Sol acabou sendo uma fatalidade. Mesmo que quatro pinturas de Cornelis Cornelsz van Haarlem tenham servido de modelo para Goltzius, não se trata de meras reproduções, mas sim de obras de arte autônomas que utilizam a técnica da calcogravura.

A partir de 1582, Goltzius passou a publicar ele próprio suas gravuras, quebrando assim o monopólio editorial de Hieronymus Cock em Antuérpia. Em sua oficina, o artista produzia gravuras de grande formato, que eram extraordinárias tanto do ponto de vista técnico quanto de conteúdo. Em sua trajetória, ele experimentou diferentes técnicas como a xilogravura colorida e em *chiaroscuro*. Por volta de 1600, entregou a direção da editora a seu enteado Jacob Matham, tendo se dedicado a partir de então, até a morte, à pintura.



29
HENDRICK GOLTZIUS
Faetonte | *Phaeton* [Phaëton], 1588
Calcogravura | *Copperplate engraving*
Folha | *Print*: 34,6 × 33,6 cm
Placa | *Plate*: 33,1 x 33,3 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



30
HENDRICK GOLTZIUS
Ícaro | ***Icarus***[Icarus], 1588
Calcogravura | *Copperplate engraving*
Folha | *Print*: 34,3 × 33,6 cm
Placa | *Plate*: 33 x 33 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



31
HENDRICK GOLTZIUS
Íxion | *Ixion*[Ixion], 1588
Calcogravura | *Copperplate engraving*
Folha | *Print*: 35 × 33,7 cm
Placa | *Plate*: 33,1 x 33,2 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



32
HENDRICK GOLTZIUS
Tântalo | *Tantalus*[Tantalus], 1588
Calcogravura | *Copperplate engraving*
Folha | *Print*: 36,2 × 33,5 cm
Placa | *Plate*: 33 x 33,3 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

33
CLAUDE MELLAN
O Sudário de Santa Verônica | *Sudarium of Veronica*
[Le Linge de Sainte Véronique], 1649
Calcogravura | *Copper engraving*
Folha | *Print*: 44 × 32,6 cm
Placa | *Plate*: 43,4 × 31,8 cm
Imagem | *Presentation*: 43 × 31,6 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

CLAUDE MELLAN



INFINITY OF THE LINE: CLAUDE MELLAN

HEINZ WIDAUER

Claude Mellan (1598–1688) is little known to the general public outside of France. The painter, draughtsman and graphic artist was the son of a coppersmith and began his career as an engraver. Paintings by him are for all intents and purposes lost or are only known through reproduction engravings by his own hand. He also created idiosyncratic pictorial compositions, including the famed and unique print La linge de sainte Véronique *[*The Sudarium of Saint Veronica*] (cat. 33), executed by him during the mature period of his creative career. "The One and only formed as one and no other" (*"Formatur unicus una/ Non alter"*) – is the inscription printed in Latin majuscules on the hem of the shawl and on the lower edge of the sheet on the copper engraving of the* Vera Icon*, the "true image", dated 1649. Mellan created the face of the "One", the Son of God, from a single line.*

The legend of the Sudarium follows the tradition according to which Jesus, laden with the cross, encountered St. Veronica on his way to Golgotha. She handed him a cloth so that he could wipe the sweat and blood from his face. The face was then found as a miraculous imprint on the face-cloth. The legend was taken up in Western European painting during the Middle Ages. Here, St. Veronica is usually depicted holding the face-cloth. In the East, on the other hand, the Sudarium was adopted earlier and in the form of icons. The cloth with the image of Christ was said to have been brought to Edessa, in present-day Turkey (the Mandylion of Edessa); after that all trace of it was lost. Following its alleged discovery it was considered one of the most precious and highly revered relics of Christianity. In 1506, it is said to have been walled into one of the four crossing pillars during the construction of the new St. Peter's Cathedral.

Mellan limited himself to the representation of the face of Christ on the face of the Sudarium. The head is framed by a nimbus, the beard of Christ's head is flanked by shoulder-length hair. The engraver placed the burin in the centre of the sheet where the tip of Christ's nose was to appear in the finished picture. Starting from this point, he advanced the lines in a seemingly endless spiral by slowly and gently turning the copper plate, which rested on a leather cushion, in the opposite direction. He meticulously ensured that the distances between the concentric lines remained the same, and he had the line rise and fall precisely where he wished to place modelling and areas of light or shadow. In this way he created the image with a single line. The vividly interpreted Christ's face with the thorn- crowned head, afflicted face and inward-looking gaze reveals a degree of realism that broke with the stylised depictions seen in icons up to that time. The true-to-life style of representation reflects realistic trends in Rome, where Mellan stayed between 1624 and 1637 and became acquainted with the work of artists such as Carracci and Caravaggio.

Mellan was not one of the co-founders of the Académie Royale de Peinture et Sculpture in Paris, established in 1648. They were keen on seeing painting and sculpture not as a craft but a science, as these were based on a creative principle and in this respect could be measured against other existing arts, such as poetry and oratory. Mellan's copperplate engraving, executed in 1649, congenially combines technical virtuosity and inventiveness, so that one might assume that he too sought to demonstrate his higher calling as an artist against the background mentioned above.

A INFINITUDE DA LINHA: CLAUDE MELLAN

HEINZ WIDAUER

Fora da França, Claude Mellan (1598-1688) é um artista pouco conhecido do grande público. Filho de um caldeireiro, o pintor, desenhista e artista gráfico iniciou sua carreira fazendo gravuras em cobre. Suas pinturas quase não foram preservadas ou são apenas conhecidas através de reproduções em gravuras que ele mesmo produziu. Além disso, Mellan concebeu imagens peculiares, entre elas a famosa e singular gravura *Le Linge de Sainte Véronique* [*O Sudário de Santa Verônica*] (cat. 33), que executou em sua fase madura de criação. "O Um e único foi formado a partir de uma só" ("*Formatur unicus una/ Non alter*") – é o que consta da inscrição em letras maiúsculas, em latim, na bainha do tecido e borda inferior da calcogravura *Vera Icon*, a "verdadeira imagem", datada de 1649. Com uma só linha, Mellan criou a face do "Um", ou seja, do Filho de Deus.

Segundo a tradição da lenda do Sudário, Jesus estava carregando a cruz a caminho do Gólgota, quando encontrou Santa Verônica. Ela lhe estendeu um pano, para que ele pudesse enxugar o suor e o sangue. Milagrosamente, o rosto apareceu marcado no Sudário. Na Idade Média, esta lenda foi abordada na pintura da Europa Ocidental, onde, na maioria das vezes, Verônica exibe o Sudário. Já no Oriente, o tema do Sudário apareceu anteriormente, sendo representado em forma de ícones. Supõe-se que o pano com a imagem de Cristo tenha ido parar em Edessa, na atual Turquia (Mandílio de Edessa); em seguida, perdeu-se seu rastro. Após ter sido supostamente encontrado, o Sudário passou a ser visto como uma das relíquias mais valiosas e reverenciadas de toda a Cristandade. Presume-se que, em 1506, ele tenha sido emparedado em uma das colunas de sustentação da Basílica de São Pedro, por ocasião de sua construção.

Mellan ateve-se apenas à representação do Sudário com o rosto de Cristo. A cabeça é emoldurada por um nimbo, a barba é ladeada pelos cabelos que chegam à altura dos ombros. O gravurista posicionou o buril no centro da folha, onde a ponta do nariz de Cristo deveria aparecer na imagem final. A partir daí, ele conduziu a linha em uma espiral aparentemente infinita, girando a placa de cobre, colocada sobre um estofado de couro, lenta e suavemente em sentido anti-horário. Mellan atentou meticulosamente para a uniformidade das distâncias entre as linhas concêntricas. E cuidou para que essas linhas ficassem mais delgadas ou mais largas exatamente onde ele queria que houvesse modulações e partes iluminadas ou sombreadas. Desta maneira, o artista criou a imagem com uma só linha. A interpretação vivaz do rosto de Cristo com a coroa de espinhos sobre a cabeça, a face tomada pelo sofrimento e o olhar voltado para si próprio revelam um grau de realismo que rompeu com as representações estilizadas de ícones então conhecidas. O estilo de representação deve-se a correntes realistas de Roma, onde Mellan viveu entre 1624 e 1637, travando conhecimento com a arte de Carracci e Caravaggio.

Mellan não estava entre os cofundadores da Academia Real de Pintura e Escultura em Paris, estabelecida em 1648. O objetivo dessa instituição era fazer que a pintura e a escultura não fossem vistas como um ofício, mas sim como uma ciência, pois teriam como fundamento uma ideia criativa, podendo medir-se nesse aspecto com outras artes existentes, como a arte da poesia e da oratória. A calcogravura executada em 1649 por Mellan reúne de maneira congenial virtuosismo artesanal e espírito criativo, de forma que, tendo em vista o contexto de sua criação, é possível supor que ele também tenha querido colocar sua grande vocação como artista à prova.

34
REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN
Autorretrato com braço apoiado | *Self-Portrait Leaning on a Stone Sill* [Zelfportret, leunend op de arm], 1639
Água-forte, ponta-seca, retocado com pena e tinta cinza-escura | *Etching, drypoint, retouched with pen and dark grey ink*
Folha (cortada de todos os lados) | *Sheet (trimmed on all sides)*: 20,5 × 16,4 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



REMBRANDT HARMENSZOON VAN RIJN

THE DUTCH GOLDEN AGE IN BLACK-AND-WHITE: REMBRANDT HARMENSZOON VAN RIJN

EVA MICHEL and LAURA RITTER

Like no other Dutch master, Rembrandt (1606-1669) influenced the art of etching, whose innovative potential he exploited in all facets of craftsmanship, style and theme. In comparison to copperplate engraving, the technique allowed for a far more fluid and finer modelling of the lines, which differed substantially from the often static-looking reproduction engravings of the time. As the central field of experimentation in his oeuvre, printmaking is of equal importance to Rembrandt's painterly output. While the artist concentrated primarily on portraits and historical figures in his paintings, his etchings cover a much broader range of subjects: alongside precisely observed genre scenes and typical Dutch landscapes, they also include nudes, allegories and etched study sheets. Rembrandt's approximately 300 surviving graphic motifs played a major role in spreading his fame far beyond the borders of the Netherlands — even during his lifetime, the etchings were highly valued and were part of select art collections.

It is unknown from whom the artist learned the technique; neither his first teacher from Leiden, Jacob Isaacz. van Swanenburgh, nor Pieter Lastman, in whose Amsterdam studio he worked for a short time in 1625, seem to have ever been active in this medium. Rembrandt found a deeply personal means of expression in etching at a young age, drawing directly on the copper plate rather than following sketches. Even his earliest dated prints from around 1628 display essential characteristics of his late style: A sketchy stroke or variations in the density and depth of the lines can still be found in his last surviving graphic works from the early 1660s. While changes in condition were initially used mainly for correction, the artist later experimented with revisions in a very targeted manner. Not infrequently, individual parts of the depiction were accentuated with a graver or drypoint. The printer's ink that collects in such exposed areas lends the sheets a velvety, soft atmosphere. The artist also knew how to cleverly incorporate the different effects of special papers or ink residues on the copper, known as plate tones, into the design of his motifs.

The self-portrait is a main theme of Rembrandt's oeuvre that is important throughout his entire creative period: Over one hundred such etchings, drawings or paintings have survived. As a model that was always available, the artist recorded himself as a creator and observer at the same time in a wide variety of postures, costumes and states of mind. His so-called Selbstbildnis mit aufgelehntem Arm *[*Self-Portrait Leaning on a Stone Sill*], of 1639 (cat. 34), portrays him as an imposing gentleman in splendidly ornamented and richly detailed clothing. With his head turned over his shoulder and his left arm leaning on a balustrade, the artist regards the observer with self-confidence. Titian's* Ariosto *(c. 1512, London, National Gallery) and Raphael's* Portrait of Baldassare Castiglione *(before 1516, Paris, Louvre), both of which were then in the Amsterdam collection of the diplomat Alfonso Lopez, are regarded as direct predecessors of the work. With this depiction, Rembrandt entered into an artistic competition with his famous predecessors in a certain sense, creating a synthesis of these two important reference works.*

About ten years later, in 1648, the artist presents himself drawing at the window (cat. 35, 36). His gaze directed at the sheet and thus at himself, he reflects his own physiognomy as well as his activity as an artist: Both self-portrayal and self-questioning in equal measure, the representation focuses entirely on the face and the sketchbook in front of him. While Rembrandt still used drawing in earlier self-portraits as a descriptive attribute of his profession, here the construction of the line becomes the actual content of the picture in a self-reflexive manner. The darkness of the undefined interior contrasts with the brightness of the window on the left-hand edge of the image, which Rembrandt created by making cut-outs in the etching plate. Initially completely unprocessed, the artist later placed his signature in precisely this most exposed part of the sheet.

The human figure is also the focus of artistic attention in Rembrandt's nudes. In mythological nudes pictures such as Badende Diana *[*Diana Bathing*] (cat. 38), he is not primarily interested in reproducing ideal-typical beauty, but rather renders the models originating from his immediate environment with merciless realism: sagging breasts or abdominal folds resulting from the rotation of the body are elements of representation to convey immediacy and a lifelike quality.*

Throughout his life Rembrandt also worked on the depiction of biblical material. In small single sheets, multi-part series and monumental large formats he made the life of Jesus a central content of his graphic work. An important early religious work is his Kruisafneming *[*Descent from the Cross*], created in 1633 (cat. 43). Dominated by almost painterly chiaroscuro contrasts, the encounter, which is attested to in the New Testament, is dramatically staged. Starting from the upper right, the radiant luminosity of God illuminates the twilight of the sunset sky and immerses Christ and those assisting in the deposition of the cross in glistening light. In 1657, the artist devoted another night scene to the motif of the shepherds: His* Aanbidding der herders: nachtstuk *[*Adoration of the Shepherds*] (cat. 39) also makes use of contrast as an essential design element — narrative and interior design are entirely dominated by the lighting. The unusually close cropping of the picture conveys the impression of being very close to the events; the viewer is*

A ERA DE OURO DA HOLANDA EM PRETO E BRANCO: REMBRANDT HARMENSZOON VAN RIJN

EVA MICHEL e LAURA RITTER

Como nenhum outro mestre holandês, Rembrandt (1606-1669) marcou a arte da água-forte, cujo potencial inovador ele esgotou em todas as suas facetas artesanais, estilísticas e temáticas. Comparada à calcogravura, essa técnica permitia uma modelagem de linhas muito mais fluida e tênue, distinguindo-se essencialmente dos traços das gravuras da época, de efeito muitas vezes estático. Como campo de experimentação central da criação de Rembrandt, a gravura tem a mesma importância que suas pinturas. Enquanto nas últimas o artista concentrou-se sobretudo em retratos e cenas históricas, sua obra gravada engloba um leque temático incomparavelmente mais amplo: além de cenas de gênero precisamente observadas e paisagens tipicamente holandesas, há também nus artísticos, alegorias e folhas de estudo. Os aproximados 300 motivos de gravura de Rembrandt, que se preservaram ao longo do tempo, tiveram um papel importante na difusão de sua fama para muito além das fronteiras dos Países Baixos – enquanto o artista ainda estava vivo, suas águas-fortes já eram bastante apreciadas, integrando renomadas coleções de arte.

Não se sabe com quem Rembrandt aprendeu a técnica: nem Jacob Isaacz. van Swanenburgh, seu primeiro professor em Leiden, nem Pieter Lastman, em cujo ateliê em Amsterdã o artista trabalhou por pouco tempo em 1625, parecem ter tido qualquer envolvimento com gravuras. Preferindo praticar o desenho direto sobre a placa de cobre a buscar orientação em esboços desenhados, Rembrandt encontrou na água-forte, ainda na juventude, um meio de expressão absolutamente pessoal. Suas primeiras obras, com datas que giram em torno de 1628, já apresentavam características essenciais de seu estilo posterior: um traçado esquemático e variações na densidade e profundidade das linhas ainda podem ser encontrados em suas últimas gravuras preservadas e datadas do início da década de 1660. Enquanto as mudanças do estado da obra eram usadas inicialmente com o objetivo de fazer correções, Rembrandt faria mais tarde deliberadamente experimentos com retoques. Muitas vezes, determinadas áreas da gravura eram acentuadas por ele com o buril ou a ponta-seca. A tinta preta que se acumula nas áreas expostas dá às gravuras uma atmosfera aveludada e suave. Rembrandt também sabia como integrar habilmente os diferentes efeitos de papéis especiais ou os resíduos de tinta sobre o cobre, designados de tom da placa, na concepção de seus motivos.

Um dos principais temas da obra de Rembrandt, que se perpetuou ao longo de todo o seu período criativo, foi o autorretrato: são mais de cem obras preservadas, entre águas-fortes, desenhos e pinturas. Como modelo sempre disponível, o artista registrou a si mesmo como criador e simultaneamente observador nas mais diversas posturas, figurinos e estados de espírito. Seu *Selbstbildnis mit aufgelehntem Arm* [*Autorretrato com braço apoiado*], de 1639 (cat. 34), mostra-o como cavalheiro imponente, com vestes pomposamente decoradas e cheias de detalhes. Com a cabeça virada sobre o ombro e o braço esquerdo apoiado em um parapeito, o artista olha cheio de autoconfiança para o observador. Considera-se como precursores diretos dessa imagem o *Ariosto* [*Retrato de Ariosto*], de Ticiano (aprox. 1512, Londres, National Gallery), bem como o *Retrato de Baldassare Castiglione* (anterior a 1516, Paris, Museu do Louvre), de Rafael – ambos pertencentes na época à coleção de Amsterdã do diplomata Alfonso Lopez. Com seu retrato, Rembrandt entrou, de certa forma, em uma espécie de competição artística com seus famosos antecessores, ao criar uma síntese dessas duas importantes obras de referência.

Por volta de 10 anos mais tarde, em 1648, o artista representou a si próprio desenhando à janela (cat. 35, 36). Com o olhar partindo diretamente da folha e dirigindo-se para si mesmo, ele reflete sobre sua própria fisionomia, bem como sobre sua atividade artística: sendo ao mesmo tempo autorrepresentação e autoquestionamento, a obra está inteiramente centrada no rosto e no caderno de esboços à sua frente. Enquanto Rembrandt ainda usava, em autorretratos anteriores, o desenho como atributo descritivo de sua profissão, a construção da linha se transforma aqui, de maneira autorreflexiva, em conteúdo real da imagem. A escuridão do espaço interior, por sua vez não definido, contrasta com a luminosidade da janela na margem esquerda da imagem, criada por Rembrandt através de lacunas na matriz da gravura. O artista viria a colocar, mais tarde, sua assinatura justamente nessa parte mais exposta da folha, que de início ainda estava em estado completamente bruto.

Também nos nus artísticos de Rembrandt, a figura humana ocupa o centro da atenção. Em imagens compreendidas como nus mitológicos, como *Badende Diana* [*Diana no banho*] (cat. 38), ele não está prioritariamente interessado na reprodução de uma beleza ideal, mas, ao contrário, reproduz com um realismo impiedoso os modelos oriundos de seu próprio ambiente: seios caídos ou dobras na barriga resultantes da rotação do corpo são elementos de representação, com o intuito de passar ao observador imediatismo e proximidade.

Durante toda a vida, Rembrandt dedicou-se também à representação de temas bíblicos. Em pequenas folhas avulsas, séries divididas em

involved in the intimate moment of the birth of Christ, as if he were present.

Probably one of the most famous and at the same time rarest of Rembrandt's graphic works is the so-called Hundertguldenblatt *[*Hundred Guilder Print*] (cat. 40), which received its name from a historically documented selling price. This unusually high sum reflects the great esteem in which the artist's etchings were held early on. In a pictorial combination of several biblical episodes, Rembrandt presents Christ, luminous as it were from within, at the centre of a composition rich in figures and rising pyramidally. Both as doctor and as teacher, he heals the group of sick people in the foreground, while at the same time sagely addressing the mothers approaching from the left: "Suffer little children, and forbid them not to come unto me, for such is the kingdom of heaven." A camel can be seen in the shaded passageway of the extreme right-hand edge of the picture. This is another pictorial allusion to the New Testament, according to which a camel passes through the eye of a needle more easily than a wealthy man enters the kingdom of God. Finely gradated differentiations, running from left to right, in the richness of detail in the execution, as well as variations in the density and thickness of the hatching, bathe the scene in a peculiarly hazy light, which is also familiar from the artist's paintings.*

Finally, two further highlights of Rembrandt's sacred depictions are the De drie kruisen *[*Three Crosses*], painted around the mid-1650s, and* Ecce Homo *(cat. 41, 42). Both works are executed almost exclusively with drypoint and feature a particularly soft and velvety effect of the lines. Preserved in numerous states of reworking, these sheets bear witness to the artist's irrepressible joy in experimentation, who, in addition to the constant further processing of the plates, also attempted to apply more or less printing ink by means of different wipes, thus varying the resulting appearance.*

While landscape plays a comparatively minor role in Rembrandt's pictorial work, it forms an important focus of his graphic production. However, the views of fields, buildings and towns, mainly created between 1640 and 1652, are not heroic panoramas such as those created by Pieter Bruegel a good 80 years earlier. Rather, the artist presents ostensibly faithful reproductions of the typical flat Dutch landscape with windmills, haystacks or simple huts (cat. 44) that he studied on regular excursions to the Amsterdam countryside. His De drie bomen *[*The Three Trees*] (cat. 45), created in 1643, is Rembrandt's largest landscape etching. The two compositional lines crossing each other at the centre serve as the central means of dramatisation. On the right, the wide flat landscape seems to rise up to a small hill, on which the three trees that give the picture its name stand out effectively against the light background. Only a few people populate the quiet scene: At the small lake in the foreground an angler and his wife are depicted; in the dense bushes on the right a pair of lovers can be spotted only with difficulty; further up the small figure of a draughtsman reminds us of the process of producing the present sheet. But neither people nor the landscape are the actual principal content of the image, which is primarily intended to stage a dramatic play of light and shadow.*

Little is known about the distribution and original circulation of Rembrandt's etchings. Numerous surviving copper plates that have been repeatedly reworked over the years suggest that the artist printed his sheets in his studio and, to a certain extent, also arranged the sales himself. The large number of surviving plates indicates that prints were still being made until the early 20th century. However, these late versions do not come close to the virtuoso power and infinite variety of the master's own prints. In his untiring search for ever new forms of graphic expression, no print is like another, so that all Rembrandt's surviving etchings can be considered unique.

várias partes e obras monumentais de grande formato, ele fez da vida de Jesus um dos conteúdos centrais de sua obra em gravura. Um trabalho religioso importante do início da sua trajetória é *Kruisafneming* [*Deposição da Cruz*], de 1633 (cat. 43). Dominado por contrastes de *chiaroscuros* quase pictóricos, o encontro, atestado no Novo Testamento, retrata uma cena dramática. Vinda do canto superior direito, a luminosidade radiante de Deus ilumina o céu crepuscular e banha em luz resplandecente o Cristo e os que ajudam na descida da cruz. Em 1657, o artista dedicou-se em outra cena noturna ao motivo dos pastores: em sua *Aanbidding der herders: nachtstuk* [*Adoração dos pastores, com lamparinas*] (cat. 39), ele também recorre ao contraste como elemento formal essencial — tanto a narrativa quanto a decoração do espaço são totalmente dominadas pela iluminação. O recorte estreito pouco convencional, que coloca o observador perto da imagem, dá impressão de grande proximidade do acontecimento. O observador está, de certa forma, presente no momento íntimo do nascimento de Cristo.

Uma das mais famosas e ao mesmo tempo mais raras gravuras de Rembrandt é a obra conhecida como *Hundertguldenblatt* [*A gravura dos cem florins*] (cat. 40), que, segundo consta, recebeu esse nome em função do preço pelo qual foi vendida. Essa soma exorbitante reflete o quanto as águas-fortes do artista eram estimadas já naquela época. Combinando imagens de vários episódios bíblicos, Rembrandt apresenta Cristo, iluminado por dentro, no centro de uma composição rica em figuras, ascendendo em forma de pirâmide. Na condição de médico e professor, Cristo cura o grupo de doentes plasticamente destacado em primeiro plano, enquanto se dirige ao mesmo tempo sabiamente às mães que se aproximam pela esquerda: "Deixai vir a mim as criancinhas e não as impeçais, pois delas é o reino dos céus". Um camelo pode ser visto na passagem sombreada da margem extrema do lado direito da imagem. Trata-se de outra alusão imagética ao Novo Testamento, segundo o qual é mais fácil um camelo passar pelo buraco de uma agulha do que um rico entrar no reino de Deus. Diferenciações sofisticadamente graduadas na riqueza de detalhes da execução, que vão da esquerda para a direita, bem como variações na densidade e na espessura das hachuras, mergulham a cena em uma luz peculiarmente nebulosa que é também típica das pinturas do artista.

Dois outros destaques das representações sacras de Rembrandt são, afinal, *De drie kruisen* [*As três cruzes*] e *Ecce Homo* (cat. 41, 42), criadas em meados da década de 1650. Ambas as obras foram executadas quase que exclusivamente com a ponta-seca e caracterizam-se por um efeito especialmente suave e aveludado de linhas. Preservadas em inúmeros estágios de modificação, essas gravuras testemunham a alegria irrestrita que o artista sentia ao experimentar. Além de trabalhar as placas diversas vezes consecutivamente, ele aumentava ou diminuía a quantidade de tinta preta aplicada, a fim de variar a imagem produzida.

Enquanto, nas pinturas de Rembrandt, a paisagem ocupa comparativamente um lugar menor, ela é um dos focos importantes de sua produção de gravuras. As vistas dos campos, edifícios e cidades, criadas principalmente entre 1640 e 1652, não são, contudo, panoramas heroicos como aqueles criados por Pieter Bruegel pouco mais de 80 anos antes. O que Rembrandt mostra são reproduções supostamente fiéis da típica paisagem plana holandesa, com moinhos de vento, montes de feno e cabanas simples (cat. 44), examinadas por ele em passeios regulares pelos arredores de Amsterdã. *De drie bomen* [*As três árvores*] (cat. 45), criada em 1643, é a maior água-forte de paisagem de Rembrandt. As duas linhas de composição que se cruzam no centro da imagem funcionam como principal meio de dramatização. À direita, a paisagem plana parece se elevar resultando em uma leve colina, na qual as três árvores que dão nome à obra se destacam efetivamente do fundo claro. Apenas poucas pessoas povoam esse cenário: no pequeno lago em primeiro plano, um pescador é representado ao lado de sua mulher; nos arbustos densos à direita, mal é possível distinguir um par de amantes; mais acima, a pequena figura de um desenhista lembra o processo de execução da própria obra. No entanto, nem o ser humano nem a paisagem são de fato o conteúdo principal da imagem, que tem por meta, em primeira linha, funcionar como encenação de um jogo dramático de luz e sombras.

Pouco se sabe sobre a distribuição e as tiragens iniciais das águas-fortes de Rembrandt. Diversas placas de cobre preservadas e constantemente retrabalhadas no decorrer dos anos indicam que o artista imprimia suas obras em seu próprio ateliê e cuidava ele mesmo das vendas em uma espécie de editora própria. O grande número de matrizes preservadas tornou possível produzir cópias das obras até o início do século XX. No entanto, essas últimas versões não chegam nem aos pés do virtuosismo e da riqueza infinita de variações de cada gravura feita pelas mãos do próprio mestre. Graças à sua busca incansável por novas formas de expressão gráfica, nenhuma gravura é igual a outra. Sendo assim, todas as gravuras preservadas de Rembrandt podem ser, de certa forma, consideradas obras únicas.

35
REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN
Autorretrato desenhando junto à **janela**
| ***Self-Portrait Drawing at a Window***
[Zelfportret tekenend aan een venster], 1648
Água-forte, buril, ponta-seca | *Etching, graver, drypoint*
Folha | *Print*: 16,6 x 13,6 cm
Placa | *Plate*: 16 x 13 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



36
REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN
Autorretrato desenhando junto à **janela**
| ***Self-Portrait Drawing at a Window***
[Zelfportret tekenend aan een venster], 1648
Água-forte, ponta-seca | *Etching, drypoint*
Folha | *Print*: 16,5 x 13,3 cm
Placa | *Plate*: 16 x 13 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



37
REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN
Diana no banho | *Diana Bathing*
[Badende Diana], ca. 1631
Água-forte | *Etching*
Folha | *Print*: 18 × 16,4 cm
Placa | *Plate*: 17,7 x 16 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



38
REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN
Mulher com dorso nu sentada ao lado de uma lareira | *Woman with Naked Torso near a Stove*
[Vrouw met naakt bovenlichaam bij een kachel], 1658
Água-forte, buril; ponta-seca; papel japonês; leve tonalidade da placa | *Etching, graver; drypoint; Japan paper; light plate tint*
Folha (cortada de todos os lados) | *Print Sheet (trimmed on all sides)*: 22,7 x 18,9 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



39
REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN
Adoração dos pastores, com lamparinas | *Adoration of the Shepherds* [Aanbidding der herders: nachtstuk], ca. 1657
Água-forte, calcogravura e ponta-seca; papel japonês | *Etching, copperplate engraving and drypoint; Japan paper*
Folha | *Print*: 15,4 × 19,6 cm
Placa | *Plate*: 14,9 × 19,3 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

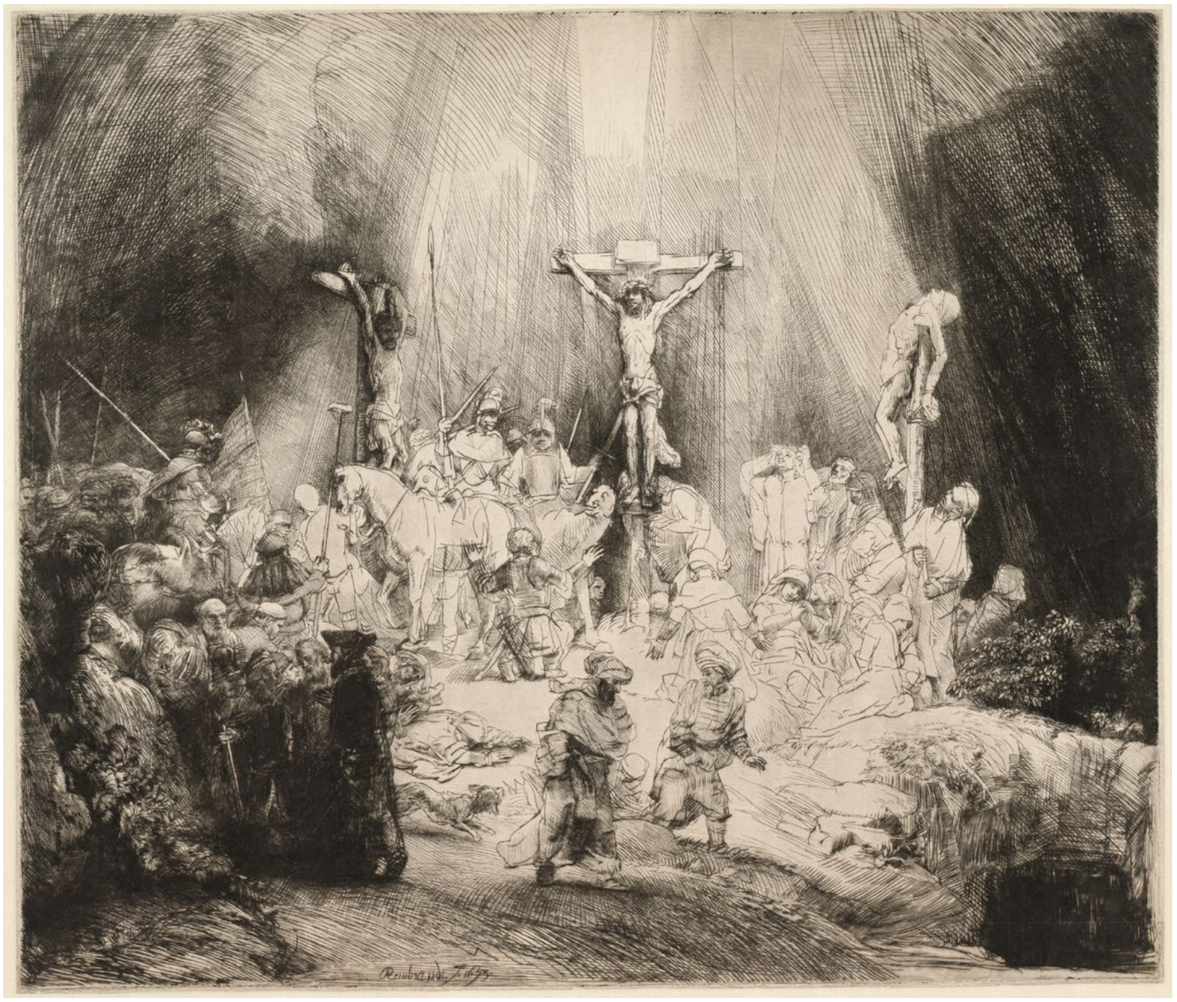




40
REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN
A gravura dos cem florins | *The Hundred Guilder Print*
[Hundertguldenblatt], ca. 1648
Água-forte, calcogravura, ponta-seca; papel japonês | *Etching, copperplate engraving, drypoint; Japan paper*
Folha | *Print*: 29,1 × 40 cm
Placa | *Plate*: 27,8 × 38,8 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



41
REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN
As três cruzes | ***The Three Crosses*** [De drie kruisen], 1653
Ponta-seca; papel japonês | *Drypoint; Japan paper*
Folha | *Print*: 38,9 x 45,2 cm
Placa | *Plate*: 38,5 x 45 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

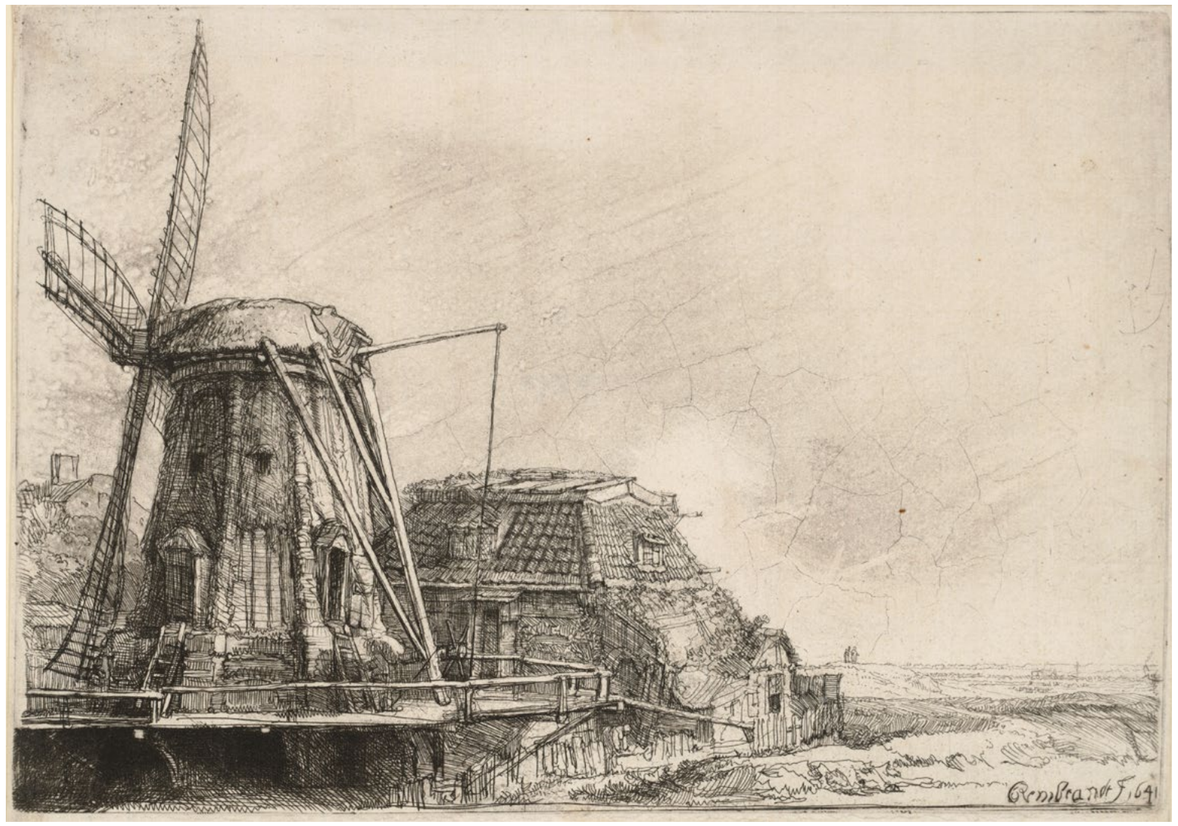


42
REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN
As três cruzes | ***The Three Crosses*** [De drie kruisen], 1653
Ponta-seca, buril | *Drypoint, graver*
Folha | *Print*: 38,6 × 45,3 cm
Placa | *Plate*: 38,4 × 44,9 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

43
REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN
Descida da cruz | ***Descent from the Cross***
[De Kruisafneming], 1633
Água-forte, calcogravura |
Etching, copperplate engraving
Folha | *Print*: 53,8 x 42 cm
Placa | *Plate*: 53 x 41 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



44
REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN
O moinho | *The Mill* [De molen], 1641
Água-forte, vestígios de ponta-seca | *Etching, traces of drypoint*
Folha | *Print*: 15,1 × 21 cm
Placa | *Plate*: 14,5 × 20,8 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



45
REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN
As três árvores | *The Three Trees* [De drie bomen], 1643
Água-forte, calcogravura, ponta-seca, buril | *Etching, copperplate engraving, drypoint, graver*
Folha | *Print*: 22,5 x 29 cm
Placa | *Plate*: 21,5 x 28,1 cm
The ALBERTINA Museum Vienna





46
GIOVANNI ANTONIO CANAL
conhecido como | *a.k.a.* CANALETTO
Vedute ideate: O pórtico com o lampião | *Vedute ideate: The Portico with the Lantern* [Vedute ideate: Il portico con la lanterna], meados do século XVIII | *mid-18th century*
Água-forte | *Etching*
29,5 x 43 cm (cortado especialmente na borda inferior | *particularly cropped on lower edge*)
The ALBERTINA Museum Vienna

CITY, COUNTRY, RIVER: CANALETTO

ACHIM GNANN

With Antonio Canal, known as Canaletto (1697–1768), Bernardo Bellotto and Francesco Guardi, the urban veduta*, particularly popular in Venice and whose tradition goes back to views in paintings by Jacopo and Gentile Bellini, Vittore Carpaccio and the great map by Jacopo de' Barbari, culminated in a brilliant climax. Canaletto also dealt with this theme in a series of 34 etchings, some of which show topographically faithful views, others imaginary* vedute*. He dedicated the series to the Venice-based English merchant, banker, art collector, publisher and bookseller Joseph Smith, who was Canaletto's most important patron. The artist worked with the etching technique during a relatively short period of time, approximately between 1740 and 1745. One etching bears the date 1741, while the title page, probably the last print, bears a dedication to Joseph Smith, who was appointed consul in June 1744. In any case, the series was completed before the artist left for England in May 1745. The exact sequence in which the etchings were created remains to be clarified; at any rate, a series of imaginative landscapes may have been created before the sheet dated 1741 (Bromberg, 1974, p. 8ff), which in their lively and sweeping execution are reminiscent of Canaletto's pen drawings, as if he had exchanged the pen for the etching needle.*

Among the earlier prints is the architectural capriccio *(cat. 46) with a portico in the foreground, through whose wide arcades the view falls on Venetian* palazzi*, a freestanding tomb, an ancient triumphal arch and temple, and anchored ships in the background. The lively lines drawn with a relaxed hand spread out in close parallel hatchings to form a closed texture that opens again and again to illuminate details in full sunlight. The structure of the lines encloses the light background of the sheets and causes it to vibrate, creating the impression of shimmering light in an atmosphere saturated with moisture that is so characteristic of the lagoon city.*

Several etchings show motifs that Canaletto noted in the early 1740s during a journey along the river Brenta, and of which almost identical drawings and paintings exist. Two etchings survive the Prato della Valle, in Padua (cat. 47, 48), one of the largest squares in Europe, with the eight-domed Church of Santa Giustina on the left, the Chiesa della Misericordia, which was destroyed in the 19th century, the Palazzo Grimani in the background, and the buildings of the Collegio Universitario on the right. The two sheets form a coherent panorama, but the plates were apparently never printed together. The line work is now more regular and controlled, and thus does justice to the topographically faithful reproduction of the square. At the same time, the latter is given more space and depth than the previously described sheet. The artist confines himself to horizontal lines in the terrain and the sky, whereas in the architectures the lines are vertical, in order to envelop them in shadows and highlight their tectonic structure. Canaletto thus uses a specific structure of strokes for the individual pictorial elements, which at the same time makes their different materiality and texture clear. The imaginary vedute *probably belong to the earlier etchings in the series, whereas the artist has increasingly refined his etching technique in the topographically exact views.*

CIDADE, PAÍS, RIO: CANALETTO

ACHIM GNANN

Com Antonio Canal, conhecido como Canaletto (1697-1768), Bernardo Bellotto e Francesco Guardi, a *veduta* da cidade, especialmente apreciada em Veneza, cuja tradição remonta a imagens em quadros de Jacopo e Gentile Bellini, Vittore Carpaccio, ou ao grande mapa de Jacopo de' Barbari, teve seu grande momento. Canaletto abordou esse tema também em uma série de 34 águas-fortes, algumas com vistas topograficamente fiéis, outras com paisagens fantasiosas. Ele dedicou esta série a Joseph Smith, comerciante, banqueiro, colecionador de arte, editor e livreiro inglês radicado em Veneza, que era seu mais importante mecenas. O artista trabalhou com a técnica da água-forte por um período relativamente curto, aproximadamente entre 1740 e 1745. Uma das águas-fortes é datada de 1741, sendo que a página de rosto, provavelmente sua última impressão, traz uma dedicatória a Joseph Smith, nomeado cônsul em junho de 1744. De qualquer forma, a série foi concluída antes da partida do artista para a Inglaterra, em maio de 1745. A sequência exata de criação das águas-fortes ainda demanda esclarecimentos. De todo modo, é provável que uma série de paisagens fictícias tenha sido criada antes da folha datada de 1741 (Bromberg, 1974, p. 8ss), que, em sua execução viva e dinâmica, lembra os desenhos feitos por Canaletto como se ele tivesse trocado a pena pela ponta-seca.

Entre as folhas anteriores está o *capriccio* arquitetônico (cat. 46) com um pórtico em primeiro plano. Através de seus arcos largos, a vista recai sobre palácios venezianos, um túmulo isolado, um arco do triunfo e templo antigo, bem como sobre navios ancorados ao fundo. As linhas vivas, desenhadas com mão solta, ampliam-se em estreitas hachuras paralelas, formando uma textura fechada que se abre repetidas vezes, deixando reluzir os detalhes em plena luz do sol. A estrutura linear abarca o fundo claro da folha e o faz vibrar, criando a impressão de uma luz cintilante em uma atmosfera impregnada de umidade que é tão característica dessa cidade à beira da laguna.

Diversas águas-fortes exibem motivos que Canaletto captou durante uma viagem ao longo do rio Brenta, no início dos anos 1740, e dos quais existem desenhos e pinturas praticamente idênticos. Duas gravuras retratam Prato della Valle, em Pádua (cat. 47, 48), uma das maiores praças da Europa, com a Igreja de Santa Giustina, de oito cúpulas, à esquerda; a Igreja da Misericórdia, destruída no século XIX, e o Palácio Grimani, ao fundo; bem como as edificações do Colégio Universitário, à direita. As duas imagens formam um panorama coeso, embora as placas aparentemente nunca tenham sido impressas juntas. A condução dos traços é agora mais regular e controlada e convém assim à reprodução topograficamente fiel da praça. Ao mesmo tempo, esta agora ganha mais espaço e profundidade do que na gravura anteriormente descrita. O artista limita-se a linhas horizontais na terra e no céu, enquanto na arquitetura as linhas seguem verticais, a fim de envolver os prédios em sombras, acentuando sua estrutura tectônica. Canaletto utiliza, assim, uma estrutura do traço específica para cada elemento da imagem, evidenciando sua materialidade e compleição distintas. As *vedute* fictícias compõem provavelmente as primeiras obras da série, sendo que o artista, nas vistas topograficamente exatas, foi aperfeiçoando sua técnica progressivamente.



47
GIOVANNI ANTONIO CANAL
conhecido como | *a.k.a.* CANALETTO
Santa Giustina, Prato della Valle| *Santa Giustina, Prato della Valle*, 1740-1745
Água-forte | *Etching*
Folha | *Print*: 29,7 × 42,8 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



48
GIOVANNI ANTONIO CANAL
conhecido como | *a.k.a.* CANALETTO
Prato della Valle | *Prato della Valle*, 1740-1745
Água-forte | Etching
Folha | *Print*: 29,7 × 42,6 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

49
GIOVANNI BATTISTA PIRANESI
A ponte levadiça | *The Drawbridge*
[Die Zugbrücke], 1761 (2ª ed. | *2nd ed.*)
Água-forte | *Etching*
79 x 55 cm
Placa | *Plate*: 56 x 41,3 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

50
GIOVANNI BATTISTA PIRANESI
O leão **em baixo-relevo | *The Lion in Bas-Reliefs***
[Il leone in basso relievo], 1761 (2ª ed. | *2nd ed.*)
Água-forte | *Etching*
79,2 x 55,1 cm
Placa | *Plate*: 56,8 x 41,5 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

51
GIOVANNI BATTISTA PIRANESI
O fogo ardente | *The Smoking Fire* [Das rauchende Feuer], 1761 (2ª ed. | *2nd ed.*)
Água-forte | *Etching*
78,5 x 55 cm
Placa | *Plate*: 54,7 x 40,3 cm
The ALBERTINA Museum Vienna





GIOVANNI BATTISTA PIRANESI



IMPRISONED IN INFINITY: GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

ACHIM GNANN

One of the most important and productive etchers in 18th century Italy was Giovanni Battista Piranesi (1720–1778), who also was active as an architect, archaeologist, art theorist and publisher. His graphic oeuvre comprises more than one thousand etched plates, mostly with images of ancient monuments. Most famous is his series of imaginative depictions of dungeons, first printed in Rome in 1749/50. Piranesi creates his prison views from structural elements made of massive blocks of stone, bridges, arches, vaults and pillars, which penetrate the space in deep slants, crossing each other in manifold ways and piling up ever higher towards the sky. The low viewer's standpoint, as well as the marked reduction in size of the pictorial figures and the architectural elements depicted from below, increase the monumentality of these dungeon utopias. Piranesi consciously accepts perspectival inconsistencies in the structurally unrealisable prisons in order to enhance the expressive power. The openings of the pictorial architectures allow insights into more distant side rooms, which continue into infinity and become a labyrinth from which there is no way out. As is well known, Piranesi drew on designs for prison scenes from Baroque theatre decorations by Filippo Juvarra, Luigi Vanvitelli and especially by the Galli da Bibiena family. Ferdinando Galli da Bibiena introduced the scena per angolo *into the stage set, a diagonal perspective developed over two vanishing points, which provided an insight into the widest possible spatial sequences by overlapping the pictorial architecture. Piranesi's dungeon visions, however, have a much more threatening and dramatic effect. This arises first and foremost in the imagination of the viewer, who feels the oppressiveness of these prisons in his own body and becomes a prisoner himself. He perceives the prisons as a symbol of a power apparatus, whose inscrutable laws he is powerless against and to which he is hopelessly delivered up. Instruments of torture such as chains, pulleys and bars with iron spikes foreshadow cruel punishments and seem more frightening than the actual presence of prisoners, which is rare for Piranesi.*

In the Carceri [Prisons]*, in contrast to more carefully executed etchings with archaeological architectural images, Piranesi employs a more sketch-like line management that is inspired by Tiepolo's etchings and is composed of curls, spirals, zigzag or wavy lines and parallel hatching. The lines are drawn with needles of different widths, etched several times and, in their lively flow, give the impression of pen drawings. The prints exhibited here (cat. 49-51) are from the second, fundamentally revised edition of the series from 1761. Although in the early prints the light was allowed to spread in the spaces and connect with the atmosphere, in the second version all hope that the light would lead to freedom is dashed. It struggles through barred windows, penetrates as a bundled beam into the dark interior, which lacks air to breathe. Piranesi has now blocked every opening leading to the outside. He extended the edition of 1761 with two additional sheets, including* Il leone in bassorilievo*, in which the dungeons are depicted in the form of ruins from the Imperial Period and thus acquire a specifically Roman character. In the latter, Piranesi intensified the light-dark contrast and added towers, bridges, stairs or ladders, whereby the building elements now appear heavier and more corporeal and are distinguished from one another in their materiality. The building elements, which push into the depths, give the space a greater depth, but at the same time they also lattice it, thus intensifying the feeling of imprisonment.*

APRISIONADO NO INFINITO: GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

ACHIM GNANN

Entre os mais importantes e produtivos água-fortistas da Itália no século XVIII está Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), que também atuou como arquiteto, arqueólogo, teórico da arte e editor. Sua obra gráfica compreende mais de mil placas gravadas, em sua maioria com registros de monumentos antigos. Sua obra mais famosa é a série de representações fantasiosas de cárceres, impressa pela primeira vez em Roma em 1749/50. Piranesi cria suas imagens de prisões a partir de elementos arquitetônicos construídos de blocos maciços de pedra, de pontes, arcos, abóbadas e pilares que atravessam o espaço em inclinações que conduzem à profundidade, cruzando-se múltiplas vezes e empilhando-se continuamente rumo ao céu. A perspectiva do espectador, de baixo, bem como a intensa redução do tamanho das figuras da imagem e dos elementos arquitetônicos, também mostrados na perspectiva *contra-plongée*, ampliam a monumentalidade dessas utopias. Piranesi aceita conscientemente as discrepâncias de perspectiva das prisões estruturalmente irrealizáveis, a fim de aumentar sua força de expressão. As aberturas das arquiteturas imagéticas possibilitam vislumbrar espaços laterais mais distantes, que se perpetuam *ad infinitum* e se transformam em um labirinto do qual não há saída. Como se sabe, Piranesi retomava esboços de cenas de prisão em cenários do teatro Barroco de autoria de Filippo Juvarra, Luigi Vanvitelli e especialmente da família Galli da Bibiena. Ferdinando Galli da Bibiena introduziu a *scena per angolo* na cenografia, uma perspectiva diagonal desenvolvida a partir de dois pontos de fuga, que através de um posicionamento angular da arquitetura imagética proporciona a visão mais profunda da sequência de espaços. As visões de cárceres de Piranesi têm, contudo, um efeito essencialmente mais ameaçador e dramático. Esse efeito surge, antes de tudo, na imaginação do observador, que sente a opressão dessas prisões em seu próprio corpo, tornando-se ele próprio um prisioneiro. O observador percebe as prisões como símbolo de um mecanismo de poder cujas leis inescrutáveis ele enfrenta com impotência e do qual ele se encontra irremediavelmente à mercê. Instrumentos de tortura como correntes, roldanas e barras de ferro pontiagudas prefiguram penas cruéis e parecem mais assustadores do que a visão de prisioneiros, raramente presentes na obra de Piranesi.

Diferentemente das gravuras mais cuidadosamente executadas com registros arqueológicos de construções, Piranesi utiliza em *Carceri* [*Cárceres*] uma condução de linhas mais esquemática, inspirada nas águas-fortes de Tiepolo e composta de curvas, espirais, linhas em ziguezague ou onduladas e hachuras paralelas. As linhas são riscadas com agulhas de diferentes espessuras e submetidas várias vezes à corrosão, dando a impressão, em função de seu traçado vivo, de desenhos feitos a pena. As gravuras aqui expostas (cat. 49-51) são oriundas da segunda edição, fundamentalmente revista, da série de 1761. Nessa edição, Piranesi intensificou o contraste claro-escuro e introduziu torres, pontes, escadas fixas e móveis, sendo que os elementos arquitetônicos agora parecem mais pesados e mais robustos, distinguindo-se uns dos outros na constituição de seus materiais. Os elementos arquitetônicos, que penetram até o fundo, propiciam ao espaço uma maior profundidade, mas o enclausuram ao mesmo tempo, intensificando assim a sensação de aprisionamento. Enquanto nas primeiras gravuras a luz era capaz de se espalhar pelos espaços e de se conectar com a atmosfera, nesta segunda versão perde-se toda a esperança de que a luz conduza à liberdade. Ela espreme-se por entre janelas gradeadas, adentra o espaço interior escuro como um feixe de raios ao qual falta ar para respirar. Piranesi bloqueou aqui toda abertura que conduzisse ao exterior. Ele ampliou a edição de 1761 por meio de duas folhas adicionais, incluindo *Il leone in bassorilievo* [*O leão em baixo-relevo*], nas quais os cárceres são representados em forma de ruínas imperiais, dando-lhes, assim, um caráter especificamente romano.

52
THOMAS FRYE
Jovem dama com rico colar de pérolas e túnica com pele de arminho (parcialmente realizado para Maria Gunning, Condessa de Coventry) | *Young Lady with opulent pearl jewelry and ermine robe (held by some to be Maria Gunning, Countess of Coventry)*, 1761
Meia-tinta | *Mezzotint*
Folha | *Print*: 51,5 × 36,4 cm
Placa | *Plate*: 50,5 × 35,4 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

53
THOMAS FRYE
Homem com turbante, apoiado sobre um livro (Autorretrato?) | *Man Wearing a Turban, Leaning on a Book (Self-portrait?)*, 1760
Meia-tinta | *Mezzotint*
Folha | *Print*: 51,2 × 36 cm
Placa | *Plate*: 50,6 × 35,5 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

THOMAS FRYE





MEZZOTINT: “LA MANIÈRE ANGLAISE”, IN THE ENGLISH STYLE

MAREN GRÖNING

The unique flowering of the mezzotint technique in England during the 18th and early 19th centuries is indebted to the high level of painting culture that was already pointing the way to Modernism and unfolded under Flemish influence (Anthonis van Dyck) in Georgian London (1714–1830/37).

Initially focused upon the portrait genre, the technique received additional impulses in the middle of the 18th century through landscape painting (Richard Wilson). Until about 1775, execution was predominantly in the hands of Irish specialists (John Brooks, James McArdell), subsequently followed by British engravers and printers (Valentine Green, Thomas Watson, John Raphael Smith, Richard Earlom), who carried the tradition into the 19th century (Charles Turner, David Lucas).

Thomas Frye (1710–1762), like some of his Irish countrymen, migrated to London at a young age. His best-known work to date consists of two series of portraits, which he edited in mezzotint engravings in 1760 and 1761/62. It is a variant of “character heads”, whereby the ladies (following Venetian models) are more idealised (cat. 52). Only the artist himself figures in a bust as a true portrait (cf. Wynne, 1972; cat. 53). Such studies appear as forerunners of the interest in physiognomic and psychological observation that was to awaken in England above all with William Hogarth (1697–1764).

John Martin (1789–1854) spans the arc to landscape and the renewal of the mezzotint process on steel plates in the 19th century. In 1812 Martin created his first sensational landscape painting. From then on, his trademark was the depiction of fateful, quasi world-shaking events, often on the basis of Old Testament texts (but also, for instance, following texts by John Milton) in gigantically vast, natural spaces in which cities of millions or centuries-old advanced civilisations are threatened with being swallowed up by storms, floods or earthquakes of cosmic proportions. From 1821 Martin also sought to disseminate his pictorial visions through prints and for this purpose he contacted Charles Turner (1773–1857), the leading mezzotint engraver of the time. Shortly afterwards, however, he took the project into his own hands, using a new method in which the copper plate was replaced by (soft) steel, thus allowing even finer tone transitions and more prints. In itself, however, the processing of the large-format plates with their highly sensitive surface, especially the printing, remained extremely demanding, so that only eight to ten prints per day were possible (cf. Griffith, 1996, p. 34).

With Joshua Commanding the Sun to Stand Still *(cat. 54) Martin’s first print of such plates appeared in 1827. By 1842 he had published 13 of these oversized images, some of them with reference to previous paintings, thus making his pictorial concepts extremely popular (cf. Campbell, 1992). Among other things, he had a decisive influence on American landscape painting, which was led in the 1830s by Thomas Cole (1801–1848), the founder of the Hudson River School.*

MEIA-TINTA: *MEZZOTINTO*, MANEIRA NEGRA, “A MANEIRA INGLESA”

MAREN GRÖNING

O singular florescimento da técnica da meia-tinta na Inglaterra durante o século XVIII e o início do século XIX deve-se ao alto nível da cultura da pintura, que já prenunciava o Modernismo e se desenvolveu sob a influência flamenga (Anthonis van Dyck) na Londres georgiana (1714-1830/37).

Concentrada de início no gênero do retrato, a técnica recebeu, em meados do século XVIII, impulsos adicionais da pintura de paisagens (Richard Wilson). Sua implementação esteve, até por volta de 1775, primordialmente nas mãos de especialistas irlandeses (John Brooks, James McArdell), aos quais se seguiram gravadores e impressores britânicos (Valentine Green, Thomas Watson, John Raphael Smith, Richard Earlom), que sustentaram a tradição até o século XIX (Charles Turner, David Lucas).

À semelhança de muitos irlandeses, Thomas Frye (1710-1762) migrou em sua juventude para Londres. Sua obra mais conhecida até hoje é composta de duas séries de retratos executados em 1760 e 1761/62 em gravuras em meia-tinta. Trata-se de uma variedade de “cabeças de personagens”, dentre as quais as damas (executadas a partir de modelos venezianos) são mais intensamente idealizadas (cat. 52). O único retrato genuíno é a imagem de um busto do próprio artista (cf. Wynne, 1972; cat. 53). Estes estudos aparecem como precursores do interesse pela observação fisionômica e psicológica, que surgiria na Inglaterra especialmente graças a William Hogarth (1697-1764).

John Martin (1789-1854) estabeleceu a ligação com a paisagem e a renovação do método de meia--tinta em placas de aço no século XIX. Em 1812, surgiu o primeiro quadro paisagístico espetacular de Martin. A representação de incidentes fatídicos de grande impacto, muitas vezes baseados no Velho Testamento (mas também, por exemplo, nos escritos de John Milton), em ambientes naturais de enormes extensões, onde cidades com milhões de habitantes ou complexas culturas centenárias são ameaçadas de ser engolidas por intempéries, marés ciclônicas ou terremotos de dimensões cósmicas, tornou-se sua marca registrada. A partir de 1821, Martin tentou difundir suas ideias imagéticas também por meio de gravuras e, com esse intuito, entrou em contato com o principal gravador de meia-tinta da época, Charles Turner (1773-1857). Pouco depois, porém, Martin tomou as rédeas do projeto, utilizando um novo método, no qual a placa de cobre era substituída por aço (macio), possibilitando ao mesmo tempo transições mais sutis entre os tons e uma tiragem maior. O tratamento das placas de grande formato com suas superfícies extremamente sensíveis, principalmente quanto à impressão, continuou, contudo, sendo um processo extremamente desafiador, de forma que só era possível realizar de oito a dez reproduções por dia (cf. Griffith, 1996, p. 34).

A primeira gravura de Martin executada com essas placas foi *Joshua Commanding the Sun to Stand Still* [*Josué comandando o Sol*] (cat. 54), publicada em 1827. Até 1842, Martin viria a publicar 13 destas representações superdimensionadas, por vezes relacionadas a suas pinturas anteriores, por meio das quais suas ideias visuais alcançaram grande popularidade (cf. Campbell, 1992). Entre outros, Martin influenciou de maneira decisiva a pintura paisagística estadunidense, encabeçada nos anos 1830 por Thomas Cole (1801-1848), fundador da Escola do Rio Hudson.



54
JOHN MARTIN
Josué comandando o Sol | ***Joshua commanding the Sun to stand still***, 1827
Água-forte, meia-tinta | *Etching, mezzotint*
Folha | *Print*: 59,2 x 79,4 cm
Placa | *Plate*: 57,8 × 77,8 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



55
JOHN MARTIN
A queda de Nínive | ***The Fall of Nineveh***, 1829-1830
Água-forte, meia-tinta | *Etching, mezzotint*
Folha | *Print*: 71 × 92,5 cm
Placa | *Plate*: 67,3 × 91,3 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES



FRANCISCO DE GOYA: THE SLEEP OF REASON

MAREN GRÖNING

In the case of Francisco de Goya (1746–1828), the break with the traditional functions and working methods of painting appears particularly striking and deliberate, precisely because he grew up in such a traditional environment. He worked as an altar and fresco painter, for the tapestry manufactory and as a portraitist at the Madrid court. He countered this with his independent existence as an artist with unbroken consistency.

One of the first occurrences revealing his temperament was his loud protest in 1780/81 against the rejection by the local building authorities of his designs for the vault spandrels of the fresco in one of the domes of the northern side aisle of the Zaragoza Cathedral with a depiction of Regina Martyrum*. The local authorities spoke out against Goya's unusual figurative style, his unconventional colouring and his outspoken sensuality. During his time in the service of the Madrid court (he became a draughtsman of the Royal Tapestries in 1775, a member of the Academia San Fernando in 1780,* Pintor del Rey *in 1786,* Pintor de Cámara *in 1789,* Primero Pintor de Cámara *in 1799), he portrayed many important figures of the upper aristocracy and leading protagonists of Spanish cultural life, whom he evidently succeeded in approaching as an interesting as well as entertaining and charming interlocutor. Nevertheless, the relationship of the painter to his models in the mirror of the portraits often seems somewhat abysmal and reveals a starkly exacerbated dialectic of representation and psychological penetration.*

Goya's famed printmaking cycles now once again mark a decisive turn towards the ideal of autonomous artistic creation. At issue here is not only the crisis that Goya suffered around 1792/93 due to a serious illness, but also ideas that he had already developed before that time – ideas that broke abruptly with academic doctrine and the classicist model of Antiquity, even discrediting them directly as instruments of despotic commissioned art. The new subject matter he envisaged was to show and critically illustrate universal human conditions of existence, as Goya wrote in the announcement of his Caprichos *in 1799. From the programme of* Los caprichos *one can span an arc through the second great cycle* Desastres de la guerra *to* Los disparates *(Hohl, 1980, pp. 239-309). Important for Goya is that he does not only consider himself free from external prototypes, but also from the imitation of nature. He thereby underscores both his spiritual independence and the universal orientation of his – so to speak – anthropological reflections. That these now turn out to be primarily negative, however, is hardly an issue for Goya. His people are a species downright driven by malice and stupidity. A lack of knowledge dominating everything and their unbridled instinctual life mean that the majority of them are not only the playthings of irrational forces, but that one must ask oneself whether anyone anywhere is in control at all. If this is the way things appear, the next one will soon follow and the cycle of mutual exploitation will continue. Whoever gets caught between the gears will be mangled "like plucked poultry" (Held, 2008, p. 49). The characters who seem to be in control of the circumstances often enough turn out to be monsters and grotesques in the full enjoyment of their own depravity.*

The way in which Goya imagines this world has made him one of the most influential graphic artists of the pre-modern era. He is an outstanding master of the aquatint technique. He interprets its two-dimensional effect as a means of lending silhouette-like heightened

FRANCISCO DE GOYA: O SONO DA RAZÃO

MAREN GRÖNING

Na obra de Francisco de Goya (1746-1828), a ruptura com as divisões tradicionais de tarefas e formas de trabalho da pintura parecem especialmente notáveis e conscientes, justamente pelo fato de o artista ter crescido em tal contexto. Goya trabalhava tanto como pintor de altares e afrescos, quanto na manufatura de tapeçarias e como retratista da corte madrilenha. A isso ele contrapunha, enfrentando todas as consequências, sua existência autônoma como artista de extrema coerência.

Uma primeira ocorrência a dar provas de seu temperamento foi o protesto veemente, em 1780/81, contra a rejeição a seus projetos para a enjunta da abóbada do afresco de uma das cúpulas da nave lateral norte da Catedral de Saragoça, que continha uma representação de *Regina Martyrum*. A administração local, responsável pelas construções, opôs-se ao estilo incomum das figuras de Goya, bem como a seu colorido pouco convencional e a sua franca sensualidade. Durante o período a serviço da corte madrilenha (em 1775, ele tornou-se responsável pelos esboços dos desenhos da *Real Fábrica de Tapices*; em 1780, membro da Academia San Fernando; em 1786, Pintor do Rei; em 1789, Pintor da Câmara do Rei; em 1799, Primeiro Pintor da Câmara do Rei), Goya retratou diversas personagens importantes da alta aristocracia e os principais protagonistas da vida cultural espanhola, dos quais ele evidentemente sabia se aproximar como interlocutor interessante, além de divertido e charmoso. No entanto, no espelho dos retratos, a relação entre o pintor e seus modelos parece ligeiramente enigmática, revelando uma dialética aguçada de representação e perspicácia psicológica.

Os famosos ciclos de gravuras de Goya marcam então novamente uma virada decisiva para o ideal da criação artística autônoma. Não se trata apenas da crise pela qual ele passou, por volta de 1792/93, em função de uma enfermidade, mas sim de ideias que ele já havia desenvolvido anteriormente – ideias que se desvinculavam abruptamente do ensino acadêmico e do modelo classicista da Antiguidade, desacreditando-os, de maneira direta, como instrumentos de uma despótica arte comissionada. O novo espectro temático idealizado por Goya deveria apontar e ilustrar criticamente as condições gerais da existência humana, como ele próprio escreveu ao anunciar seus *Caprichos* em 1799. É possível traçar um arco temático que parte de *Los caprichos* [*Os caprichos*], passa pelo segundo grande ciclo, *Desastres de la guerra* [*Desastres da guerra*], e chega até *Los disparates* [*Os disparates*] (Hohl, 1980, p. 239-309). Era importante para Goya conceber-se como artista livre, não apenas de modelos alheios, como também da imitação da natureza. Com isso, ele acentuava não apenas sua independência intelectual, mas também a orientação universal de suas reflexões de cunho quase antropológico. O fato de elas serem negativas era inquestionável para Goya. Seus seres humanos eram um gênero francamente incitado pela malícia e pela estupidez. Uma deficiência onipresente de conhecimento e uma vida desenfreada regida pelos instintos fazia com que eles, em sua maioria, não fossem apenas joguetes de forças irracionais, mas tornava necessário perguntar se, em algum lugar, alguém ainda teria controle sobre tudo o que acontecia. Quando o cenário era esse, o próximo ou a próxima surgia em breve e o ciclo de exploração mútua continuava. Quem não se adequasse, seria eventualmente abatido como uma "ave depenada" (Held, 2008, p.

conciseness to particular parts of a figure or figural scene, as well as to the figures themselves, often against a dark nocturnal background or endless, empty sky. The influence of the contour drawings of the Englishman John Flaxman (1755–1826), which extended throughout Europe, is also clearly noticeable in his work. However, Goya transformed the principle into a characteristic chiaroscuro *structure, whereby the strongly light-absorbing or reflective materials of traditional Spanish costume were of particular benefit to him. His working method is analogous. He begins with a line etching; in successive passes the gradated tones of the aquatint are laid over it; finally, burin and dry point set individual accents of expression with particular sharpness and blackness (cf. Held, 2008, p. 47).*

The publication history of the Caprichos*,* Desastres *and* Disparates *reveals the sometimes powerful internal and external tensions that could arise in Goya's relationship with his audience and his employers. The 80 sheets of the* Caprichos *appeared only once during Goya's lifetime, in 1799. Of the 300 copies of this edition, however, he was only able to sell a very few until 1803, which Goya himself later explained as a result of his fear of the Inquisition, due to which he took the* Caprichos *out of circulation and surrendered the remainders of the edition together with the plates in exchange for a scholarship for his son to the Real Calcografía in Madrid. Publication of the* Desastres*, which were created between 1810 and 1820, was completely prohibited, since with the renewed accession of Ferdinand VII to the throne, in 1814, the Restoration had begun, which had no place for Goya's anti-war views, to say nothing of the popular uprisings depicted in the* Desastres *that had taken place against Napoleon in 1808. Of the unpublished plates, it was not until 1863 that 80 representations were printed, commissioned by the* Real Academia de Bellas Artes*. Goya had left them untitled; the captions in use today were only added after 1863. The* Disparates*, on which Goya worked between 1815 and 1824 (the year in which he went into exile in France), were similarly affected. Once again, the* Real Academia de Bellas Artes *acquired 18 of the surviving plates from Goya's heirs and printed a first edition in 1864 with the somewhat misleading title* Proverbios *(*Proverbs*). The term* Disparates *is a better fit; Goya himself used it several times in his pictorial concepts. It should be noted, however, that the* Real Academia *printed the* Desastres *and the* Disparates *with a relatively heavy plate tone, which renders the clarity and fineness of the drawing somewhat dull.*

The Tauromaquia*, a series of 33 depictions (based on a book by Nicolás Fernández de Moratín, from 1777) deals with the history and contemporary celebrities of bullfighting in Spain. It was published in 1816, quite apart from any political and societal controversies. Here Goya was able to demonstrate his outstanding formal powers with consummate elegance. Like a strange dance, the fighting action takes place in boldest asymmetries between the empty spaces of the arena, the groups of arabesque figures joined together, and the perimeter of the arena where the spectators are lined up.*

49). As personagens que aparentemente controlam as circunstâncias, acabam, com frequência, revelando-se como monstros e carrancas em pleno gozo da própria depravação.

A forma como Goya imaginou esse mundo fez que ele se tornasse um dos gravuristas mais influentes da era pré-moderna. Ele era um extraordinário mestre da técnica da água-tinta e interpretava o efeito bidimensional dela como forma de atribuir maior concisão a determinadas áreas de uma figura ou cena, bem como às próprias personagens, muitas vezes dispostas como silhuetas diante de um fundo escuro noturno ou frente a um céu infinitamente vazio. A influência em toda a Europa dos desenhos delineados do inglês John Flaxman (1755-1826) pode ser percebida nitidamente também em Goya. No entanto, este transpunha o princípio para uma estrutura característica de *chiaroscuro*, na qual muitas vezes os tecidos dos trajes típicos espanhóis, que absorvem ou refletem fortemente a luz, o favoreciam. Sua forma de trabalho funcionava de maneira análoga. Por meio de uma água-forte, ele começava traçando linhas, sobre as quais colocava, em etapas sucessivas, as gradações tonais da água-tinta; por fim, o buril e a ponta-seca aplicavam destaques expressivos pontuais com especial nitidez e intensidade do preto (cf. Held, 2008, p. 47).

Na história da publicação de *Caprichos*, *Desastres* e *Disparates*, revelam-se as tensões internas e externas, por vezes fortes, que podiam surgir na relação de Goya com seu público e seus patrões. As 80 folhas de *Caprichos* foram publicadas apenas uma vez enquanto Goya ainda vivia, mais precisamente no ano de 1799. Dos 300 exemplares dessa edição, ele só conseguiu vender alguns poucos até 1803. O próprio Goya justificou isso posteriormente com seu temor da Inquisição, que o teria levado a recolher o resto da edição e a entregar os exemplares remanescentes, junto com as matrizes, à Real Calcografia em Madri em troca de uma bolsa de estudos para seu filho. Os *Desastres*, criados entre 1810 e 1820, tiveram sua publicação proibida, pois, com a renovada ascensão de Fernando VII ao trono em 1814, iniciou-se a Restauração – um período no qual era preferível ignorar a postura antibélica de Goya e mais ainda as insurreições populares de 1808 contra Napoleão, retratadas nos *Desastres*. Somente em 1863 a *Real Academia de Bellas Artes* mandou imprimir 80 exemplares das matrizes não publicadas. Elas haviam sido deixadas por Goya sem título – os nomes conhecidos hoje em dia foram escolhidos posteriormente. O mesmo aconteceu com os *Disparates,* obra na qual Goya trabalhou entre 1815 e 1824 (ano em que seguiu rumo ao exílio na França). Mais uma vez, a Academia madrilenha ficou com 18 matrizes recebidas dos herdeiros de Goya, tendo publicado em 1864 impressões das mesmas sob o título um pouco equivocado de *Provérbios*. O termo *Disparates* é mais adequado; o próprio Goya o utilizou várias vezes em seus esboços. É preciso naturalmente observar que a Academia imprimiu os *Desastres* e os *Disparates* com um tom relativamente pesado, que leva a clareza e a delicadeza do desenho do artista a ganharem um efeito um pouco turvo.

A *Tauromaquia,* uma série de 33 representações, aborda (em alusão a um livro de Nicolás Fernández de Moratín, de 1777) a história e as celebridades da época relacionadas às touradas na Espanha. A obra foi publicada em 1816, totalmente à parte de quaisquer discussões políticas e sociais. Goya pôde demonstrar com absoluta elegância toda sua extraordinária força formal. Como uma dança estranha, a luta se desenrola na mais audaz assimetria entre os espaços vazios da arena, os grupos de figuras dispostas lado a lado em arabesco e a barra colocada em torno da arena, onde os espectadores se alinham.

56
FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES
Os caprichos: O sonho da razão produz monstros | ***Los Caprichos: The Sleep of Reason Produces Monsters*** [Los Caprichos: El sueño de la razón produce monstruos], 1799 (1ª ed. | *1st ed.*)
Água-forte, água-tinta | *Etching, aquatint*
Folha | *Print*: 30,9 × 21,1 cm
Placa | *Plate*: 21,4 × 15,1 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



57
FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES
Os caprichos: Enfeitam-se | ***Los Caprichos: They spruce themselves up*** [Los Caprichos: Se repulen], 1799 (1ª ed. | *1st ed.*)
Água-forte, água-tinta raspada, buril |
Etching, scraped aquatint, graver
Folha | *Print*: 31 x 21,1 cm
Placa | *Plate*: 21 x 14,8 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



58
FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES
Os caprichos: À procura dos dentes | ***Los Caprichos: Out hunting for teeth*** [Los Caprichos: A caza de deintes], 1799 (1ª ed. | *1st ed.*)
Água-forte, água-tinta raspada, buril |
Etching, scraped aquatint, graver
Folha | *Print*: 30,8 x 20,8 cm
Placa | *Plate*: 21,7 x 15 cm
The ALBERTINA Museum Vienna





59
FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES
Os desastres da guerra: por uma navalha | ***The Disasters of War: On Account of a Pocket Knife*** [Los Desastres de la Guerra: por una nabaja], 1812-1815 (1ª ed. | *1st ed.*, 1863)
Água-forte, água-tinta, ponta-seca, buril | *Etching, aquatint, drypoint, graver*
Folha | *Print*: 18 x 25,6 cm
Placa | *Plate*: 15,4 x 20,5 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



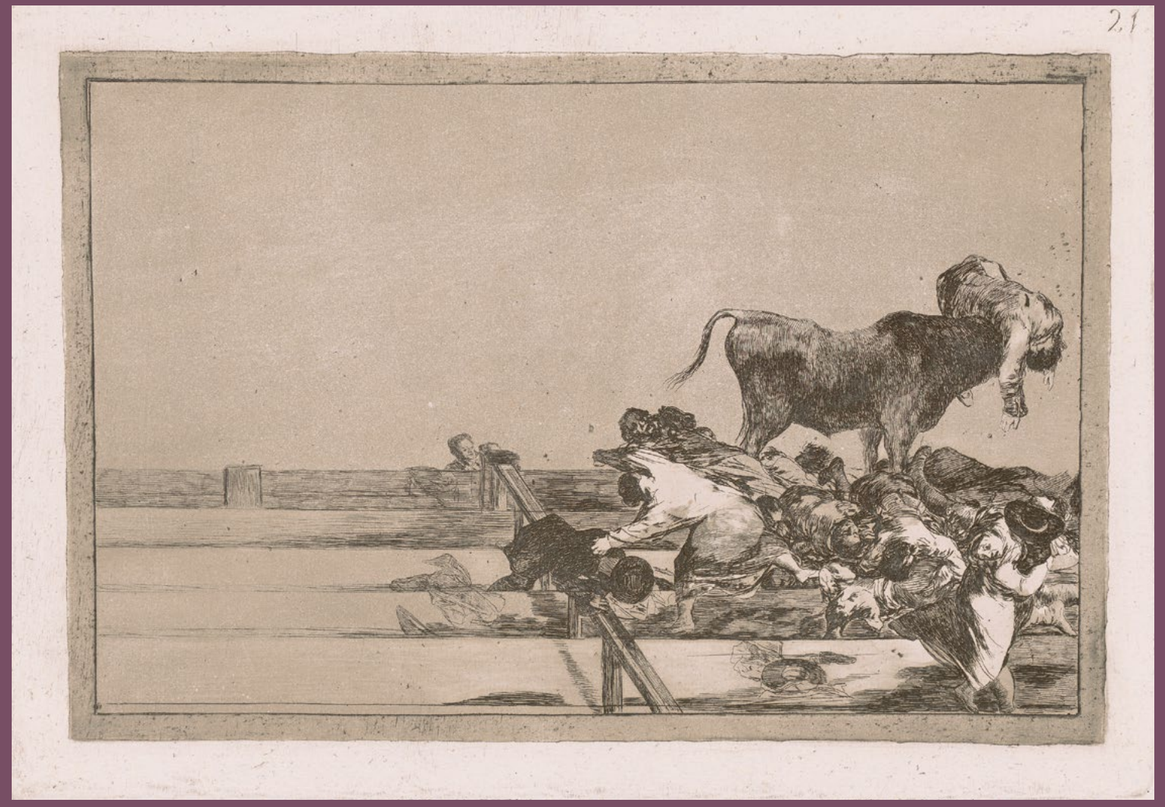


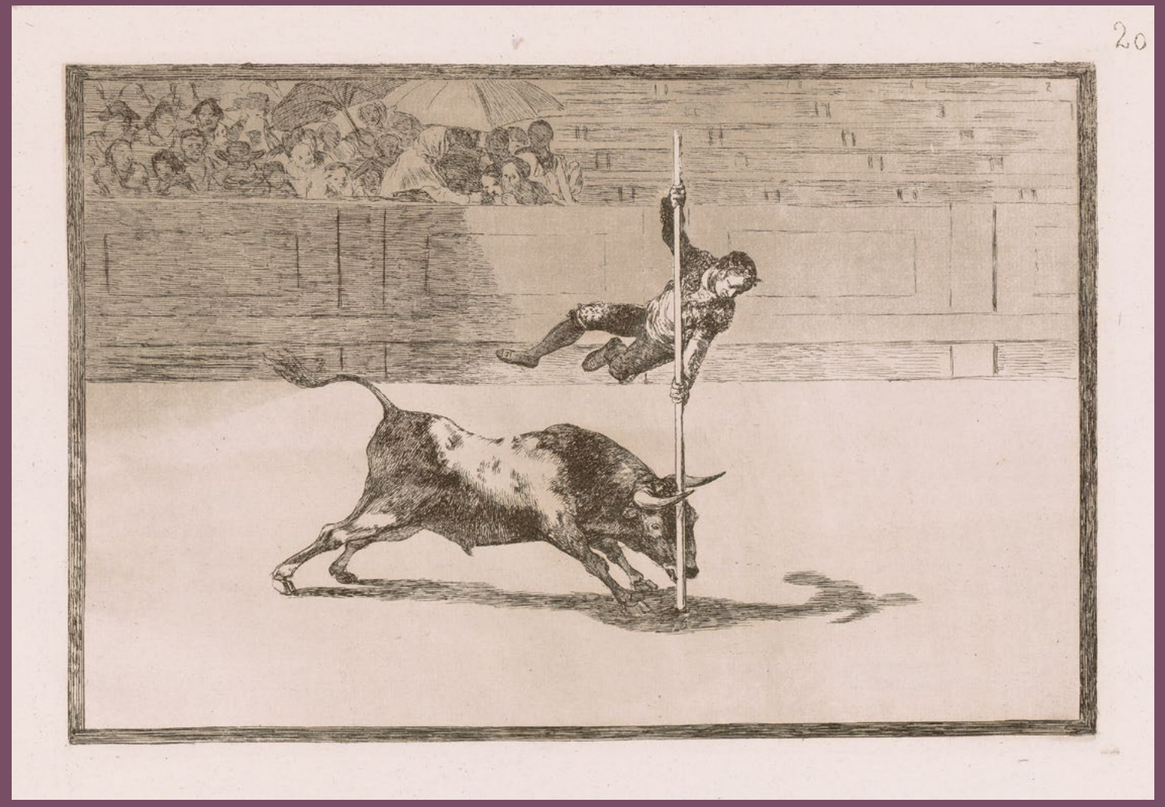
60
FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES
Os desastres da guerra: Isto é pior | ***The Disasters of War: This Is Worse***
[Los Desastres de la Guerra: Esto es peor], 1812-1815 (1ª ed. | *1st ed.*, 1863)
Água-forte, água-tinta, ponta-seca | *Etching, aquatint, drypoint*
Folha | *Print*: 18 x 25,5 cm
Placa | *Plate*: 15,5 x 20,4 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

61
FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES
Os desastres da guerra: Grande façanha! Com mortos! | ***The Disasters of War: An Heroic Feat! With Dead Men!***
[Los Desastres de la Guerra: Grande hazaña! Con muertos!], 1812-1815 (1ª ed. | *1st ed.*, 1863)
Água-forte, água-tinta, ponta-seca | *Etching, aquatint, drypoint*
Folha | *Print*: 17,6 x 24 cm
Placa | *Plate*: 15,6 x 20,5 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

62
FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES
A Tauromaquia: Desgraças acontecidas na arquibancada da Praça de Madri e morte do alcaide de Torrejón | *Bullfighting: Dreadful events that occurred in the front rows at the ring of Madrid and death of the Mayor of Torrejone* [La Tauromáquia: Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid, y muerte del Alcalde de Torrejón], 1816 (1ª ed. | *1st ed.*)
Água-forte, água-tinta raspada, buril | *Etching, scraped aquatint, graver*
Folha | *Print*: 31,5 x 43,5 cm
Placa | *Plate*: 24,7 x 35,3 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

63
FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES
A Tauromaquia: Agilidade e ousadia de Juanito Apiñani na praça de Madri | *Bullfighting: The Agility and Audacity of Juanito Apinani in the Ring at Madrid*
[La Tauromáquia: Ligereza y atrevimiento de Juanito Apinani en la Plaza de Madrid], 1816 (1ª ed. | *1st ed.*)
Água-forte, água-tinta raspada, buril | *Etching, scraped aquatint, graver*
Folha | *Print*: 31,5 x 43,2 cm
Placa | *Plate*: 24,4 x 35,2 cm
The ALBERTINA Museum Vienna





64
FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES
Os provérbios: Disparate da besta (Outras leis para o povo) | ***Proverbs: Animal Folly (Other Laws for the People)*** [Los Proverbios: Disparate de bestia (Otras Leyes por el Pueblo)], ca. 1810-1815 (antes da 1ª ed., 1864 | *prior to the 1st ed., 1864*)
Água-forte, água-tinta | *Etching, aquatint*
Folha | *Print*: 31,7 × 41,7 cm
Placa | *Plate*: 24,6 × 35,5 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



65
FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES
Os provérbios: Modo de voar | ***Proverbs: A Way of Flying*** [Los Proverbios: Modo de volar], ca. 1810-1815 (antes da 1ª ed. | *prior to the 1st ed.*, 1864)
Água-forte, água-tinta, ponta-seca | *Etching, aquatint, drypoint*
Folha | *Print*: 31,9 x 45,2 cm
Placa | *Plate*: 24,5 x 35,5 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



66
FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES
Os provérbios: Bobão | *Proverbs: Simpleton's Folly* [Los Proverbios: Bobalicón] ca. 1810-1815 (antes da 1ª ed. | *prior to the 1st ed.*, 1864)
Água-forte, água-tinta raspada, ponta-seca, buril | *Etching, scraped aquatint, drypoint, graver*
Folha | *Print*: 31,7 x 44,9 cm
Placa | *Plate*: 24,6 x 35,4 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



EUGÈNE DELACROIX



67
EUGÈNE DELACROIX
Cavalo selvagem; ou: cavalo assustado saindo da água | ***Wild Horse; or: Frightened Horse Fleeing the Water*** [Cheval sauvage; ou: Cheval effrayé sortant de l'eau], 1828
Litografia | *Lithograph*
Folha | *Print*: 34,5 x 26,8 cm
Corte do passe-partout | *Passepartout cut-out*: 26,7 x 24,6 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

68
EUGÈNE DELACROIX
Leão devorando um cavalo | ***Lion Devouring a Horse*** [Lion dévorant un cheval], 1844
Litografia; papel chinês | *Lithograph; rice paper*
Folha | *Print*: 17 x 23,5 cm
Corte do passe-partout | *Passepartout cut-out*: 16,4 x 22,9 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



LITHOGRAPHY IN FRANCE: FROM DELACROIX TO MANET

HEINZ WIDAUER

With some delay, the lithography invented in Germany by Alois Senefelder in 1798 reached France. At first, lithography was limited to the printing of music, as it had been in Germany previously; gradually it also gained acceptance for illustration purposes, and in a further step artists also took up the new printing medium for their own pictorial inventions. The breakthrough of the process in France came during the Napoleonic Era, when it was recognised, among other things, that lithographic printing could be used to produce larger print runs than steel or wood engraving at lower production costs. Among the Napoleonic officials who visited lithographic institutions in Munich and Offenbach to see for themselves the possibilities of the new technique was Dominique-Vivant Denon (1747–1825), Napoleon's closest adviser on art matters and later general director of the Musée central des arts de la République, *which was renamed the* Musée Napoléon. *He recognised the medium's importance and potential and, not least on account of his own lithographic work, made a significant contribution to the appreciation of the technique among artists as well. In addition, the refining of the technique in France was also facilitated by an Anglo-French joint project that lasted several decades: The 21-volume publication series* Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, *edited by Baron Isidore Justin Séverin Taylor (1789–1879), recorded the most important natural and artistic heritage objects in France in text and image. Leading artists created illustrations for it, which were printed at the lithographic institute of Godefroy Engelmann. Engelmann acquired the patent for the invention of chromolithography in 1837, thus laying the foundation for the further development of colour lithography, which was to reach an incomparable high point towards the end of the 19th century (cf. the chapter on Toulouse-Lautrec). Engelmann's printing house was, along with that of Charles de Lasteyrie, one of two institutions of its kind in Paris, which competed with each other in the first half of the century and also included artists' graphics in their publishing programmes.*

Lithography reached its first peak in France during the Romantic period with works by Théodore Géricault (1791–1824) and Eugène Delacroix (1798–1863). The two painters and graphic artists had broken away from the classicism of their teachers and devoted themselves to depicting nature as an elementary power that influenced and sometimes threatened humankind. Géricault mainly concentrated on depictions of armies and soldiers. In addition, the passionate horseman was very much interested in depictions of horses. In 1821, Géricault went to London for two years and published, among other things, the lithographic series Various Subjects Drawn from Life and on Stone, *which is characterised by a special liveliness and directness. "What he touches and reveals, he inspires with new life," noted Eugène Delacroix admiringly about Géricault. Like Géricault, Delacroix had a great affection for horses. In a diary entry of 15 April 1823, he wrote: "It is imperative that I start studying horses. Visit the stables every morning; go to bed as early as possible and get up just as early" (Delacroix, 1932, p. 25).*

Delacroix's lithograph Cheval sauvage ou cheval effrayé sortant de l'eau *[*Wild Horse or Frightened Horse Fleeing the Water*] (1828; cat. 67) has the character of a study or experiment, as evidenced by the small edition. It breaks with the tradition that horses were only depicted in connection with representative portraits of riders. In this lithograph the horse is the main character. The artist concentrates entirely on the moment when the animal dashes from a watercourse. One can almost feel the terror of the animal. He condenses the "moment of shock" with powerful, rapid and energetic strokes of lithographic chalk and a strong light-dark contrast. Delacroix also created illustration cycles for contemporary literature such as Goethe's* Faust, *Shakespeare's* Hamlet *and works by Walter Scott and Lord Byron. In individual prints he devoted himself to more down-to-earth aspects of nature. For instance, he dramatically depicts the ferocity, power, immediacy and cruelty of an unequal struggle between*

A LITOGRAFIA NA FRANÇA: DE DELACROIX A MANET

HEINZ WIDAUER

Com algum atraso, a litografia – inventada na Alemanha por Alois Senefelder em 1798 –, chegou também à França. De início, ela era usada no país, como anteriormente na Alemanha, apenas para a impressão de partituras, mas gradualmente passou a ser utilizada também para fins ilustrativos. Em uma etapa posterior, os artistas apropriaram-se do novo meio gráfico em suas próprias criações. Na França, o grande avanço do processo aconteceu na época de Napoleão, entre outros motivos por se ter reconhecido que a litografia possibilitava a impressão de grandes tiragens a custos de produção mais baixos que a siderografia ou a xilogravura. Entre os funcionários de Napoleão que visitaram oficinas litográficas em Munique e Offenbach para informar-se sobre as possibilidades da nova técnica, estava Dominique-Vivant Denon (1747-1825), consultor para questões ligadas à arte mais próximo de Napoleão e que mais tarde viria a ser diretor-geral do *Musée central des arts de la République*, renomeado como *Musée Napoléon*. Vivant Denon reconheceu a importância e o potencial da litografia, tendo contribuído significativamente, sobretudo através de sua própria atividade no ramo, para o reconhecimento da técnica, inclusive junto aos artistas. Além disso, o aprimoramento da técnica na França foi favorecido por um projeto conjunto anglo-francês que levou várias décadas: a série de publicações *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* [*Viagens pitorescas e românticas pela França antiga*], organizada pelo Barão Isidore Justin Séverin Taylor (1789-1879). Em seus 21 volumes, a publicação registrava os monumentos artísticos e as belezas naturais mais importantes da França em imagem e texto. Artistas de renome fizeram ilustrações para a obra, que eram impressas na oficina litográfica de Godefroy Engelmann. Em 1837, Engelmann registrou a patente pela invenção da cromolitografia, estabelecendo assim o fundamento para o futuro desenvolvimento da litografia colorida, que atingiria um apogeu incomparável no final do século XIX (conferir capítulo sobre Toulouse-Lautrec). A tipografia de Engelmann era, ao lado da de Charles de Lasteyrie, um dos dois estabelecimentos do gênero em Paris que competiam entre si na primeira metade do século e que também incluíram gravuras de artistas em sua agenda editorial.

Na época do Romantismo, a litografia atingiu seu primeiro apogeu na França, com obras de Théodore Géricault (1791-1824) e Eugène Delacroix (1798-1863). Os dois pintores e artistas gráficos tinham se distanciado do Classicismo de seus professores e dedicavam-se à representação da natureza como um poder elementar que influencia e, por vezes, ameaça o ser humano. Géricault ocupava-se principalmente de representações de exércitos e soldados. Além disso, esse artista, que era um cavaleiro apaixonado, trabalhava em representações de cavalos. Géricault permaneceu em Londres de 1821 a 1823, tendo publicado, entre outros trabalhos, a série litográfica *Various Subjects Drawn from Life and on Stone* [*Vários motivos desenhados da vida e sobre pedra*], caracterizada por sua particular vivacidade e objetividade. "O que ele toca e revela, ganha vida nova", declarou Eugène Delacroix sobre Géricault, admirado. Como Géricault, Delacroix também cultivava uma grande afeição por cavalos. No dia 15 de abril de 1823, escreveu em seu diário: "Começar sem falta o estudo de cavalos. Visitar os estábulos todas as manhãs, de preferência ir cedo para a cama e acordar também cedo" (Delacroix, 1932, p. 25).

A litografia de Delacroix de título *Cheval sauvage ou cheval effrayé sortant de l'eau* [*Cavalo selvagem ou cavalo assustado saindo da água*] (1828; cat. 67) tem caráter experimental e de estudo, o que é indicado também por sua pequena tiragem. Essa obra rompe com a tradição, segundo a qual os cavalos só eram representados no contexto de retratos de cavaleiros. Nessa litografia, o cavalo é o personagem principal. O artista concentrou-se inteiramente no momento em que

a lion and a horse. Similar themes echo in Géricault's lithographs, but Delacroix depicts even more vividly the moment when the lion digs its teeth into the neck and its claws into the flank of the horse. The contrast between the horse's broken stare, its protruding tongue and the lion's burning eyes (cat. 68; Lion devorant un cheval *[*Lion Devouring a Horse*], 1844) underscores the ruthlessness of nature and life.*

Apart from the depictions in the Romantic period, where nature was seen as a fateful threat and predestination, the history of lithography in France can also be read as a history of political abuse and corruption. At times, this was seen as a sign of the decline of lithography in France, since the artistic aspirations of the pictorial satire, such as that produced en masse by Honoré Daumier (1808–1879), seemed to be relegated by subjects dealing with everyday life, political events or social life: Géricault, Daumier, and Édouard Manet criticised the prevailing political conditions with their lithographs and reaped censorship and even prison sentences for doing so. In order to publicise his painting Le adeau de la Méduse *[*The Raft of the Medusa*], stigmatized by the Salon and rejected by the public, which denounced the incompetence of the elites in France, Géricault printed it in London; Honoré Daumier served prison sentences for his caricaturally critical depiction of the "Citizen King" Louis-Philippe.*

Although the poet Charles Baudelaire doubted the artistic quality of Édouard Manet's (1832–1883) lithographs, the latter held fast to this technique. Since his oil painting L'exécution de Maximilien *[*The Execution of Emperor Maximilian*] (cat. 69) had been rejected by the critics because it focused on the dubious role played by French troops in connection with the execution of the Habsburg by Mexican revolutionary troops, Manet was banned from printing and publishing both the painting and the accompanying lithograph, and the stone was destroyed. Two years later Manet tried to publish a similar topic with identical details. Thus the execution squad of the lithograph* The Execution of Emperor Maximilian *was to be repeated in reverse on the left half of the sheet of the lithograph* La Barricade *[*The Barricade*] (cat. 70). Manet took a blank sheet of paper, traced the outlines of the soldiers of the firing squad at* The Execution of Emperor Maximilian*, added the houses in the background and then traced the drawing onto the prepared surface of the stone. Due to the print the firing squad appeared in the lithograph* The Barricade *mirror-reversed to that of* The Execution *and has the inconspicuous flaw of the soldiers at the barricade being left-handed. With this lithograph, Manet denounced in any case the merciless action taken against the Paris Commune insurgents by the National Guard. With the generic title, Manet detached the depiction from the current events of the Paris Commune in 1870/71 and created a timelessly valid indictment.*

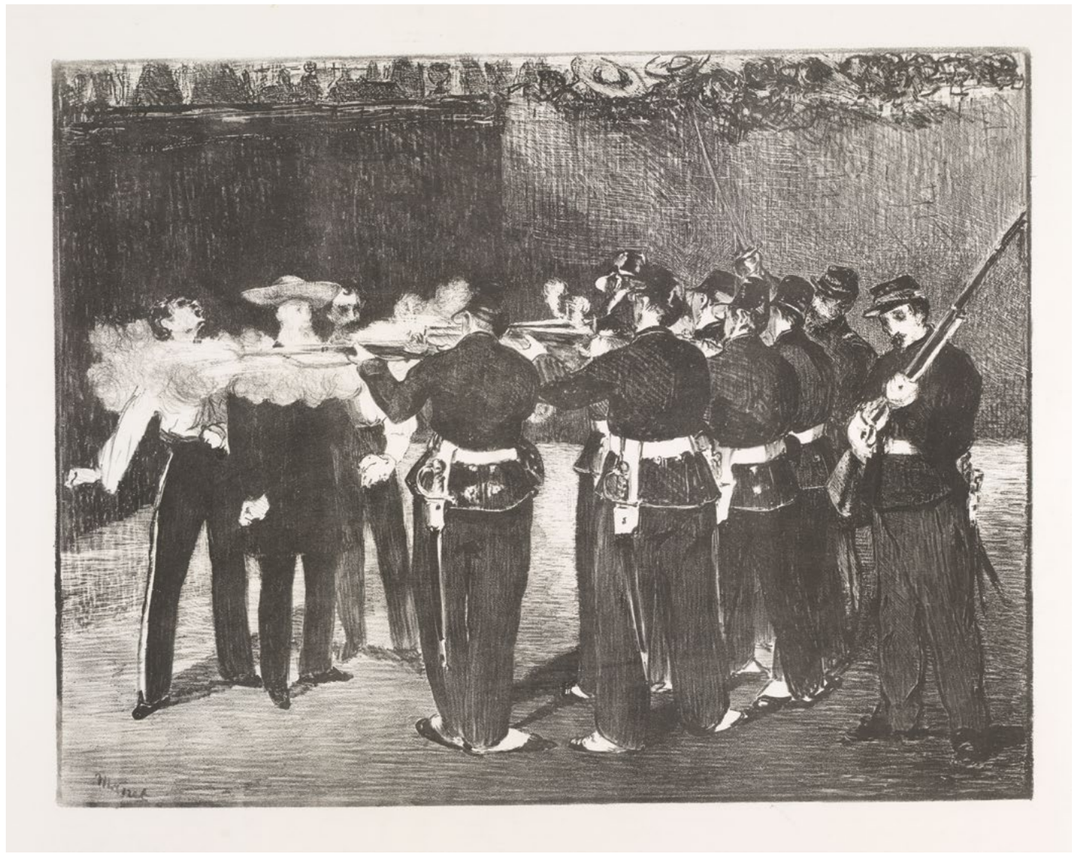
o animal salta para fora da correnteza. O observador tem a impressão de estar sentindo o susto com o animal. Com traços intensos, velozes e enérgicos do *crayon* litográfico e um forte contraste claro-escuro, o artista intensifica o "momento do susto". Delacroix também criou ciclos de ilustrações para a literatura da época, como para *Fausto*, de Goethe, *Hamlet*, de Shakespeare, e obras de Walter Scott e Lord Byron. Em folhas avulsas, ele se dedicava a aspectos mais prosaicos da natureza, retratando com dramaticidade, por exemplo, a ferocidade, a força, a premência e a crueldade de uma luta desigual entre um leão e um cavalo. Temas semelhantes também aparecem em litografias de Géricault, mas Delacroix representa o exato momento em que o leão crava os dentes no pescoço e as garras no flanco do cavalo de maneira ainda mais intensa. O contraponto entre o olhar derrotado do cavalo, sua língua pendente e os olhos ardentes do leão (cat. 68; *Lion devorant un cheval* [*Leão devorando um cavalo*], 1844) sublinha a impiedade da natureza e da vida.

Sem contar as representações feitas no Romantismo, nas quais a natureza é apresentada como determinação e ameaça do destino, a história da litografia na França pode ser interpretada também como uma história do abuso político e da corrupção. Por vezes, isso era visto como sinal do declínio da litografia francesa, já que a ambição artística da imagem satírica, como as que Honoré Daumier (1808-1879) produzia em massa, parecia ser relegada a temas que tratavam da vida cotidiana, de eventos políticos e da vida social. Géricault, Daumier e Édouard Manet criticavam, através da litografia, a situação política reinante e, com isso, sofriam com a censura, tendo sido até mesmo condenados a penas de prisão. Para divulgar sua obra *Le adeau de la Méduse* [*A balsa da Medusa*], que denunciava a incompetência das elites francesas e era estigmatizada pelo Salão e rejeitada pelo público, Géricault teve de imprimi-la em Londres. Honoré Daumier cumpriu uma pena de prisão por sua representação caricatural e crítica do "Rei Cidadão" Luís Filipe.

Embora o poeta Charles Baudelaire tenha colocado em dúvida a qualidade artística das litografias de Édouard Manet (1832-1883), este continuou a utilizar a técnica inabalavelmente. Pelo fato de sua pintura a óleo *L'exécution de Maximilien* [*A execução de Maximiliano*] (cat. 69) ter sido rejeitada pela crítica, por abordar criticamente o papel ambíguo desempenhado pelas tropas francesas na execução do Habsburgo pelas tropas revolucionárias mexicanas, Manet foi proibido de imprimir e publicar tanto a pintura quanto a litografia correspondente, cuja matriz de pedra foi destruída. Dois anos mais tarde, Manet tentou publicar um tema semelhante com detalhes idênticos. O pelotão de fuzilamento da litografia *A execução de Maximiliano* voltava a aparecer em ordem reversa, do lado esquerdo da impressão de *La Barricade* [*A barricada*] (cat. 70). Para isso, Manet tomou uma folha em branco, reproduziu os contornos do pelotão de *A execução de Maximiliano*, acrescentou casas ao fundo e transferiu, a seguir, o desenho para a superfície preparada da pedra. A impressão faz que, na litografia *A barricada*, o pelotão de fuzilamento apareça invertido em relação à obra anterior, tendo como discreta imperfeição o fato de os soldados de *A barricada* serem canhotos. Com essa litografia, Manet denunciava de toda forma o procedimento implacável da Guarda Nacional contra os insurgentes da Comuna de Paris. Através do título genérico, Manet desfez a ligação da representação com os acontecimentos de 1870/71, criando uma acusação válida e atemporal.

69
EDOUARD MANET
A execução de Maximiliano | ***The Execution of Maximilian***
[L'exécution de Maximilien], 1867
Litografia | *Lithograph*
Folha | *Print*: 44,2 x 61,3 cm
Placa | *Plate*: 33,3 x 43,3
The ALBERTINA Museum Vienna

EDOUARD MANET



70
EDOUARD MANET
A barricada (repressão da Comuna de Paris) | ***The Barricade (Scene from the Paris Commune revolt)*** [La barricade (répression de la Commune de Paris)], 1871
Litografia em papel laminado chinês |
Lithograph on rolled rice paper
47,6 x 34 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



MAX KLINGER

71
MAX KLINGER
Afundando (folha 12 do ciclo "Uma vida") | *Sinking (Sheet 12 from the cycle "A Life")* [Untergang (Blatt 12 aus dem Zyklus "Ein Leben")], 1884 (3ª ed. | *3rd ed.*, 1891)
Água-forte, ponta-seca | *Etching, drypoint*
Folha | *Print*: 60 × 44,6 cm
Placa | *Plate*: 27,5 × 22,9 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



MAX KLINGER: GRIFFELKUNST, *OR THE ART OF THE STYLUS*

MAREN GRÖNING

Max Klinger (1857–1920) is viewed in the context of late 19th century German art as a personality both eccentric and yet also unifying. His work still had clear points of contact with the realistic and naturalistic currents in painting after 1850, but it also offered significant impulses for the resumption of neoclassical and romantic tendencies that had been dominant around 1800 and had conquered the art academies in Munich, Düsseldorf and Berlin in the first half of the 19th century. This so-called "New Idealism" (in part understood as a German synonym for French Symbolism), already in existence at that time, culminated in Klinger's forceful emphasis on an autonomous drawing and (print) graphics under the term Griffelkunst *(art of the stylus). For Klinger,* Griffelkunst *entails not least of all, distancing oneself as far as possible from the medium of painting in general and in particular from the Impressionist view of painting, which had begun to conquer the European art public from France in the 1860s and 1870s. His programmatic publication* Malerei und Zeichnung *[*Painting and Drawing*] of 1891 (cf. Klinger, 1891) illustrates how he succeeded in positioning himself in the 19th century's increasingly dense field of differing, often dialectically related and repeatedly historically revised conceptions of art.*

No less impressive, however, were his great graphic cycles, which he arranged like a composer by opus *numbers. Klinger realised them not as illustrations of given texts, but as independent pictorial poems. An almost sculptural will to create emerges, where he plays within these cycles with occasionally strikingly varied pictorial formats. In addition, the artist takes a finely measured approach to affectivity and to elements of "ugliness, horror and disgust" (Klinger, 1891, p. 33 f.). Klinger's idea of a purely self-explanatory, i.e. as purely linear a drawing/graphic as possible has these elements appear literally sublimated. Concentration on the preservation of the creative will and intellectual control precisely where there is a threat of slipping into the unsavoury or a loss of meaning is what characterises his extraordinarily intense pictorial solutions.*

Klinger worked on the cycle Ein Leben *[*A Life*] (Opus VIII), from which the print shown here is taken, from 1880 to 1884. It does not actually depict a story, but rather changing individual scenes from the course of a prostitute's life. A considerable tradition already existed for this subject, but the phenomenon had grown by leaps and bounds in all major European cities in the late 19th century and had already been widely interpreted, especially in French naturalism, when Klinger turned to it (cf. Wenn, 2006). The material gave Klinger the opportunity to combine piquant eroticism with a socio-critical statement, resulting in highly sophisticated pictorial inventions. The concept of the woman drowning in infinite space right before the eyes of the viewer (sheet 12:* Untergang *[*Sinking*]; cat. 71) is probably based on similarly emptied illustrations by the British sculptor John Flaxman (1755–1826) (cf. Morton, 1995, p. 549). Max Klinger, comparable to his friend Georg Brandes (1842–1927), thus spanned an arc from Romanticism to Modernism (see Brandes, 1872).*

MAX KLINGER: *GRIFFELKUNST*, OU A "ARTE DO ESTILETE"

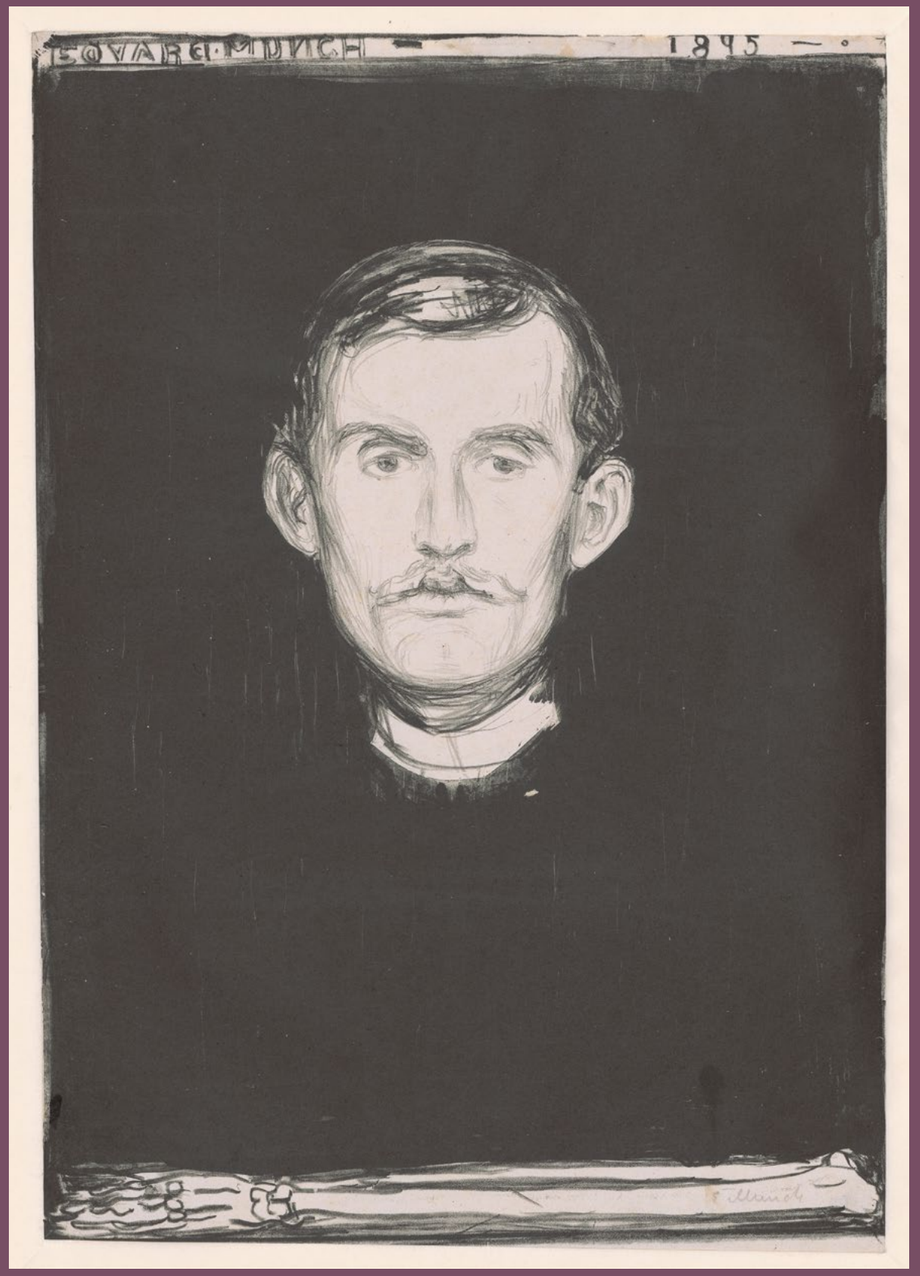
MAREN GRÖNING

Na arte alemã do final do século XIX, Max Klinger (1857-1920) é visto como uma personalidade excêntrica e ao mesmo tempo integradora. Sua obra ainda apresentava nítidos pontos de contato com as correntes da pintura realista e naturalista posteriores a 1850, mas também oferecia impulsos importantes de retomada das tendências neoclássicas e românticas, dominantes por volta de 1800 e que haviam conquistado as academias de arte em Munique, Düsseldorf e Berlim na primeira metade do século XIX. Esse movimento, que naquela época já era denominado "Neoidealismo" (e pode ser parcialmente compreendido como um sinônimo alemão do Simbolismo francês), exacerba-se em Klinger na ênfase a um desenho e uma gravura (impressa) autônomos sob o conceito de *Griffelkunst* ["arte do estilete"]. Para ele, a arte do estilete significa sobretudo distanciar-se tanto quanto possível da pintura em geral e, em especial, do conceito de pintura do Impressionismo, que nos anos 1860 e 1870 começou a conquistar, desde a França, o público de arte europeu. Seu ensaio *Malerei und Zeichnung* [*Pintura e desenho*], de 1891 (cf. Klinger, 1891), mostra como o artista soube se posicionar, no século XIX, em um campo cada vez mais denso de diferentes conceitos de arte, muitas vezes dialeticamente relacionados entre si e repetidas vezes revisados historicamente.

Não menos impressionantes, porém, eram seus grandes ciclos gráficos, que ele classificava por meio de números de *opus*, como um compositor. Klinger não os realizava como ilustrações de textos predefinidos, mas como poemas imagéticos autônomos. Um poder criativo já quase escultural manifesta-se quando ele brinca dentro desses ciclos com formatos de imagens em parte notavelmente variados. A isso acrescenta-se uma abordagem cuidadosamente dosada de elementos afetivos e do "feio, horrível e nojento" (Klinger, 1891, p. 33ss). A ideia de Klinger de um desenho/uma gravura puros, que falem por si mesmos, ou seja, tão lineares quanto possível, faz esses elementos parecerem literalmente sublimados. A concentração na preservação do poder criativo e do controle intelectual, exatamente onde há ameaça de escorregar para o repugnante ou para o risco de uma perda de significado, caracteriza suas soluções imagéticas de intensidade extraordinária.

De 1880 a 1884, Klinger trabalhou no ciclo *Ein Leben* [*Uma vida*] (Opus VIII), de onde provém a gravura mostrada aqui. Na realidade, não é uma história que está sendo representada, mas cenas alternadas de histórias de vida de prostitutas. Já existia uma tradição considerável referente a esse tema, mas o fenômeno havia aumentado rapidamente no final do século XIX em todas as grandes cidades europeias. Quando Klinger se dedicou a esse assunto, ele já havia sido amplamente refletido, em especial no Naturalismo francês (cf. Wenn, 2006). O tema deu a Klinger a oportunidade de combinar um erotismo picante com declarações de crítica social, o que resultou na invenção de imagens altamente sofisticadas. O conceito da mulher se afogando no espaço infinito bem à frente dos olhos do observador (folha 12: *Untergang* [*Afundando*]; cat. 71) pode ter sido inspirado em ilustrações semelhantemente esvaziadas do escultor britânico John Flaxman (1755-1826, cf. Morton, 1995, p. 549). Max Klinger, tal qual seu amigo Georg Brandes (1842-1927), traçou um arco do Romantismo ao Modernismo (cf. Brandes, 1872).

72
EDVARD MUNCH
Autorretrato com esqueleto do braço | *Self-Portrait with forearm bones* [Selvportrett med knokkelarm], 1895
Litografia a tinta e giz litográficos e agulha em preto |
Lithography with with litho-ink, litho-chalk and needle in black
Folha | *Print*: 45,6 x 31,5 cm
Placa | *Plate*: 45,6 x 31,5 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



EDVARD MUNCH

SYMBOLS OF MEMORY: EDVARD MUNCH

ANTONIA HOERSCHELMANN

The Norwegian painter Edvard Munch (1863–1944) is recognised as an important protagonist of Modernism and a pioneer of Expressionism. His pictorial innovations and themes affect the viewer through their unprecedented quality and hence their strangeness. Paintings such as Skrik *[*The Scream*] became universally recognised codes for elementary human feelings. Munch's works originate from his own subjective experiences: "I do not paint what I see, but what I saw." The filter of memory, the traces and scars in the psychological processing of what has been experienced and felt are the basis of his innovative iconography and his independent world of forms and colours.*

Severe misfortunes since his early childhood sensitised the artist to the existential themes of illness, fear, death and loneliness: Born in 1863 as the second of five children, his mother died of tuberculosis shortly after the birth of his youngest sister. Munch was only five years old. The father took refuge in a fanatical religiosity that weighed heavily on the family's everyday life. Only nine years after his mother, his favourite sister, only one year than him, died of tuberculosis at the age of fifteen. Munch, who himself had survived the disease shortly before, felt guilty.
What was to become characteristic of Munch's work was that even in his early pictorial solutions he detached the figures from their narrative context and confronted the viewer with them head-on. Through frontality he creates closeness and presence. This is particularly evident in his impressive graphic oeuvre. It is extensively preserved with over 750 subjects in about 30,000 prints.

The reason for Edvard Munch's first prints was initially the commercial consideration that prints were cheaper than paintings and therefore easier to sell. Ultimately, however, he created a large number of independent works of art. A lithograph created in 1895 shows him with the bones of an arm, for example (cat. 72). The self-portrait shines forth from the enveloping deep black ground, which also engulfs the upper body. The artist's name and the year of creation are written in block letters at the upper edge of the picture; the presence of these pictorial elements is reminiscent of graves. The bony forearm, which evokes the contemporaneous invention of radiography, also refers to transience and death.

At the latest during his stay in Paris in 1896, Munch discovered the independent expressive values of colour lithography, etching and woodcuts, which were equal to those of painting. In the 1890s Paris became the centre of avant-garde printmaking. Henri de Toulouse-Lautrec and the Nabis *around Édouard Vuillard revolutionised colour lithography; Paul Gauguin and Félix Vallotton revived the art woodcut, which had degenerated in the course of the 19th century into the perfectly executed but superficial illustration medium of daily and weekly newspapers. In Paris, thanks to the French art of printing, Munch discovered the possibility of condensing pictorial motifs and intensifying the expressive content by simplifying motifs. Countless unique prints were created – either because Munch subsequently reworked them by hand, or because he experimentally produced only a single print on a particular paper. A further innovative feature is his decision to cut the woodblock into individual parts following the contour lines of the image motifs. This made it easier for Munch to colour the individual elements differently and then, like a jigsaw puzzle, reassemble them for the printing process. Woodblock printmaking was thus no longer a technique used solely for reproducing popular paintings.*

As early as 1903 Max Kurzweil (1867–1916) had created one of his renowned prints in Vienna with the square woodcut Der Polster *[*The Cushion*] (cat. 77), which conveys his predilection for woodcut prints, especially for the Japanese woodcut and printing technique. He also experimented with the effect of colours and printed different layers on top of each other. In 1902, the Vienna Secession had also heralded in a new era with their sensational Beethoven exhibition: the modern Viennese woodcut had achieved its successful breakthrough. Although*

SÍMBOLOS DA MEMÓRIA: EDVARD MUNCH

ANTONIA HOERSCHELMANN

O pintor norueguês Edvard Munch (1863-1944) é considerado um protagonista significativo do Modernismo e precursor do Expressionismo. Seus temas e criações visuais comovem devido à ausência de referências e, portanto, ao estranhamento que provocam. Quadros como *Skrik* [*O grito*] transformaram-se em alegorias universais de sentimentos humanos elementares. As obras de Munch têm origem em suas próprias experiências subjetivas: "Não pinto o que vejo, mas o que vi". O filtro da memória, os vestígios e as cicatrizes na elaboração psíquica do que foi vivido e sentido são as bases de sua nova iconografia e de seu mundo autônomo de formas e cores.

Duros golpes do destino desde a primeira infância sensibilizaram o artista para temas existenciais como doença, medo, morte e solidão. Segundo de cinco filhos, Munch nasceu em 1863. Logo após o nascimento de sua irmã mais nova, sua mãe morreu de tuberculose, quando Munch tinha apenas 5 anos. O pai refugiou-se em uma religiosidade fanática que dificultava muito o cotidiano da família. Apenas 9 anos depois da morte da mãe, sua irmã predileta, um ano mais velha que ele, morreu aos 15 anos de tuberculose. Munch, que pouco antes havia sobrevivido à doença, sentiu-se culpado.

Um aspecto característico da obra de Munch é que, já desde as primeiras composições de imagens, o artista destacava suas figuras de um contexto narrativo e as posicionava imediatamente à frente do observador. Com a perspectiva frontal, ele criava proximidade e presença — um aspecto particularmente evidente em sua impressionante obra gráfica, largamente preservada com um total de aproximados 30 mil exemplares abordando mais de 750 temas.

No início, a motivação para Edvard Munch fazer suas primeiras obras impressas foi o raciocínio comercial de que gravuras, em comparação com pinturas, seriam mais baratas e, portanto, mais fáceis de vender. Por fim, contudo, realizou um grande número de obras de arte autônomas. Uma litografia criada em 1895, por exemplo, retrata o artista com os ossos de um braço (cat. 72). O autorretrato resplandece em frente ao fundo profundamente preto que o envolve e domina também o dorso. Na borda de cima do quadro, consta o nome do artista em letras de forma e o ano em que a obra foi executada. A presença desses elementos visuais remete a sepulturas. O antebraço ósseo, que alude à invenção da radiografia ocorrida na mesma época, é um indício da efemeridade e da morte.

O mais tardar desde sua estada em Paris, em 1896, Munch descobriu na cromolitografia, na água-forte e na xilogravura valores expressivos independentes, equivalentes aos da pintura. Nos anos 1890, Paris era o centro da gravura de vanguarda. Henri de Toulouse-Lautrec e os *nabis* em torno de Édouard Vuillard revolucionavam a cromolitografia; Paul Gauguin e Félix Vallotton reavivavam a xilogravura artística, que se havia degradado à condição de meio ilustrativo — perfeito, porém superficial — de jornais diários e semanários. Em Paris, graças à arte gráfica francesa, Munch descobriu a possibilidade de condensar motivos e de elevar seu teor expressivo através da simplificação. Surgiram inúmeras impressões únicas — seja porque Munch as modificava manualmente *a posteriori* ou porque executava apenas uma única impressão experimental em determinado papel. Inovadora foi também a decisão de serrar o bloco de madeira em pedaços separados, seguindo as linhas de contorno do motivo da imagem. Desta forma, ficava mais fácil entintar cada elemento de maneira diferente, reunindo todos como em um quebra-cabeça para o processo de impressão. A partir de então, a xilogravura deixou de ser apenas uma técnica destinada a reproduzir pinturas populares.

Já em 1903, Max Kurzweil (1867-1916) havia criado em Viena, com a xilogravura quadrada *Der Polster* [*A almofada*] (cat. 77), uma de suas notáveis gravuras, demonstrando sua preferência pela xilogravura, sobretudo pela técnica japonesa de entalhe e impressão. Kurzweil também experimentava o efeito das tintas e imprimia diversas camadas sobrepostas. Em 1902, a Secessão de Viena também

the woodcuts of Munch and Kurzweil are only superficially related to each other and ultimately reduce down to the choice of technique, both are nevertheless united not only by their particular interest in this ancient printing technique, but also by their endeavour to achieve an intense mode of expression through an innovative use of colour.

In his oeuvre, Munch dissolves the hierarchy among the various techniques – painting, drawing and printmaking. Even chronologically, the painted version no longer necessarily precedes the printed version. Some themes found their first formulation in woodcuts or etchings before they were varied in painting; some themes were only formulated in print, some appear only in paintings.

Under these new conditions, Munch also began to intensively explore the theme of the Madonna in the mid-1890s. He created five versions of paintings and a monochrome lithograph, which he later expanded with colour plates and motifs. The presence of the Madonna (cat. 73) is heightened by the nudity of the girl and her format-filling body. Munch's depiction of the Madonna combines the type of the femme fragile *and the* femme fatale*. This type of woman does not only arise from the frame motif, but also from the combination of rest and movement, of nudity and concealment and the unexplained lascivious posture between reclining and standing. The frame with the embryo skeleton and sperm connects the Madonna with the themes of conception, giving birth and the Dance of Death.* Kvinne med rødt hår og grønne øyne *[*Woman with red hair and green eyes*] (cat. 74) also approaches his depictions of the Madonna in terms of content.*

With his major gallery exhibition at Cassirer's in Berlin in 1906, the Norwegian's art gained decisive significance for the artists of German Expressionism such as Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff and above all Emil Nolde. After Munch's mental breakdown resulting from alcohol excesses and the separation from his partner Tulla Larsen in 1908, the artist's themes, colour palette and world view changed. With this crisis, Munch undertook a major departure from his dark and torturous early years.

In Pikene på broen *[*Girls on the Pier*], from 1918 (cat. 76), the interweaving of different work phases and different techniques as well as the new colour palette is particularly evident. A surviving photograph shows that Munch took a real spatial situation as his point of departure. The popular subject is known today in twelve painting variations. The single versions vary through individually composed groups of figures as well as individuals, who differ not only in age but also in their viewing directions and colour combinations. Werner Hofmann sees the structure of the painting as an opportunity to link different levels of reality, as had already been done in Gauguin's* Vision après le sermon *[*Vision After the Sermon*], of 1888. Although* Girls on the Pier *depicts a concrete lyrical situation, the work, in conjunction with other pictorial themes, gave rise to numerous interpretations – including those of depth psychology – which see the levels of reality as tilted and maintain that in accordance with Munch's symbolic pictorial worlds; male or female forms can be discerned in the reflections of the water (see Hofmann, 1907).*

In 1938, despite his great successes, Munch, together with his Expressionist companions, was ostracised as a degenerate artist, and he died a lonely death.

havia anunciado uma nova era, com a espetacular exposição sobre Beethoven: a moderna xilogravura vienense eclodia com sucesso. Embora as xilogravuras de Munch e as de Kurzweil só apresentassem similaridades superficialmente, que se reduziam, por fim, à escolha da técnica, não era apenas o interesse por esta que é a mais antiga entre as técnicas de gravura que ligava os dois artistas, mas também o desejo de atingir uma forma de expressão intensa através de uma conduta inovadora no uso da cor.

Em sua obra, Munch dissolveu a hierarquia entre diferentes técnicas — pintura, desenho e gravura. Cronologicamente, a versão pintada já não antecedia necessariamente a versão gravada. Alguns temas tiveram sua primeira abordagem na xilogravura ou na água-forte antes das variações em pintura; alguns temas são encontrados apenas em gravuras, outros aparecem só em pinturas.

Neste novo contexto, Munch voltou-se, em meados dos anos 1890, intensamente para o tema Madona, ao criar cinco versões em pintura e uma litografia monocromática, mais tarde ampliada com placas de cores e outros motivos. A presença da Madona (cat. 73) é acentuada pela nudez da menina e de seu corpo que preenche a composição. A imagem da Madona de Munch conecta os tipos *femme fragile* e *femme fatale*. Esse tipo de mulher não tem origem apenas no motivo da moldura, mas também na ligação entre repouso e movimento, nudez e encobrimento, e na inexplicada postura lasciva entre deitada e sentada. A moldura com o esqueleto de embrião e os espermatozoides estabelece uma relação da Madona com os temas concepção, parto e dança da morte. Quanto ao conteúdo, a obra *Kvinne med rødt hår og grønne øyne* [*Mulher com cabelo ruivo e olhos verdes*] (cat. 74) também se move em um campo próximo ao das representações da Madona.

Com a relevante exposição de 1906 na Galeria Cassirer, em Berlim, a arte do norueguês ganhou uma importância decisiva para os artistas do Expressionismo alemão, como Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff e sobretudo Emil Nolde. Após o colapso mental de Munch em consequência do excesso de álcool e da separação de sua companheira Tulla Larsen, em 1908, os temas, a paleta de cores e a visão de mundo do artista modificaram-se. Com esta crise, Munch distanciou-se bastante de seus sombrios e angustiantes primeiros anos.

Em *Pikene på broen* [*Meninas na ponte*], de 1918 (cat. 76), fica particularmente evidente a conexão entre suas várias fases de trabalho e diferentes técnicas, bem como sua nova paleta de cores. Uma foto preservada prova que Munch escolheu como ponto de partida um espaço real. Esse tema popular é hoje conhecido em doze variações de pintura. Cada versão varia de acordo com os grupos de figuras organizados individualmente, bem como de acordo com cada pessoa, que se distingue não apenas pela idade, mas também pela direção do olhar e composição de cores. Werner Hofmann vê na estrutura da imagem uma possibilidade de conectar entre si diferentes níveis de realidade, como já havia acontecido em *Vision après le sermon* [*Visão depois do sermão*], obra de Gauguin de 1888. Embora *Meninas na ponte* retrate uma situação lírica real, a obra, quando atrelada a outros temas visuais, abre portas para numerosas interpretações psicológicas profundas, que enxergam um colapso dos níveis de realidade e acreditam reconhecer nos reflexos da água formas masculinas ou femininas, correspondendo aos mundos simbólicos de Munch (ver Hofmann, 1907).

Apesar de seus grandes sucessos, Munch recebeu, em 1938, ao lado de outros expressionistas, o rótulo de artista degenerado. Anos depois, morreu em plena solidão.



73
EDVARD MUNCH
Madona | ***Madonna*** [Madonna], 1895/1902
Cromolitografia a tinta e giz litográficos e agulha em preto, verde-oliva, azul e vermelho; papel japonês | *Colour lithograph with litho-ink, litho-chalk and needle in black, olive, blue and red; Japan paper*
Folha | *Print*: 65 x 44,5 cm
Placa | *Plate*: 55,6 x 34,1 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



74
EDVARD MUNCH
Mulher com cabelo ruivo e olhos verdes | ***Woman with Red Hair and Green Eyes*** [Kvinne med rødt hår og grønne øyne], 1902
Cromolitografia a tinta e giz litográficos e agulha em amarelo-escuro, laranja-escuro e verde-claro; papel japonês | *Colour lithograph with litho-ink, litho-chalk and needle in dark yellow, dark orange and grass-green; Japan paper*
Folha | *Print*: 81 x 57,8 cm
Placa | *Plate*: 69,7 x 40,2 cm
The ALBERTINA Museum Vienna





75
EDVARD MUNCH
Medo | *Fear* [Angst], 1896
Cromolitografia a tinta e giz litográficos e agulha em preto e vermelho | *Colour lithograph with litho-ink, litho-chalk and needle in black and red*
Folha | *Print*: 57,1 x 43 cm
Placa | *Plate*: 42 x 38,5 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

76
EDVARD MUNCH
Meninas na ponte | *Grils on the Bridge*
[Pikene på broen], 1918
Xilogravura com goiva em azul e litografia a giz litográfico transferida para placas de zinco em amarelo, laranja e verde | *Woodcut with gouge in blue and lithography with litho-chalk transferred onto zinc plates in yellow, orange and green*
Folha | *Print*: 63 x 52,9 cm
Placa | *Plate*: 49,8 x 42,7 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

MAXIMILIAN KURZWEIL



77
MAXIMILIAN KURZWEIL
A almofada | ***The Cushion*** [Der Polster], 1903
Cromoxilogravura em papel japonês | *Colour woodcut on Japan paper*
Folha | *Print*: 55,5 x 45,2 cm
Placa | *Plate*: 28,5 x 25,9 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

78
PIERRE BONNARD
Mulher com sombrinha | *Woman with Umbrella* [Femme au parapluie], 1894
Cromolitografia | *Colour lithograph*
32,2 x 25,2 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

PIERRE BONNARD



THE NABIS *PIERRE BONNARD AND ÉDOUARD VUILLARD*

HEINZ WIDAUER

"Le nabi *très japonard", "the very Japanese* Nabi*", was the name contemporaries gave to the painter and graphic artist Pierre Bonnard (1867–1947), alluding to his membership in the* Confrérie des Nabis*, a group of artists who received manifold inspiration from Japanese woodblock prints. The mysterious term* nabis *– the word for prophets borrowed from Hebrew – was used by several artists, including Pierre Bonnard, Émile Bernard (1844–1909), Maurice Denis (1870–1943), Paul Sérusier (1864–1927), Félix Vallotton (1865–1925) and Édouard Vuillard (1868–1940), who saw themselves as a kind of secret society. They embraced a new concept of art: They wished to free painting from the "stigma" of illusionism, naturalism and academicism and return it to its traditional decorative role. They abandoned the study of nature and promoted painting from memory and imagination. To this end they simplified the motifs in the form of pure line and surface representations. In 1888 Émile Bernard invented Cloisonism, with which he abandoned central perspective and developed a pure planar art. He reduced the pictorial object to elementary forms and strongly contoured surfaces of pure, saturated colours. The old enamelling process using the* cloisonné *technique and the model of Japanese woodblock prints had inspired him to do so. In addition, the* Nabis *had an interest in naive, religious folk art, such as that found in Pont-Aven in Brittany. The* Nabis *believed that the originality, innocence, purity and authenticity of art could only be found among the "primitives", whom they associated with old and/or exotic cultures, such as that of the Japanese. For the* Nabis*, art and culture also had an integrative potential. Art was not to be reserved for a privileged class, but was to benefit all. Ideologically, these artists were therefore affiliated with like-minded writers, journalists, intellectuals and left-wing liberal or anarchist circles in France. They all hoped not only that political changes would sweep away the prevailing social ills, corruption, poverty and exploitation of the workers, but also that they would achieve a renewal in drama, poetry and the visual arts on the ruins of tradition and integrate art and culture into the lives of less privileged social classes. Several media, including the literary magazine* La revue blanche*, which appeared monthly and occasionally bimonthly, were dedicated to spreading these lofty aims.*

Bonnard was fascinated by Chinese shadow plays. Shadow theatre is based on the principle of a light source hitting a figure and projecting it as a shadow onto a white surface. Shadows are completely free of modelling, which meant that the black silhouette fitted in perfectly with the artist's concept of anti-illusionism. Moreover, in the context of an advertising poster, one might imagine in a figurative sense that it projects the world of the street onto the white pages within the magazine like a shadow play.

In 1894, Bonnard also created the lithograph Femme au parapluie *[*Woman with an Umbrella*] (cat. 78) in the form of a black silhouette: A dainty woman dressed in black mincing her way over a step. She pays attention to the step, but also observes the observer. Opposites determine the entire sheet: the woman keeps her left arm in balance; with her right hand she slightly raises the folds of her skirt. Her hand also holds a black umbrella, which helps the figure maintain balance in her forward bent posture and also assists her outstretched arm, which is seeking stability. Several preliminary drawings, which are in private hands, document Bonnard's meticulous preparatory work, especially for the cascades of folds in the dress. Bonnard borrowed the motif of a female figure projected onto the surface, which combines movement and counter-movement, from Japanese woodblock prints. Bonnard was one of the artists of the late 19th century who turned most eagerly to Japonism in painting and graphic art. Far Eastern and especially Japanese products had become fashionable in France since the 1860s. Japanese woodblock prints drew the attention of artists: Planarity, rhythmic design, suppressed perspective and disregarded modelling, subdued colours and an art of lines with elegant arabesques were models for them to part ways with traditional illusionist painting.*

OS *NABIS* PIERRE BONNARD E ÉDOUARD VUILLARD

HEINZ WIDAUER

"Le *nabi* très japonard", "o *nabi* muito japonês", era como os contemporâneos do pintor e gravador Pierre Bonnard (1867-1947) o chamavam, aludindo à sua filiação à *Confrérie des nabis*, um grupo de artistas influenciado por diversos aspectos da xilogravura japonesa colorida. Era com o misterioso termo *nabi* – palavra emprestada do hebraico para profeta – que se autointitulavam vários artistas, entre os quais Pierre Bonnard, Émile Bernard (1844-1909), Maurice Denis (1870-1943), Paul Sérusier (1864-1927), Félix Vallotton (1865-1925) e Édouard Vuillard (1868-1940), que se viam como uma espécie de sociedade secreta. Eles inscreveram um novo conceito de arte em suas bandeiras: pretendiam libertar a pintura do "estigma" do ilusionismo, do naturalismo e do academicismo, trazendo-a de volta a seu papel tradicional de decoração. Eles renunciavam ao estudo da natureza e propagavam a pintura criada a partir da memória e da imaginação. Para isso, simplificavam os motivos em forma de meras representações de linhas e superfícies. Em 1888, Émile Bernard inventou o Cloisonismo, abandonando a perspectiva central e desenvolvendo uma arte meramente plana. Ele reduzia o objeto retratado a formas elementares e a áreas de contornos fortes em cores puras e saturadas. A velha esmaltagem feita com a técnica *cloisonné* e o exemplo da xilogravura japonesa colorida serviram-lhe de inspiração. Além disso, os *nabis* cultivavam um interesse pela arte popular religiosa *naïf*, como, por exemplo, a que encontraram em Pont-Aven, na Bretanha. Os *nabis* acreditavam que a originalidade, a inocência, a pureza e a autenticidade da arte só podiam ser encontradas nos "primitivos", que associavam a culturas antigas e/ou exóticas como a japonesa. Para os *nabis*, a arte e a cultura tinham além disso um poder integrador. A arte não deveria ficar restrita a uma classe privilegiada, mas beneficiar todas as pessoas. Ideologicamente, esses artistas estavam próximos de escritores, jornalistas, intelectuais e círculos anarquistas ou liberais de esquerda na França. Todos tinham não apenas a esperança de que as mudanças políticas extirpariam os problemas sociais existentes, como corrupção, pobreza e exploração dos trabalhadores, mas de que eles conseguiriam alcançar também no teatro, na poesia e nas artes visuais uma renovação gerada a partir das ruínas da tradição, integrando a arte e a cultura à vida das camadas menos privilegiadas da população. Muitos meios de comunicação, entre os quais a revista literária *La revue blanche*, publicada mensal ou por vezes bimensalmente, dedicavam-se à divulgação desses nobres ideais.

Bonnard era fascinado pelo teatro chinês de sombras. Seu princípio é direcionar uma fonte de luz a uma figura, cuja sombra é projetada sobre uma superfície branca. As sombras são absolutamente isentas de modelagem, razão pela qual a silhueta preta encaixa-se perfeitamente no conceito de anti-ilusionismo do artista. Além disso, no contexto de um cartaz publicitário, é possível dizer metaforicamente que, como em um teatro de sombras, o mundo das ruas é projetado nas páginas brancas do interior da revista.

Em 1894, Bonnard também criou a litografia *Femme au parapluie* [*Mulher com sombrinha*] (cat. 78) em forma de uma silhueta preta: uma mulher esbelta, vestida de preto, cambaleia sobre um degrau. Ela presta atenção a seu próprio passo, enquanto olha para o observador. Contrastes definem toda a imagem. A mulher usa o braço esquerdo para manter-se em equilíbrio e, com a mão direita, puxa as dobras da saia levemente para cima. Além disso, a mão segura uma sombrinha preta que a ajuda a manter o equilíbrio na postura inclinada para frente, com o outro braço esticado à procura de estabilidade. Vários esboços prévios, hoje propriedade particular, documentam o meticuloso trabalho preparatório de Bonnard, sobretudo para as dobras em cascata do vestido. O motivo de uma figura feminina projetada na superfície e que integra movimento e contramovimento foi observado por Bonnard em xilogravuras japonesas coloridas. Bonnard foi um dos artistas do final do século XIX que se dedicaram com maior entusiasmo ao Japonismo na pintura e nas artes gráficas. Desde os anos 1860, os produtos do Extremo Oriente, especialmente

Édouard Vuillard came upon other members of the Nabis *when he was studying at the Académie Julian in Paris. He shared a studio with Bonnard and Denis and, like them, was fascinated by Japanese woodblock prints. He also had his lithographs printed in the lithographic institute of Edward Ancourt. In 1892 he published his first lithographs in* La revue blanche*, in whose editorial offices he also held his first solo exhibition. Bonnard and Vuillard were also very attached to experimental theatre. For his childhood friend, the former actor Aurélien-Marie Lugné-Poe, Vuillard designed programme cards and stage sets for the Théâtre de l'Œuvre. Lugné-Poe had at one time joined the free theatre scene, which promoted avant-garde theatre art in opposition to the ossified Comédie-Française. Together with others, he founded the Théâtre de l'Œuvre, which experimented with surprising lighting effects and a new language, and introduced plays by authors such as August Strindberg and Henrik Ibsen to Paris.*

In 1896 Vuillard met Ambroise Vollard, one of the most important art dealers, who represented artists such as Paul Cézanne, Paul Gauguin and later Pablo Picasso. Vollard published Vuillard's album Paysages et intérieurs *[*Landscapes and Interiors*] with 12 lithographs and a title page and exhibited the works in 1899 in his gallery rooms in the Rue Laffitte in Paris. Nine depictions of interiors and four landscapes are loosely connected in terms of content. The series was printed in an edition of 100 in Paris; the lithographer was Auguste Clot in Ancourt's workshop.* La partie de dames *[A* Game of Checkers*] and* Intérieur aux tentures roses I *[*Interior with Pink Wallpaper I*] are two works in this series, which represents a major work in Vuillard's lithographic oeuvre.*

The lithograph Interior with Pink Wallpaper I *(cat. 79) and its two related prints (cf. Roger-Marx 1948, nos. 37, 38) most likely depict a room in Vuillard's apartment at 342 Rue Saint-Honoré where he lived in 1896/97. This room was furnished with pale pink patterned wallpaper. In the background, a blue door led into another room. In the lithograph, Vuillard depicted the interior of the room in an unsettling manner with close-up and distant elements. One actually only sees the upper half of the room; the viewer seems to be standing in its centre, close to a large lamp hanging from the ceiling. It illuminates a table of which only the upper part is visible and on which a jug stands, whose blue pattern is taken up by the blue door in the background, drawing the observer's gaze into the depths. The lamp is the pivotal point, from which a rhythm emanates that divides the image surface into abstract, decorative colour patterns and sounds, allowing the room to be experienced in its depth at one point, while at another point binding it to the surface.*

In the lithograph A Game of Checkers *(cat. 80), three figures fill the interior and thus the print: the above-mentioned Misia Natanson observes the moves of the two men in the foreground, presumably her husband Thaddäus Natanson, co-editor of* La revue blanche*, and the writer and solicitor Tristan Bernard. The violet tones, over which individual patterns including the chequered playing board structure were printed with green colour, vividly underline the concentrated calm and contemplation of the players and their observers (cf. Reuter, 2008, pp. 70-77, esp. p. 73).*

os japoneses, entraram em moda na França. Xilogravuras japonesas atraíam a atenção dos artistas: as superfícies chapadas, a composição rítmica, a perspectiva suprimida, a modelagem desprezada, as cores suaves e as linhas traçadas com arabescos elegantes eram vistas por eles como exemplos a fim de deixar para trás a pintura ilusionista.

Édouard Vuillard conheceu os outros participantes do grupo dos *nabis* quando estudava na Academia Julian, em Paris. Ele dividia um estúdio com Bonnard e Denis e, como eles, era fascinado pela xilogravura japonesa. Suas litografias também eram impressas na oficina litográfica de Edward Ancourt. Em 1892, publicou suas primeiras litografias na revista *La revue blanche,* cuja sede abrigou sua primeira exposição individual. Bonnard e Vuillard também mantinham uma forte ligação com o teatro experimental. Para seu amigo de infância e então ex-ator Aurélien-Marie Lugné-Poe, Vuillard criou folhetos de programação e cenários para o Théâtre de l'Œuvre. Lugné-Poe havia se juntado algum tempo antes ao teatro independente que, ao contrário da rígida Comédie-Française, promovia o teatro de vanguarda. Ele fundou com outras pessoas o Théâtre de l'Œuvre, que experimentava com surpreendentes efeitos de luz e uma linguagem nova, tornando peças de teatro de autores como August Strindberg e Henrik Ibsen conhecidas em Paris.

Em 1896, Vuillard conheceu Ambroise Vollard, um dos comerciantes de arte mais importantes, que representava, entre outros, artistas como Paul Cézanne, Paul Gauguin e, posteriormente, Pablo Picasso. Vollard publicou o álbum *Paysages et intérieurs* [*Paisagens e interiores*], de Vuillard, com doze litografias e uma página de rosto. Em 1899, expôs as obras em sua galeria na Rue Laffitte, em Paris. São nove representações de interiores e quatro paisagens com leves ligações em termos de conteúdo. A série foi impressa com uma tiragem de 100 exemplares pelo litógrafo Auguste Clot, na oficina de Ancourt, em Paris. *La partie de dames* [*A partida de damas*] e *Intérieur aux tentures roses I* [*Interior em cor-de-rosa I*] são duas obras desta série, a qual constitui um dos principais trabalhos da obra litográfica de Vuillard.

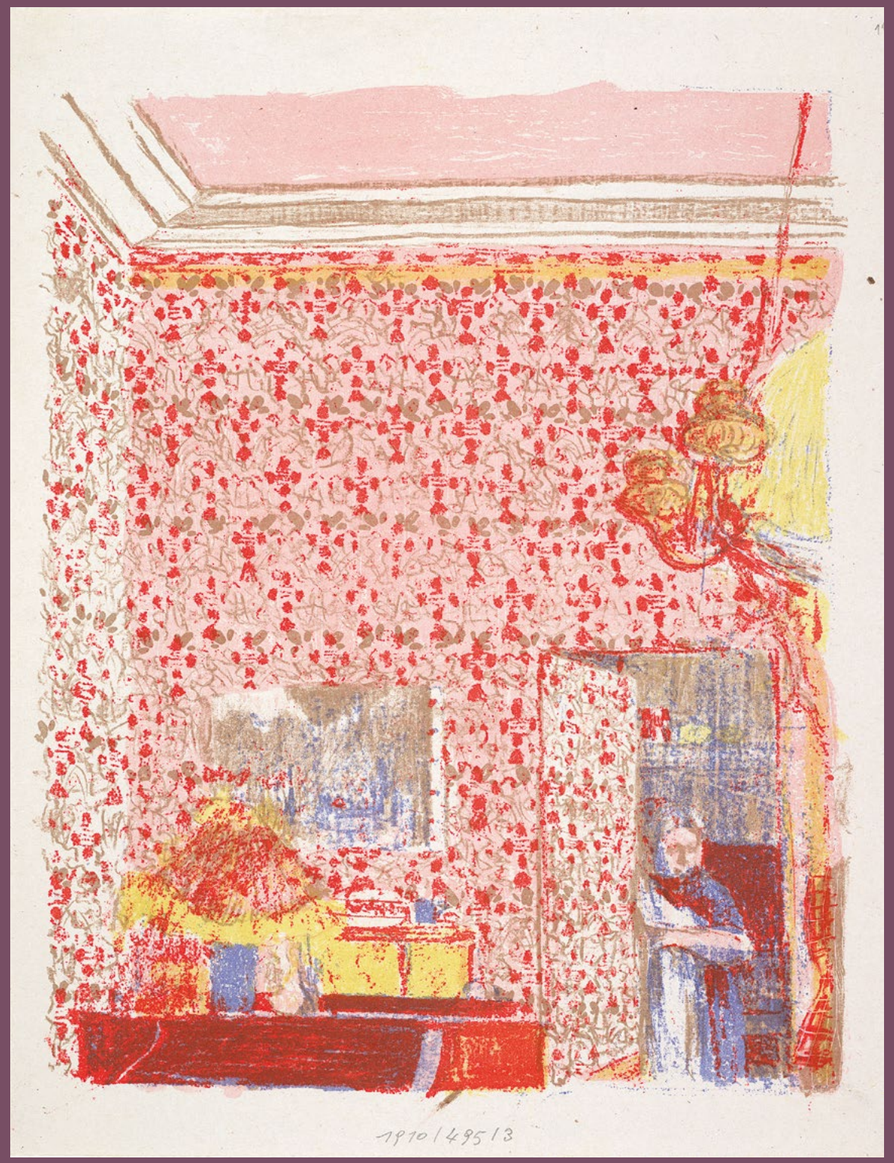
A litografia *Interior em cor-de-rosa I* (cat. 79) e as duas obras com motivos semelhantes (cf. Roger-Marx, 1948, nº 37, 38) reproduzem provavelmente um quarto do apartamento de Vuillard na Rue Saint-Honoré, 342, habitado por ele em 1896/97. Esse quarto tinha um papel de parede estampado em um delicado rosa. Ao fundo, uma porta azul conduzia para outro cômodo. Na litografia, Vuillard reproduziu o interior do espaço de forma desconcertante, com elementos vistos de perto e de longe. Na verdade, só se pode ver a metade superior do cômodo; o observador está supostamente no centro dele, bem próximo a uma grande luminária que pende do teto. Ela ilumina uma mesa da qual só se vê a parte de cima e onde está apoiado um jarro, cujos padrões azuis são repetidos na porta de mesma cor, que atrai o olhar para a profundidade. A luminária é o ponto crucial, e é dela que parte um ritmo que estrutura a superfície da imagem em padrões de cores e tons abstratos e decorativos, proporcionando às vezes uma impressão de profundidade do cômodo e outras vezes mantendo um vínculo com a superfície.

Na litografia *A partida de damas* (cat. 80), três personagens preenchem o interior e consequentemente a folha: Misia Natanson, acima citada, observa em primeiro plano os lances dos dois homens no jogo. Supõe-se que um deles seja seu marido Thaddäus Natanson, coeditor de *La revue blanche*, e o outro, o escritor e advogado Tristan Bernard. Os tons violeta, sobre os quais foram impressos alguns padrões em verde, incluindo a estrutura do tabuleiro, sublinham de maneira ilustrativa a contemplação e a serenidade concentrada dos jogadores e de sua observadora (cf. Reuter, 2008, p. 70-77, esp. p. 73).

79
EDOUARD VUILLARD
Interior em cor-de-rosa I | *Interior with Pink Wallpaper I* [Intérieur aux tentures roses I], 1899
Cromolitografia | *Colour lithograph*
39 x 30,5 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

80
EDOUARD VUILLARD
A partida de damas | *A Game of Checkers* [La partie de dames], 1899
Cromolitografia; papel chinês | *Colour lithograph; rice paper*
35,4 x 28 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

ÉDOUARD VUILLARD







HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

ON THE STAGE OF LIFE: HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

HEINZ WIDAUER

Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901) is one of a group of exceptional artists whose creativity and great sensitivity were accompanied by or perhaps even facilitated by physical or psychological suffering: Ludwig van Beethoven, Vincent van Gogh, Claude Monet and Edgar Degas – despite physical ailments at an advanced age, they all wrested artistic work from themselves with great effort and from this struggle created incomparable works of art. In contrast to them, Toulouse-Lautrec, who was born into an old, highly aristocratic family in the south of France, had to contend with a serious genetically based illness from childhood on. This makes his achievement all the more outstanding, evident in an extensive oeuvre that includes not only his paintings but also, and above all, his lithographs, which are admired by the whole world today.

A rare bone disease and two riding accidents with severe bone fractures in childhood never allowed the formerly avid rider to move about without a walking aid. Bedridden for a long time, he used the physical rehabilitation to devote himself to drawing. Artistic activity was something he had been born into. His father and an uncle were not only passionate hunters but also passionate amateur painters. Henri also turned to painting as soon as he was able. He depicted still lifes, horses and everyday motifs from his immediate surroundings; later on, the circus also fascinated him. From 1882 he studied in Paris under Fernand Cormon, among others, in whose studio he met Vincent van Gogh. Lautrec began as an Impressionist and was a fervent admirer of Edgar Degas. From 1884 Lautrec had his own studio in Montmartre, where, because of the low rents, mainly simple tradesmen, workers and small employees lived, many artists had their studios and numerous amusement venues were located. Toulouse-Lautrec was a frequent visitor at pertinent nightclubs, bars, variety theatres and dance halls as well as café concerts. There he turned night into day and made the Parisian demimonde society – dancers, singers, acrobats, actresses, prostitutes and their clientele – the motif of his pictures. Lautrec's passion for Parisian nightlife finally took its toll: he suffered from severe alcohol addiction and underwent detox in 1899. He died two years later.

Beginning in 1891, Toulouse-Lautrec turned to colour lithography, invented by Godefroy Engelmann in Paris in 1837. Lautrec saw it as a medium that was equal to painting in expressiveness; some critics even considered his lithographs more convincing (cf. Carey; Griffiths, 1978, p. 72). Lautrec's number of lithographs is very substantial. His importance lies, among other things, in the fact that he brought art and commerce, graphic art and commercial art, into a synthesis and thus both attained an unprecedented culmination thanks to him. The lithographs were so sought-after that he sold them as far afield as America and established a collector's market even during his lifetime. Lautrec worked closely with Père Cotelle, the experienced master printer of the Ancourt lithographic institute, whom he had met through Pierre Bonnard (cf. the chapter on the Nabis*). He drew decisive inspiration for his work from Japanese woodblock prints. In the combination of simple contour lines, which outline the forms, with unbroken and warm colours, and in the omission of modelling, he saw the best conditions for a surface art aiming purely at decorative effects. Lautrec created numerous playbills, programmes and posters in the form of lithographs.*

Toulouse-Lautrec first attracted attention in 1891 with a poster for the Moulin Rouge establishment. The nightclub opened in 1889; its name alluded to the windmills in the immediate vicinity at Montmartre. It was the most modern amusement theatre of its kind, with a large dance hall, a cabaret programme and other attractions such as circus shows and performances by fortune tellers, magicians and cancan dancers. The lithograph L'Anglais au Moulin Rouge *[*The Englishman at the Moulin Rouge*] (cat. 82) was created just one year later. Published in an edition of one hundred, the sheet was printed in six colours and shows a distinguished* bon vivant *dressed in a top hat, tails and white*

NO PALCO DA VIDA: HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

HEINZ WIDAUER

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) faz parte de um grupo de artistas extraordinários, cuja criatividade e alta sensibilidade foram acompanhadas ou talvez até mesmo favorecidas por um sofrimento físico ou psíquico: Ludwig van Beethoven, Vincent van Gogh, Claude Monet e Edgar Degas – todos eles, apesar de fisicamente debilitados em idade avançada, realizaram seu trabalho artístico em condições penosas e criaram, a partir dessa luta, obras de arte incomparáveis. Diferentemente dos artistas citados, Toulouse-Lautrec, nascido em uma família da alta nobreza do sul da França, precisou lutar desde criança contra uma enfermidade genética. Diante disso, é mais marcante ainda o mérito de sua extensa obra, que não inclui apenas a pintura, mas sobretudo também suas litografias, hoje admiradas em todo o mundo.

Uma doença óssea rara e dois acidentes em cavalgadas na infância resultaram em fraturas graves e impediram, para o resto da vida, que o então amante de passeios a cavalo pudesse se locomover sem ajuda. Durante o longo tempo em que foi obrigado a ficar de cama, Toulouse-Lautrec usou o período de reabilitação para se dedicar ao desenho – atividade artística que lhe era inata. Seu pai e um tio não eram apenas caçadores aficionados, mas também pintores amadores entusiasmados. Ele, por sua vez, voltou-se para a pintura assim que teve condições para tal, registrando naturezas-mortas, cavalos e motivos cotidianos de seu ambiente próximo; mais tarde, o circo também viria a fasciná-lo. A partir de 1882, o artista estudou em Paris, entre outros com Fernand Cormon, em cujo ateliê conheceu Vincent van Gogh. Toulouse-Lautrec começou sua trajetória como impressionista, tendo sido um admirador fervoroso de Edgar Degas. A partir de 1884, teve seu próprio ateliê em Montmartre, onde, em função dos aluguéis baratos, viviam principalmente comerciantes simples, operários e funcionários do baixo escalão. O bairro abrigava também muitos ateliês de artistas, bem como diversos locais de entretenimento. Toulouse-Lautrec era um frequentador assíduo de clubes noturnos, bares, teatros de variedades e boates importantes, bem como dos cafés com música ao vivo. Ali, ele trocava a noite pelo dia, fazendo da sociedade boêmia parisiense – dançarinas, cantoras, acrobatas, atrizes, prostitutas e seus clientes – motivos de seus quadros. A paixão de Toulouse-Lautrec pela vida noturna de Paris teve finalmente seu preço: ele sofreu com sérios problemas de alcoolismo, tendo se submetido a um tratamento de abstinência em 1899. Dois anos mais tarde, morreria.

A partir de 1891, Toulouse-Lautrec passou a se dedicar à cromolitografia, criada em 1837 em Paris por Godefroy Engelmann. Lautrec acreditava que essa técnica artística possuía uma força de expressão equivalente à da pintura. Alguns críticos apontavam que as litografias do artista eram até mesmo mais convincentes que suas pinturas (cf. Carey; Griffiths, 1978, p. 72). O número de litografias deixadas por ele foi imenso. Sua importância nesse contexto está no fato de ele ter sintetizado arte e comércio, arte gráfica e arte comercial, e de as ter elevado, com seu trabalho, a um ápice até então desconhecido. Suas litografias eram tão cobiçadas a ponto de serem vendidas até nos Estados Unidos, tendo se estabelecido um mercado de colecionadores em torno delas mesmo enquanto ele ainda vivia. Lautrec manteve uma estreita cooperação com Père Cotelle, o experiente mestre-gravador da oficina de litografias Ancourt, que ele havia conhecido através de Pierre Bonnard (cf. o capítulo sobre os *nabis*). As inspirações decisivas para seu trabalho vinham da xilogravura japonesa colorida. Na combinação de linhas de contorno simples que circunscrevem as formas com cores puras e quentes, bem como na renúncia à modelagem, Toulouse-Lautrec via o melhor pré-requisito para uma arte bidimensional voltada para efeitos meramente decorativos. Ele criou diversos panfletos e folhetos de programação de teatros e cartazes em forma de litografias.

Em 1891, Toulouse-Lautrec despertou a atenção pública, pela primeira vez, com um cartaz para o estabelecimento Moulin Rouge. Inaugurado em 1889, o clube noturno, cujo nome remete aos moinhos de vento nas imediações do Montmartre, era o maior teatro moderno de entretenimento do gênero, com um salão grande de dança, uma programação de cabaré e outras atrações como espetáculos de circo e apresentações de cartomantes, mágicos e dançarinas de cancã. A

shirt, holding a walking stick and fine leather gloves in his hands and immersed in a stimulating conversation with two ladies of the demimonde. For the man's head the artist had his friend William Tom Warrener at his disposal. The Lincoln-born Englishman came from a wealthy family and dabbled in painting, even gaining a degree of recognition at the Paris Salon as well as at the Royal Academy. He became friends with Lautrec, with whom he hit the relevant establishments of the Parisian amusement scene.

Lautrec first drew the outlines on the stone with a brush, then added the colours and, using a stencil, sprinkled individual colours through a sieve at certain points with a small brush, for example to suggest the glittering texture of the lady's dress in the foreground. The artist has largely dispensed with drawing within the contours; the lines define only the form and at the same time reveal the protagonists' body language in keeping with the situation: the advances of the man with his posture slightly tilted forward; the woman facing the man but leaning slightly and demurely back; and the lurking gaze of the female figure in the background, listening to the conversation, all indicate an amorous build-up. The absence of a pictorial space makes the protagonists seem to move closer together and the conversation appear intimate. Lautrec titled the depiction, whose effect he had previously tested in an oil sketch, Flirt *or* Meeting at the Moulin Rouge *on the occasion of an exhibition of the print at Les XX, in 1893.*

*In several lithographs that are not part of the series, Toulouse-Lautrec experimented with extreme viewing techniques: On one occasion he stood in the audience parquet (*La loge au mascaron doré*, 1893; cat. 85), the other time in a neighbouring box to depict illustrious visitors (*La grande loge, *1897; cat. 83). For Lautrec, theatre took place not only on stage, but also in the loges and backstage. Representations of theatregoers are almost as important in his oeuvre as those of the popular actors he depicted on stage. Loges guaranteed the theatre-goers exclusivity and a degree of seclusion when they retreated into the interior of the box; at the same time, they were able to present themselves to the audience in the stalls. Printed by Pellet in 1897 in an edition of 12, the lithograph* La grande loge *is based on a preliminary study of the same name in private ownership. Lautrec viewed two adjacent loges: In the background sits Tom, the coachman of Baron Rothschild; in the foreground, immediately adjacent to Lautrec's box, are the actress and dancer Émilienne d'Alençon and the owner of the Brasserie Le Hanneton, at 75 Pigalle Street, which was a popular meeting place for lesbians. The artist pulled out his drawing pad in one of the neighbouring boxes and sketched the composition with rapid strokes. In a subsequent step, he executed the oil sketch and then went to work on the stone with chalk, brush and sprinkle technique.*

From time to time, Toulouse-Lautrec also took the opportunity to venture into artists' dressing rooms and invite some of the stars to dine with him. Among them was the artist and acrobat Cha-U-Kao (cat. 84), one of Lautrec's favourite models. She sometimes performed as a clown and gave herself a Japanese sounding name derived from the French term chahut *(an acrobatic dance derived from the cancan) and the word "chaos". Particularly remarkable for the time was her open approach to her unconventional sexual inclination: she was an avowed lesbian, which made her all the more attractive in the eyes of the artist and thus the protagonist of numerous drawings, paintings and lithographs.*

litografia *L'Anglais au Moulin Rouge* [*O inglês no Moulin Rouge*] (cat. 82) surgiria apenas um ano depois. A obra, publicada com uma tiragem de cem exemplares e impressa em seis cores, mostra um *bon vivant* de cartola, fraque e camisa branca, segurando uma bengala e luvas finas de couro nas mãos, absorto em uma conversa animada com duas mulheres boêmias. Para representar a cabeça do homem, o artista contou com seu amigo William Tom Warrener. Esse inglês nascido em Lincoln vinha de uma família abastada e era um pintor diletante, tendo obtido certo reconhecimento no Salão de Paris e na Royal Academy. Warrener fez amizade com Lautrec – com quem se divertia pelos estabelecimentos importantes da cena parisiense de entretenimento.

Toulouse-Lautrec desenhou primeiro os contornos com o pincel sobre a pedra e acrescentou as cores em seguida. Utilizando um estêncil, aplicou cada cor separadamente em determinadas partes com uma escovinha através de uma peneira, para insinuar, por exemplo, a textura brilhante do vestido da mulher em primeiro plano. O artista prescindiu praticamente de preencher os contornos com traços; as linhas definem apenas a forma, dando a reconhecer ao mesmo tempo a linguagem corporal dos protagonistas, adequada à situação na qual se encontram: o avanço do homem com sua postura corporal levemente inclinada para frente; a mulher, voltada para ele, mas em leve e decente recuo; e o olhar de soslaio da figura feminina ao fundo, que ouve a conversa, tudo isso sugere o início de um romance. A renúncia a um espaço imagético faz que os protagonistas fiquem aparentemente mais próximos uns dos outros, dando a impressão de uma conversa íntima. Por ocasião de uma exposição no Les XX, em 1893, Toulouse-Lautrec deu à obra, cujo efeito ele experimentara anteriormente em um esboço a óleo, o título de *Flirt* [*Flerte*].

Em várias litografias que não pertenciam a séries, Toulouse-Lautrec fez experimentos, entre outros, com perspectivas extremas: para uma das obras (*La loge au mascaron doré* [*O camarote da máscara dourada*], 1893; cat. 85), ele permaneceu em pé na plateia; para outra, sentou-se em um camarote vizinho a fim de captar visitantes ilustres (*La grande loge* [*O grande camarote*], 1897; cat. 83). Para Toulouse-Lautrec, o teatro acontecia não apenas no palco, mas também nos camarotes e nos bastidores. As representações dos frequentadores de teatro ocupam, em sua obra, um lugar quase tão extenso quanto o de atores populares que ele registrava no palco. Os camarotes garantiam aos visitantes de teatro exclusividade e certo isolamento, quando se retiravam para o interior do espaço; ao mesmo tempo, podiam exibir-se ao público na plateia. Impressa por Pellet em 1897 com uma edição de 12 impressões, a litografia *O grande camarote* baseia-se em um estudo preliminar de mesmo nome que é de propriedade privada. Toulouse-Lautrec olhava para dois camarotes vizinhos: ao fundo, está sentado Tom, o cocheiro do Barão de Rothschild; à frente, imediatamente ao lado do camarote de Lautrec, estão a atriz e dançarina Émilienne d'Alençon e a proprietária da Brasserie Le Hanneton, na Rua Pigalle nº 75, um popular ponto de encontro de lésbicas. O artista sacou seu bloco de desenho em um dos camarotes ao lado e esboçou ligeiramente a composição com traços rápidos, para depois, em um passo seguinte, executar o esboço a óleo e só então aplicá-lo sobre a pedra usando giz, pincel e técnica de pulverização.

Às vezes Toulouse-Lautrec aproveitava a oportunidade de se embrenhar pelos vestiários de artistas, com o intuito de convidar algumas estrelas para jantar. Entre elas estava a artista e acrobata Cha-U-Kao (cat. 84), uma das modelos prediletas de Lautrec. Ela apresentava-se de vez em quando como *clown*, dando a si mesma um nome que soava japonês derivado dos vocábulos "*chahut*" (dança acrobática derivada do cancã) e "caos" em francês. Notável para a época era sua postura aberta a respeito de sua orientação sexual não convencional: Cha-U-Kao era lésbica assumida, o que aos olhos do artista a tornava ainda mais atraente e, por isso, protagonista de diversos desenhos, pinturas e litografias.

81
HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC
Moulin Rouge – La Goulue | ***Moulin Rouge – La Goulue***, 1891
Cromolitografia | *Colour lithograph*
170,5 x 121,5 cm
Moldura | *Frame measurements*: 181,5 x 132,2 x 4,2 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



82
HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC
O inglês no Moulin Rouge | ***The Englishman at the Moulin Rouge*** [L'anglais au Moulin Rouge], 1892
Cromolitografia | *Colour lithograph*
62,7 x 48,3 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



83
HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC
O grande camarote | ***The Large Theatre Box***
[La grande loge], 1896/1897
Cromolitografia; giz, tinta aplicada com pincel e pulverizada, manuseio com raspador | *Colour lithograph; chalk, ink with brush and sprinkling, finished with scraper*
51,2 x 39,8 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



84
HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC
A palhaça do Moulin Rouge | ***Female Clown at the Moulin Rouge*** [La clownesse au Moulin Rouge], 1897
Cromolitografia; giz, tinta aplicada com pincel e pulverizada | *Colour lithograph; chalk, ink with brush and sprinkling*
40,7 x 31,7 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



85
HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC
O camarote da máscara dourada | ***The Box with the Gilded Mask*** [La loge au mascaron doré], 1894
Cromolitografia; papel japonês | *Colour lithograph; Japan paper*
49,8 x 32,5 cm
The ALBERTINA Museum, Vienna



THE DISCOVERY OF THE PRIMITIVE: EXPRESSIONIST PRINTS

PETER PRANGE

For the artists of Expressionism, printmaking became a core medium of their art, synonymous with painting and drawing. The number of works alone is proof of their importance for the respective oeuvre: Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) created over 2000 prints, Erich Heckel (1883–1970) produced over 1000, Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976) almost 700 and Emil Nolde (1867–1956) slightly over 500. For Heckel, Kirchner and Schmidt-Rottluff, the medium stood at the beginning of their artistic work, one in which they produced icons of artistic breakthrough: Kirchner 1909 with Dodo mit Schirm *[*Dodo with a Japanese Umbrella*], Heckel 1910 with* Fränzi liegend *[*Fräntzi Reclining*] or Schmidt-Rottluff 1918 with his series on the life of Christ. In printmaking in general and in woodcut in particular, they saw a possibility of artistic expression that was capable of adding a new dimension of its own to painting. As had not been the case since the Dürer era, the artists of German Expressionism turned to the woodcut. The elementary expressiveness inherent in Expressionism could be manifested most directly in handcrafted printing blocks. For these artists, it was essential to acquire the technique of woodcutting themselves, so that no woodcarver would intervene between the design and the print. Especially the members of the artists' group* Brücke*, the association founded in Dresden on June 7, 1905, by Kirchner and Schmidt-Rottluff, among others, made intensive use of the woodcut to realise their artistic ambitions. The* Brücke*, to which Nolde also briefly belonged from 1906 onwards, saw itself – as the name conceived by Schmidt-Rottluff suggests – as a bridge to modernity. In fact, the group of artists is considered the first avant-garde of the 20th century in Germany to break away from the societal shackles of the Wilhelmine Empire and the academic concept of mimesis.*

The pronounced flatness of the woodcut, its strong, yet coarse linearity, the stringent pictorial structure and, last but not least, the vivid colouring of the colour woodcuts or its high-contrast reduction of colour to black-and-white met the artistic aspirations of the Brücke *artists, their need for simplification and originality. It was the appropriate medium to give artistic expression to their sensibilities. The woodcut is in effect the essence of what is understood by Expressionism and its fundamental contribution to European art of the first half of the 20th century.*

In the reduction of form and style, to uncouth lines and surfaces, that primitiveness becomes visible which the artists of the Brücke *programmatically espoused. Their departure from the image of external reality is an expression of their search for the primordial, in which they propagated a return to the origins of art that they saw preserved in so-called "primitive" culture. World exhibitions, ethnographic museums that emerged in the wake of the colonisation of the world, illustrations of "primitive" art in magazines and books, but also Edvard Munch and Paul Gauguin with their published diaries from the South Seas and woodcuts had created a climate in which the pristineness, the authentic creativity of less developed cultures, was prized. The experience of the alien and the exotic is one of the elementary experiences of the artistic avant-garde of the pre-war period – first presented in the media, then experienced on journeys, for example on Nolde and Max Pechstein's expeditions to the South Seas or on August Macke and Paul Klee's journeys to North Africa. Their art culminated in the insight that not the image of nature but pure form was the beginning of art.*

A DESCOBERTA DO PRIMITIVO: A GRAVURA EXPRESSIONISTA

PETER PRANGE

Para os artistas do Expressionismo, a gravura tornou-se um meio de importância essencial para sua arte, com significado equiparável ao da pintura ou do desenho. Já a enorme quantidade de trabalhos demonstra sua relevância para as respectivas obras em seu conjunto: Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) produziu mais de 2 mil gravuras, Erich Heckel (1883-1970) realizou mais de mil impressões, Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), quase 700, e Emil Nolde (1867-1956), pouco mais de 500. Nos casos de Heckel, Kirchner e Schmidt-Rottluff, a gravura já estava presente no início de suas trajetórias, quando criaram ícones da ruptura artística: Kirchner, em 1909, com *Dodo mit Schirm* [*Dodo com sombrinha*]; Heckel, em 1910, com *Fränzi liegend* [*Fränzi reclinada*]; e Schmidt-Rottluff, em 1918, com sua série sobre Cristo. Eles reconheceram na gravura em geral, e na xilogravura em particular, uma possibilidade de expressão artística capaz de dar à pintura uma nova dimensão. Os expressionistas alemães dedicaram-se à xilogravura de uma maneira tão intensa como não se via desde a época de Dürer. A expressividade elementar própria do Expressionismo podia manifestar-se da forma mais direta possível no trabalho em blocos de madeira preparados artesanalmente. Para esses artistas, era fundamental aprender a técnica do entalhe da madeira, a fim de evitar, entre o esboço e a impressão da obra, a intervenção de gravadores externos. Especialmente os artistas do grupo *Brücke*, associação fundada em Dresden, no dia 7 de junho de 1905, por Kirchner e Schmidt Rottluff, entre outros, utilizavam intensamente a xilogravura para a concretização de seus propósitos artísticos. O grupo *Brücke*, que contou com a breve participação de Nolde a partir de 1906, via a si próprio, como se pode depreender do nome idealizado por Schmidt-Rotluff, como uma "ponte" para a modernidade. Seus participantes são considerados de fato o primeiro grupo de vanguarda do século XX na Alemanha, que se libertou das amarras sociais do Império Guilhermino e do conceito acadêmico de mimese.

A forte bidimensionalidade da xilogravura; sua linearidade vigorosa, mas também grosseira; a composição rígida da imagem; e as cores intensas da xilogravura colorida ou sua redução altamente contrastante ao preto e branco correspondiam às intenções dos artistas do *Brücke*, com sua necessidade de simplificação e originalidade. A xilogravura era o meio adequado para dar expressão artística a seus sentimentos. Ela é, por assim dizer, a essência do que se entende por Expressionismo e constitui a principal contribuição dele para a arte europeia da primeira metade do século XX.

Na redução da forma e do estilo a linhas e superfícies rústicas, torna-se visível o primitivismo que os artistas do *Brücke* defendiam por princípio. A renúncia à representação da realidade externa é expressão de sua busca pela autenticidade, por meio da qual propagavam uma volta aos primórdios da arte, que viam preservados na assim chamada cultura "primitiva". Exposições mundiais, novos museus etnográficos fundados na esteira da colonização do mundo, reproduções de arte "primitiva" em revistas e livros, e ainda Edvard Munch e Paul Gauguin, este com a publicação de seus diários de viagem dos Mares do Sul, além de xilogravuras, haviam criado um clima de apreço à autenticidade, ou seja, à genuína criatividade preservada por culturas menos desenvolvidas. A experiência do estranho e do exótico fez parte das vivências elementares da vanguarda artística do período que antecedeu a Guerra – de início, por intermédio da imprensa; depois, de experiências pessoais em viagens, como as expedições de Nolde e Max Pechstein aos Mares do Sul e as viagens de August Macke e Paul Klee à África do Norte. O Expressionismo culminou no reconhecimento de que é a forma pura que constitui o início da arte, e não a reprodução da natureza.

Kirchner's preoccupation with woodcuts dates back to the time before the founding of the Brücke *in 1905, when he created his first prints in 1904 in what he described as "the most graphic of graphic techniques". During the following three decades until 1937 he created nearly one thousand woodcuts. Kirchner's preoccupation with non-European art, which was to become so important for his graphic work, had its origin in Dresden, where he was able to view objects from "primitive" cultures from Africa, Asia, India and Oceania, among other places, in the museums there, who would come to influence his work especially at the end of the period he spent in that city. Kirchner himself describes how, even before the foundation of the* Brücke*, on a visit to the Dresden Ethnological Museum, he felt an artistic correspondence in the presence of the roof beams from Palau, which can be seen in the stylised formal language of some woodcuts from 1909, such as* Tänzerin mit gehobenem Rock *[*Dancer with Raised Skirt*] or* Mit Schilf werfende Badende *[*Bathers Throwing Reeds*]. During these years his* Brücke *style is fully developed; with the move to Berlin his most productive phase begins. By the end of the First World War he had created nearly 400 works, which revolve around the themes of the female nude, scenes from circus and variety shows, and city life. Above all, however, they describe the existential conflict between the noisy metropolis and the longing for peace that Kirchner searches for in the unspoiled nature of Fehmarn, island in the Baltic Sea, during the summer – a conflict that during the war leads Kirchner into a nervous breakdown from which he will never fully recover.*

Schmidt-Rottluff's woodcut works were mainly created in the two decades between 1905 and 1925 and, much like the other members of the Brücke*, were initially oriented towards* Art Nouveau *and Japonism before achieving the formal independence with which the artist made his own contribution to the graphic art of Expressionism. Initially, landscape dominated as a motif, but since 1911 the female nude figure, a consistent leitmotif in Heckel and Kirchner's work, increasingly came to the fore. The simultaneous move from Dresden to Berlin, by contrast to Kirchner, for example, who now takes up metropolitan themes, has no impact. The experience of the metropolis leaves no traces: Schmidt-Rottluff contrasts Kirchner's metropolitan Expressionism with a view limited to the primal nature of human existence. In contrast to Kirchner, lyrical elements are foreign to him; he reveals a distinct sense for the structural and tectonic design expressed in the clear, even raw juxtaposition of black and white surfaces. From about 1912 onwards, in his search for forms of expression free from the influences of civilisation, Schmidt-Rottluff also fell under the spell of the "primitive" art of indigenous peoples, which was a decisive catalyst in the development of his new style. In the understanding of form and in the mode of expression of "primitive" art he recognises his own conceptions and sees himself confirmed in his artistic self-image.*

The naked human figure, especially female nudes embodying metaphors of the exotic, becomes the projection surface of this transformed style. His Mädchen vorm Spiegel *[*Girl before a Mirror*] (cat. 86) suggests in its natural nudity the untrammeled existence of primitive peoples untouched by civilisation. The sculptural conception of the figure with elongated, raw and coarse-looking limbs that are, as it were, squeezed into the frame of the wooden block, the elongated torso and, not least, the Black African-seeming facial features betray the precise knowledge of African sculpture that Schmidt-Rottluff had begun to collect in 1913.*

Kirchner dedicou-se à xilogravura já no período anterior à fundação do *Brücke*, em 1905. Em 1904, ano em que utilizou a técnica pela primeira vez, referiu-se à xilogravura como "a mais gráfica de todas as técnicas gráficas". Nas três décadas seguintes, até 1937, Kirchner produziu por volta de mil xilogravuras. Seu envolvimento com a arte de fora da Europa, que viria a ser tão importante para sua obra gráfica, começou em Dresden, onde, em visitas a museus, ele teve a oportunidade de ver objetos de culturas "primitivas" – da África, Ásia, Índia e Oceania, entre outras, que viriam a influenciar seus trabalhos especialmente no final do período que passou naquela cidade. Durante uma visita ao Museu Etnológico de Dresden, o próprio Kirchner descreveu como ele, mesmo antes da fundação do *Brücke*, sentia uma consonância artística ao contemplar as vigas de um telhado proveniente de Palau – consonância essa que teve impacto na linguagem formal estilizada de algumas gravuras de 1909, como *Tänzerin mit gehobenem Rock* [*Dançarina com a saia levantada*] ou *Mit Schilf werfende Badende* [*Banhistas atirando juncos*]. Nesses anos, seu estilo *Brücke* estava totalmente desenvolvido; com a mudança para Berlim, iniciou-se sua fase mais produtiva. Até o fim da Primeira Guerra Mundial, Kirchner havia produzido quase 400 obras girando em torno dos temas nu feminino, cenas circenses e teatro de variedades, bem como vida na cidade grande. Mas elas descrevem sobretudo o conflito existencial entre a metrópole barulhenta e a ânsia pelo sossego, que Kirchner procurava durante o verão em Fehmarn, ilha no Mar Báltico — um conflito que culminaria, durante a guerra, em uma crise nervosa, da qual ele nunca mais viria a se recuperar completamente.

A produção de Schmidt-Rottluff foi realizada essencialmente nas duas décadas entre 1905 e 1925. No começo, como no caso dos outros artistas que participavam do *Brücke*, Schmidt-Rottluff buscou sua orientação no *Art Nouveau* e no Japonismo, antes de atingir a independência formal que lhe permitiu dar sua própria contribuição à arte gráfica do Expressionismo. Se, no início, o principal motivo abordado era a paisagem, a partir de 1911 o nu feminino – motivo recorrente nas obras de Heckel e Kirchner – foi passando cada vez mais para o centro de sua atenção. A mudança de Schmidt-Rottluff de Dresden para Berlim, que ocorreu na mesma época, não teve nenhuma influência em sua obra, ao contrário do que aconteceu com Kirchner, que passou a abordar temas urbanos. A experiência da cidade grande não deixou sequelas: Schmidt-Rottluff contrapôs ao Expressionismo metropolitano de Kirchner uma visão que se limita às origens da existência humana. Ao contrário de Kirchner, os elementos líricos lhe são estranhos; ele revela um senso aguçado para a composição construtiva e tectônica, evidente na justaposição clara e também rústica de superfícies pretas e brancas. Na busca por formas expressivas isentas de influências civilizatórias, Schmidt-Rottluff também se viu atraído, aproximadamente a partir de 1912, pela arte "primitiva" dos povos originários, um catalisador decisivo no desenvolvimento de seu novo estilo. Na compreensão da forma e no modo de expressão da arte "primitiva", ele reconhecia suas próprias ideias e se sentia endossado em sua autoimagem de artista.

A figura humana nua, especialmente o nu feminino, que encarnava as metáforas do exótico, transformou-se em superfície de projeção de seu novo estilo. Em sua nudez natural, a menina da gravura *Mädchen vorm Spiegel* [*Menina à frente do espelho*] (cat. 86) sugere a existência selvagem e intocada pela civilização dos povos originários. A composição escultural da figura, com uma constituição física extremamente alongada, os membros crus e grosseiros, como que oprimidos na moldura do bloco de madeira, o torso alongado e os traços do rosto, de aparência negroide, revelam o conhecimento exato da escultura africana que Schmidt-Rottluff começara a colecionar em 1913.

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF

86
KARL SCHMIDT-ROTTLUFF
Menina à frente do espelho (portfólio Neumann, folha 6) |
Girl before a Mirror (Neumann - Portfolio Print 6)
[Mädchen vor dem Spiegel (Neumann - Mappe Blatt 6)], 1914
Xilogravura | *Woodcut*
Folha (papel artesanal Zanders) | *Print (handmade Zanders paper)*: (61,2-61,7 x 50,2-51 cm): 61,7 x 51 cm
Placa (abeto) | *Plate (spruce)*: 50 x 40 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© Schmidt-Rottluff, Karl/ AUTVIS, Brasil, 2022.



87
FRANZ MARC
Criatura fantástica | ***Mythic Beast*** [Fabeltier], 1912
Xilogravura | *Woodcut*
Folha | *Print*: 14,5 x 21,5 cm
Moldura | *Frame measurements*: 35,8 x 43,4 x 3,7 cm
The ALBERTINA Museum Vienna – The Forberg Collection

FRANZ MARC



88
ERNST LUDWIG KIRCHNER
Mulher calçando sapato | *Woman Buttoning Her Shoe*
[Frau, sich den Schuh zuknöpfend], 1912
Xilogravura sobre papel japonês fino | *Woodcut on fine Japan paper*
Folha | *Print:* (33,9-34,1 x 30,7-30,9 cm): 34 34,1 x 30,9 cm
Placa | *Block*: (31 x 24,5-25,2 cm): 31 x 25,2 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



89
ERNST LUDWIG KIRCHNER
Grupo Brücke (cartaz da exposição na Galerie Arnold) | *KG Brücke (exhibition poster for the Galerie Arnold)* [KG Brücke (Ausstellungsplakat der Galerie Arnold)], Dresden, 1910
Xilogravura colorida, impressão com 2 blocos em preto e vermelho sobre papel amarelo | *Colour woodcut, print with 2 blocks in black and red on yellow paper*
Folha | *Print:* 90,3 x 60,9 cm
Placa | *Plate*: 82,2 x 59 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

ERNST LUDWIG KIRCHNER



ARTISTS' POSTERS 1891–1918: THE ART OF THE STREET

GUNHILD BAUER

In the second half of the 19th century, the industrial revolution and international trade agreements brought rapid economic and technical development to the western world, changing society and the art world alike. Inspired by modern English machinery for wallpaper printing, Jules Chéret, a trained printer, launched the colour picture poster in Paris in the 1870s and with it an aesthetic revolution. Bright colours and seductive ladies in rococo style lit up building walls and competed with salon art. It was said that Chéret had transformed Paris into an open-air museum and hoped for an "aesthetic education of the public". However, a good poster was not designed to please, but had to be eye-catching – which soon applied to the overcrowded salons as well. It was one of the most censored media. From the very beginning, therefore, the picture poster was all about breaking taboos, cloaking itself in ambiguity and advertising all manner of addictions.

The first major artists' poster movement began with the surface art of Art Nouveau. *Henri de Toulouse-Lautrec was the first important painter to devote himself to this new medium that shaped the cityscape. In 1891, the first of a total of thirty posters went into print for his friends, the artists of the variety theatres and cabarets of Montmartre. In them, Toulouse-Lautrec found his way to ornamental and expressive outlines as well as large expanses of colour, inspired by the black-and-white technique of Aubrey Beardsley's illustrative art, Utamaro's surface art and Van Gogh's expressiveness (cf. the chapter on Toulouse-Lautrec, p. 184-189). He only hinted at depth through the contrasting of size and brightness of his figures, which he distributed decoratively on the paper. He cast the striking features, gestures and movements as well as the "trademarks" of his friends directly onto the stone. Widely known were the black stockings and white lace petticoats of La Goulue ["The Glutton"; cat. 81]. Her partner in a top hat, an amateur dancer, appears in the foreground as a mere silhouette. Toulouse-Lautrec turned away from old-fashioned text posters. Montmartre preferred Toulouse-Lautrec's caricature-like style to the idealisation of* Art Nouveau. *His posters humorously demonstrated the other side of the world of illusion and aesthetics into which the society of the* Belle Époque *fled.*

Toulouse-Lautrec's posters quickly disappeared from the advertising columns and the foyers, since picture posters had become coveted collector's items. Numerous groups of artists promoted illustration art as well as the picture poster, with which they could now advertise their ideas themselves.

In Vienna, the artists' poster was given a boost in 1897 with the founding of the Secession, which was even to hold an International Poster Exhibition in 1912. In his programmatic poster for their first exhibition in 1898, Gustav Klimt transformed the Classical Antiquity of historicism in his own way (cat. 91). Pallas Athene watches over the struggle of the Minotaur – symbol of ossified traditions – with the youthful Theseus, who has just dealt him the death blow. The nude with back view and deeply bowed head stands programmatically for powerful renewal on the one hand, and the "retreat into the newly discovered 'kingdom of the soul'" on the other (Bisanz-Prakken, 2018, p. 129). Theseus' nudity fell victim to censorship, but despite this Klimt's painting Nuda Veritas *became the group's programmatic statement. The poster is composed of surfaces arranged parallel to the image surface that still have a historicist architectural quality to them, a frieze and a pedestal; the drawing follows strict linearity and contains the gold applications typical of Klimt: glued-on bronze dust. A large empty space in the middle serves as an "eye-catcher".*

Klimt was the father of a younger generation of painters that included Egon Schiele and Oskar Kokoschka, among others. After leaving the Secession, he organised the Vienna Art Show Wiener Kunstschau in 1908 and 1909 together with the Wiener Werkstätte. The second exhibition marked the turning point towards Expressionism. Schiele and Kokoschka transformed the decorative surface into expressive art. They worked with the means of distortion and nervous, angular gestures.

In 1917 Egon Schiele sought to revive Vienna's cultural scene by founding a new association of poets, painters, sculptors, architects and musicians. With the planning of the 49th exhibition of the Secession, which he was commissioned to carry out, he was able to implement these plans at least in part. Like The Friends, *the programmatic painting of the previous year, his poster reflects his inner mood (cat. 92). Schiele sits at the upper end of the table in the company of his comrades, evoking the Last Supper. The empty space at the lower end commemorates Gustav Klimt, who had died shortly before. Schiele would also die that year of the Spanish flu, a loss and an end point for Austrian art at the turn of the century.*

The principle of advertising to attract attention became the language of modern art.

CARTAZES DE ARTISTAS 1891-1918: A ARTE DA RUA

GUNHILD BAUER

A Revolução Industrial e os acordos internacionais de comércio trouxeram um rápido desenvolvimento técnico e econômico ao mundo ocidental na segunda metade do século XIX, transformando tanto a sociedade quanto o mundo da arte. Inspirado pelas modernas máquinas inglesas de impressão de papel de parede, o impressor Jules Chéret criou em Paris, nos anos 1870, o cartaz colorido ilustrado e, com ele, uma revolução estética. Cores claras e mulheres sedutoras no estilo rococó irradiavam das paredes dos prédios e faziam concorrência à arte de salão. Dizia-se que Chéret havia transformado Paris em um museu ao ar livre, nutrindo esperanças de uma "educação estética da população". No entanto, um bom cartaz não precisava agradar, mas, antes de tudo, chamar a atenção – o que logo passou a aplicar -se aos salões superlotados. Esse foi um dos meios de comunicação censurados com mais rigor. Desde o início, o cartaz ilustrado tratava de quebrar tabus, apelava para a ambiguidade e fazia propaganda de todos os tipos de vícios.

O primeiro grande movimento artístico de cartazes começou com a arte de superfície do *Art Nouveau*. Henri de Toulouse-Lautrec foi o primeiro pintor importante a dedicar-se a esse novo meio que marcou a paisagem urbana. Em 1891, foi impresso o primeiro de 30 cartazes para seus amigos, os artistas dos teatros de variedades e cabarés de Montmartre. Neles, Toulouse-Lautrec utilizou contornos ornamentais e expressivos, bem como grandes superfícies coloridas, inspiradas na técnica em preto e branco das ilustrações de Aubrey Beardsley, na arte de superfície de Utamaro e na expressividade de Van Gogh (veja o capítulo sobre Toulouse-Lautrec, p. 184-189). A profundidade era insinuada apenas através do contraste de tamanho e luminosidade de suas figuras, que eram distribuídas decorativamente sobre o papel. Ele aplicava diretamente na pedra os gestos, movimentos e traços marcantes, bem como as "marcas registradas" de seus amigos. Eram conhecidas as meias pretas e as anáguas brancas de renda de La Goulue ["La Goulue"; cat. 81]. Seu parceiro de cartola, um dançarino amador, aparece como mera silhueta em primeiro plano. Toulouse -Lautrec distanciou-se dos antigos cartazes tipográficos. Montmartre preferia sua representação caricatural à idealização do *Art Nouveau*. Seus cartazes apresentavam com bom humor o outro lado do mundo da ilusão e da estética, para onde costumava fugir a sociedade da *Belle Époque*.

Os cartazes de Toulouse-Lautrec logo desapareceriam das colunas publicitárias e dos saguões, pois cartazes ilustrados tornaram-se cobiçados objetos de colecionadores. Além da arte da ilustração, muitos grupos de artistas promoviam também o cartaz ilustrado, através do qual eles mesmos podiam, a partir de então, fazer propaganda de suas ideias.

A partir de 1897, o cartaz de artistas ganhou impulso em Viena, com a criação da Secessão, que viria até a promover uma Exposição Internacional de Cartazes em 1912. Em seu cartaz para a primeira exposição da Secessão, em 1898, Gustav Klimt remodelou a Antiguidade do historicismo segundo seu próprio interesse (cat. 91). Palas Atena vigia a luta do Minotauro – símbolo de tradições enrijecidas com o jovem Teseu, que acaba de desferir-lhe o golpe mortal. O nu de costas, com a cabeça profundamente abaixada, é a representação simbólica, por um lado, da forte renovação e, por outro, da "retirada para o recém-descoberto 'mundo da alma'" (Bisanz-Prakken, 2018, p. 129). A nudez de Teseu foi vítima de censura, mas, mesmo assim, a pintura *Nuda veritas*, de Klimt, tornou-se um símbolo do grupo. O cartaz é composto por áreas arranjadas em paralelo à superfície da imagem ainda de forma historicista e arquitetônica, além de um friso e um pedestal; o desenho segue uma rigorosa linearidade e contém as aplicações douradas típicas de Klimt: pó de bronze afixado. Uma grande área vazia no meio tem a função de "atrair o olhar".

Klimt foi o pai de uma nova geração de pintores à qual pertenciam, entre outros, Egon Schiele e Oskar Kokoschka. Após ter abandonado a Secessão, ele organizou a Mostra de Arte de Viena (Wiener Kunstschau) em 1908 e 1909, em cooperação com a Wiener Werkstätte. A segunda exposição marcou o ponto de virada para o Expressionismo. Schiele e Kokoschka transformaram a superfície decorativa em arte expressiva, utilizando o recurso da distorção e gestos nervosos e angulosos.

Em 1917, com a fundação de uma nova associação de poetas, pintores, escultores, arquitetos e músicos, Egon Schiele pretendia revitalizar a cena cultural vienense. Designado responsável pelo planejamento da 49ª exposição da Secessão, ele executou pelo menos parte desses planos. Tal como a pintura simbólica do ano anterior, seu cartaz *Die Freunde* [*Os amigos*] reflete sua disposição interior (cat. 92). Schiele está sentado em meio a seus camaradas à cabeceira de uma mesa que lembra a Última Ceia. A cabeceira oposta está vazia e remete à lembrança do pouco antes falecido Gustav Klimt. Schiele também viria a falecer no mesmo ano, vítima da gripe espanhola, uma perda e um ponto final para a arte austríaca da virada do século.

O princípio publicitário de atrair a atenção visual transformava-se em linguagem da arte moderna.



90
OSKAR KOKOSCHKA
Apanhadora de algodão (Cartaz para a mostra de arte de 1908) | *The Cotton Picker (poster for 1908 exhibition)* [Baumwollpflückerin], 1908
Cromolitografia | *Colour lithograph*
Folha | *Print*: 96 × 63 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© Kokoschka, Oskar/ AUTVIS, Brasil, 2022.

91
GUSTAV KLIMT
1ª Exposição de Arte da Associação dos Artistas Plásticos da Secessão Austríaca (após a censura) | *1st Art Exhibition of the Association of Visual Artists Austria. Secession (after censorship)* [I. Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs. Secession (nach der Zensur)], 1898
Cromolitografia | *Colour lithograph*
Folha | *Print*: 96 × 70 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



92
EGON SCHIELE
Cartaz da 49ª Exposição da Secessão | *Poster for the 49th Secession exhibition* [Plakat der 49. Ausstellung der Secession], 1918
Cromolitografia | *Colour lithograph*
68 x 53 cm (26 3/4 x 20 7/8 polegadas | *in.*)
The ALBERTINA Museum Vienna

EGON SCHIELE



EGON SCHIELE

CHRISTOF METZGER

Egon Schiele was born in 1890 in Tulln on the Danube as the child of a stationmaster. His great talent for drawing was already evident in his childhood, so that his mother allowed him to apply to the Academy of Fine Arts Vienna in 1906: at the age of sixteen, Schiele became their youngest student. Within only three years he acquired a wide variety of techniques, whereby his interests were well served by the focus of his training on drawing and the practice of rapid draughting. Soon, however, Schiele and like-minded colleagues turned their backs on the Academy's traditional teaching methods and founded the Neukunstgruppe *(New Art Group) with his artist friends. Gustav Klimt became Schiele's first great role model, introducing him to the Viennese Secession style. But unlike Klimt, whose drawings serve as ideas, sketches or drafts for his paintings, Schiele considered his works on paper to be works of art on a par with painting. Never really enthusiastic about the sophisticated opulence of* Art Nouveau*, within just a few years Schiele created works of astonishing stylistic range, which testify to his engagement with Naturalism and Symbolism, but also with Late Impressionism.*

Around 1910, at barely twenty years of age, he arrived at an unmistakable style of his own, especially in the art of drawing: with confident, strong lines he captured his subject, which was usually the human body and not infrequently his own. On the one hand, he characterised it by accurate contouring; on the other hand, he alienated it through daring perspectives, exaggerated gestures and facial expressions, as well as through an often idiosyncratic, sometimes unnatural colouring. His depictions of emaciated bodies shocked then as they do now with their radical aesthetics of ugliness, which starkly opposes the ideal of beauty associated with the Secession around Gustav Klimt. In the work of the young Schiele, the contrasts between the beautiful and the ugly, the normal and the pathological are suspended. His visual protagonists are symbolic of alienation from bourgeois society. The abandonment of all shame and distance became his aesthetic principle as a deliberate breach of taboo.

With his radical approach to art and his often offensive themes and pictorial productions, Schiele initially reaches only a few open-minded persons. It was not until Klimt's death in February 1918 that he achieved his artistic and economic breakthrough, although Viennese society still had great reservations about his art. His works were already shown in March at the 49th Exhibition of the Vienna Secession. He not only designed the exhibition poster (cat. 92), a manifesto of his artist friendships, but also acted as organiser of the exhibition and formulated its concept. Schiele now became the leader of the Vienna art scene and the first master of the Austrian avant-garde. But his wife Edith, who was six months pregnant, fell ill with the Spanish flu and died on 28 October. Schiele drew the dying woman on the last day of her life. Then he himself fell victim to the deadly infection. In the early morning of 31 October 1918, on the day of the dissolution of the Austro-Hungarian Empire, Egon Schiele died at the age of only 28 years. According to a note by his sister-in-law Adele Harms, his last words were: "The war is over – and I must go."

Despite this short life span and a phase of artistic creation that lasted barely more than ten years, the artist left behind an extensive body of work. Not counting his sketchbooks, it comprises more than 330 paintings and over 2500 drawings. However, Schiele turned to reproductive techniques only sporadically. He likely found working with printing techniques too tedious and time-consuming, and the results too unpredictable, making them incompatible with his urge for spontaneity and precision at the same time. Furthermore, at that time in Vienna graphic art enjoyed scarcely any prestige outside the field of applied art – in stark contrast to the high esteem in which it was held by the German Expressionists (p. 196-205).

Schiele made his first prints in 1912 for the so-called Sema portfolio, published by the Munich artists' association Sema. This contains 15 chalk lithographs after "original stone drawings" by contemporary artists, including – in addition to Schiele – Paul Klee, Alfred Kubin and Max Oppenheimer. The edition consisted of only 215 numbered copies. With his Aktselbstbildnis *[*Nude Self-Portrait*] (cat. 93), Schiele emphasizes his ascetic-leptosome appearance as well as the critical, brooding spirit that manifests itself in the head posture holding his counterpart fixed. The opaque white frame, which Schiele had frequently used as a means of expression in the two previous years, is now replaced in lithography, in negative reversal as it were, by the blackness of the ink.*

In the spring of 1914, at the suggestion of his friend and patron, the art critic Arthur Roessler (1877–1955), Schiele took lessons in the art of woodcutting and etching from the Viennese painter and graphic artist Robert Philippi (1877–1959). Roessler even paid for the cost of materials, as the editions were intended not least to improve Schiele's precarious financial situation at the time. Thus eight etchings were produced between May and August of that year. Roessler had met Schiele in 1909 and soon became an important patron of his art: he mediated between art collectors and clients, conducted sales negotiations, published about him and also collected his works himself. After Schiele's death, Roessler

EGON SCHIELE

CHRISTOF METZGER

Egon Schiele nasceu em 1890 na cidade austríaca de Tulln an der Donau, filho de um funcionário superior da rede ferroviária. Já na infância demonstrava grande talento para o desenho, de forma que sua mãe permitiu que ele se inscrevesse em 1906 na Academia de Belas-Artes de Viena, onde passou, aos 16 anos, a ser o mais jovem entre os estudantes. No curto período de 3 anos, Schiele aprendeu diversas técnicas. A ênfase do ensino em desenho e exercícios de desenho rápido eram as áreas que melhor correspondiam a seus interesses. Não demoraria até que Schiele, ao lado de outros de opinião semelhante, se afastasse do ambiente solidificado nas tradições da Academia, para fundar com amigos artistas o Grupo de Arte Nova (*Neukunstgruppe*). O primeiro a servir de exemplo para Schiele foi Gustav Klimt, que o familiarizou com o estilo da Secessão de Viena. No entanto, ao contrário de Klimt, cujos desenhos serviam como ideias, rascunhos ou esboços para suas pinturas, Schiele considerava seus trabalhos sobre papel como obras de arte equivalentes à pintura. Ele nunca viria a ter afinidade com a ostentação mundana do *Art Nouveau*. No espaço de poucos anos, Schiele criaria obras de uma admirável envergadura estilística, que demonstram como ele lidava com o Naturalismo, o Simbolismo e também o Impressionismo tardio.

Por volta de 1910, mal completando 20 anos de idade, Schiele já havia encontrado seu estilo próprio e inconfundível, sobretudo no desenho. Com um traçado de linhas seguro e vigoroso, ele capturava o objeto a ser retratado, em geral o corpo humano e não raramente o seu próprio. Por um lado, o artista caracterizava esse corpo através de contornos precisos; por outro, alienava-o por meio de perspectivas ousadas, bem como de mímica e gestos exagerados, além de uma coloração muitas vezes nada convencional, às vezes antinatural. Suas representações de corpos repugnantes chocavam tanto no passado quanto chocam hoje em dia, em função de sua radical estética do feio, que se opunha com veemência ao ideal de beleza da Secessão em torno de Gustav Klimt. Na obra do jovem Schiele, ficam revogados os contrastes entre o belo e o feio, o normal e o patológico. Os protagonistas de suas imagens representam simbolicamente sua alienação da sociedade burguesa. Como violação deliberada de tabus, o descarte de toda vergonha ou distância torna-se seu princípio estético.

Com sua compreensão radical da arte, bem como temas e encenações visuais repugnantes, Schiele conseguiu atingir, de início, apenas um público mais liberal. Somente após a morte de Klimt, em fevereiro de 1918, é que Schiele conseguiria se impor artística e economicamente, embora a sociedade vienense ainda mantivesse grandes reservas contra sua arte. Já em março daquele ano, suas obras foram exibidas na 49ª Exposição da Secessão de Viena. Schiele assinava não apenas o cartaz da exposição (cat. 92), um manifesto de sua amizade com os amigos artistas, como era também o organizador da mostra e o responsável por seu conceito. Naquele momento, Schiele avançava para a posição de mais importante representante da cena de artes de Viena e mestre da vanguarda austríaca. No entanto, sua mulher Edith, grávida de 6 meses, contraiu a gripe espanhola e acabou falecendo no dia 28 de outubro. Schiele a desenhou ainda agonizante, em seu último dia de vida. Pouco depois, ele mesmo seria infectado pela enfermidade fatal, vindo a falecer, aos 28 anos de idade, na manhã do 31 de outubro de 1918, o dia da dissolução do Império Austro-Húngaro. Segundo uma anotação deixada por sua cunhada Adele Harms, suas últimas palavras foram: "A guerra acabou – e eu preciso ir".

Apesar da vida curta e do período criativo de pouco mais de 10 anos, Schiele deixou uma extensa obra que engloba mais de 330 pinturas e de 2.500 desenhos – sem contar seus cadernos de rascunhos. Às técnicas de reprodução, o artista recorreu, porém, apenas esporadicamente. Talvez o trabalho com a gravura lhe parecesse muito árduo e moroso, com resultados demasiado imprevisíveis e, portanto, incompatíveis com sua predileção pelo espontâneo e pela precisão ao mesmo tempo. Além disso, fora do contexto das artes aplicadas, as artes gráficas praticamente não desfrutavam de prestígio na Viena daquela época – em extremo contraste com o elevado apreço a elas dedicado por parte dos expressionistas alemães (p. 196-205).

Em 1912, Schiele concluiu suas primeiras gravuras para um portfólio publicado pela Sema, uma associação de artistas de Munique. A publicação continha 15 litografias de giz a partir de "desenhos originais" de artistas contemporâneos – entre eles, além de Schiele, também Paul Klee, Alfred Kubin e Max Oppenheimer. A tiragem era de apenas 215 exemplares numerados. Com a obra *Aktselbstbildnis* [*Autorretrato nu*] (cat. 93), Schiele enfatizou sua constituição ascética-leptossômica, bem como o espírito crítico e pensativo evidenciado na postura da cabeça que fixa o interlocutor. No lugar da moldura branca opaca, que Schiele havia usado com frequência 2 anos antes como meio de expressão, surgia agora na litografia o preto da tinta em uma espécie de inversão negativa.

A conselho de seu amigo e incentivador, o crítico de arte Arthur Roessler (1877-1955), Schiele tomou aulas de xilogravura e de água-forte com o pintor e gravurista vienense Robert Philippi (1877-1959) na

published several writings about the artist and kept Schiele's memory alive through regular lectures and radio broadcasts. Thus one of the prints is quite obviously dedicated to Roessler himself (cat. 94). Schiele first drew the portrait of his patron, which places him spaciously on the bright-toned paper behind a protective hand gesture (private collection). Schiele then translated the design, laterally reversed, into a monumental landscape format. Schiele chose the technique of drypoint etching, whose fine web of lines darkens the entire ground in grey and reinterprets the sitter's deliberate keeping of distance in the drawn design as a complete isolation.

In anatomical details of the Roessler portrait, Schiele opted for a geometric abstraction that characterised a whole group of pencil drawings and prints from 1914: Bodies and their individual features consist of joined segments of a circle, which are fixed together by means of short parallel lines as if they were surgical sutures. The hair is schematised, brow arches reduced to semicircles, short elbows mark the noses and mouths, eyes are stylised into a strict almond shape, become small circular buttons or are missing completely. This analytical approach, which abstracts form, volume and surroundings, results in line grids that are ultimately derived from constructive auxiliary lines, as Schiele was taught at the academy. Schiele's drypoint etching of a crouching woman (cat. 95) also follows this tendency towards geometrisation. The nude woman, naked except for her shoes and stockings and a camisole raised up to beneath her armpits, is turning her back to us, but tries to establish as much eye contact with the viewer as possible by turning her head to her right shoulder. The contours of the body are accompanied by bristle-like strokes which, like a narrow shadowy border, create the impression of a spatial "before" and "behind" between the ground and the figure. Nevertheless, the continuous background grey, as with Roessler, evokes the peculiar impression of spatial and temporal detachment.

In addition to the geometrisation of the forms of detail, the works from 1914 are also characterised by a stabilisation of the figures by means of fixed external and internal contours, so that a peculiar interplay between the spatiality of the motif and self-contained, abstract surfaces is created. The drypoint etching of Trauernde *[*Sorrow*] (cat. 96), created at the same time as the* Kauernde *[*Crouching Woman*], represents this stylistic level. Here too, Schiele realises the motif of the woman forced into a compact sitting position, but now precariously emaciated. The body structure and even the extremities are so stylised and simplified that the woman's position can only be grasped gradually and with difficulty. This two-dimensional design binds the figure in, not in front of, the surface and causes the observer to concentrate fully on the suffering expression of her face, which is directed towards the earth.*

In 1918, at the invitation of the Gesellschaft für vervielfältigende Kunst (Society for Reproductive Art), Schiele created two chalk lithographs, a reclining nude girl, Mädchenakt*, and the portrait of his long-time companion and friend, the artist Albert Paris Gütersloh (cat. 97). A self-taught painter, Gütersloh (1887–1973; born as Albert Conrad Kiehtreiber) belonged to the* Neukunstgruppe *around Schiele and took part in their exhibition at the Kunstsalon Pisko, in Vienna, in 1909. As early as 1911, he wrote* Egon Schiele, Versuch einer Vorrede *(*Egon Schiele, Attempt at a Preface*), and in 1913 both artists became members of the expressionist magazine* Die Aktion *in Berlin. From 1930 to 1938 Gütersloh was professor at the Vienna School of Applied Arts. Classified as "degenerate" by the National Socialists, he was banned from working. He was a professor at the Academy of Fine Arts in Vienna from 1945 to 1962. Gütersloh became the spiritual father of the Vienna School of Fantastic Realism. Schiele's sketched portrait (ALBERTINA, Vienna, Inv. 31250) presents his friend reduced to the outline of his head and shoulders and with his gaze resolutely directed at the viewer. It formed the basis for a monumental painting in Minneapolis and for the lithograph, which is identical to the drawing, albeit, due to the printing process, laterally reversed. Despite the radical frontality of the sitter, Schiele is able to suggestively bring out the strong plasticity of the head. Signature and dating are part of the highly decorative composition. Schiele's designs were turned down by the president of the Society, Arpad Weixlgärtner, in anticipation of a colour lithograph, so that they were only posthumously edited in his memory after Schiele's sudden death.*

primavera de 1914. Roessler responsabilizou-se até mesmo pelo custo do material das aulas, afinal, elas tinham por objetivo, entre outros, melhorar por meio de publicações as precárias condições financeiras de Schiele naquele momento. Entre maio e agosto do mesmo ano, foram produzidas oito águas-fortes. Roessler havia conhecido Schiele em 1909, tendo logo se tornado um importante incentivador de sua arte: ele o indicava a colecionadores e compradores de arte, conduzia negociações para a venda dos trabalhos do artista, escrevia sobre ele e colecionava suas obras. Depois da morte de Schiele, Roessler publicou diversos ensaios sobre o artista e manteve sua memória viva proferindo regularmente palestras e realizando programas de rádio sobre ele. Uma das gravuras deixadas por Schiele foi naturalmente dedicada ao próprio Roessler (cat. 94). Schiele desenhou primeiro o retrato de seu benfeitor, posicionando-o generosamente, em papel de cor clara, esboçando um gesto de proteção com as mãos (obra de propriedade privada). Depois o artista transpôs o esboço ao contrário para um formato horizontal monumental. Para esse trabalho, Schiele escolheu a técnica da ponta-seca, cuja teia de linhas finas sombreia toda a base em cinza, ressignificando como completo isolamento aquele distanciamento que, no esboço, o retratado mantinha ainda deliberadamente.

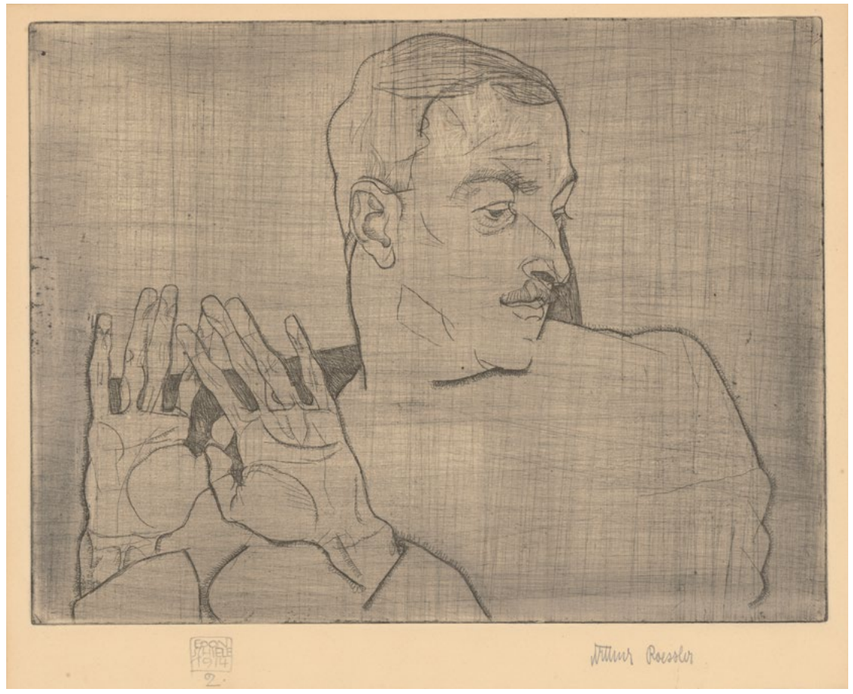
Nos detalhes anatômicos do retrato de Roessler, Schiele optou por uma abstração geométrica característica de todo um grupo de desenhos a lápis e gravuras do ano de 1914: os corpos e suas características individuais consistem em segmentos circulares agrupados, fixados uns aos outros por meio de linhas curtas paralelas semelhantes a pontos cirúrgicos. O cabelo é esquematizado; os arcos das sobrancelhas, reduzidos a meios círculos; ângulos curtos marcam os narizes e as bocas; os olhos são estilizados em uma rígida forma amendoada, transformados em botões redondos ou completamente ausentes. Desta abordagem analítica, que abstrai forma, volume e espaço, resultam redes de traços que derivam, em última análise, de linhas auxiliares construtivas, como Schiele havia aprendido na Academia. A água-forte de Schiele de uma mulher de cócoras (cat. 95) também segue essa tendência para a geometrização. Nua, exceto pelos sapatos e meias e um corpete puxado para debaixo das axilas, ela está de costas, mas tenta estabelecer o máximo de contato visual possível com o observador ao virar a cabeça para o ombro direito. Pinceladas rústicas contornam o corpo, criando o efeito de uma estreita bainha de sombra, de forma que surge a impressão de haver um espaço diante e um atrás entre o fundo e a figura. No entanto, como no retrato de Roessler, o fundo cinzento contínuo evoca a impressão peculiar de distanciamento espacial e temporal.

Além da geometrização dos detalhes, as obras de 1914 caracterizam-se também pela estabilização das figuras através de sólidos contornos internos e externos, de maneira que surge uma interação peculiar entre a espacialidade do motivo e as superfícies abstratas, fechadas em si mesmas. A água-forte *Trauernde* [*De luto*] (cat. 96), criada ao mesmo tempo que *Kauernde* [*De cócoras*], representa essa etapa estilística. Schiele concretiza aqui também o motivo da mulher obrigada a permanecer sentada de cócoras, mas agora preocupantemente esquálida. A constituição do corpo e mesmo as extremidades são de tal forma estilizadas e simplificadas, que a posição da mulher só pode ser apreendida aos poucos e com esforço. Essa forma de representação bidimensional liga a figura dentro da superfície e não em frente a ela, tendo por efeito a concentração total do observador no semblante sofrido do rosto voltado para o solo.

A convite da Sociedade de Arte Reprodutível (Gesellschaft für vervielfältigende Kunst), Schiele criou em 1918 duas litografias a giz: o nu de uma garota deitada, *Mädchenakt* [*Adolescente nua*], e a imagem de seu companheiro e amigo de muitos anos, o artista Albert Paris Gütersloh [*Retrato de Albert Paris Gütersloh*] (cat. 97). Como pintor autodidata, Gütersloh (1887-1973; cujo verdadeiro nome era Albert Conrad Kiehtreiber), pertencia ao Grupo de Arte Nova em torno de Schiele, tendo participado do Kunstsalon Pisko (Salão de Arte de Pisko), em Viena, no ano de 1909. Já em 1911, ele escreveu *Egon Schiele, tentativa de um preâmbulo*; em 1913, ambos os artistas passaram a cooperar com a revista expressionista *Die Aktion* de Berlim. Entre 1930 e 1938, Gütersloh deu aulas na Escola de Artes Aplicadas de Viena. Rotulado de "degenerado" pelos nazistas, foi proibido de exercer a profissão. Entre 1945 e 1962, deu aulas na Academia de Belas-Artes de Viena. Gütersloh tornou-se o pai espiritual da Escola de Realismo Fantástico de Viena. O retrato desenhado por Schiele (ALBERTINA, Viena, inv. 31250) mostra o amigo reduzido à cabeça e ao contorno dos ombros, com um olhar decididamente voltado para o observador. Essa imagem serviu de base para uma pintura monumental em Minneapolis e para a litografia idêntica ao desenho, ainda que invertida por causa da impressão. Apesar da perspectiva radicalmente frontal do retratado, Schiele foi capaz de apreender de maneira sugestiva a extrema plasticidade da cabeça. A assinatura e a data são partes integrantes dessa composição altamente decorativa. Os esboços de Schiele foram rejeitados pelo presidente da Sociedade, Arpad Weixlgärtner, que esperava uma litografia colorida, de forma que só foram editados postumamente, *in memoriam*, após a morte súbita do artista.

93
EGON SCHIELE
Autorretrato nu | ***Nude Self-Portrait***
[Aktselbstbildnis], 1912
Litografia | *Lithograph*
Folha | *Print*: 44,8 x 40 cm
Imagem | *Presentation*: 42 x 21,5 cm
The ALBERTINA Museum Vienna





94
EGON SCHIELE
Retrato de Arthur Roessler | ***Portrait of Arthur Roessler*** [Bildnis Arthur Roessler], 1914
Ponta-seca | *Drypoint*
Folha | *Print*: 27,7 × 33,8 cm
Placa | *Plate*: 24 × 31,4 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

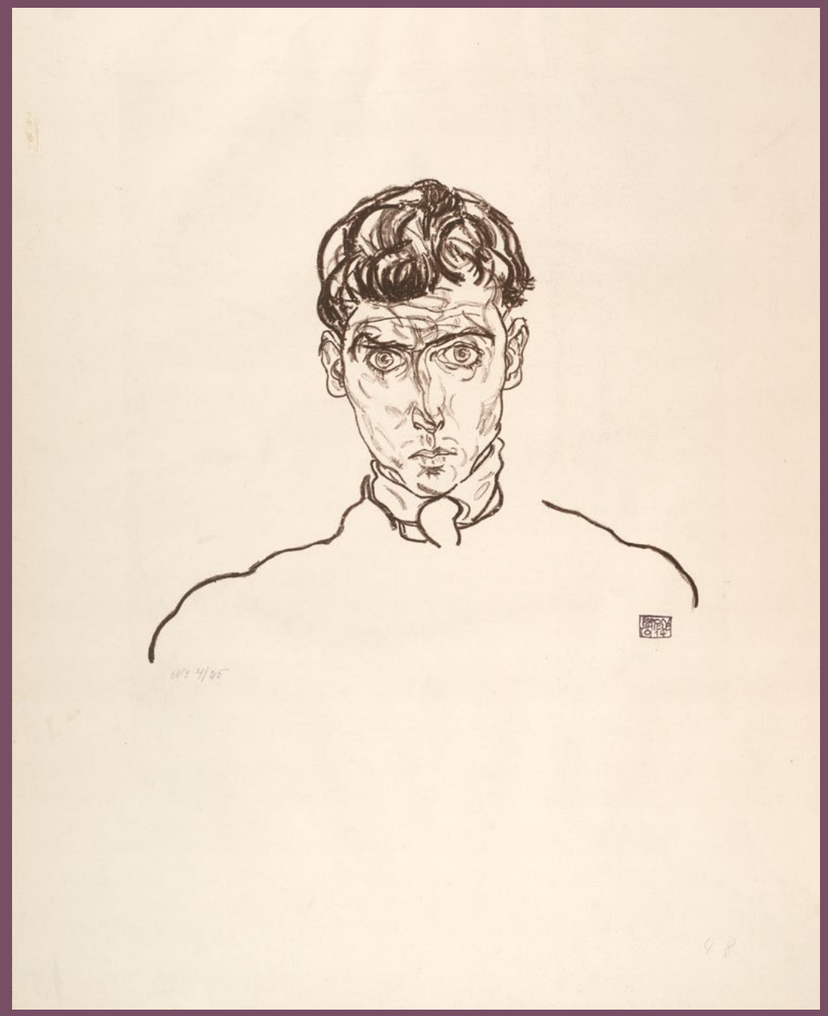
95
EGON SCHIELE
De cócoras | *Crouching Woman* [Kauernde], 1914
Ponta-seca | *Drypoint*
Folha | *Print*: 52,5 x 38,7 cm
Placa | *Plate*: 48 x 31,9 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



96
EGON SCHIELE
De luto | *Sorrow* [Trauernde], 1914
Ponta-seca | *Drypoint*
Folha | *Print*: 51,9 x 38,9 cm
Placa | *Plate*: 47,8 × 31,8 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



97
EGON SCHIELE
Retrato de Paris Gütersloh | *Portrait Paris Gütersloh* [Porträt Paris Gütersloh], 1918
(impressão | *print* 1919)
Litografia a giz | *Crayon-lithograph*
Folha | *Print*: 63 x 45,4 cm
(24 13/16 x 17 7/8 polegadas | *in.*)
Imagem | *Presentation*: 26,5 x 30 cm
(10 7/16 x 11 13/16 polegadas | *in.*)
The ALBERTINA Museum Vienna



FANTASTIC WORLDS: PAUL KLEE AND ERNST FUCHS

PETER PRANGE

The fantastic, which arises solely from the artistic imagination, has been an integral part of art since the beginning of Modernity at the latest. As early as the Dürer era, Matthias Grünewald, Albrecht Altdorfer and Wolf Huber set their own subjective, artistic imagination against empirical perception; Hieronymus Bosch is regarded as the epitome of this juxtaposition of mimetic imitation of nature and imaginary dream world, and in the 18th century artists such as Füssli, Blake and finally Goya largely dissolved the dividing lines between empiricism and fantasy.

Their impulse lasted into the 20th century, when the young Paul Klee (1879–1940) created a series of 15 etchings with Inventionen *[*Inventions*] (cat. 98-100) which stand at the beginning of a paradigmatic life's work in which biography, theory and art are closely interwoven. After studies in Munich, which were both artistically and privately unsatisfactory for him, and a stay in Italy, Klee retired to his parents' home in Bern from May 1902 onwards, where he intensively studied printmaking techniques, in particular zinc etching. The result was his* Inventions*, a loose collection of technically similar etchings, the title of which already hints at the breadth of content characteristic of Klee's entire oeuvre: references to classical rhetoric and the history of music, especially to Johann Sebastian Bach, are evident, but it was above all with the term* Inventio *that Klee formulated his claim to a creative new development from within the artist's imagination. In the* Inventions*, which can be attributed to Klee's early work, he achieves for the first time a level of expression in terms of content and technique that is not by chance reminiscent of the fantasies of Goya and Alfred Kubin and in some respects already suggests the surreal. Among the subjects dealt with are sexuality, desire, theatre and politics. The* Inventions *open up new thematic and technical possibilities apart from a self-reflexive view of an unresolved sexual tension – in 1899 Klee had met Karoline Stumpf, later to become his wife, in Munich, a fact that did not, however, prevent him from beginning an affair with a nude model who became pregnant by him – just as Klee's preoccupation with prints, which predominated in his work until 1914, was to prove groundbreaking for his further work and open up paths to the fantastic, the hidden, the not altogether interpretable: "My symbols are not deliberate carriers of content. They are formations: independent, self-contained forms among forms. The beholder interprets, connects the linear, planar, light-dark, coloured, with memories. In the end, I myself am the beholder and let myself be given a gift".*

In his celebrated book Schöpferische Konfession *[*Creative Confession*], of 1920, Klee once again summed up the aspiration of his art in his own characteristic succinctness: "Art does not reproduce the visible, but makes visible".*

The fact that art leads behind the visible and unveils the subconscious is also demonstrated by the work of Ernst Fuchs (1930–2015), as co-founder of the Vienna School of Fantastic Realism for all intents and purposes a Klee's brother in spirit. His fantasies, which draw on mythology and mysticism, cosmological dreams, Old Testament *fables and apocalyptic visions, transport us into a world of imagination sustained by a unique sense of mission. Fuchs is the prophet of a driven, exuberant fantasy, conjuring up his own demons, which he translates into a symbolist imagery that is virtually untamable in its wealth of motifs. As a graphic artist, Fuchs displays the highest technical, old-masterly perfection and meticulousness, refined, succinct and compelling in their effect. Not infrequently, old masters serve as godfathers; the fantasy of Bosch and Grünewald is always perceptible. As with Klee, references to Kubin are revealed, or as in the exhibited* Maibild *[*Image of May*] (cat.101) – created in 1949 in connection with his passionate love for his later partner Marie Luise Löblich – to Mannerist artists such as Parmigianino or Jacques Bellange. Overly attenuated female bodies with wide pelvises and tiny heads move in a landscape reminiscent of Bosch's fantasy, are as it were trapped in it and thrown back on their very existence – these are the elements that Fuchs translates into his own pictorial language and condenses into highly idiosyncratic forms of expression.*

MUNDOS DE FANTASIA: PAUL KLEE E ERNST FUCHS

PETER PRANGE

O fantástico, aquilo que surge unicamente da imaginação artística, passa a ser, o mais tardar a partir do início da Era Moderna, parte integrante da arte. Já nos tempos de Dürer, nomes como Matthias Grünewald, Albrecht Altdorfer e Wolf Huber colocaram sua própria imaginação artística subjetiva contra a percepção empírica; Hieronymus Bosch é considerado a personificação dessa coexistência de imitação mimética da natureza com um mundo onírico imaginado. No século XVIII, artistas como Füssli, Blake e, por fim, Goya viriam a dissolver amplamente as linhas divisórias entre empirismo e fantasia.

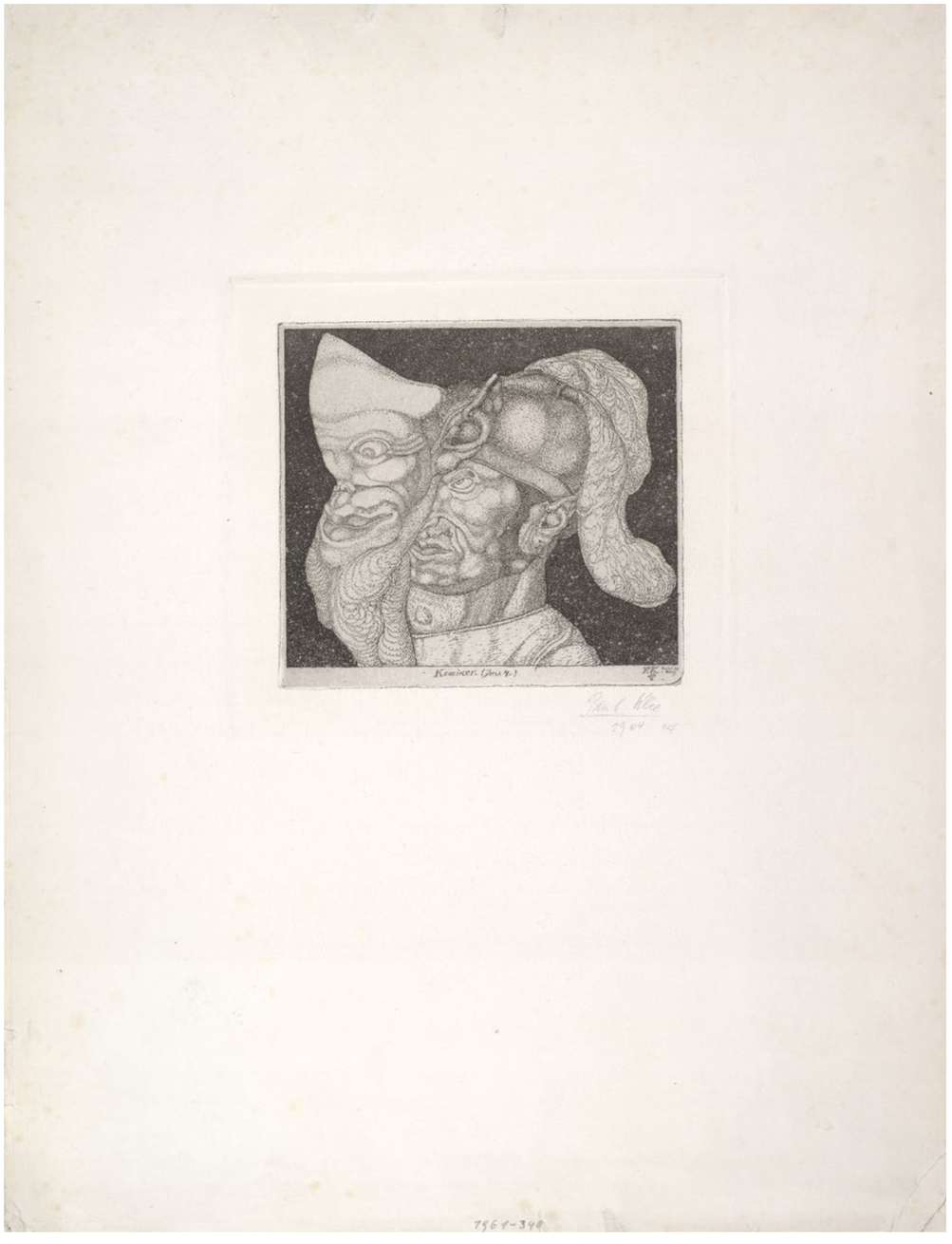
Esse impulso ecoou até o século XX, quando o jovem Paul Klee (1879-1940) criou, com *Inventionen* [*Invenções*] (cat. 98-100), uma série de 15 águas-fortes, marcando o início de uma obra paradigmática, na qual biografia, teoria e arte entrelaçam-se estreitamente. Depois de estudos em Munique, que haviam sido insatisfatórios para ele tanto do ponto de vista artístico quanto privado, e de uma estada na Itália, Klee recolheu-se à casa dos pais em Berna, a partir de maio de 1902, onde passou a se dedicar intensamente a técnicas de gravura, sobretudo à água-forte de zinco. Tudo isso resultou em suas *Invenções*, uma seleção avulsa de águas-fortes tecnicamente similares, cujo título sugere uma amplitude de conteúdo que viria a ser característica de toda sua obra: são evidentes as referências à retórica da Antiguidade e à história da música, nomeadamente a Johann Sebastian Bach, mas sobretudo Klee articula com determinação, fazendo uso do termo "inventio", sua ambição de uma nova criação inventiva a partir da imaginação do artista. Nas *Invenções*, que integram a obra inicial de Klee, ele atinge pela primeira vez uma expressividade técnica e em termos de conteúdo que não por acaso faz lembrar as fantasias de Goya e Alfred Kubin e em parte já parece surrealista. Entre os temas abordados estão sexualidade, desejo, teatro e política. Para além de um olhar autorreflexivo sobre uma tensão sexual não resolvida – em 1899, Klee conhecera em Munique sua então futura mulher, Karoline Stumpf, o que não o impediu de iniciar um caso com uma modelo que posava nua e que dele engravidaria –, as *Invenções*, assim como o trabalho com a gravura que até 1914 dominava sua obra, proporcionaram a Klee, de maneira geral, novas possibilidades temáticas e técnicas que definiriam os rumos de seu futuro trabalho e abririam caminhos para o fantástico, o oculto e para aquilo que não pode ser totalmente interpretado: "Meus sinais não são portadores intencionais de conteúdo. Eles são composições: formas independentes e autônomas em meio a formas. O observador interpreta, conecta o linear, o plano, o claro-escuro, o colorido, com lembranças. No final, eu mesmo sou observador e sou presenteado".

Em seu famoso ensaio *Schöpferische Konfession* [*Confissão criadora*], de 1920, Klee resumiu a ambição de sua arte com a concisão que lhe era peculiar: "A arte não reproduz o visível, ela torna visível".

A obra de Ernst Fuchs (1930-2015) que, como cofundador da Escola de Viena de Realismo Fantástico, era uma espécie de irmão espiritual de Klee, também demonstra que a arte conduz para além do visível, revelando o subconsciente. Suas fantasias, que recorriam à mitologia e à mística, a sonhos cosmológicos, fábulas do *Velho Testamento* e visões apocalípticas, nos transportam para um mundo imaginário sustentado por um sentido de missão totalmente próprio. Fuchs é o profeta de uma fantasia agitada e transbordante, capaz de conjurar seus próprios demônios, que ele traduz em um mundo de metáforas simbolistas, cuja riqueza de motivos é praticamente indomável. Como artista gráfico, Fuchs apresenta o mais alto nível técnico, de perfeição magistral e meticulosidade; ele é sofisticado, contundente e convincente em seus resultados. Não raramente percebe-se o apadrinhamento dos antigos mestres; o mundo fantástico de Bosch e Grünewald pode ser constantemente percebido. Como em Klee, ficam evidentes as referências a Kubin ou, como na aqui apresentada *Maibild* [*Imagem de maio*] (cat. 101) – criada em 1949 no contexto do explosivo amor por sua então futura parceira Marie Luise Löblich –, aos artistas do Maneirismo, como Parmigianino ou Jacques Bellange. Corpos femininos extremamente alongados, com quadris largos e cabeças minúsculas, movem-se em uma paisagem que lembra o mundo fantástico de Bosch, onde eles estão presos e relegados à sua própria existência – esses são os elementos que Fuchs traduz para sua própria linguagem imagética, condensando-os em forma de expressão altamente idiossincrática.

98
PAUL KLEE
Comediante (inv. 4) | *Comedian (Inv. 4)*
[Komiker], 1904, 14
Água-forte em zinco; velino | *Etching on zinc; Vélin*
15,3 x 16,8 cm
Folha | *Print*: 42 x 32 cm
Placa | *Plate*: 15,4 x 17,1 cm
Imagem | *Presentation*: 12,2 x 13,6 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

PAUL KLEE



99
PAUL KLEE
Mulher e animal | *Woman and Animal*
[Weib und Tier], 1904, 13
Água-forte de zinco; velino | *Etching on zinc; Vélin*
20 x 22,8 cm
Folha | *Print*: 31,7 x 42 cm
Placa | *Plate*: 29,9 x 22,4 cm
Imagem | *Presentation*: 17 x 19,9 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

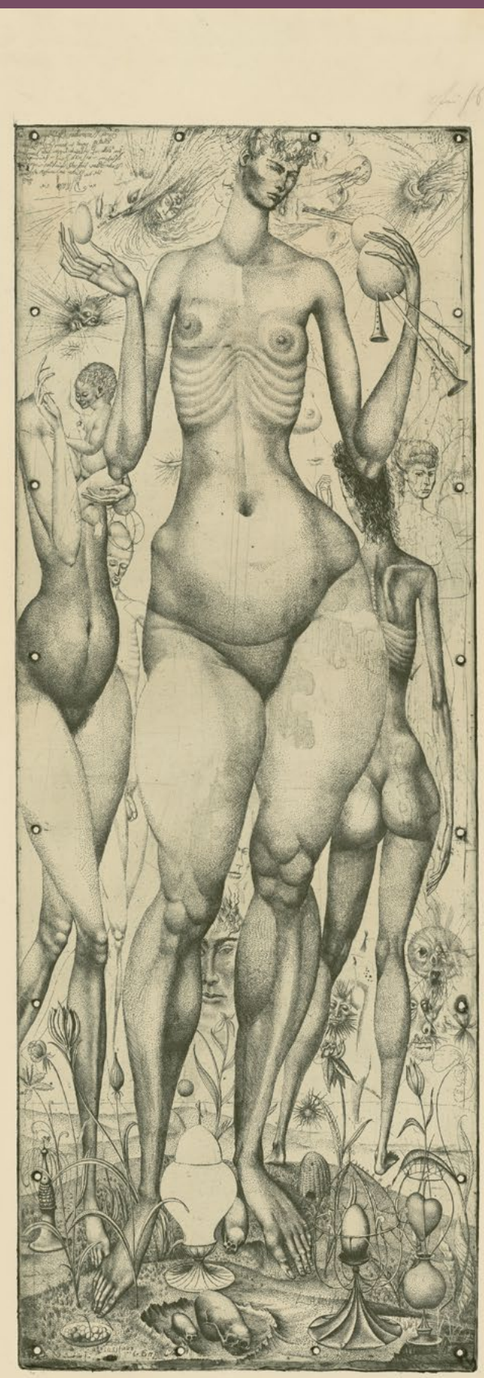


100
PAUL KLEE
Virgem (sonhando) | *Virgin (dreaming)*
[Jungfrau (träumend)], 1903, 2
Água-forte em zinco; velino | *Etching on zinc; Vélin*
22,8 x 29,2 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



101
ERNST FUCHS
Imagem de maio | ***Image of May***
[Maibild], 1949
Água-forte | *Etching*
73,4 × 27,2 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© Bildrecht - Ernst Fuchs Werkvermittlungs GmbH

ERNST FUCHS



KÄTHE KOLLWITZ

102
KÄTHE KOLLWITZ
As mães (Guerra, folha 6) | *The Mothers (War, Print 6)* [Die Mütter (Krieg, Blatt 6)], 1922/1923
Xilogravura | *Woodcut*
Folha | *Print*: 53,5 x 74,5 cm
Placa | *Plate*: 34 x 40 cm
The ALBERTINA Museum, Vienna



KÄTHE KOLLWITZ: REDUCTION TO THE ESSENTIAL

MAREN GRÖNING

The fact that Käthe Kollwitz (1867–1945) was an outstanding artist was immediately obvious to important protagonists of the Berlin cultural scene such as Max Liebermann and Friedrich Lippmann or the Dresden museum director Max Lehrs when she was given the opportunity to become known to a wider public with her first monumental graphic cycle Die Weber *[*March of the Weavers*] at the Great Berlin Art Exhibition in 1898. However, Kollwitz did not necessarily share the wish often expressed there that her talent be judged independently of party-political or gender-specific attributions (cf. Knesebeck, 1998, pp. 9 f.) as social engagement was extremely important to her. All the men particularly close to her, her father, brother and husband, were active in the Social Democratic Party of Germany (SPD; until 1890 still SAP,* Sozialistische Arbeiterpartei Deutschlands *[Socialist Workers' Party]. Kollwitz herself never became a member due to a degree of scepticism, however. "I cannot even profess pacifism, I waver about eternally," she explained, after the loss of her son who had voluntarily gone to war left her with lasting doubts (*Diary *October 1920, quoted following Krahmer, 1996, p. 95).*

Thus by no means only moral qualities, but also her extraordinary ability to give passionate expression and at the same time powerful form to the universal human condition accounts for her "phenomenal after-effect" (Achenbach, 1995, p. 12). Almost from the beginning, her pictorial language reveals an intense interest in graphic stylisation and, in connection with this, in the craft of printmaking. Her teacher Karl Stauffer-Bern (1857–1891) also aroused this interest in his friend Max Klinger (1857–1920), whose concept of "stylus art" she adopted with enthusiasm. The sculptures of Auguste Rodin (1840–1917) were in all likelihood also very significant for Kollwitz. Finally, she also adhered to the physical perception of a motif when, inspired by the younger Expressionists and Ernst Barlach (1870–1938), she turned to the woodcut technique.

Her second large cycle, Bauernkrieg *[*Peasants' War*], after the* Die Weber *cycle, was originally produced from 1901 onwards as a series of lithographs. It refers to the German Peasants' War from 1524 to 1526, for which Kollwitz had the highly popular depiction by the theologian and historian Wilhelm Zimmermann from the years 1841–1843. Meanwhile, in 1904, however, Max Lehrs established contact with the* Verbindung für historische Kunst *[Association for Historical Art], an association founded in 1854 to promote the presentation of images from German history. As their editor, and for their annual editions from 1904 to 1908, Kollwitz switched to etchings and to a completely new approach as a seven-part series of prints. The group had a "shocking" effect on contemporary viewers, as "the embodiment of maternal pain itself" (Knesebeck, 2016, p. 55). One feels the transformation of the literary historical image into a "symbolic" action, which (in the sense of Ernst Barlach) allows inner and outer movement to coincide, almost too clearly. The later etchings such as* Beim Dengeln *[*Whetting the Scythe*] (sheet 3; cat. 103) again embed the figure more firmly in the surface, whereby the chiaroscuro structure creates more rigorous and simplified silhouettes. Kollwitz often treats flesh tint in a different way by means of a finely lined internal structure, which creates a distinctive glow in the nude figure.*

Kollwitz' first series of woodcuts, at the same time her third, large cycle, only appeared after the First World War. She had begun working with this technique in 1921. It is characteristic, however, that she does not depart from the stereometric round cut, but maintains the dialectic of closed outline and inner drama. Her emotional statement thereby gains a greater universality and depth.

KÄTHE KOLLWITZ: REDUÇÃO AO ESSENCIAL

MAREN GRÖNING

Quando Käthe Kollwitz (1867-1945) teve a oportunidade de se apresentar a um público mais amplo na Grande Exposição de Artes de Berlim em 1898, com seu primeiro ciclo gráfico monumental, *Die Weber* [*Os tecelões*], alguns protagonistas importantes da cena cultural berlinense, como Max Liebermann e Friedrich Lippmann, ou Max Lehrs, diretor de um museu em Dresden, reconheceram de imediato que estavam diante de uma artista acima da média. O desejo expressado diversas vezes nessa ocasião de que seu talento deveria ser julgado independentemente de suas posições políticas partidárias ou de atribuições específicas de gênero não era necessariamente compartilhado pela própria artista (ver Knesebeck, 1998, p. 9 ss), visto que o engajamento social era importantíssimo para ela. Todos os homens muito próximos a Kollwitz, ou seja, seu pai, seu irmão e seu marido, eram ativos no Partido Social Democrata da Alemanha, o SPD, até 1890 ainda chamado de SAP, *Sozialistische Arbeiterpartei Dutschlands* [Partido Socialista dos Trabalhadores]. A artista, contudo, nunca chegou a filiar-se por causa de certo ceticismo. "Nem mesmo pacifista admito ser, fico sempre oscilando", explicava Kollwitz, imersa em dúvidas após a perda do filho, que havia ido voluntariamente para a guerra (*Diário*, outubro de 1920, citado por Krahmer, 1996, p. 95).

O "efeito posterior fenomenal" (Achenbach, 1995, p. 12) de sua obra não se deu apenas em função de suas qualidades morais, mas também de sua capacidade extraordinária de conceder uma expressão apaixonada e, ao mesmo tempo, uma forma impactante ao comum do ser humano (Achenbach, 1995, p. 12). Sua linguagem imagética revelava desde o início um interesse intenso pela estilização do desenho e, com isso, pelo ofício da gravura. Seu professor Karl Stauffer-Bern (1857-1891) direcionou esse interesse também para seu amigo Max Klinger (1857-1920), cujo conceito de "arte do estilete" foi acolhido com entusiasmo por Kollwitz. As esculturas de Auguste Rodin (1840-1917) também devem ter sido muito importantes para ela. Por fim, Kollwitz se apegou à visão física de um tema quando, inspirada pelos jovens expressionistas e por Ernst Barlach (1870-1938), passou a dedicar-se à técnica da xilogravura.

Bauernkrieg [*Guerra dos camponeses*], seu segundo grande ciclo depois de *Os Tecelões*, foi criado a partir de 1901 originalmente como uma série de litografias. A referência aqui é à Guerra dos Camponeses, ocorrida na Alemanha entre 1524 e 1526, sobre a qual Kollwitz conhecia uma representação muito popular do teólogo e historiador Wilhelm Zimmermann, dos anos 1841-1843. Em 1904, Max Lehrs estabeleceu contato com a *Verbindung für historische Kunst* [Associação de Arte Histórica], fundada em 1854 para a promoção de representações pictóricas da história alemã. Para seu momento como editora, ou seja, para as edições anuais de 1904-1908, Kollwitz adotou a técnica da água-forte e uma abordagem completamente nova sob a forma de uma série de sete folhas. Para o observador contemporâneo, o grupo surtiu um efeito "chocante", representando a "própria personificação da dor materna" (Knesebeck, 2016, p. 55). Percebe-se de maneira quase excessivamente clara a transformação de uma imagem histórica, determinada pela literatura, em uma ação "simbólica", que permite (no sentido de Ernst Barlach) que o movimento interno e o externo coincidam. Águas-fortes posteriores, como *Beim Dengeln* [*Amolando a foice*] (folha 3; cat. 103) inserem a figura de novo na superfície plana, sendo que a estrutura de claro-escuro cria silhuetas tendencialmente rígidas e simplificadas. Kollwitz trata a carnação com frequência de forma ainda diferente, por meio de uma estrutura interna de linhas finas que faz surgir um brilho peculiar na nudez.

A primeira série de xilogravuras de Kollwitz, simultaneamente seu terceiro grande ciclo, foi publicada somente depois da Primeira Guerra Mundial. Ela tinha começado a se dedicar a essa técnica em 1921. É característico, contudo, que a artista não tenha abandonado a forma arredondada estereométrica, mantendo aqui também a dialética entre o contorno fechado e o drama interior. Seu testemunho emocional ganhou muito mais em universalidade e profundidade.

103
KÄTHE KOLLWITZ
Amolando (Guerra dos camponeses; folha 3) | *Whetting the Scythes (Peasants' War; Sheet 3)*
[Beim Dengeln (Bauernkrieg; Blatt 3)], 1905
Água-forte, ponta-seca, esmeril, água-tinta e verniz mole com impressão sobre papel vergê e papel transfer Ziegler |
Etching, drypoint, emery, aquatint and vernis mou with overprintof handmade laid paper and Ziegler's transfer paper
Folha | *Print*: 59,9 × 43,9 cm
Placa | *Plate*: 29,5 × 29,5 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



104
KÄTHE KOLLWITZ
Operária de perfil para a esquerda | *Worker Woman in Profile to the Left* [Arbeiterfrau im Profil nach links], 1903
Litografia a giz, pincel e raspador de aço |
Chalk and brush lithography and scraping iron
Folha | *Print*: 59 × 44,1 cm
Placa | *Plate*: 44 x 31,8 cm
The ALBERTINA Museum Vienna



105
MAX BECKMANN
Mulher na noite | ***Woman at Night*** [Frau in der Nacht], 1920
Ponta-seca | *Drypoint*
Folha | *Print*: 36,8 × 56,7 cm
Placa | *Plate*: 24,5 × 31,7 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

106
MAX BECKMANN
Rostos; Manicômio | ***Faces; Madhouse***
[Gesichter; Irrenhaus], 1918
Água-forte, papel vergê | *Etching, handmade laid paper*
Folha | *Print*: 36,8 × 37 cm
Placa | *Plate*: 26 × 30,8 cm
The ALBERTINA Museum Vienna

MAX BECKMANN





GEORGE GROSZ

107
GEORGE GROSZ
Sonho de um burguês | *A Philistine's Dream*
[Traum eines Spiessers], 1922
Litografia | *Lithograph*
Folha | *Print*: 36 × 26,5 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© Estate of George Grosz, Princeton, N.J. / AUTVIS, Brasil, 2022



GEORGE GROSZ: FACES OF THE METROPOLIS

PETER PRANGE

George Grosz, originally Georg Ehrenfried Groß (1893–1959), who anglicised his name in 1916 in protest against the German war euphoria, came in 1912 from tranquil Dresden to the bustling, constantly growing metropolis of the German Empire. Only a little later, after the end of the Empire, Grosz grew into the role of chronicler of the turbulent 1920s, and to this day he is linked with the city and life in Berlin like scarcely any other artist. Immediately after arriving, when he enrolled at the School of Arts and Crafts under Emil Orlik, the 18-year-old roamed the city to its outskirts, capturing it in sketches, and was fascinated: "We diligently went out into nature and sketched. The periphery of the city, which spread out like an octopus, attracted us tremendously. We drew the still-damp new buildings, bizarre cityscapes where railroads steamed over underpasses, rubbish dumps bordered on allotment gardens, the asphalt boilers were already standing next to newly laid-out streets," as Grosz later recalls. During this period, Grosz produced his first etchings, in which he reproduced his own drawings as prints, thus already copying himself in a way that characterises his entire printmaking oeuvre: This cannot be detached from his graphic work. For Grosz, printmaking always means the reproduction of his own drawing. For this reason, it has been rightly assumed that Grosz first turned to drypoint etching in 1913/14, when his drawn line had acquired an acuity comparable to that of etching.

And then came the war. Grosz enlisted as a volunteer in the First World War, but like many other artists, instead of finding national idealism, patriotism and pride, he found himself disappointed: "I drew soldiers without a nose, war cripples with crab-like steel arms; a colonel with his trousers unbuttoned hugging a fat nurse; a hospital assistant dumping all kinds of human body parts from a bucket into a pit; a skeleton in recruit's uniform being examined for military fitness." Instead, they find death, suffering and madness, mutilation and disease. Grosz himself is also affected – encephalitis and dysentery force his discharge in May 1915. It is the hour of birth of the draughtsman and painter Grosz as he entered art history: as the great nihilist, mocker and misanthrope, as the biting dissector of a society destroyed and disillusioned by the war and the collapse of the Wilhelminian Empire.

His first major work, the painting Metropolis*, executed in 1917, is a single, complete and utter dissonance, it is the deconstruction of a society in which everyone exists isolated from one another, people wander about aimlessly, everyone is at odds with everyone else and threatens to lose itself in the chaos of dispersive urban streetscapes. This metaphor of vast forlornness that knows no order reflects the breaking up of the stylistic canon of forms in all directions: Cubism, Futurism, and Expressionism vie for supremacy, and Dadaist pictorial constructions are already in the making. The birth of Berlin Dadaism came in 1915 when Grosz appeared in Ludwig Meidner's studio as a cynical Dutch merchant looking to acquire the Kaffee Vaterland ("Fatherland Café") on Potsdamer Platz and thus extract capital from the war. Together with the publisher Wieland Herzfelde and his brother John Heartfield, who, like Grosz, had had his name anglicised, a circle of like-minded people developed around Grosz, who succinctly expressed the Dadaist world view: "We did not mince our words. We mocked everything, nothing was sacred to us, we spat on everything, and that was Dada". Grosz's nihilism and Heartfield's critical realism, grotesqueness and satire henceforth became the symbols of destruction; collage and fragment, the metaphor of the reconstruction of the world.*

In 1916, some of Grosz's works were published in Herzfeld's newspaper Neue Jugend*, which saw itself as a pacifist organ, and in 1917, the Malik-Verlag – which, like Grosz, belonged to the left of the political spectrum – was founded as the journalistic voice of Dadaism, and contributed significantly to the dissemination of his work. The publications of the* Erste George Grosz-Mappe*, in 1915, and the* Kleine Grosz-Mappe*, in 1917, had established his early fame, and when in 1920, at the First International Dada Fair, his portfolio* Gott mit uns*, which was directed in equal measure against the military and the excesses of capitalism, was confiscated by the police, Grosz was finally established as the bogeyman of the bourgeoisie who commented bitingly on the wild twenties in Berlin. Life in the metropolis, that ever-spreading Moloch, that steaming organism, became Grosz's stage in the 1920s, on which the German* Junker *and general, the philistine and the prostitute appear, on which pot-bellied capitalists and no less weighty bankers cavort.*

GEORGE GROSZ: FACES DA METRÓPOLE

PETER PRANGE

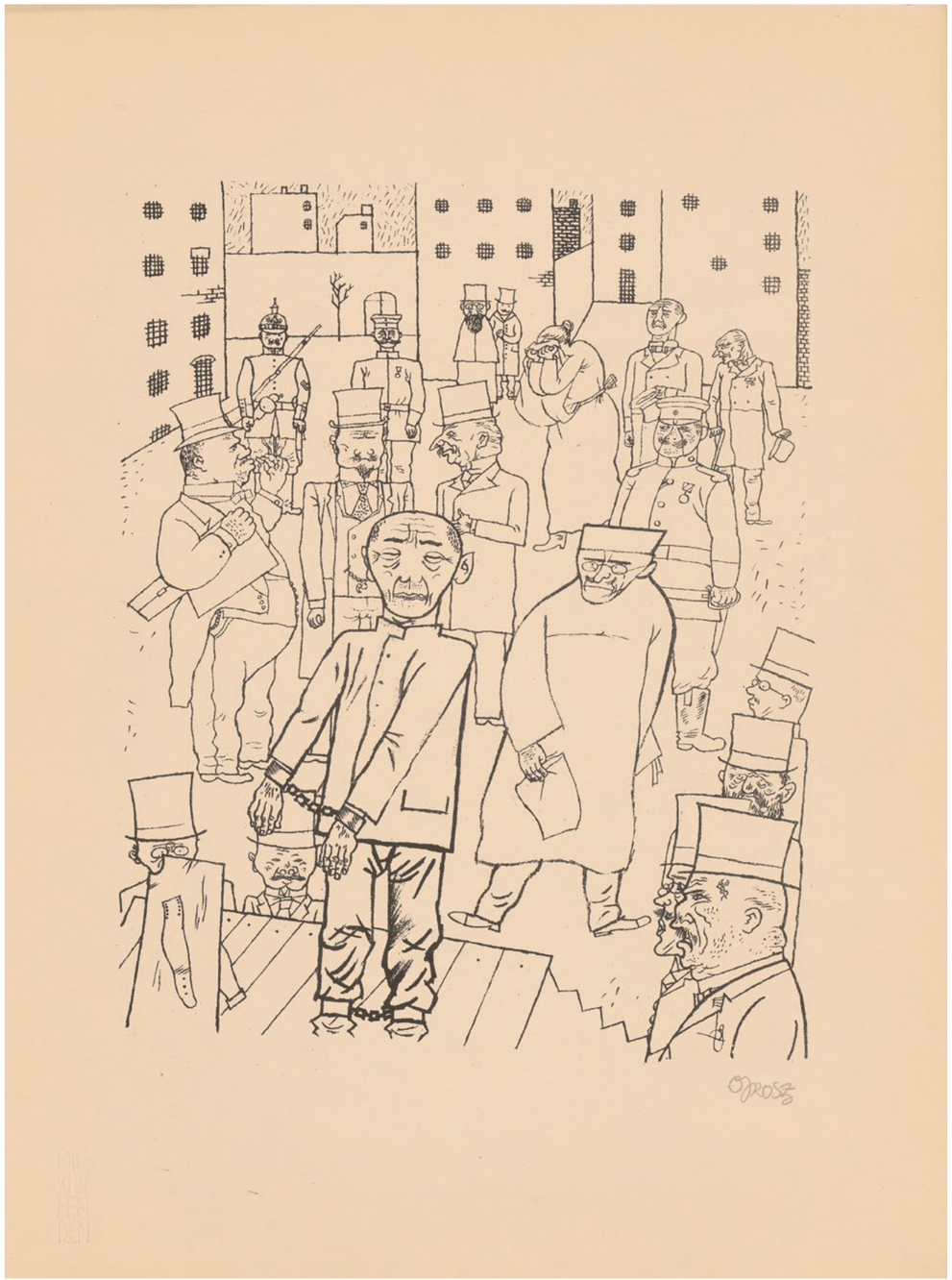
Em protesto à euforia bélica alemã, George Grosz (1893-1959), nascido Georg Ehrenfried Groß, alterou seu nome em 1916 para uma versão anglofônica. Em 1912, o artista mudou da pacata Dresden para Berlim, a metrópole do Império Alemão, sempre agitada e em constante crescimento. Pouco depois, após o fim do Império, Grosz assumiu o papel de cronista dos turbulentos anos 1920 e está até hoje conectado à cidade e à vida berlinense como poucos outros artistas. Imediatamente após sua chegada, quando se inscreveu no curso de Emil Orlik na Escola de Artes e Ofícios, aos 18 anos, o artista já percorria fascinado toda a extensão da cidade criando rascunhos: "Íamos assiduamente às áreas verdes e esboçávamos desenhos. A periferia da cidade, que se espalhava como um polvo, atraía-nos enormemente. Desenhávamos as ainda frescas construções recém-acabadas, as bizarras paisagens urbanas, onde trens a vapor passavam sobre passagens subterrâneas, onde depósitos de lixo ficavam ao lado de loteamentos de jardins e as caldeiras de asfalto já esperavam ao lado de ruas recém-abertas", resumiria Grosz mais tarde. Nessa época, surgiram as primeiras águas-fortes, nas quais Grosz reproduzia alguns de seus próprios desenhos em forma de gravura. O artista já copiava a si mesmo, aspecto que viria a caracterizar todo o seu trabalho gráfico: ele não se desconectava de sua obra desenhada. Para Grosz, a gravura sempre significou a reprodução de seus próprios desenhos. Por isso supunha-se, com razão, que Grosz começou a trabalhar primeiro com a ponta-seca, nos anos 1913/14, quando sua linha desenhada ganhou uma nitidez comparável à da água-forte.

E então veio a guerra. Grosz alistou-se como voluntário para a Primeira Guerra Mundial, mas, em vez de sentir orgulho, patriotismo e idealismo nacional, ele acabou se decepcionando como muitos outros artistas: "Eu desenhava soldados sem nariz; inválidos de guerra com braços de aço lembrando um caranguejo; um coronel com a calça desabotoada abraçando uma enfermeira gorda; um assistente do hospital militar despejando um balde com diversas partes de corpos humanos em uma vala; um esqueleto em uniforme de recruta sendo submetido à prova de aptidão militar". O que eles encontraram foi a morte, o sofrimento e a loucura, a mutilação e a doença. Grosz não era uma exceção – uma encefalite acompanhada de disenteria levou a sua exoneração em maio de 1915. Esse foi o nascimento de Grosz como o desenhista e pintor que entrou para a história da arte: o grande niilista, zombador e misantropo, o dissecador mordaz de uma sociedade desiludida e destruída pela guerra e pelo colapso do Império Guilhermino.

Sua primeira obra significativa, *Metropolis* [*Metrópole*], pintura realizada em 1917, é uma única dissonância, expondo a desconstrução de uma sociedade na qual as pessoas existem isoladas umas das outras, vagando sem objetivo, todas lutando entre si e arriscando perder-se no caos das ruas divergentes. Essa metáfora do completo isolamento, que não respeita nenhuma ordem, refletia a ruptura do cânon formal estilístico em todas as direções: o Cubismo, o Futurismo e o Expressionismo lutavam pela supremacia e as primeiras construções visuais do Dadaísmo já se anunciavam. O nascimento do Dadaísmo berlinense deu-se com a aparição de Grosz no ateliê de Ludwig Meidner, em 1915, encarnando um cínico comerciante holandês que afirmava sua intenção de comprar o Kaffee Vaterland ("Café da Pátria") na Potsdamer Platz, a fim de lucrar com a guerra. Ao lado do editor Wieland Herzfelde e de seu irmão John Heartfield, que, como Grosz, havia alterado seu nome para uma versão anglofônica, surgiu ali um grupo de pessoas de mesma opinião que expressava a visão de mundo dadaísta de maneira sucinta: "Não medíamos as palavras. Ridicularizávamos simplesmente tudo. Para nós, nada era sagrado, cuspíamos em tudo. Isso era o Dadaísmo". O niilismo de Grosz e o realismo crítico de Heartfield, bem como o grotesco e a sátira, tornaram-se a partir de então o emblema da destruição; a colagem e o fragmento, a metáfora da reconstrução do mundo.

Em 1916, algumas obras de Grosz foram lançadas no jornal *Neue Jugend*, que era de propriedade de Herzfeld e se considerava uma publicação pacifista. Em 1917, com a fundação da Editora Malik que, assim como Grosz, podia ser classificada como parte da esquerda política, foi criado um canal para o Dadaísmo no setor das publicações que acabou contribuindo muito para a divulgação das obras do artista. A fama de Grosz começou cedo, com as publicações *Erste George Grosz-Mappe* [*Primeiro portfólio de George Grosz*], em 1915, e *Kleine Grosz-Mappe* [*Pequeno portfólio de Grosz*], em 1917. Quando em 1920, por ocasião da Primeira Feira Internacional Dadaísta, seu portfólio *Gott mit uns* [*Deus conosco*], que se manifestava tanto contra o exército

108
GEORGE GROSZ
Pessoas perfeitas | *Perfect People*
[Vollkommene Menschen], 1920
Litografia | *Lithograph*
Folha | *Print*: 41 × 31 cm
Placa | *Plate* (ca.): 28 × 22 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© Estate of George Grosz, Princeton, N.J. / AUTVIS, Brasil, 2022



Grosz "transforms the world into a cynical variety show", as Salomon Friedländer alias Mynona enthusiastically declared in 1922, in which "the sociological-political-erotic tournament between poor and rich, exploiter and exploited, workers and drones, authorities and subjects takes place". And always with the same result: brutality and malice, greed and lasciviousness, stupor and selfishness – for Grosz, this is humankind. Like no other, Grosz documented the collapse of the Wilhelminian Empire, the turmoil of the Weimar Republic and the dangers of National Socialism like a seismograph in the years from 1916 to 1933, which were to be his most productive years in the field of graphic art until he moved to the USA, which, in its simplicity of line, the often awkward proportions of the people and the often deconstructed composition of the picture, has retained a refreshing naivety reminiscent of the doodlings of youth. This genuineness has also been preserved in the graphic realisation, which reproduces the drawings initially for the most part in the technique of transfer lithography until around 1918, and then almost exclusively as photolithography and offset printing. In contrast to the artists of the Brücke*, for whom printmaking in the sense of an original graphic was an inalienable part of their understanding of art, for Grosz it remains a medium of reproduction. The traditional distinction between original and reproduction graphics does not apply to him; Grosz tried to characterise the various forms of publication of his works in portfolios and magazines as "journalistic works" in the sense of an investigator and demystifier. In 1925 he summed up in the foreword to the* Spießer Spiegel *[*The Philistine's Mirror*]: "I am convinced that journalistic work by a decent, politically educated artist is very important and necessary".*

Like the visible world, his compositions always remain fragmentary, symbolically expressed by repeatedly interrupted strokes, thin and precise, often childishly ingenious. Everything inserted into the flatness of an unorthodox pictorial structure, his portfolios and single sheets, like those shown here, tell of types and scenes that illustrate a cross-section of a fragmented society: The convict stands next to the perfected individual, whom nobody gives a hoot about (cat. 108). Grosz has devoted himself to this image of a lost society alienated from itself with an insistence that makes him, like Heinrich Zille, a chronicler of 1920s Berlin, but without the latter's humour – Grosz, driven by his own demon, looks into the abysses of society. He tells of the demimonde, mercilessly dissects corrupt politicians and industrialists, scrutinises aging whores and sex killers – his work reads like a portent of impending fascism: The portfolios Im Schatten *[*In the Shadows*] and* Die Räuber *[*The Robbers*], published in 1921 and 1922, are illustrations of class struggle:* Im Schatten *depicts the oppressed and impoverished proletariat, while* Die Räuber *presents a cynical psychogram of the ruling upper class. In 1922/23, Malik-Verlag published the portfolio* Ecce Homo*, for which 16 watercolours and 84 drawings from the years 1915 to 1922 were compiled according to thematic aspects. This was the first compendium of his graphic oeuvre, with which publisher and artist again came into conflict with the law. The military deadheads, lecherous financial magnates, half-naked prostitutes, bohemians and sex killers who populate the portfolio would violate "the sense of shame and morality of a normal person in a sexual relationship" – according to the prosecution. Grosz had finally become a scandalous artist and sought-after illustrator, who received a great deal of publicity until he – recognising the signs of emerging fascism – first took up a teaching position in New York in 1932, before permanently settling in America the following year. Grosz was not to return to Germany until 1959, a few weeks before his death.*

quanto contra os excessos do capitalismo, foi confiscado pela polícia, Grosz consagrou-se definitivamente como perturbador da ordem civil e comentador mordaz dos selvagens anos 1920 em Berlim. A vida na metrópole, esse monstro (Moloch) em constante expansão e organismo fumegante, tornou-se o grande palco de Grosz, onde atuavam o fidalgo alemão e o general, o burguês e a prostituta, e onde se movimentavam capitalistas barrigudos e banqueiros não menos obesos. Em 1922, Salomon Friedländer, conhecido por Mynona, dizia empolgado que Grosz "transforma o mundo em um cínico teatro de variedades", no qual "se desenrola o torneio sócio-político-erótico entre pobres e ricos, exploradores e explorados, trabalhadores e folgados, autoridades e subalternos". E sempre com os mesmos resultados: brutalidade e maldade, ganância e lascívia, apatia e egoísmo. Para Grosz, esse era o ser humano.

De 1916 a 1933, seus anos mais produtivos na execução de gravuras, até sua mudança para os Estados Unidos, Grosz documentou como ninguém, à semelhança de um sismógrafo, a queda do Império Guilhermino, as turbulências da República de Weimar e os perigos do nazismo, mantendo uma ingenuidade estimulante que evoca os rabiscos de adolescentes pela simplicidade do traço, pelas proporções muitas vezes desajeitadas das pessoas e, não raro, pelas composições desconstruídas, originalidade que se mantinha também na execução gráfica. De início, até aproximadamente 1918, o desenho era reproduzido sobretudo na técnica da litografia, e depois quase exclusivamente na fotolitografia e na impressão *offset*. Ao contrário dos artistas do grupo *Brücke*, para os quais a gravura, no sentido de uma obra criada exclusivamente para a técnica, era parte essencial de sua compreensão da arte, para Grosz ela permanecia como meio de reprodução. A distinção tradicional entre gravura original e gravura para reprodução não funcionava para ele. Grosz preferia caracterizar as múltiplas formas de publicação de seus trabalhos em portfólios e revistas como "trabalho jornalístico", no qual ele se via como investigador e esclarecedor. "Estou convencido de que o trabalho jornalístico de um artista decente e com formação política é muito importante e necessário", resumiu em um prefácio de 1925 para o *Spießer-Spiegel* [*Espelho dos burgueses*].

Da mesma forma que o mundo visível, suas composições permanecem sempre em forma de fragmento, simbolicamente expressas por traços constantemente interrompidos, finos e precisos, muitas vezes infantilmente refinados. Submetendo tudo à bidimensionalidade de uma composição visual não ortodoxa, seus portfólios e obras avulsas, como os aqui exibidos, tratam de tipos de pessoas e cenas que ilustram um corte transversal de uma sociedade fragmentada: o penitenciário está ao lado da pessoa perfeita com a qual ninguém se importa (cat. 108). A dedicação tenaz de Grosz a essa imagem de uma sociedade perdida, alienada de si mesma, fez dele, à semelhança de Heinrich Zille, um cronista da Berlim dos anos 1920, porém sem o humor deste último. Impulsionado por seu próprio demônio, Grosz olha para os abismos da sociedade. Ele discorre sobre o submundo, disseca impiedosamente políticos e industriais corruptos, examina de perto assassinos sexuais e prostitutas que envelhecem – sua obra pode ser lida como um mau presságio do fascismo iminente. Os portfólios publicados em 1921 e 1922, *Im Schatten* [À sombra] e *Die Räuber* [*Os ladrões*], são uma luta de classes ilustrada. *À sombra* mostra o proletariado oprimido e empobrecido, enquanto *Os ladrões* apresenta um psicograma cínico da classe alta dominante. Em 1922/23, a Editora Malik publicou o portfólio *Ecce Homo,* com 16 aquarelas e 84 desenhos dos anos 1915 a 1922, reunidos por temas. Esta primeira compilação da obra em desenho de Grosz fez a editora e o artista entrarem novamente em conflito com a lei. Os obtusos crânios militares, os lascivos magnatas financeiros, as prostitutas seminuas, os boêmios e assassinos sexuais que povoam o portfólio feririam "o senso de pudor e moralidade de uma pessoa com sensibilidade normal quanto à relação sexual", afirmava a acusação. Grosz tinha se tornado definitivamente um artista dado a escândalos e ilustrador requisitado, alvo de muita publicidade. Até que, em 1932, reconhecendo os sinais da escalada do fascismo, ele aceitou um contrato para dar aulas em Nova York, antes de emigrar definitivamente para os Estados Unidos no ano seguinte. Grosz regressaria à Alemanha somente em 1959, poucas semanas antes de morrer.



MARC CHAGALL

FROM RUSSIA'S SOUL: MARC CHAGALL

ALEXANDRA MATZNER

Chichikov, the protagonist of Nikolai Gogol's novel Dead Souls*, acquires deceased serfs termed "dead souls" in order to defraud banks. Gogol's unfinished novel is a master narrative of Realism. The author analysed Russian society in the early 19th century with a keen eye. Who better to illustrate this text of world literature than Marc Chagall (1887–1985)? His self-stylisation as a naive artist deeply attached to his homeland made the Russian the ideal interpreter.*

Marc Chagall was born in 1887 in Vitebsk (today in Belarus) as the eldest of nine children of a poor Jewish family. Moische Chazkelewitsch Schagal, his birth name, moved to Paris in the autumn of 1910 to acquaint himself with the avant-garde. His artist friends at Montparnasse were soon referring to him as the painting poet. He achieved his international breakthrough just before the outbreak of the First World War. After the Russian Revolution, Chagall was appointed commissioner for art and culture of the Vitebsk region, where he headed an art school. Disputes over the "real" avant-garde soon led to a break with Kasimir Malevich and El Lissitzky, whom he had brought to the school.

After some time in Moscow, Marc Chagall was able to leave for the West again. Upon his arrival in Berlin in 1922, Chagall met the art dealer Paul Cassirer (1871–1926). Cassirer had also made a name for himself as a publisher and was interested in Chagall's autobiography My Life*. Cassirer suggested publishing the painter's memories with his etchings. Within only one year, Chagall had mastered all artistic printing techniques – etching, woodcut, lithography. In the autumn of 1923 he moved back to Paris without having completed the project. Through the writer Blaise Cendrars, the destitute artist met the influential art dealer and publisher Ambroise Vollard (1865–1939). Already at their first meeting, the latter commissioned him to do illustrations for Nicolai Gogol's novel* Dead Souls *(1923–1927). This was followed by commissions for the* Fables *of Jean de La Fontaine (1927–1930) and finally for the* Old Testament *(1931–1939). Only after Vollard's death and Chagall's exile in New York did the busy publisher and art critic Tériade (1897–1983) resume the book project in 1947. The following year Nicolai Gogol's* Les Âmes Mortes *was published in Paris in a total edition of 335 copies.*

Chagall's interpretations follow the text, but do not interpret it with the descriptive quality that makes Gogol one of the main representatives of Realism. Instead, Chagall makes use of his characteristic simplification, tilted spaces and subjectively perceived proportions. He countered Gogol's masterfully employed satire and situation comedy with exaggerated physiognomies and bold, sweeping gestures. Chagall evokes the long gone times of the Russian Empire without nostalgic sentimentality. In contrast to Gogol, the petty bourgeois population is portrayed just as vividly as the great landowners. This demonstrates how much Chagall was convinced of a "proletarian art" (Chagall, 1994, p. 40).

DA ALMA RUSSA: MARC CHAGALL

ALEXANDRA MATZNER

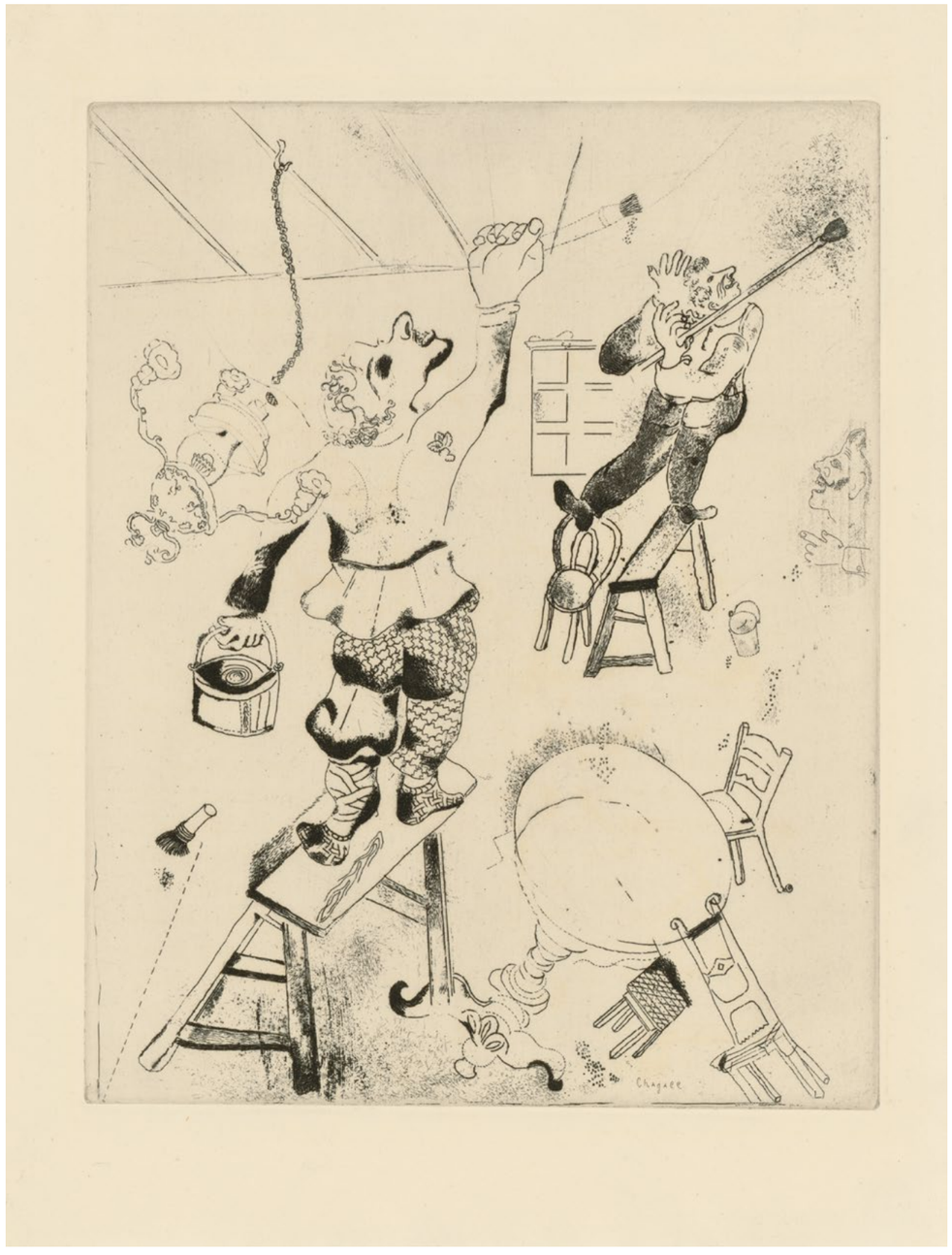
Tchítchicov, o herói do romance *Almas mortas*, de Nikolai Gógol, compra servos já falecidos, chamados de "almas mortas", a fim de trapacear os bancos. Esse romance inacabado de Gógol é uma narrativa magistral do Realismo. Com um olhar acurado, o literato analisa a sociedade russa do início do século XIX. Quem seria mais indicado para ilustrar esse texto da literatura mundial que Marc Chagall (1887-1985)? Sua autoestilização como artista ingênuo e ligado à terra natal fez do russo o intérprete ideal para o texto em questão.

Chagall nasceu em 1887, em Vitebsk (hoje Bielorrússia). O mais velho dos nove filhos de uma família judia de poucos recursos, Moishe Zakharovich Shagalov, seu nome real, mudou-se no outono de 1910 para Paris, a fim de conhecer a vanguarda. Em breve, passaria a ser chamado de poeta-pintor por seus amigos artistas do Montparnasse. Pouco antes da eclosão da Primeira Guerra Mundial, seu nome se tornaria conhecido internacionalmente. Depois da Revolução Russa, Chagall foi nomeado comissário de arte e cultura da região de Vitebsk, onde dirigiu uma escola de artes. Debates acerca do que seria a vanguarda "certa" levariam em breve a uma ruptura com Kazimir Malevich e El Lissitzky, os quais ele havia levado para sua escola.

Depois de algum tempo em Moscou, Chagall conseguiu viajar novamente rumo ao Ocidente. Por ocasião de sua chegada a Berlim, conheceu em 1922 o comerciante de artes Paul Cassirer (1871-1926), que tinha reputação como editor e se interessou por *Minha vida*, a autobiografia de Chagall. Cassirer sugeriu que as memórias do pintor fossem publicadas junto de suas gravuras. No espaço de apenas um ano, Chagall dominaria todas as técnicas artísticas de impressão – água-forte, xilogravura, litografia. No outono de 1923, mudou-se outra vez para Paris, sem concluir o projeto. Através do escritor Blaise Cendrars, o artista desprovido de recursos conheceu o influente comerciante de arte e editor Ambroise Vollard (1865-1939). Já no primeiro encontro, Vollard incumbiu Chagall de ilustrar *Almas mortas*, o romance de Gógol (1923-1927). A este trabalho seguiram-se as *Fábulas* de Jean de La Fontaine (1927-1930) e, por fim, o *Velho Testamento* (1931-1939). Somente após a morte de Vollard e depois que Chagall havia se exilado em Nova York é que o atarefado editor e crítico de arte Tériade (1897-1983) viria a retomar o projeto, em 1947. No ano seguinte, *Almas mortas*, de Gógol, foi publicado em Paris com uma tiragem de 335 exemplares.

As interpretações de Chagall seguem o texto, sem, contudo, ilustrá-lo com a qualidade descritiva que transformou Gógol no principal representante do Realismo. Em vez disso, Chagall fez uso da simplificação que lhe é peculiar, de espaços inclinados e dimensões subjetivamente percebidas. Para corresponder à sátira e às situações cômicas magistrais do texto de Gógol, o artista fez uso de fisionomias exageradas, bem como de gestos largos e excessivos. Chagall evoca a era do Império Russo, há muito deixada para trás, sem qualquer sentimentalismo nostálgico. Ao contrário do que ocorre na literatura de Gógol, a pequena burguesia é retratada de maneira tão intensa quanto os grandes latifundiários. Aqui fica claro o quanto Chagall era convicto de uma "arte proletária" (Chagall, 1994, p. 40).

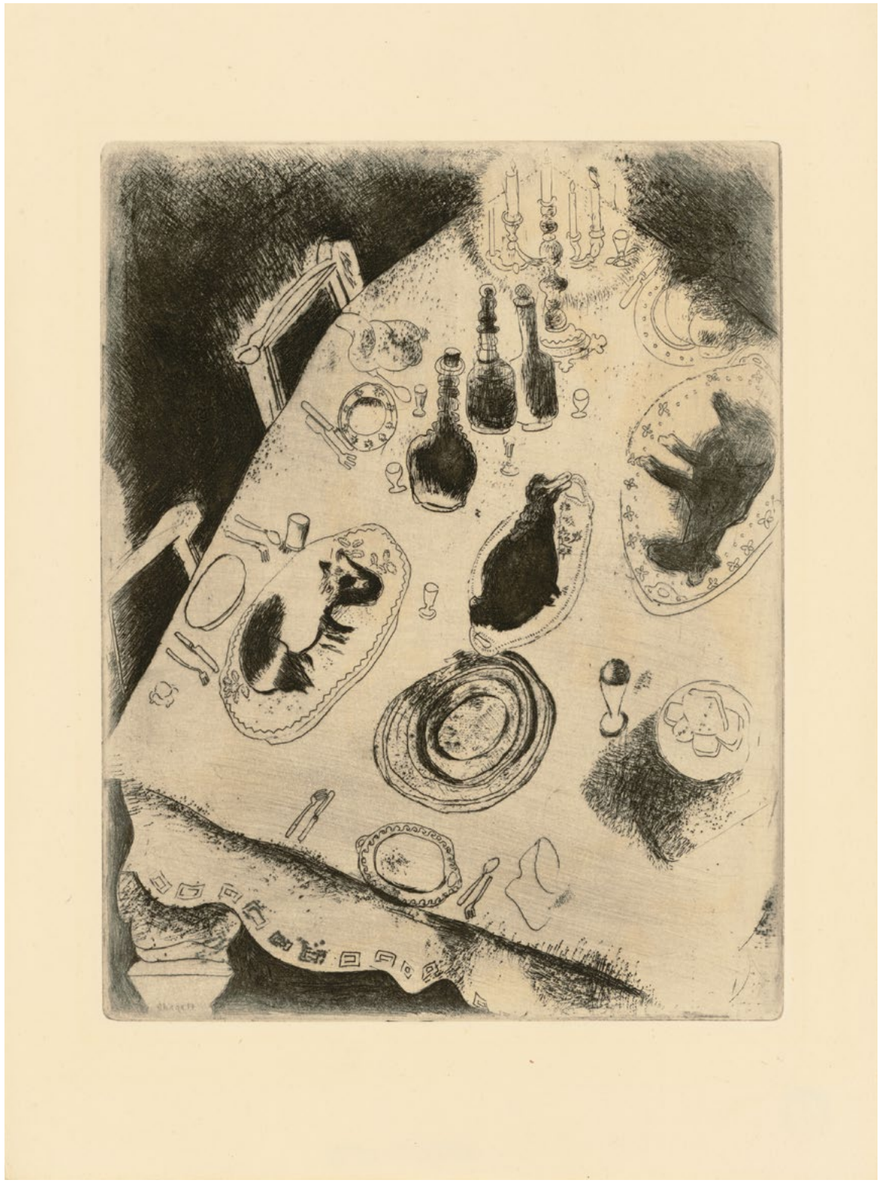
109
MARC CHAGALL
Os pintores | ***The Painters*** [Die Maler], 1923-1927
Água-forte, ponta-seca, papel vergê |
Etching, drypoint, handmade laid paper
Folha | *Print*: 37,5 × 28 cm
Placa | *Plate*: 29 × 23 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© Chagall, Marc/ AUTVIS, Brasil, 2022



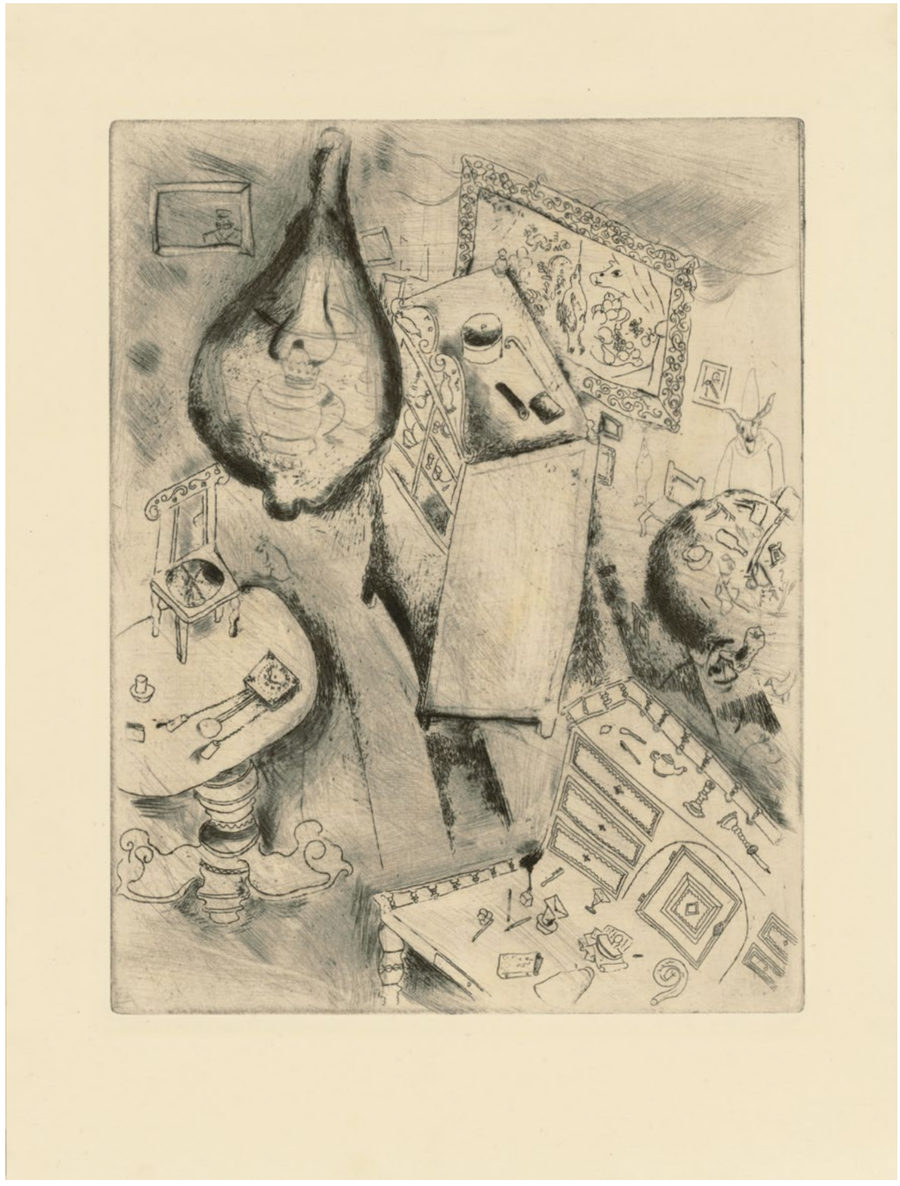
110
MARC CHAGALL
A menininha mostra o caminho ao cocheiro Selizhan | ***Little girl shows coachman Selizhan the way*** [Das kleine Mädchen zeigt dem Kutscher Selizhan den Weg], 1923-1927
Água-forte, ponta-seca, papel vergê |
Etching, drypoint, handmade laid paper
Folha | *Print*: 37,9 × 27,3 cm
Placa | *Plate*: 28,4 × 22,2 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© Chagall, Marc/ AUTVIS, Brasil, 2022



111
MARC CHAGALL
A mesa posta | *Table Setting*
[Der gedeckte Tisch], 1923-1927
Água-forte, ponta-seca, papel vergê |
Etching, drypoint, handmade laid paper
Folha | *Print*: 37,7 × 28 cm
Placa | *Plate*: 27,8 × 21,4 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© Chagall, Marc/ AUTVIS, Brasil, 2022

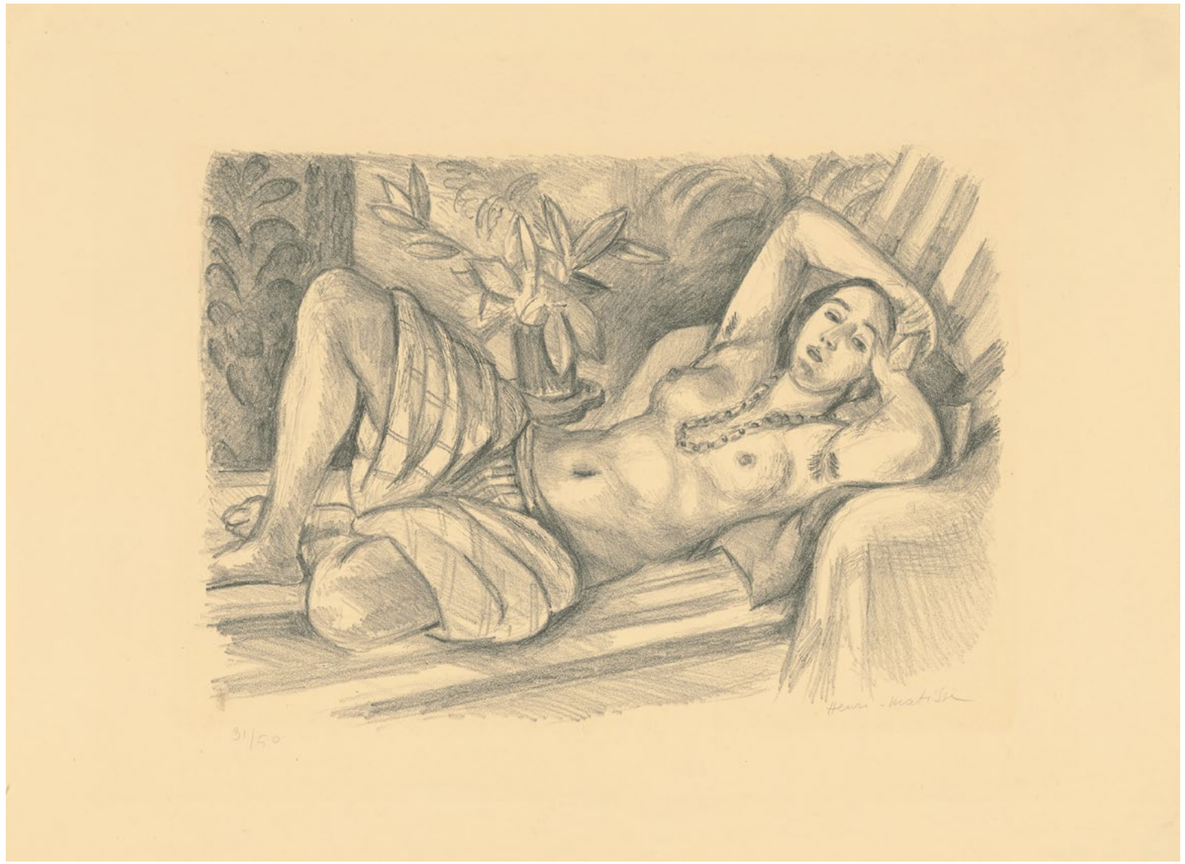


112
MARC CHAGALL
O quarto de Pluschkin | *Plyushkin's Room*
[Pluschkins Zimmer], 1923-1927
Água-forte, ponta-seca, papel vergê |
Etching, drypoint, handmade laid paper
Folha | *Print*: 37,5 × 28,1 cm
Placa | *Plate*: 27,7 × 21,6 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© Chagall, Marc/ AUTVIS, Brasil, 2022



HENRI MATISSE

112
HENRI MATISSE
Odalisca com magnólias | *Reclining Girl with Magnolias* [Odalisque couchée aux magnolias], 1923
Litografia, papel japonês | *Lithograph, Japan paper*
Folha | *Print*: 43,8 x 58,8 cm
Placa | *Plate*: 28 x 40 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© Succession H. Matisse / AUTVIS, Brasil, 2022



THE COLOURFULNESS OF BLACK-AND-WHITE: HENRI MATISSE

HEINZ WIDAUER

Henri Matisse (1869–1954) is generally regarded as one of the greatest colourists of the 20th century. It is all the more astonishing that he was just as intensely involved in printmaking, and here especially in line rendering and the effect of black-and-white. Matisse made his first woodcuts around 1900. The woodcut, the oldest of all printing techniques, experienced a revival at the beginning of the 20th century after having been forgotten in earlier centuries in favour of other techniques such as copperplate engraving, etching and lithography. The Modernist artists revisited this technique, which they particularly appreciated for its expressive qualities. Expressionist currents in Germany and France, such as the Brücke *artists in Berlin*, Der Blaue Reiter *in Munich and the* Fauves *in France, took up woodblock printmaking because they saw it as a medium with which they could best express their desired effects such as originality, simplicity and primitivism.*

Henri Matisse was the spokesman and mastermind of the Fauves*. He and his artist friends André Derain and Maurice de Vlaminck were branded by art critics at an exhibition in the Autumna Salon in 1905 with the term "wild animals" (*fauves*) owing to their arbitrary application of paint, irregular brushwork and raw depictions, as well as their depiction of figures that contradicted academic-classical conceptions.*
The hardness inherent in an approximately 5 cm thick block of pear or walnut wood made the impressions of the cut forms on the paper appear raw and coarse. One can see from the images that the material presented the artist's hand with a certain resistance as it dug surfaces and lines out of the material with the gouge. The motifs on the paper prints then appeared clumsy, primitive and angular. The indentations remained white during the printing process; the raised ridges and surfaces left behind by the processing of the wood block were inked with black using a roller. The artist then spread a slightly moistened sheet of paper over the wooden block and placed it in a letterpress.

The print was more authentic and closer to the artistic signature when the woodcarver himself rubbed and stroked the surface of the sheet with the ball of his hand, which enabled him to control the saturation of the black line structure and the contrasts and expressiveness of the image. Hand-printed copies by André Derain, for example, which are now in the Bibliothèque Nationale de France, are therefore particularly highly valued. The woodcut by Matisse Le Grand Bois *(cat. 113) was probably made in a letterpress press simply because of its unusual size. It was made at the height of the very short-lived existence of the art of the* Fauves *between 1905 and 1907; Matisse executed the woodcut in 1906. It shows all the features that had been criticised in painting at the Autumn Salon exhibition of 1905. The paintings shown there by Matisse and his colleagues broke with all previously known conventions of art. The* Fauves *deliberately rejected spatial and sculptural values, a perfected form of the figures and a systematic brushwork, in order to yield exclusively to their feelings and their will to express themselves. The* Fauves *and Matisse also translated this approach to woodcut to explore the effects in black-and-white. Contrary to long-standing scientific understanding, to Matisse black and white were also colours. The Japanese also used black (see Matisse, 1946 [1951], p. 192), referring to the contour lines that border the two-dimensional forms of Japanese woodblock prints. "What interests me most is neither the still life nor the landscape, but the figure," was another of Matisse's central assertions that is repeatedly expressed in his paintings and especially in his prints. In the case of* Le Grand Bois*, he used thick lines to depict the female nude resting on an armchair in profile and projected it onto the surface. He deliberately embraced anatomical distortions in his work. Matisse was not concerned here with the accuracy of the motif's rendering, but rather with capturing the essential, with expression and therefore with the depiction of intimacy and relaxation, which he condensed in the figure with powerful and rough-looking lines and strokes. The effort to achieve expression was not limited to the figure, however, but applied*

O COLORIDO DO PRETO E BRANCO: HENRI MATISSE

HEINZ WIDAUER

Henri Matisse (1869-1954) é, de modo geral, considerado um dos grandes coloristas do século XX. Tanto mais surpreendente é, portanto, o fato de ele ter se dedicado com a mesma intensidade à gravura e, nela, especialmente à representação da linha e ao efeito do preto e branco. Por volta de 1900, Matisse criou suas primeiras xilogravuras. Técnica de impressão mais antiga, a xilogravura passou por um renascimento no início do século XX, depois de ter sido deixada de lado nos séculos anteriores em favor de outras técnicas como a calcogravura, a água-forte e a litografia. Os artistas do Modernismo lembraram-se dessa técnica, da qual prezavam especialmente as qualidades expressivas. Correntes expressionistas na Alemanha e na França, como os artistas dos grupos *Brücke*, em Berlim, *Der Blaue Reiter*, em Munique, e os *fauves*, na França, voltaram-se para a xilogravura, pois viam nela o meio ideal para produzir os efeitos de originalidade, simplicidade e primitivismo que desejavam.

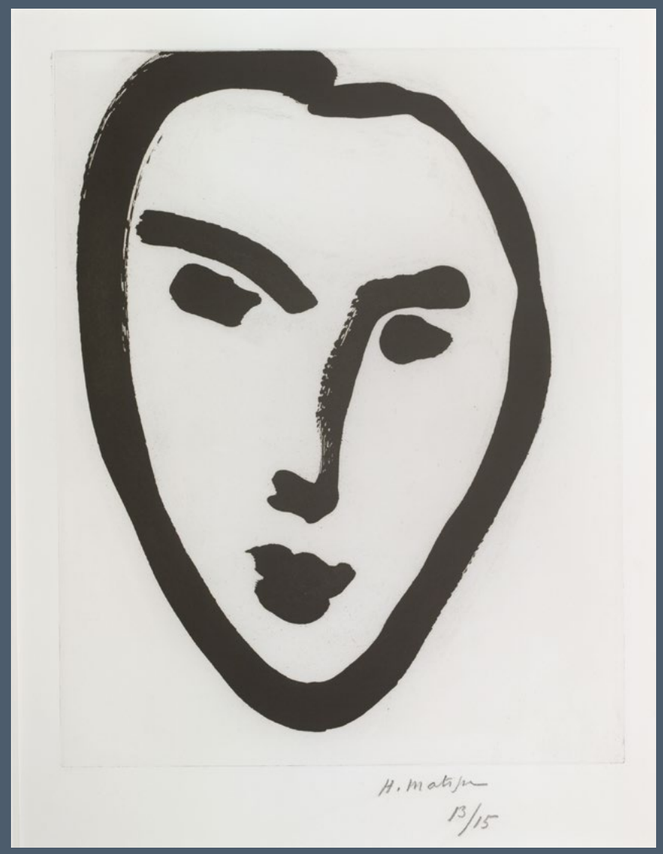
Matisse era porta-voz e cabeça dos *fauves*. Por ocasião de uma exposição no Salão de Outono de 1905, os críticos de arte estigmatizaram Matisse e seus amigos artistas André Derain e Maurice de Vlaminck com o termo "animais selvagens" (*fauves*), devido à aplicação arbitrária de cores, à condução desregrada do pincel e ao estilo cru de representação, bem como à reprodução de figuras contrariando concepções clássicas e acadêmicas.

A dureza inerente a um bloco de madeira de pereira ou nogueira, com cerca de 5 cm de espessura, resultava no papel em uma aparência crua e grosseira nas impressões das formas entalhadas. Nas obras, é possível perceber que o material oferecia certa resistência às mãos do artista, quando estas entalhavam as superfícies e linhas no material com a goiva. Nas impressões em papel, os motivos adquiriam uma aparência desajeitada, primitiva e angulosa. Durante o processo de impressão, os entalhes ficavam brancos. Os caminhos e as superfícies planas, que permaneciam intactos depois que o bloco de madeira tinha sido trabalhado, eram cobertos de tinta preta com o auxílio de um rolo. Em seguida, o artista estendia uma folha de papel levemente umedecida sobre o bloco de madeira e o colocava em uma prensa de livros. A impressão ficava mais autêntica e portava mais a assinatura do artista quando o xilógrafo esfregava e alisava a superfície com as próprias mãos, processo através do qual podia controlar a saturação da estrutura de linhas pretas e os contrastes, podendo assim influenciar a força expressiva da representação. É por isso que as impressões feitas à mão por André Derain, que se encontram hoje na Biblioteca Nacional da França, por exemplo, são particularmente apreciadas. *Le Grand Bois* [*A grande xilogravura*], de Matisse (cat. 113), foi impressa em uma prensa de livros, provavelmente em função de seu tamanho incomum. Sua execução ocorreu durante o ápice da breve existência da arte dos *fauves*, entre 1905 e 1907. Matisse executou a xilogravura em 1906. Ela exibe todas as características das pinturas que foram criticadas na exposição do Salão de Outono de 1905. As pinturas de Matisse e seus colegas ali exibidas rompiam com todas as convenções artísticas conhecidas até então. Os *fauves* rejeitavam conscientemente valores espaciais e plásticos, figuras de formas concluídas e uma condução sistemática do pincel, para dar vazão tão somente à sensibilidade e ao desejo de expressão. Os *fauves* e Matisse traduziram essa abordagem também para a xilogravura, a fim de sondar os efeitos em preto e branco. Contrariando o conhecimento científico tradicional, o branco e o preto, para Matisse, também eram cores. Os japoneses também utilizavam o preto (ver Matisse, 1946 [1951], p. 192), afirmava ele, referindo-se às linhas de contorno que delimitavam as formas bidimensionais das xilogravuras japonesas coloridas. "O que mais me interessa não é a natureza-morta nem a paisagem, mas a figura", era outra das afirmações centrais de Matisse, expressada constantemente em suas pinturas e sobretudo em suas gravuras. No caso de *Le Grand Bois*, ele reproduziu o nu feminino reclinado em uma poltrona com linhas espessas e em perfil, projetando-o sobre a superfície. Ele aceitava conscientemente as deformações da anatomia do corpo humano em seu trabalho. Para Matisse, o importante, nesse caso, não era a precisão da reprodução do motivo, mas a captura do essencial, a expressão e a representação de intimidade e descontração, que ele condensou na figura com linhas e traços de aparência forte e crua.

113
HENRI MATISSE
O quarto de Pluschkin | *Plyushkin's Room*
A grande xilogravura | *The Large Woodcut*
[Le grand bois], 1906
Xilogravura | *Woodcut*
Folha | *Print:* 57,2 x 45,7 cm
Placa | *Plate:* 48 x 38,5 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© Succession H. Matisse / AUTVIS, Brasil, 2022



114
HENRI MATISSE
Jovem estudante – Máscara I | *Young Student – Mask I*
[Jeune Étudiant – Masque I], 1952
Água-tinta | *Aquatint*
Folha | *Print*: 65 x 50 cm
Placa | *Plate*: 43,8 x 34,5 cm
Moldura | *Frame measurements*: 82 x 69 x 4,2 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© Succession H. Matisse / AUTVIS, Brasil, 2022



to the entire surface of the picture: The coarse black strokes in the upper portion and the armchair projected into the surface conform to a Fauvist expressive intention which, in contrast to the German Expressionists – who focused expression more onto the individual motif – was intended to encompass the entire sheet.

From 1920 on, when Matisse increasingly shifted his residence from his home near Paris to Nice on the southern French coast, he continued to devote himself to the female nude, with particular emphasis on the theme of the odalisque. The present lithograph Odalisque couchée aux mabnolias *[*Odalisque with Magnolias*] (cat. 112) is a laterally reversed reproduction of a painting on the same theme in The David and Peggy Rockefeller Collection, which differs in some details. Painting and lithography allow the viewer to view an ambience decorated with exotic flowers such as magnolias: Matisse had met Henriette Darricarrère, a model clad in wide oriental trousers, around 1920. Marguerite, Matisse's daughter, is said to have remarked that "Henriette was a living sculpture", alluding to the woman's both well-toned and feminine body (Spurling, 2007, p. 257; see also p. 287, note 61). Henriette, born in 1901 in Dunkirk, in France, moved to southern France where she met Matisse at the Victorine Studios, one of the film studios based in Nice. She appealed to the painter above all on account of her way of moving and her great interest in ballet, music and literature. Henriette was a dancer. Matisse encouraged her piano playing and employed her for seven years as a model not only for paintings, but also for sculptures. He thus held on to her much longer than to other models both before and after (see Jacob-Friesen 2006, p. 68). The theme of the odalisque – a slave and concubine in the household of a sultan – was treated time and again starting with the increased interest of artists in the Orient in the 18th century. Jean-Auguste-Dominique Ingres created the most famous examples of the genre at the beginning of the 19th century, which Matisse took up in the broadest sense. About 1906/07, he first took up Ingres' elegant line art with purely linear means; then, in Nice, colouristic and painterly-decorative elements conquered his canvases and odalisques, which indulge in idleness with lascivious postures in a richly coloured ambience – a development that also found expression in lithography. Using soft litho chalk, Matisse reproduced the light of the paintings in subtle gradations of grey, subjected the odalisques to fine modelling and, together with the lush vegetation, captured an approach to life that would attract him more and more until he finally settled in Nice.*

The print Jeune Étudiant. Masque I *[Young Student – Mask I] (cat. 114), created towards the end of his life, is an aquatint from 1952, a technique that Matisse rarely used. It is related to the etching technique, except that not fine lines but surfaces – in this case broad lines and areas – are etched. Matisse applied the motif at hand with ink brush drawing limited to a very few strokes and lines on a metal plate prepared for the etching process. The sheet is distinguished by the greatest economy of means and at the same time the greatest possible expression in the face. The simplicity of the motif is indebted to African masks – that Matisse collected, like many other artists in the early 20th century –, and he may have retained their form and expression in his memory as well as his memories of faces, even those he had only seen once. "I look at them without any psychology, but their often special and deep expression surprises me. I do not need to put into words the interest they arouse in me. In all likelihood they captivate me through their peculiar expression and an interest that is exclusively plastic" (Matisse, 1954, p. 113). Matisse's creative urge encompassed painting, sculpture and prints. Picasso alone equalled him in the scope and significance of his work: both are considered the great heroes of 20th century art.*

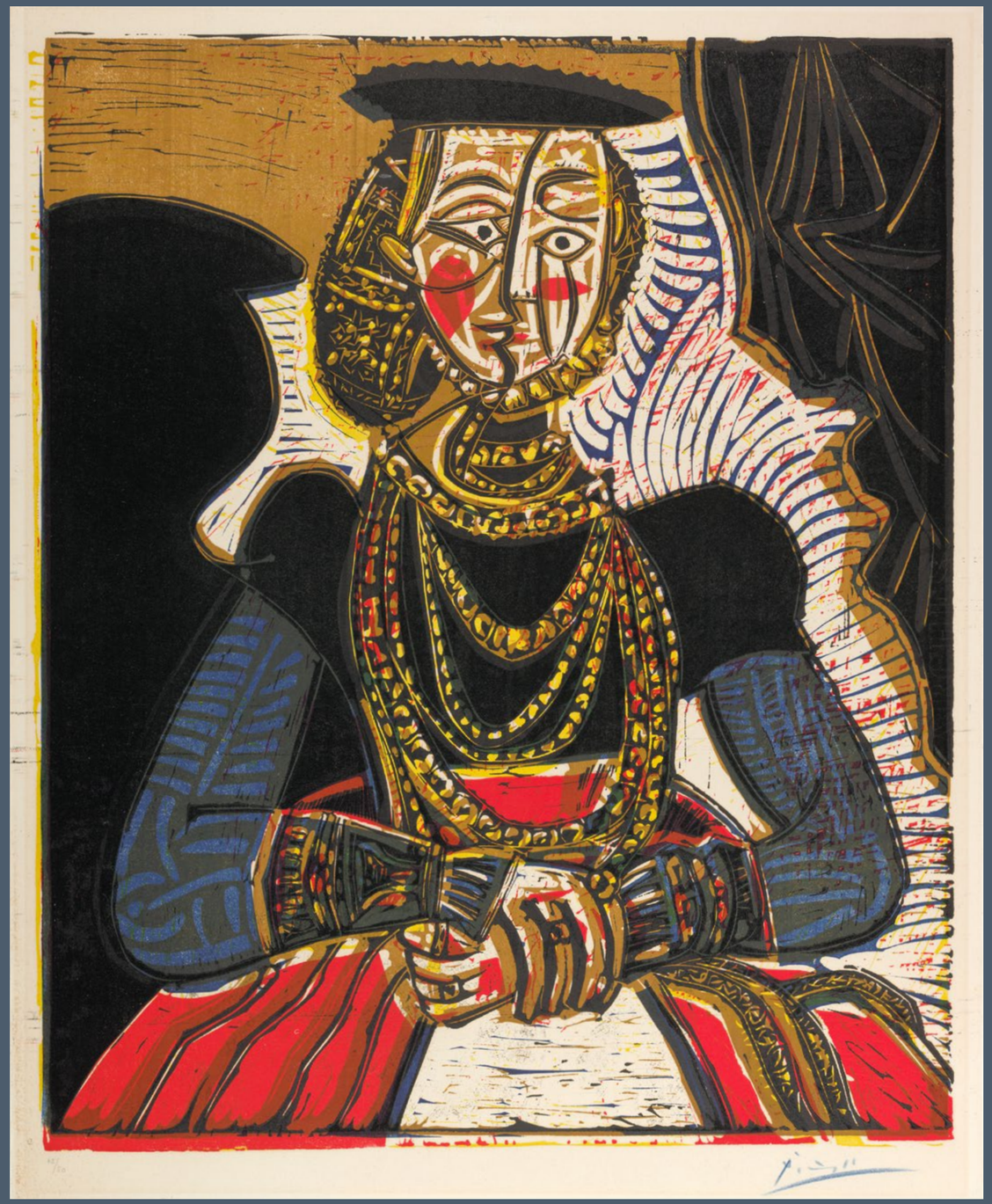
O esforço para delegar expressão não se limitava, contudo, à figura, mas valia para toda a superfície da imagem: os traços pretos largos na parte superior e a poltrona projetada na superfície obedecem ao desejo fauvista de expressão, que deveria abarcar a obra toda – a ao contrário dos expressionistas alemães, que concentravam a expressão predominantemente em motivos pontuais.

A partir de 1920, quando Matisse começou a passar cada vez mais tempo em Nice, no litoral sul da França, deixando sua casa nos arredores de Paris, ele continuou se dedicando aos nus femininos e, nesse contexto, com especial intensidade ao tema da odalisca. A litografia aqui apresentada, *Odalisque couchée aux magnolias* [*Odalisca com magnólias*] (cat. 112), é uma reprodução, invertida e com alguns detalhes alterados, de uma pintura do mesmo tema da Coleção David e Peggy Rockefeller. Pintura e litografia levam o observador a um ambiente decorado com flores exóticas, como magnólias, onde está uma modelo trajando uma calça oriental larga. Tratava-se de Henriette Darricarrère, que Matisse havia conhecido em 1920. "Henriette era uma escultura viva", teria dito Marguerite, filha de Matisse, referindo-se ao corpo atlético e ao mesmo tempo feminino de Darricarrère (Spurling, 2007, p. 257; ver também p. 287, nota 61). Nascida em 1901 em Dunquerque, na França, ela mudou-se para o sul do país, onde conheceu Matisse nos Studios de la Victorine, um dos estúdios de cinema situados em Nice. O pintor apreciava sobretudo sua maneira de se movimentar e seu grande interesse por balé, música e literatura. Henriette Darricarrère era bailarina. Matisse a estimulava a tocar piano e empregou-a como modelo durante 7 anos, não apenas para pinturas, mas também esculturas, mantendo-a por perto durante muito mais tempo que as outras modelos que para ele posaram anterior e posteriormente (ver Jacob-Friesen, 2006, p. 68). O tema da odalisca – uma escrava e concubina na casa do sultão – era abordado constantemente desde que o interesse pelo Oriente se tornou cada vez maior entre os artistas no século XVIII. No início do século XIX, Jean-Auguste-Dominique Ingres criou os mais famosos exemplos do gênero, que Matisse retomou em sentido mais amplo. De início, por volta de 1906/07, ele adotou o elegante tratamento de linhas de Ingres, com meios puramente lineares. Em Nice, elementos do colorismo e pictórico-decorativos conquistaram suas telas e suas odaliscas, que, em posturas corporais lascivas, entregam-se ao ócio em ambientes de cores exuberantes – um desenvolvimento que se manifestou também na litografia. Com giz litográfico macio, Matisse reproduziu a luz da pintura em sutis tons de cinza e submeteu a odalisca a modelagens delicadas, capturando em conjunto com a vegetação opulenta uma atitude perante a vida que o atrairia cada vez mais até sua mudança definitiva para Nice.

A obra *Jeune Étudiant. Masque I* [*Jovem estudante.* Máscara I] (cat. 114), criada já no fim de sua vida, é uma água-tinta do ano de 1952. Matisse dedicou-se raramente a essa técnica. Ela tem semelhanças com a água-forte, no entanto, não são corroídas linhas finas, mas superfícies – e no caso em questão, linhas largas e nódoas. Para o motivo aqui apresentado, Matisse aplicou com pincel sobre uma placa de metal preparada para o processo de corrosão um desenho limitado a muito poucos traços e linhas. A obra destaca-se pela maior economia de recursos possível, aliada ao máximo de expressão facial. A simplicidade do motivo deve-se a máscaras africanas que Matisse colecionava, à semelhança de muitos outros artistas no início do século XX. O artista deve ter armazenado em sua memória as formas e expressões dessas máscaras, da mesma forma que se lembrava de rostos, mesmo daqueles que havia visto uma só vez. "Olho para eles sem praticar qualquer psicologia, mas sua expressão, muitas vezes especial e profunda, me surpreende. Não preciso expressar em palavras o interesse que despertam em mim. Eles me cativam provavelmente por meio de sua expressão peculiar e de um interesse de natureza exclusivamente plástica" (Matisse, 1954, p. 113). O impulso criativo de Matisse incluiu pinturas, esculturas e gravuras. No que diz respeito à amplitude e significado de sua obra, só Picasso se assemelhou a ele: ambos são considerados os grandes heróis da arte do século XX.

115
PABLO PICASSO
Busto de mulher baseado em Lucas Cranach, o Jovem | ***Portrait of a Woman after Cranach the Younger*** [Portrait de jeune fille, d'après Cranach le Jeune], julho | *July* 1958, Cannes
Linoleogravura colorida a partir de 5 placas (preto, vermelho, amarelo, marrom, azul) em papel velino d'Arches | *Colour linocut, with 5 blocsk (black, red, yellow, brown, blue), on Vélin papier d'Arches*
Folha | *Print*: 76,5 × 57 cm
Imagem | *Presentation*: 65 × 53,5 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© Succession Pablo Picasso / AUTVIS, Brasil, 2022

PABLO PICASSO



THE FRAGILITY OF EXISTENCE: PABLO PICASSO

GUNHILD BAUER

Pablo Picasso (1881–1973) was already a legend during his lifetime, the archetype of the modern artist. His art revolves around the existential themes of death and life, war and peace, and the relationship between men and women. His oeuvre, comprising some 50,000 works, reflects the tremendous political changes and fast-moving avant-garde movements of his era from the turn of the last century to the 1970s. In addition to paintings, drawings, sculptures, and ceramics, he was interested in printmaking throughout his life. With this he initially followed the themes and constantly changing style periods of his painterly oeuvre. He later arrived at completely new pictorial creations by exploiting the peculiarities of the respective technique and through experimentation. The prints employing the most important techniques for him, etching, lithography and linocut, captivate us with their outstanding technical skill, ingenuity and enormous creativity, and enable us to follow Picasso's creative process.

In 1913, when Picasso had achieved fame with Cubism, Ambroise Vollard published the portfolio Les Saltimbanques*. The old plates had to be hardened to withstand the high print run. This brought to light traces of sanded, used plates of his artist friends on which Picasso had etched in 1904/05 for lack of material. The playful ease with which he incorporated them into his pictorial creations at the time is impressive: The vegetal elements of the wallpaper in* The Frugal Meal *come from a landscape by Joan González. The strokes that protrude like flashes of light from the left into the image of* Salome *are probably traces left from the eradication of an older plate.*

In 1944, after the liberation of Paris from occupation by German troops, lithography enjoyed a new heyday thanks to Picasso. Like Chagall, Matisse, Léger and Miró, Picasso worked closely with the Mourlot brothers' lithography workshop. He now devoted himself obsessively to variation, limiting himself thematically to the depiction of animals and the portrait of his lover, the young painter Françoise Gilot. He regarded each individual state as a testimony to his creative process and as an independent work of art, as perfect. Commenting on his painting in 1945, he said: "There is never a 'finished' picture, but the various 'states' of a picture that usually disappear in the course of the work ... If it were possible, I would leave this picture as it is because I seek immediacy" (Picasso; quoted from: Stolzenburg, 1997, p. 23). Lithography, in which he was able to rework the stone himself over and over again, allowed him to also print intermediate stages and colour versions in print runs. He also played with the simultaneity of "pictorial" object and "graphic" transcription, which lithography offers through the transfer of the entire picture on the one hand and the painterly tracing on the stone on the other. He alternated between flat ground and plastic form, emptiness and profusion, positive and negative form, drawing and sign as well as the geometric and the painterly, which gave him enormous leeway for formal and thematic options.

A jacket brought back from Poland inspired Picasso to La femme au fauteuil *[*Woman in an Armchair*] (1949), a highly painterly portrait of Françoise Gilot (cat. 118). He modelled the sculptural*

A FRAGILIDADE DO SER: PABLO PICASSO

GUNHILD BAUER

Pablo Picasso (1881-1973) tornou-se já em vida uma lenda, um arquétipo do artista moderno. Sua arte girava em torno de temas existenciais como a morte e a vida, a guerra e a paz, o relacionamento entre homem e mulher. Composta por cerca de 50 mil trabalhos, sua obra reflete as enormes mudanças políticas e os fugazes movimentos de vanguarda de sua época desde a virada do século XX até os anos 1970. Além de sua predileção por pinturas, desenhos, esculturas e peças de cerâmica, ele também se interessou durante toda a vida pela gravura. Usando essa técnica, Picasso acompanhou inicialmente os temas e períodos estéticos, em constante mutação, de suas pinturas. Mais tarde, esgotando as particularidades de cada técnica e explorando-as com engenhosidade, conseguiu criar imagens totalmente novas. As gravuras feitas nas técnicas mais importantes para ele, a água-forte, a litografia e a linoleogravura, impressionam por sua extraordinária versatilidade técnica, riqueza de ideias e imensa criatividade, o que nos permite acompanhar seu processo criativo.

Em 1913, quando Picasso alcançou a fama com o Cubismo, Ambroise Vollard publicou o portfólio *Os Saltimbancos*. Foi necessário endurecer as antigas chapas para que elas suportassem a impressão da grande tiragem. Isso trouxe à luz vestígios das chapas lixadas e usadas de seus amigos artistas, nas quais Picasso havia trabalhado em 1904/05 devido à falta de material. É impressionante a leveza lúdica com que ele os integrou às imagens criadas na ocasião: os elementos vegetais do papel de parede em *A refeição frugal* têm origem em uma paisagem de Joan González. As camadas de traços que se projetam a partir do lado esquerdo da imagem em *Salomé* são provavelmente vestígios do apagamento de uma chapa mais antiga.

Em 1944, após a libertação de Paris das tropas alemãs, a litografia viveria um novo florescimento graças a Picasso. Como Chagall, Matisse, Léger e Miró, Picasso trabalhava em estreita colaboração com a oficina litográfica dos Irmãos Mourlot. Nessa época, dedicava-se obsessivamente à variação, limitando para tanto seus temas a representações de animais e retratos de sua amante, a jovem pintora Françoise Gilot. Considerava cada estado individual como prova de seu processo criativo e como obra de arte independente, perfeita. Em 1945, declarou sobre sua pintura: "Nunca há uma imagem 'acabada', mas diversos 'estados' de uma imagem, que normalmente desaparecem no decorrer do trabalho… Se fosse possível, deixaria esta imagem como está, pois busco o imediato" (Picasso, cit. em Stolzenburg, 1997, p. 23). A litografia, na qual ele podia retrabalhar constantemente a mesma pedra, possibilitava a impressão de várias etapas intermediárias e versões coloridas em diversas tiragens. Ele brincava igualmente com a simultaneidade do "pictórico" e da escrita "gráfica" que a litografia proporciona, por um lado, através da reprodução de toda a imagem, e, por outro, do desenho pictórico na pedra. Picasso alternava fundo raso e forma plástica, vazio e abundância, formas positiva e negativa, desenho e símbolo, o geométrico e o pictórico, o que lhe proporcionava um enorme campo de atuação formal e temático.

Um casaco trazido da Polônia inspirou Picasso à obra *La femme au fauteuil* [*A mulher na poltrona*] (1949), um retrato muito pitoresco de Françoise Gilot (cat. 118). A cabeça plástica foi modelada à maneira classicista e todo o resto traçado vigorosamente com o pincel. Para as partes brancas da estampa da blusa, processou a placa posteriormente com cera. As mangas bufantes conferem à

head in a classicist manner, the rest he zestfully hurled with an ink brush. He reworked the plate with wax for the white in the blouse pattern. The puffed sleeves give the figure an amplitude and strong presence extending to the edges of the pictorial space. Their perfection and calm balance express peacefulness.

Picasso, deemed degenerate by the National Socialists (Nazis), became a committed fighter for peace and democracy after the war. He joined the Communist Party and referred in his pictures to global political events. Belief in the peace-building effect of art was widespread. In 1941, Daniel-Henry Kahnweiler, a Jew and former patron of Cubism who named his Paris gallery after his sister-in-law Louise Leiris, took over the publication of all of Picasso's lithographs and linocuts, and sold many works to German and Austrian museums. In 1948 Picasso moved with Françoise Gilot to the Mediterranean, to Vallauris, in the mountains northeast of Cannes. He dedicated himself to the town's economic survival by reviving local handicrafts. He created ceramics, posters, prints and illustrations for newspapers to make art accessible to the masses. One of his main concerns from 1947 to 1950 was the representation of animals revolving around the themes of death and life and war and peace.

In 1951, Picasso discovered linocut in Vallauris. Hidalgo Arnéra, who printed the Communist daily Le Patriote de Nice et du Sud-Est *for which Picasso illustrated, ran a small linocut printing plant in there. Picasso was able to print on site once again. The robust linoleum, a modern material for floor coverings, allowed for longer runs, and cutting into the soft material required less exertion than woodcutting. Picasso particularly loved the even, opaque layers of paint created by printing from a linoleum plate. In contrast to lithography, where due to technical reasons the ink is generally dulled by the absorption of the wet paper, he saw linocut as predestined for pictures in strong colours.*

Paraphrases of masterpieces adapted from Cranach, Ingres, Poussin, El Greco, Velázquez and Delacroix play an important role in Picasso's oeuvre. In a figurative sense he allied himself with the struggle for the freedom of art. Daniel-Henry Kahnweiler sent him a postcard of Lucas Cranach's bust of a woman (1564) from the Kunsthistorisches Museum in Vienna, which drew his interest mainly on account of the decorative and colourful fashion of the 16th century-hats, fabric patterns and gold chains (cat. 115). The lady portrayed is Jacqueline Roque, a ceramics vendor in Vallauris with whom Picasso had been associated since 1954 and lived together in Mougins, near Cannes, until his death. This early linocut is one of Picasso's most technically complicated prints. He had to cut and print the colour plates to fit exactly. Overprinting produced the green of the sleeves. Subsequently, he printed only from a single linoleum plate, which he processed step by step.

figura uma plenitude que se estende até as margens do espaço pictórico e uma forte presença. Sua perfeição e sereno equilíbrio são sinônimos de paz.

Tachado de degenerado pelos nazistas, Picasso tornou-se, após a guerra, um batalhador empenhado pela paz e pela democracia. Ingressou no Partido Comunista e, em suas obras, fazia referência a acontecimentos políticos mundiais. Naquele momento, acreditava-se no efeito pacificador da arte. Daniel-Henry Kahnweiler, antigo promotor do Cubismo, que, sendo judeu, conferiu a sua galeria de arte parisiense o nome de Louise Leiris, em homenagem à cunhada, assumiu a publicação da coleção completa de litografias e linoleogravuras de Picasso, tendo atuado como intermediário de muitas obras para museus alemães e austríacos. Em 1948, Picasso mudou-se com Françoise Gilot para Vallauris, na costa do Mediterrâneo, estabelecendo-se nas montanhas a nordeste de Cannes. Ele empenhou-se pela sobrevivência econômica da localidade, estimulando a revitalização do artesanato local. Picasso criava peças de cerâmica, cartazes, gravuras e ilustrações para jornais, a fim de tornar a arte acessível às massas. Entre 1947 e 1950, um de seus principais interesses era a representação de animais girando em torno dos temas morte e vida, bem como guerra e paz.

Em 1951, Picasso descobriu a linoleogravura em Vallauris. Hidalgo Arnéra, que imprimia o diário comunista *Le Patriote de Nice et du Sud-Est*, para o qual Picasso fazia ilustrações, operava naquela cidade uma oficina de linoleogravura. Picasso podia fazer de novo impressões *in loco*. O robusto linóleo, um material moderno para o revestimento de assoalhos, permitia tiragens maiores, e o corte no material macio exigia menos esforços do que a xilogravura. Picasso gostava sobretudo das camadas de tinta opacas e uniformes que resultam da impressão com placas de linóleo. Diferentemente da litografia, na qual, devido à técnica utilizada, a cor normalmente empalidece, sendo absorvida pelo papel molhado, ele considerava a linoleogravura predestinada a imagens em cores fortes.

Paráfrases de obras-primas baseadas em Cranach, Ingres, Poussin, El Greco, Velázquez e Delacroix ocupam um lugar importante na obra de Picasso. Ele se aliava a esses nomes, em sentido figurado, em prol da luta pela liberdade da arte. De Daniel-Henry Kahnweiler, Picasso recebeu um cartão-postal do busto feminino de Lucas Cranach (1564) do Kunsthistorisches Museum (Museu de História da Arte) de Viena, no qual seu interesse se voltava principalmente para a moda ornamental e colorida do século XVI – o chapéu, a estampa do tecido e as correntes de ouro (cat. 115). A mulher retratada é Jacqueline Roque, uma vendedora de cerâmica de Vallauris, com quem Picasso esteve envolvido desde 1954 e com quem viveu até sua morte em Mougins, perto de Cannes. Esta, que está entre suas primeiras linoleogravuras, é uma das gravuras tecnicamente mais complicadas de Picasso. As placas de diversas cores tiveram de ser cortadas e impressas com precisão. A sobreposição de impressões resultou no verde das mangas. Em seguida, a impressão foi feita com apenas uma única placa de linóleo, que o artista foi modificando pouco a pouco.

116
PABLO PICASSO
Cabeça de mulher | ***Head of a Woman***
[Tête de femme], 14.1.1962
Linoleogravura colorida com 4 placas, em papel velino d'Arches | *Colour linocut with 4 blocks, on Vélin papier d'Arches*
Folha | *Print*: 75,1 x 61,9 cm
Imagem | *Presentation*: 64 × 53,2 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© Succession Pablo Picasso / AUTVIS, Brasil, 2022



117
PABLO PICASSO
Busto de mulher com chapéu | ***Woman with Hat***
[Buste de Femme au Chapeau], 1962
Linoleogravura colorida com 5 placas, em papel velino d'Arches | *Colour linocut with 5 blocks, on Vélin papier d'Arches*
Folha | *Print*: 75 × 62 cm
Imagem | *Presentation*: 63 × 53 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© Succession Pablo Picasso / AUTVIS, Brasil, 2022



118
PABLO PICASSO
A mulher na poltrona n° 1 |
Woman Seated in a High-backed Chair, No. 1
[La Femme au Fauteuil Nr. 1], 30.12.1948, Paris
Litografia; pincel (com lavagem) em zinco sobre papel velino d'Arches | *Lithograph; brush (with wash) on zinc on Vélin papier d'Arches*
Folha | *Print*: 76 × 57 cm
Placa | *Plate*: 70 × 54,5 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© Succession Pablo Picasso / AUTVIS, Brasil, 2022





119
JOAN MIRÓ
Composição abstrata | ***Abstract Composition***
[Composition abstraite], ca. 1957
Cromolitografia | *Colour lithograph*
Folha | *Print*: 45,3 x 88,6 cm
Imagem | *Presentation*: 39,1 x 85 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© Successió Miró/ AUTVIS, Brasil, 2022

FORM FOLLOWS FICTION: JOAN MIRÓ

ALEXANDRA MATZNER

Joan Miró (1893–1983) ranks among the most popular artists of the 20th century. When the Catalan escaped the narrow-mindedness of his homeland in the direction of Paris, he formed close friendships with the Dadaists. They encouraged him to break through the academic boundaries of painting and to open himself up to dreams, to the unconscious, to chance. Early paintings show Joan Miró as a realist; by the mid-1920s he had already made the transition to Dadaism and Surrealism, without ever completely committing himself to Surrealism. "That year I spent a lot of time with poets," Miró later recalled of the Surrealist revolution, "in order to overcome the 'plastic', to arrive at poetry" (Peppiatt, 2015, p. 12). Joan Miró did not turn to printmaking until 1930, after he had developed his characteristic style. The first colour lithographs and linocuts were created from 1948 onwards, marking the beginning of the Catalan's actual graphic work.

Like his paintings, Miró's prints reveal a world of dream images. An absence of perspective, ambivalent forms, but always a coexistence of black lines and colourful surfaces are formally definitive of his compositions. Monstrously childlike figures together with stars and suns form a symbolic language that tends towards abstraction and whose meaning is open. Miró created the untitled linocut (cat. 120) in 1938 for the Christmas supplement of the art magazine XX[e] Siècle*. He cut figures into the linoleum plate, filling the space with his mysterious beings without their overlapping. The negative space remained elevated, was coloured in blue and printed, while the non-printing lines and areas appear in the red tone of the paper. In addition to Miró, Matisse, de Chirico, Arp, Laurens and Duchamp contributed original graphics, so that the art magazine's Christmas supplement became a veritable portfolio of artists.*

Throughout his life, Joan Miró had been committed to giving his expression a musical, poetic and playful dimension: Harmonies meet dissonances, free movement of the stroke meets the line as a psychogram, deep black meets coloured surfaces. Miró impressively demonstrates this balance in the colour lithograph Composition Abstraite *[*Abstract Composition*] (1957; cat. 119). The fact that he was deeply impressed by Jackson Pollock's solo presentation in Paris in March 1952 can still be seen in this print five years later.*

Untitled *is an excellent example of Miró's concept of metamorphosis. Lines complement a peacock's eye and a dark triangle, which quickly transform the image into the shape of a walking person. Figurative elements and abstract-ornamental design combine to form inventions never before seen – for Miró a "shocking experience" (Rimpau, 2015, p. 38). Was the artist following a preconceived idea? Or is it by no means an art turned towards the visible world? For Joan Miró, forgoing a title for this work meant affirming this openness to its ultimate logical consequence.*

A FORMA SEGUE A FICÇÃO: JOAN MIRÓ

ALEXANDRA MATZNER

Joan Miró (1893-1983) está entre os artistas mais populares do século XX. Ao escapar da estreiteza intelectual de sua terra natal rumo a Paris, o catalão fez amizades próximas com os dadaístas. Estes o encorajaram a transgredir os limites acadêmicos da pintura e a se abrir para os sonhos, o inconsciente e o acaso. As pinturas iniciais mostram um Miró realista; em meados dos anos 1920, ele já havia transitado por completo para o Dadaísmo e o Surrealismo, sem, contudo, se render totalmente ao Surrealismo. "Neste ano, convivi muito com poetas", recordaria Miró mais tarde a revolução surrealista, "para superar o 'plástico', para chegar à poesia" (Peppiatt, 2015, p. 12). Foi apenas em 1930 que Miró se voltou para a gravura, depois de já ter definido seu estilo característico. Suas primeiras linoleogravuras e litografias coloridas surgiram a partir de 1948. Elas deram início à obra em gravura propriamente dita do artista catalão.

Da mesma forma que suas pinturas, as gravuras de Miró revelam um mundo cheio de imagens oníricas. A ausência de perspectiva, as formas ambivalentes e a presença constante de linhas pretas e superfícies de cores vivas são determinantes em suas composições do ponto de vista formal. Figuras infantis que remetem a monstros formam, ao lado de estrelas e sóis, uma linguagem simbólica que tende à abstração e cujo significado é aberto. Em 1938, Miró criou a linoleogravura sem título (cat. 120) para o suplemento de Natal da revista de arte *XX[e] Siècle*. Ele cortou figuras na placa de linóleo, preenchendo o espaço com seus seres enigmáticos sem que estes se sobrepusessem uns aos outros. O espaço negativo permaneceu elevado, foi entintado em azul e impresso, enquanto as linhas e as superfícies não impressas apareceram no tom vermelho do papel. Além de Miró, também Matisse, de Chirico, Arp, Laurens e Duchamp contribuíram com gravuras originais, de forma que o suplemento de Natal da revista de arte acabou se transformando em um verdadeiro portfólio de artistas.

Durante toda sua vida, foi importante para Miró dar a suas formas de expressão um sentido musical, poético e lúdico: as harmonias encontram dissonâncias; o movimento livre do traço, a linha como um psicograma; o negro profundo, as superfícies coloridas. Na cromolitografia *Composition abstraite* [*Composição abstrata*] (1957; cat. 119), Miró põe à prova esse equilíbrio de maneira marcante. Essa obra revela o quanto o artista continuava impressionado, 5 anos mais tarde, com a exposição individual de Jackson Pollock ocorrida em Paris, em março de 1952.

Sem título é um bom exemplo do conceito de Miró de metamorfose. As linhas complementam um olho de pavão e um triângulo escuro, que rapidamente transformam a imagem na figura de um ser humano que caminha. Elementos figurativos e uma composição abstrato-ornamental interligam-se na criação de formas nunca antes vistas – para Miró, essa foi uma "experiência chocante" (Rimpau, 2015, p. 38). O artista seguia, com isso, uma ideia preconcebida? Ou não se trata, de modo algum, de uma arte voltada para o mundo visível? Abdicar de um título para essa obra significou, para Miró, a confirmação desta abertura até as últimas consequências.

120
JOAN MIRÓ
Sem título | ***Untitled*** [Sin titulo], 1974
Água-tinta, água-forte | *Aquatint, etching*
Folha | *Print*: 90 x 64 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© Successió Miró/ AUTVIS, Brasil, 2022





ANDY WARHOL

121
ANDY WARHOL
Cadeira elétrica 1 (série de 10 obras) |
Electric Chair 1 (10-part series), 1971
Serigrafia | *Screen print*
89,9 x 121,6 cm
Moldura | *Frame measurements*:
92,9 x 124,5 x 3,2 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© 2022 - The Andy Warhol Foundation for the
Visual Arts, Inc./ Licensed by AUTVIS, Brasil



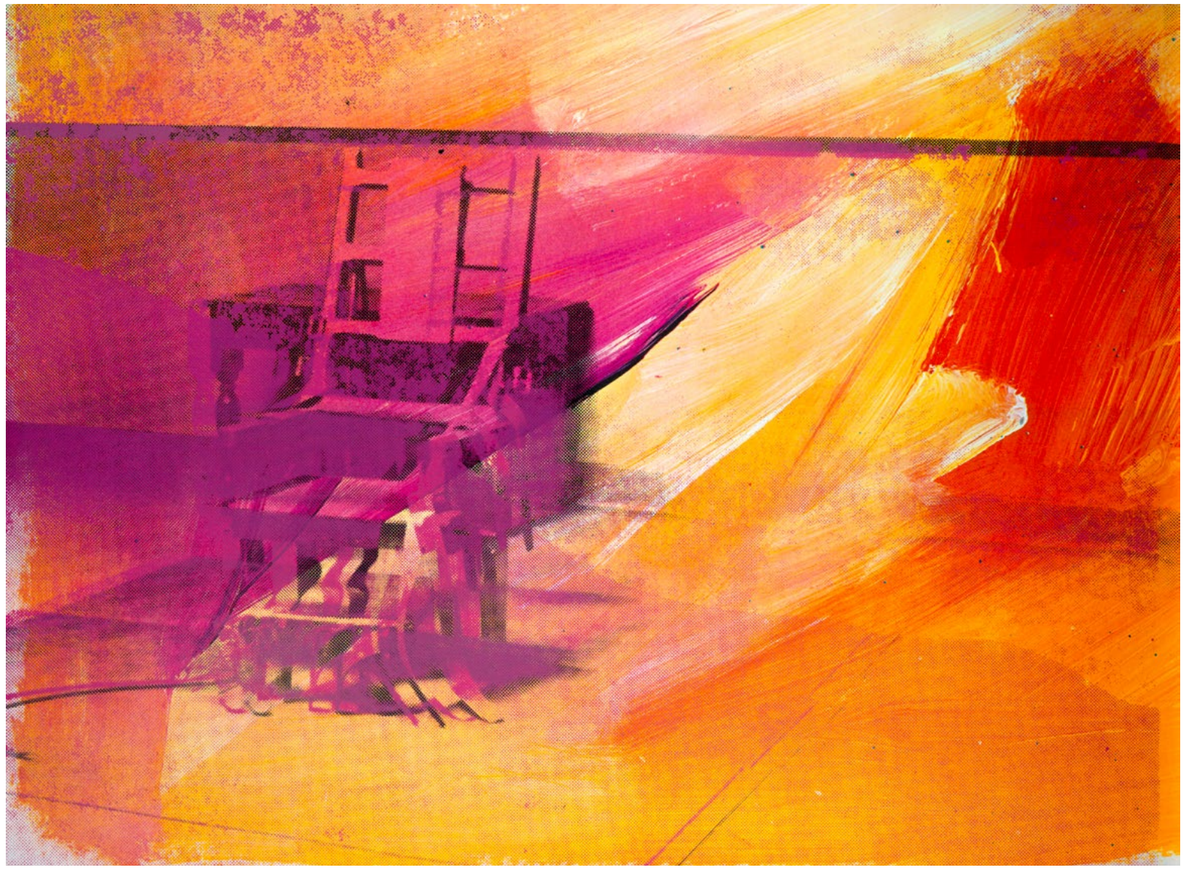
122
ANDY WARHOL
Cadeira elétrica 2 (série de 10 obras) |
Electric Chair 2 (10-part series), 1971
Serigrafia | *Screen print*
89,9 x 121,6 cm
Moldura | *Frame measurements*:
92,9 x 124,5 x 3,2 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© 2022 - The Andy Warhol Foundation for the
Visual Arts, Inc./ Licensed by AUTVIS, Brasil



123
ANDY WARHOL
Cadeira elétrica 3 (série de 10 obras) |
Electric Chair 3 (10-part series), 1971
Serigrafia | *Screen print*
89,9 x 121,6 cm
Moldura | *Frame measurements*:
92,9 x 124,5 x 3,2 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© 2022 - The Andy Warhol Foundation for the
Visual Arts, Inc./ Licensed by AUTVIS, Brasil



124
ANDY WARHOL
Cadeira elétrica 4 (série de 10 obras) |
Electric Chair 4 (10-part series), 1971
Serigrafia | *Screen print*
89,9 x 121,6 cm
Moldura | *Frame measurements*:
92,9 x 124,5 x 3,2 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© 2022 - The Andy Warhol Foundation for the
Visual Arts, Inc./ Licensed by AUTVIS, Brasil



125
ANDY WARHOL
Cadeira elétrica 5 (série de 10 obras) |
Electric Chair 5 (10-part series), 1971
Serigrafia | *Screen print*
89,9 x 121,6 cm
Moldura | *Frame measurements*:
92,9 x 124,5 x 3,2 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© 2022 - The Andy Warhol Foundation for the
Visual Arts, Inc./ Licensed by AUTVIS, Brasil



126
ANDY WARHOL
Cadeira elétrica 6 (série de 10 obras) |
Electric Chair 6 (10-part series), 1971
Serigrafia | *Screen print*
89,9 x 121,6 cm
Moldura | *Frame measurements*:
92,9 x 124,5 x 3,2 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© 2022 - The Andy Warhol Foundation for the
Visual Arts, Inc./ Licensed by AUTVIS, Brasil



THE MEANINGLESSNESS OF THINGS: ANDY WARHOL

ANTONIA HOERSCHELMANN

Before Andy Warhol (1928–1987) decided to become an artist in 1960, he worked as a commercial graphic designer mainly for fashion magazines such as Glamour, Harper's Bazaar *and* Vogue. *At that time he still drew and painted his works himself. The "flatness" characteristic of these works was elevated by art critic Clement Greenberg to a distinguishing feature of modernist painting. From the very beginning, Warhol's pictures feature monumental cut-outs and altered scales of the subjects. Warhol is regarded as the co-founder and foremost representative of American Pop Art.*

In August 1962, Andy Warhol began working in the technique of serial screen printing, which was to prove groundbreaking for his future. The possibilities of reproduction and mass distribution of his art particularly appealed to Warhol. He opened the Factory, *his legendary studio, in 1963. In accordance with his vision, it no longer mattered whether he or one of his assistants created a work. The reduction of personal signature was intended, was a prerequisite and conceptual basis. As models for his print series he used motifs familiar to the public, such as the Mona Lisa or portraits of famous personalities including Marilyn Monroe, Liz Taylor and Elvis Presley. His study of Mao Zedong is also the result of this enthusiasm for celebrities, as the opinion-making magazine* Life *dubbed Mao the most famous person in the world. In 1972 Warhol produced hundreds of Mao images. As a template for his silkscreen prints, he used a photograph of Mao which was also used in Mao's book of precepts* Quotations from Chairman Mao Zedong *(also called the* Mao Bible *or The* Little Red Book*). This photograph was present everywhere in China during and after the Cultural Revolution (1966-1976). The painterly treatment of the images is typical of Warhol's portraits from the 1970s. "I love doing the same thing over and over again; I don't want it to be essentially the same, I want it to be exactly the same. Because the more you look at exactly the same thing, the more the meaning disappears, the better and emptier you feel" (Warhol). This incentive is particularly evident in the artist's preoccupation with the phenomenon of the stars, whose reality is entirely "image".*

Many of Warhol's motifs from everyday culture gained prominence and became icons of post-war art. In connection with his Electric Chair *works (cat. 121-130), Warhol is said to have once remarked: "I make them in all colours, especially if it matches the curtains." The provocation of these images lies in the fact that they seduce the viewer with a high aesthetic surface stimulus. Their seriality distracts the gaze from the motif and works seductively with our perception as shaped by the mass media. The colour transports essential components of a "cinematic" approach.*

Most of Warhol's works present a motif that neither Warhol nor the viewers have ever actually seen with their own eyes, but only know from the press or television: serious car accidents, the electric chair, stars, etc. Warhol only chose as models particularly concise or even sensational pictures, which he often had to search for a long time. He wanted the photographs to be drastic, but at the same time to have an ordinary, everyday quality within the attention-grasping media world.

The complexity of Warhol's art is based on its inherent paradox: his works show the gulf between reality and its reproduction, while at the same time eliminating the difference until the one merges with the other. "I don't know where the artificial begins and where the real ends," Andy Warhol once confessed, thus precisely summing up this ambivalence.

A INSIGNIFICÂNCIA DAS COISAS: ANDY WARHOL

ANTONIA HOERSCHELMANN

Antes que Andy Warhol (1928-1987) tomasse a decisão de se tornar artista, em 1960, ele trabalhava como publicitário ligado às artes gráficas, sobretudo para as revistas de moda *Glamour*, *Harper's Bazaar* e *Vogue*. Naquela época, ele ainda desenhava e pintava suas próprias obras. A *flatness* ["planicidade"] característica desses trabalhos foi elevada pelo crítico de arte Clement Greenberg a marca distintiva da pintura modernista. Desde o início, os quadros de Warhol exibiam seus temas em recortes monumentais e proporções alteradas. O artista é considerado um dos fundadores e principal representante da *Pop Art* nos Estados Unidos.

Em agosto de 1962, Andy Warhol começou a trabalhar com sua técnica pioneira de serigrafias em série, o que seria inovador em seu futuro. As possibilidades de reprodução e disseminação em massa de sua arte o atraíam especialmente. Em 1963, ele inaugurou a *Factory*, seu estúdio, que mais tarde se tornaria lendário. De acordo com Warhol, não importava mais se ele próprio ou um de seus assistentes criava uma obra. O escasseamento da assinatura pessoal era desejado, sendo pré-requisito e base conceitual de sua arte. Os modelos usados para suas séries de gravuras eram motivos conhecidos do público, como, por exemplo, a Mona Lisa ou os retratos de personalidades famosas, como os de Marilyn Monroe, Liz Taylor ou Elvis Presley. Seu envolvimento com a imagem de Mao Tsé Tung foi também resultado de seu entusiasmo pelas celebridades, visto que a revista *Life*, formadora de opinião na época, havia apontado o líder chinês como a pessoa mais famosa do mundo. Em 1972, Warhol criou centenas de imagens de Mao. Como modelo de suas serigrafias, ele utilizou uma fotografia de Mao que integrava o livro fundamental do líder chinês, *Citações do Presidente Mao Tsé-Tung* (também chamado de *Bíblia de Mao* ou *O pequeno livro vermelho*). Essa fotografia foi onipresente na China durante e depois da Revolução Cultural (1966-1976).

O tratamento pictórico das imagens é típico dos retratos de Warhol dos anos 1970: "Amo fazer sempre tudo igual; não quero que seja essencialmente a mesma coisa, quero que seja exatamente a mesma coisa. Pois quanto mais você observa exatamente a mesma coisa, mais seu significado desaparece e melhor e mais vazio você se sente" (Warhol). Esse estímulo fica especialmente claro na dedicação do artista ao fenômeno das celebridades, cuja realidade é totalmente "imagem".

Vários dos motivos de Warhol extraídos da cultura cotidiana tornaram-se importantes e se transformaram em ícones da arte do pós-guerra. Consta que ele afirmou certa vez a respeito de suas obras da série *Electric Chair* [*Cadeira elétrica*] (cat. 121-130): "Produzo-as em todas as cores, especialmente para que combinem com as cortinas". A provocação dessas imagens está no fato de seduzirem o observador com um alto estímulo estético superficial. Sua serialidade desvia o olhar do motivo e trabalha de maneira sedutora com nossa percepção marcada pelas mídias de massa. A cor transporta componentes essenciais da forma "fílmica" de olhar.

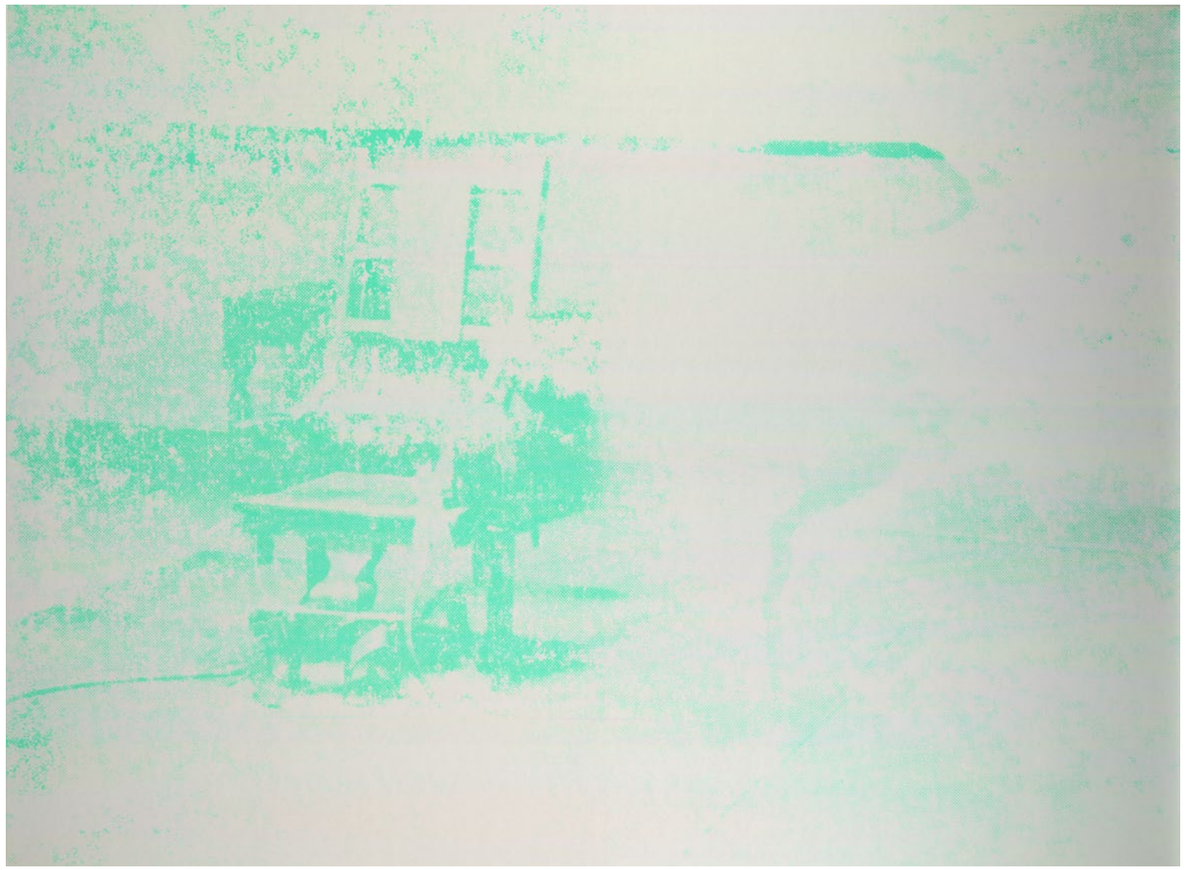
A maioria dos trabalhos de Warhol exibe um motivo que nem ele próprio nem o observador jamais viram com os próprios olhos, mas só conhecem através da imprensa ou da televisão: acidentes graves de carro, a cadeira elétrica, celebridades etc. Warhol escolhia como modelo apenas imagens especialmente marcantes ou até sensacionais, pelas quais precisava procurar por muito tempo. Pois as fotografias deveriam ser drásticas, mas ao mesmo tempo dar a impressão de banais no universo da mídia ansiosa por atenção.

A complexidade da arte de Warhol consiste na contradição a ela inerente: suas obras exibem o abismo entre a realidade e sua reprodução, abolindo ao mesmo tempo a diferença entre elas até que uma se funda com a outra. "Não sei onde começa o artificial e onde termina o real", afirmou certa vez o artista, pontuando assim essa ambivalência.

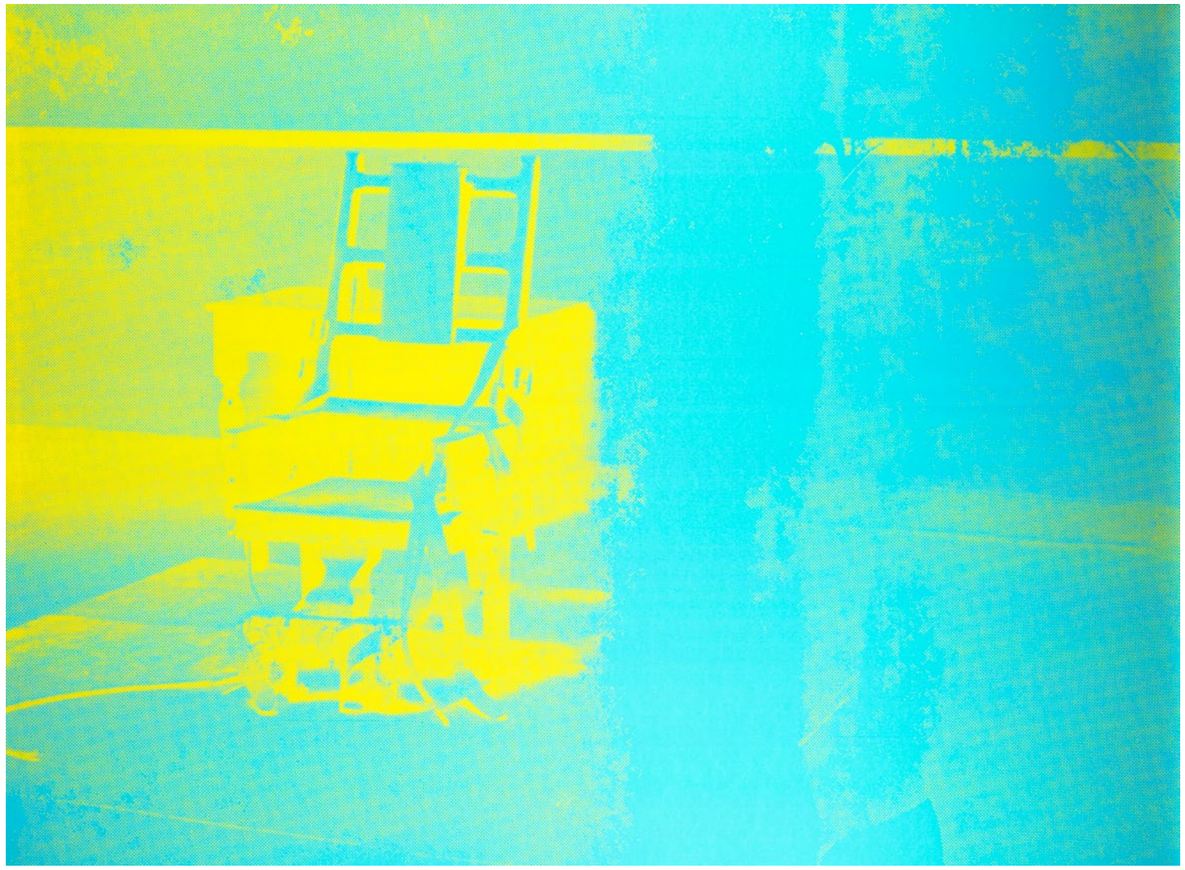
127
ANDY WARHOL
Cadeira elétrica 7 (série de 10 obras) |
Electric Chair 7 (10-part series), 1971
Serigrafia | *Screen print*
89,9 x 121,6 cm
Moldura | *Frame measurements*:
92,9 x 124,5 x 3,2 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© 2022 - The Andy Warhol Foundation for the
Visual Arts, Inc./ Licensed by AUTVIS, Brasil



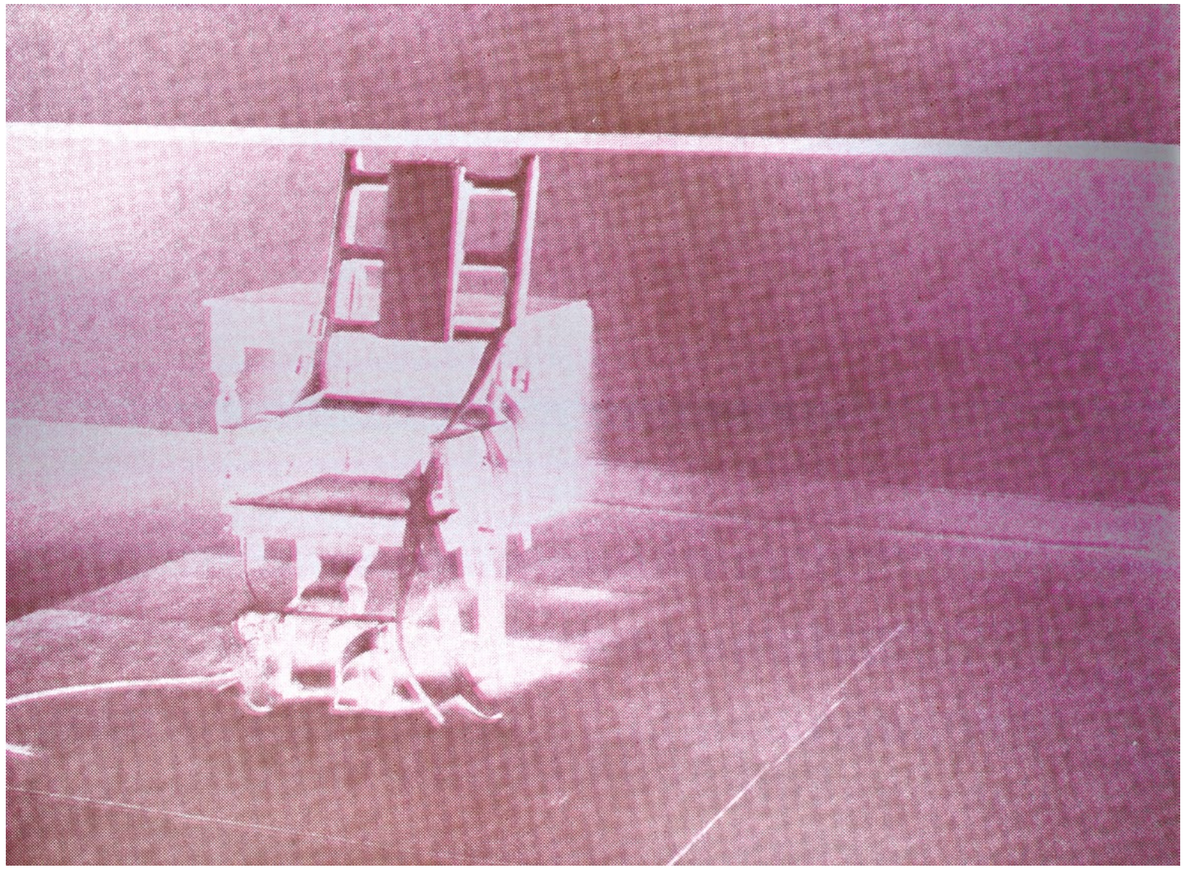
128
ANDY WARHOL
Cadeira elétrica 8 (série de 10 obras) |
Electric Chair 8 (10-part series), 1971
Serigrafia | *Screen print*
89,9 x 121,6 cm
Moldura | *Frame measurements*:
92,9 x 124,5 x 3,2 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© 2022 - The Andy Warhol Foundation for the
Visual Arts, Inc./ Licensed by AUTVIS, Brasil



129
ANDY WARHOL
Cadeira elétrica 9 (série de 10 obras) |
Electric Chair 9 (10-part series), 1971
Serigrafia | *Screen print*
89,9 x 121,6 cm
Moldura | *Frame measurements*:
92,9 x 124,5 x 3,2 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© 2022 - The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./ Licensed by AUTVIS, Brasil



130
ANDY WARHOL
Cadeira elétrica 10 (série de 10 obras) |
Electric Chair 10 (10-part series), 1971
Serigrafia | *Screen print*
89,9 x 121,6 cm
Moldura | *Frame measurements*:
92,9 x 124,5 x 3,2 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© 2022 - The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./ Licensed by AUTVIS, Brasil



KIKI SMITH



DIFFERENCES IN SAMENESS: KIKI SMITH

ANTONIA HOERSCHELMANN

The German-US American artist Kiki Smith (born 1954) is known for her cross-media and interdisciplinary work with which she explores the foundations of human existence. She explores topics such as the body, transience, death and birth, and the connection between spirituality and nature, from a postmodern perspective. Her work techniques range from sculpture, photography and printmaking, drawing and painting to textile art.

Smith finds inspiration in the rich pictorial culture of the past, for instance in the scientific anatomy illustrations of the 18th century, in the visual language of ancient relics, in folklore and mythology. The human body is always at the centre of her work. For her it is "our common denominator and stage for our pleasure and our suffering." Through it she aims to express "who we are, how we live and die."

Kiki Smith makes use of a wide variety of techniques in her extensive printmaking oeuvre: The spectrum ranges from early silkscreen prints on fabric and linocuts to complex art books and monumental multimedia prints, photocopy transfers and the processing of photographic self-portraits. Against the backdrop of the Aids epidemic of the 1980s, the power of life and death as well as the human body became essential themes of her work. The artist considers prints to be a particularly suitable medium for her thematic focus: "Prints imitate what we are as human beings: We are all equal, and yet everyone is different."

The title of the 12-part series Banshee Pearls *(cat. 131-140) refers to ancient female spirits, the banshees of Gaelic folklore, whose high--pitched keening heralds a death in the family. Smith thus recalls her father, who as a teenager called her a banshee, turning her into a figure of death. Several self-portraits, including distorted and frightening ones in various scales, are combined with masks and grotesque faces. The production process was complex: She made the lithographic plates from photographs and photocopies of her face, printing them both as negatives and positives. The artist used childhood photographs, prints of her own hair and images of her teeth, which she laid on the photocopier. In their beauty, the flowers and heraldic symbols drawn with ink on the plate form a counterbalance to the otherwise grotesque imagery.*

Smith often creates images of the human body and its internal and external parts. The twelve prints of Banshee Pearls *should be seen together, but the artist encourages the viewer to arrange the order and overall format of the series personally. Her art is not hierarchical but open and encourages a personal interpretation.*

Kiki Smith's depictions of the female body confront the viewer with the question of gender and identity. The artist creates a fragile, female, often autobiographically connoted universe, which she contrasts with male-dominated art (history). She critically interrogates female role images and addresses the (self-)image of women of their bodies in a differentiated, self-contained and groundbreaking manner.

AS DIFERENÇAS DO IGUAL: KIKI SMITH

ANTONIA HOERSCHELMANN

A artista alemã-estadunidense Kiki Smith (nascida em 1954 é conhecida por seu método de trabalho interdisciplinar e transmidiático, através do qual investiga os fundamentos da existência humana. Temas como o corpo, a fugacidade, a morte e o nascimento, bem como a ligação entre espiritualidade e natureza, são ilustrados a partir de uma perspectiva pós-moderna. Suas técnicas de trabalho incluem escultura, fotografia, gravura, desenho, pintura e arte têxtil.

Smith encontra inspiração na rica cultura iconográfica do passado, por exemplo em representações científicas de anatomia do século XVIII, na linguagem visual de relíquias antigas, no folclore e na mitologia. O corpo humano está sempre no centro de seus trabalhos. Para a artista, o corpo "é nosso denominador comum e palco de nosso prazer e sofrimento". Através dele, ela pretende expressar "quem somos, como vivemos e como morremos".

Em sua extensa criação de gravuras, Smith faz uso de diversas técnicas: o leque estende-se desde as serigrafias sobre tecido da fase inicial e linoleogravuras, passando por complexos livros de artistas e monumentais publicações multimídia, até reproduções a partir de fotocópias e a edição de autorretratos fotográficos. No contexto da epidemia da aids dos anos 1980, a força da vida e da morte, bem como o corpo humano, tornaram-se temas essenciais de seu trabalho. A artista considera a gravura uma mídia especialmente adequada para seu enfoque temático: "Gravuras imitam o que nós, humanos, somos: todos iguais, embora cada um seja diferente".

O título da série em 12 partes *Banshee Pearls* [*Pérolas de Banshee*] (cat. 131-140) refere-se a espíritos femininos ancestrais, as *banshees* do folclore gaélico, cujos tons agudos anunciam uma morte na família. Isso traz a Smith lembranças de seu pai, que a apelidava de *Banshee* na adolescência, transformando-a, assim, em uma figura de morte. Vários autorretratos em diferentes escalas, incluindo alguns distorcidos e amedrontadores, são combinados com máscaras e rostos bizarros. O processo de produção foi complexo: as placas litográficas foram produzidas a partir de fotografias e fotocópias de seu rosto e impressas tanto em negativo como em positivo. A artista utilizou fotografias da infância, impressões de seu próprio cabelo, bem como reproduções de seus dentes colocadas sobre máquinas copiadoras. Em sua beleza, as flores e os símbolos heráldicos desenhados com tinta na placa estabelecem um contraponto à linguagem pictórica, de resto grotesca, da obra.

Smith cria com frequência imagens do corpo humano, tanto de suas partes externas quanto internas. As 12 gravuras de *Pérolas de Banshee* devem ser vistas juntas, mas a artista encoraja que tanto a ordem quanto o formato geral da série sejam organizados pelo observador. Sua arte não é hierárquica, mas aberta, além de sugerir uma interpretação pessoal.

As representações de Smith do corpo feminino confrontam o observador com questões de identidade e gênero. A artista cria um universo frágil, feminino, muitas vezes de conotação autobiográfica, e o antepõe à (história da) arte dominada pelo masculino. Ela questiona criticamente os papéis femininos, além de abordar, de maneira peculiar, independente e inovadora, a imagem que a mulher tem de seu próprio corpo.

131
KIKI SMITH
Pérolas de Banshee | *Banshee Pearls*, 1991
Técnica mista (litografia, serigrafia, água-forte) |
Mixed media (lithography, screen printing, etching)
57,3 x 77,2 cm (22 9/16 x 30 3/8 polegadas | *in.*)
The ALBERTINA Museum Vienna
© Kiki Smith and ULAE



132
KIKI SMITH
Pérolas de Banshee | *Banshee Pearls*, 1991
Técnica mista (litografia, serigrafia, água-forte) |
Mixed media (lithography, screen printing, etching)
57,4 x 76,6 cm (22 5/8 x 30 3/16 polegadas | *in.*)
The ALBERTINA Museum Vienna
© Kiki Smith and ULAE



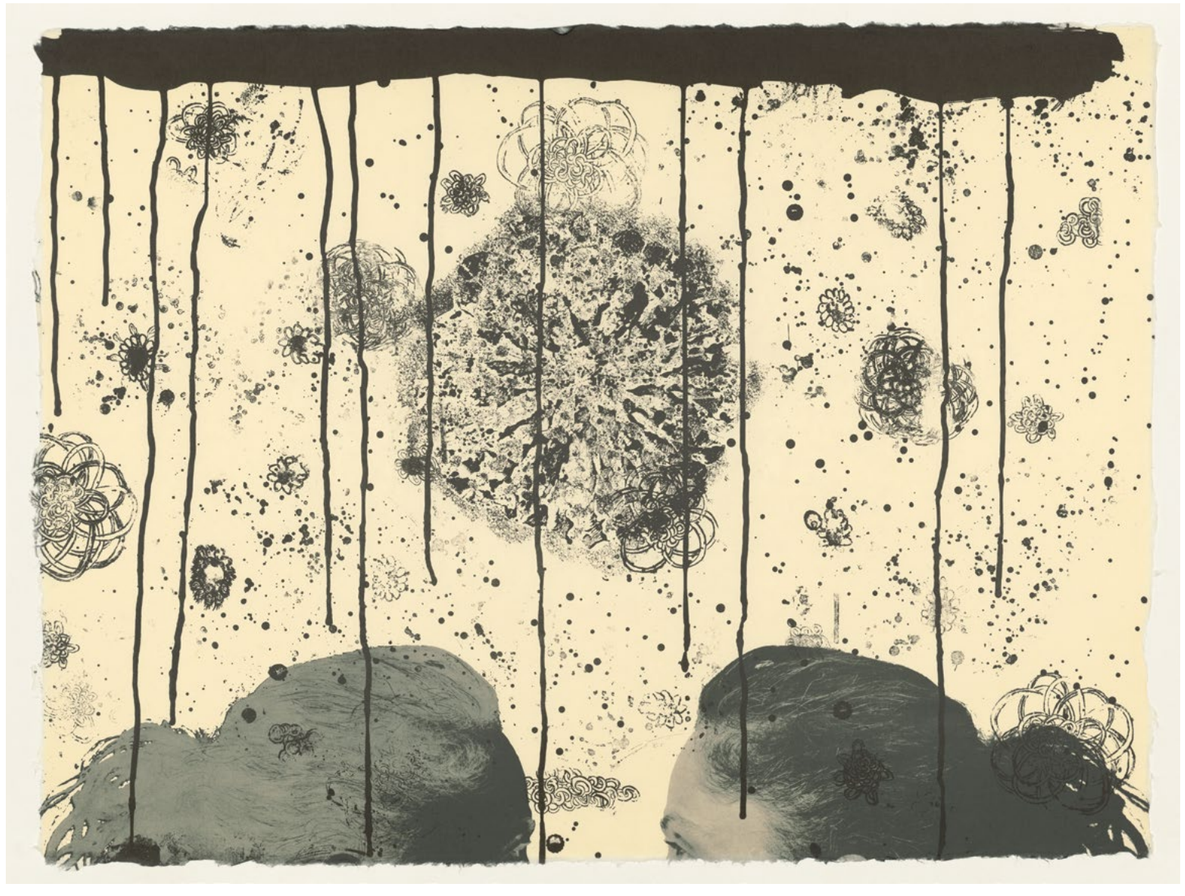
133
KIKI SMITH
Pérolas de Banshee | *Banshee Pearls*, 1991
Técnica mista (litografia, serigrafia, água-forte) |
Mixed media (lithography, screen printing, etching)
57,2 x 76,4 cm (22 1/2 x 30 1/16 polegadas | *in.*)
The ALBERTINA Museum Vienna
© Kiki Smith and ULAE



134
KIKI SMITH
Pérolas de Banshee | *Banshee Pearls*, 1991
Técnica mista (litografia, serigrafia, água-forte) |
Mixed media (lithography, screen printing, etching)
57,5 x 76,5 cm (22 5/8 x 30 1/8 polegadas | *in.*)
The ALBERTINA Museum Vienna
© Kiki Smith and ULAE



135
KIKI SMITH
Pérolas de Banshee | *Banshee Pearls*, 1991
Técnica mista (litografia, serigrafia, água-forte) |
Mixed media (lithography, screen printing, etching)
57,3 x 77 cm (22 9/16 x 30 5/16 polegadas | *in.*)
The ALBERTINA Museum Vienna
© Kiki Smith and ULAE



136
KIKI SMITH
Pérolas de Banshee | *Banshee Pearls*, 1991
Técnica mista (litografia, serigrafia, água-forte) |
Mixed media (lithography, screen printing, etching)
57 x 76 cm (22 7/16 x 29 15/16 polegadas | *in.*)
The ALBERTINA Museum Vienna
© Kiki Smith and ULAE



137
KIKI SMITH
Pérolas de Banshee | *Banshee Pearls*, 1991
Técnica mista (litografia, serigrafia, água-forte) |
Mixed media (lithography, screen printing, etching)
Dimensão total | *Total dimensions* ca. 125 x 500 cm
The ALBERTINA Museum Vienna
© Kiki Smith and ULAE



138
KIKI SMITH
Pérolas de Banshee | *Banshee Pearls*, 1991
Técnica mista (litografia, serigrafia, água-forte) |
Mixed media (lithography, screen printing, etching)
57,4 x 76,8 cm (22 5/8 x 30 1/4 polegadas | *in.*)
The ALBERTINA Museum Vienna
© Kiki Smith and ULAE





141
KIKI SMITH
Pérolas de Banshee | *Banshee Pearls*, 1991
Técnica mista (litografia, serigrafia, água-forte) | *Mixed media (lithography, screen printing, etching)*
57,5 x 77 cm (22 5/8 x 30 5/16 polegadas | *in.*)
The ALBERTINA Museum Vienna
© Kiki Smith and ULAE

139
KIKI SMITH
Pérolas de Banshee | *Banshee Pearls*, 1991
Técnica mista (litografia, serigrafia, água-forte) | *Mixed media (lithography, screen printing, etching)*
58 x 77 cm (22 13/16 x 30 5/16 polegadas | *in.*)
The ALBERTINA Museum Vienna
© Kiki Smith and ULAE

140
KIKI SMITH
Pérolas de Banshee | *Banshee Pearls*, 1991
Técnica mista (litografia, serigrafia, água-forte) | *Mixed media (lithography, screen printing, etching)*
57,5 × 77 cm (22 5/8 × 30 5/16 polegadas | *in.*)
The ALBERTINA Museum Vienna
© Kiki Smith and ULAE





GLOSSÁRIO
GLOSSARY

Água-forte
O princípio da água-forte baseia-se na corrosão de linhas em uma placa metálica. Na maioria das vezes, usa-se uma placa de cobre; mais raramente é usado ferro (água-forte de ferro) ou zinco (água-forte de zinco). Assim, a água-forte, como a **calcogravura** e a **meia-tinta**, pertence ao gênero das gravuras de encavo. Diferentemente da calcogravura, o chamado talho não é visível, ou seja, as linhas ficam igualmente escuras em todas as partes. Se forem desejadas áreas escuras diferentes, a placa metálica precisa ser corroída diversas vezes, e assim as áreas mais claras ficam cobertas com uma base anticorrosiva. Por meio de uma corrosão em diversas etapas, não se podem criar transições graduais, embora diversos níveis de luminosidade sejam possíveis. Na impressão, as linhas aparecem mais granuladas do que na calcogravura, de corte acentuado. A vantagem da água-forte é, sem dúvida, a possibilidade de se desenhar livremente e sem resistência, em processo semelhante ao de uma caneta, utilizando uma espécie de agulha com ponta de aço fixada num cabo.
Sobre uma placa metálica alisada, polida e desengordurada, aplica-se uma camada de verniz à prova de ácidos, geralmente constituída de cera, resina e breu, como base anticorrosiva. O verso e as bordas precisam ser protegidos. Com uma agulha, o desenho é feito na base anticorrosiva, expondo o metal, sem, contudo, arranhá-lo. Depois de concluído o desenho, a placa de cobre é mergulhada em um banho ácido, que corrói o metal apenas nas áreas descobertas. As áreas cobertas permanecem intocadas e em destaque, protegidas sob base anticorrosiva. A placa metálica precisa então ser bem lavada e enxugada. A base anticorrosiva precisa ser removida com um solvente. Para a impressão, a placa é entintada, e o excesso de tinta é removido. A tinta de impressão permanece nos sulcos corroídos, que são muito mais sensíveis do que no caso da calcogravura. O processo resulta em uma tiragem de 100 a 200 reproduções por água-forte.
Entre os mais famosos mestres da água-forte está Rembrandt van Rijn (1606-1669), de Amsterdã. Consta que ele próprio desenvolveu uma base muito macia e pastosa, o que lhe permitiu um estilo de desenho bastante solto e livre. Muitas das águas-fortes de Rembrandt demonstram uma abordagem das linhas que lembra esboços. Com frequência, o artista holandês combinou a água-forte à **ponta-seca** e/ou à **calcogravura** utilizando um buril em forma de "v".

Água-forte colorida
A água-forte colorida é uma água-forte entintada de várias cores, cujo efeito se dá pela condução de linhas e não de superfícies coloridas. O gravurista barroco holandês Hercules Seghers (1589-1633/38) criou as primeiras águas-fortes coloridas, que ele retocava também com tinta. Como esse procedimento é muito trabalhoso, e sobretudo porque a água- tinta e principalmente a litografia levam a resultados mais rápidos, a água-forte colorida acabou não se estabelecendo efetivamente. No século XX, Robert Rauschenberg (1925-2008) fez experiências com ela: para a série *Soviet/American Array* [*Arranjo soviético/americano*] (1989/90), criou obras a partir de suas próprias fotografias de Nova York e Moscou. Ele sobrepôs e justapôs essas imagens entintadas com uma cor, como em um *patchwork*, o que resultou em um tapete colorido de imagens.

Água-tinta
A água-tinta é um processo de gravura de encavo inventado por Jean-Baptiste Le Prince em 1768. Uma placa de metal é pulverizada uniformemente com minúsculos grãos resistentes a ácidos (resina, colofônia, breu) e então aquecida. Assim, o pó finíssimo derrete-se e adere firmemente à placa. Depois disso, os cantos, o verso e todas as áreas que devem ficar brancas na imagem são cobertos com verniz asfáltico e a placa é mergulhada em um banho ácido. A cada processo no mordente, as partes descobertas de grãos são submetidas à corrosão, formando uma superfície texturizada. Gradações nos tons escuros da impressão vão sendo criadas por meio da cobertura das partes mais claras e de novas corrosões. Quanto mais longo e mais mordente for o banho, mais profundos serão os sulcos no metal.
É comum que a água-tinta seja usada como complemento da água-forte, sendo que esta marca o desenho e a primeira, as superfícies em cor e os sombreados. Para poder imitar desenhos ou aquarelas, desenvolveu-se a água-tinta a açúcar. Separados por 100 anos, Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) e Käthe Kollwitz (1867-1945) são considerados mestres inovadores dessa técnica. O artista James Turrell (nascido em 1943), que desenvolve trabalhos com luz, também usou a água-tinta para criar sombreados de tons escuros.

Água-tinta a açúcar
Para uma água-tinta a açúcar, é preciso desenhar sobre uma placa metálica com um pincel e uma solução concentrada de açúcar ou goma arábica e tinta. A seguir, é preciso cobrir a placa por completo com base anticorrosiva, como no caso da água-tinta. Antes do banho ácido, a placa é colocada em água quente, fazendo o açúcar ou a goma arábica se dissolver e a base anticorrosiva que está por cima se desprender da placa. No banho de corrosão, as áreas anteriormente desenhadas ficam expostas, podendo ser corroídas e impressas como superfícies em cor.

Calcogravura
Para a calcogravura, uma técnica de encavo, usa-se uma placa de cobre lixada e polida. Pode-se usar também (embora raramente) placas de zinco, ferro ou prata. Para que o desenho fique mais nítido, a placa é coberta por uma camada muito fina de verniz ou cera, colorida com giz branco ou enegrecida com uma chama. Depois disso, o desenho é transposto invertidamente para a

placa de cobre. Com um buril, as linhas do desenho são cortadas no metal. O buril é conduzido da direita para a esquerda e vai cavando como um arado no metal macio. A característica da gravura em cobre é um início de linha finíssimo, que então vai se tornando mais espesso, para, no fim, estreitar-se novamente. Isso é chamado de talho. Quando a linha é larga e profunda, ou seja, quando se usou mais força para gerá-la, ela pode assimilar mais tinta de impressão, o que tem como consequência um preto mais escuro sobre o papel. A calcogravura é considerada a mais nobre entre as técnicas de gravura em função do requinte na condução das linhas e de sua modelagem mediante paralelismos e hachuras cruzadas.

Antes que a chapa de cobre esteja preparada para a impressão, é preciso remover as aparas do cobre. As rebarbas nos sulcos também precisam ser removidas dos rebaixos. Se isso não for feito, a tinta de impressão pode se acumular, ou o metal pode ser pressionado para dentro dos sulcos na hora de imprimir. Para isso, o gravador usa o que se chama de raspadeira. Com uma rasoura, as linhas que já tiverem sido talhadas podem ser aperfeiçoadas, e os arranhões, corrigidos.

Como é necessária muita pressão para esse processo de impressão, utiliza-se para a calcogravura uma prensa de rolo, uma máquina com dois cilindros sobrepostos. A placa é colocada sobre o berço com o lado que será impresso para cima; sobre ela, o papel umedecido e, por fim, algumas camadas de feltro macio de lã. O feltro suga a água que extravasa do papel e pressiona o papel com força sobre a placa de cobre. Assim, não apenas a cor da impressão é transposta para o papel, mas fica também uma marca de toda a placa como sulco no material.

Supõe-se que as primeiras gravuras em cobre estiveram estreitamente associadas ao processo da ourivesaria que utiliza nielo (uma liga). Os primeiros mestres da impressão de encavo – Martin Schongauer (1448-1491) e comprovadamente Albrecht Dürer (1471-1528) – tinham uma ligação muito próxima com esse ofício. Com suas gravuras magistrais, entre elas *Ritter, Tod und Teufel* [*O Cavaleiro, a morte e o diabo*] (1513) e *Hieronymus im Gehäus* [*São Jerônimo no estúdio*] (1514), Albrecht Dürer conseguiu mais uma vez sondar os limites de possibilidades também da gravura em cobre. Antes dele, Andrea Mantegna havia, considerando a recepção da gravura na Antiguidade, entalhado composições exemplares. Depois de Dürer, foi sobretudo Pieter Bruegel, o Velho, quem se destacou com projetos que marcaram decisivamente o gênero artístico das paisagens terrestres e marítimas. Gravuristas holandeses do Maneirismo, sobretudo Hendrick Goltzius (1558-1617), natural de Haarlem, chegaram a uma plasticidade convincente pelo uso preciso na condução de linhas gravadas, intensificadas ainda pela modelação contrastante de luz e sombras. Uma famosa peça que demonstra virtuosismo é também a gravura em espiral de Claude Mellan (1598-1688). O artista retratou o *vera icon*, a reprodução do semblante de Cristo no Sudário de Santa Verônica, usando apenas uma única linha em espiral que aumenta e diminui.

Até o século XVII, a gravura em cobre era muito bem-vista por artistas e colecionadores, sendo considerada a mais requintada e exclusiva técnica de gravura. Com as gravuras experimentais de Rembrandt van Rijn, que preferia os tons aveludados da água-forte, o gosto mudou. A ampla disseminação e a alta popularidade das gravuras do holandês levaram, especialmente na Inglaterra, a uma verdadeira mania de Rembrandt e a uma utilização mais acentuada da água-forte em combinação com o traço preciso da gravura em cobre.

Cromolitografia

Para uma cromolitografia, são necessárias várias pedras litográficas, para dividir a composição de acordo com as cores. A imagem colorida surge da impressão sobreposta de pedras litográficas de diferentes cores (**litografia**). Cada pedra porta apenas os elementos do desenho no qual a respectiva cor deve agir na impressão. Por meio do que se chama de marcas de registro, as placas de impressão podem ser posicionadas de maneira precisa.

Heliogravura

Em 1879, Karel Klič desenvolveu a fotogravura, também chamada de heliogravura, a fim de reproduzir fotografias. O positivo invertido de um filme revelado em meio-tom, de tamanho completo, é copiado sobre papel pigmentado sensível à luz. A luz incidente sedimenta a camada de gelatina, de forma que a imagem é exposta sobre o papel em forma de negativo. A camada de gelatina exposta é transferida então para uma placa de cobre anteriormente preparada para uma corrosão de água-tinta. A gelatina não exposta é retirada com água morna, de maneira que o relevo gelatinoso do motivo permanece na placa de cobre. O ácido age na placa de cobre somente nas partes que ficam descobertas. Como no caso da água-tinta, o ácido corrói entalhes na superfície da placa de cobre. Quando a corrosão em três etapas é concluída, a placa passa por uma limpeza meticulosa. Em todas as partes encobertas, a placa fica lisa; nas partes corroídas, surgem os entalhes para a tinta da impressão. Quanto mais profundos os rebaixos, mais tinta eles podem assimilar e mais escuros aparecem na impressão.

É possível intervir artisticamente tanto depois da transferência da gelatina exposta quanto após o processo de corrosão. Dessa forma, a reprodução transforma-se em uma interpretação livre de uma fotografia, como Julie Mehretu (nascido em 1970) demonstra de forma impressionante.

Linoleogravura

A gravura em linóleo é, como a **xilogravura**, um processo de gravura em relevo, para o qual, no lugar da madeira, se utiliza uma placa de linóleo. Por se tratar de um material elástico e homogêneo, o linóleo é de mais fácil manuseio que a madeira fibrosa. O corte preciso de linhas curvas ou o efeito mais liso de superfícies coloridas podem constituir uma vantagem da linoleogravura. Esses efeitos podem ser bem observados nas obras de Joan Miró (1893-1983), Pablo Picasso (1881-1973), Jörg Immendorf (1945-2007) e Georg Baselitz (nascido em 1938). Quando se quer obter um efeito multicolorido, a solução é uma **linoleogravura colorida** com várias placas.

Linoleogravura colorida

A linoleogravura colorida é uma variação multicor da **linoelogravura**. O motivo é decomposto em diversas placas de cores. Para cada cor, é preciso preparar um entalhe próprio no linóleo. Só depois da impressão de todas as placas de cor sobrepostas é que o motivo colorido aparece em sua totalidade no papel.

Litografia

A litografia, impressão em pedra (do grego *lithos*, pedra), é um processo de impressão planográfica. As partes que devem ser impressas e as que não devem ser impressas permanecem em um mesmo plano. Sobre uma placa de calcário de poros finos, oriunda da região alemã de Solnhofen, aplica-se um desenho ou pintura com giz gorduroso ou tinta. Isso acontece de maneira tão rápida e simples como a execução de uma pintura à mão sobre papel. No passo seguinte, o impressor (raramente o/a artista) prepara a pedra para a impressão por meio de um processo de corrosão. As áreas não pintadas repelem a gordura, enquanto as pintadas a assimilam. A tinta de impressão só adere às áreas sensíveis à gordura.

Meia-tinta (*mezzotinto*, maneira negra)

A técnica de raspagem está entre as técnicas de efeito suave, representando um procedimento exatamente inverso ao da calcogravura. Enquanto na gravura em cobre é gravada uma linha negra sobre a placa originalmente branca, o artista da meia-tinta extrai linhas brancas de uma placa homogeneamente negra. Para isso, ele raspa uniformemente a placa de cobre utilizando um *berceau*. O *berceau* tem entre 20 e 40 dentes, semelhantes aos de um pente, que geram sulcos pontuais na placa de metal. Após algumas semanas de trabalho, as linhas e superfícies são niveladas. Onde há necessidade de luz, o artista raspa e pole a superfície áspera, tornando-a lisa. No fim, as partes mais claras ficam lisas como um espelho. Como a tinta se acumula nos sulcos, todas as partes polidas saem claras. Assim torna-se possível criar um tom escuro aveludado e suave para o fundo dos retratos, o que correspondia ao gosto vigente no Barroco.

O amador Ludwig von Siegen (1609-1680) descobriu a técnica da meia-tinta na corte da condessa Amelie Elisabeth von Hessen, no ano de 1642. A técnica foi levada para a Inglaterra na década de 1650 pelo príncipe Ruprecht von der Pfalz (1619-1682), tendo sido recebida por lá com entusiasmo pelo retratista Thomas Frye (c. 1710-1762). Como os clientes ingleses eram especialmente convictos da qualidade estética da meia-tinta, surgiram no país entre o século XVII e o início do século XIX diversas obras importantes realizadas com essa técnica. John Martin (1789-1854) era famoso por suas representações sublimes de temas bíblicos, executadas tanto em pinturas como em meia--tinta a partir de 1824. Nos outros países europeus, a meia-tinta em breve ganharia popularmente o nome de "maneira inglesa".

Monotipia

Como todo monotipo é uma peça única, esta técnica não pode ser considerada uma gravura no sentido estrito do termo. Para a produção de um monotipo, estabeleceram-se diversos métodos. Em princípio, desenha-se diretamente com tinta ou tinta de impressão numa placa, a partir da qual se faz uma cópia em papel de forma rústica. Se a placa de impressão – de cobre, por exemplo – tiver sido pintada por completo, é possível usar uma esponja para remover a cor ou modelar a superfície. Outra variação da monotipia requer uma ação mais cautelosa: nesse caso, o papel é colocado suavemente sobre a placa preparada e desenha-se no verso com um lápis duro. Por pressão, a tinta de impressão fica presa a essas linhas, sendo transferida quando o papel é retirado. Quando, depois desse processo, a placa é usada novamente, surge um padrão de linhas brancas.

Ponta-seca

A técnica da ponta-seca é usada principalmente com a água-forte e também faz parte dos tipos de impressão de encavo. O artista risca o desenho diretamente na placa de cobre usando uma agulha de aço. Ao contrário do trabalho com o buril na **calcogravura**, nenhuma limalha de metal é escavada, ficando o metal abobadado à esquerda e à direita da linha. Na hora da tintura, a cor da impressão também fica presa nessas rebarbas, o que leva à formação de uma linha suave de efeito quase granulado. Como na gravura em cobre, a linha começa fina e, no fim, volta a se estreitar. Como não acontece nenhum processo de corrosão, no qual se origina calor, estabeleceu-se o termo "ponta fria" (ou seca).

As placas utilizadas na ponta-seca deterioram-se com facilidade, visto que as rebarbas são cada vez mais pressionadas para baixo na prensa. Com cada placa é possível produzir apenas em torno de 15 boas reproduções. Rembrandt van Rijn foi um dos poucos artistas a se debruçar intensamente sobre as possibilidades oferecidas pelo processo de ponta-seca. *Die drei Kreuze* [*As três cruzes*] (1653) e *Ecce homo* estão entre as mais famosas gravuras feitas com essa técnica, tendo sido, por essa razão, impressas diversas vezes até mesmo em reproduções modificadas.

Serigrafia

A serigrafia é um processo de impressão permeográfica, sendo considerada uma das técnicas mais recentes das artes gráficas. Ela tem por base o uso de uma tela de malha fina de seda, gaze, náilon ou poliéster, que é esticada sobre um quadro de madeira. Com o auxílio de um molde, é possível cobrir todas as áreas que devem ser omitidas na hora da impressão. Outra forma de proteção é colar as áreas que não devem ser impressas. Os artistas estadunidenses da *Pop Art* fizeram uso da serigrafia, sendo sobretudo graças a Andy Warhol (1928-1987) que essa técnica, vista com ceticismo em função de seu emprego industrial, tenha se estabelecido como forma de arte própria. Warhol trabalhava com uma matriz fotográfica revestida com uma camada de emulsão sensível à luz e expunha a tela usando o negativo ou um filme pintado. Onde a luz atinge essa camada, ela endurece e pode ser fixada com água. As áreas não expostas permanecem macias e são enxaguadas. Em seguida, coloca-se uma folha de papel sob a tela. Com um puxador ou rolo, a tinta é espalhada sobre a tela. Onde os orifícios desta não estão colados ou cobertos, a tinta pode penetrar e chegar ao papel. Como na **cromolitografia**, várias cores podem ser impressas umas sobre as outras ou lado a lado, o que – como a escolha da cor do papel – leva a efeitos os mais interessantes.

Verniz mole

A técnica do verniz mole parte do mesmo princípio que a água-forte. Mas, ao contrário dela, é aplicada uma base anticorrosiva mole. Nela, coloca-se um papel de desenho áspero e granulado, sobre o qual se desenha com giz. Dessa forma, o papel é pressionado sobre as linhas da base mole, na qual ele cola firmemente. Após a conclusão do desenho, o papel é retirado e o verniz mole (*vernis mou*, em francês) é também removido das áreas desenhadas. Depois do banho de corrosão, essas linhas, assim como na água-forte, são aprofundadas e podem assimilar a cor da impressão.

Xilogravura

A xilogravura, procedimento de gravura em relevo, é a mais antiga técnica de impressão da Europa e pode ser rastreada a partir do início do século XV. Com exigências técnicas crescentes, as profissões de impressor e gravador foram se estabelecendo, sendo este último responsável pelo processo de entalhe da matriz de madeira. Albrecht Dürer criou, a partir de meados da década de 1490, as primeiras ilustrações significativas em xilogravura, entre elas *Apokalypse* [*Apocalipse*] (1498), *Das Marienleben* [*A vida de Maria*] (1502/05) e *Große Holzschnittpassion* [*A grande paixão, xilogravura*] (1498/1511). Os artistas venezianos Jacopo de' Barbari (1460/1470-antes de 1516) e Ticiano (1485-1576) reagiram a esse grande feito para a época. De' Barbari criou em 1500, com seu mapa de Veneza vista do alto, a primeira xilogravura monumental. E Ticiano foi o primeiro a deixar que suas obras fossem reproduzidas em xilogravuras por gravadores profissionais.

Para uma xilogravura, é preciso lixar completamente uma placa de madeira de 2 a 4 centímetros de espessura, sendo essa madeira proveniente de uma pereira, nogueira, amieiro ou cerejeira. Para poder ver melhor a inversão do desenho espelhado, cobrem-se os sulcos produzidos na madeira com uma camada fina de giz branco. Depois é necessário usar uma goiva, um buril, um formão ou um cinzel para escavar da madeira as superfícies entre as linhas. O desenho permanece sob a forma de contornos, caminhos ou ilhas. É característico da xilogravura que todas as linhas tenham o mesmo tom escuro. Áreas mais escuras só podem, portanto, ser criadas mediante hachuras cruzadas, linhas muito próximas umas às outras ou superfícies inteiras. As partes em relevo do bloco de impressão são entintadas por meio de uma boneca de entintagem ou de um rolo. A impressão pode ser gerada como uma impressão de fricção, pressionando o papel umedecido (especialmente popular entre os artistas do grupo *Brücke*), ou com uma prensa. Formas especiais de xilogravura são a **xilogravura em *chiaroscuro*** e a **xilogravura colorida**.

Xilogravura colorida

A xilogravura colorida é feita pela impressão de diversos blocos de madeira aos quais foram aplicadas cores diferentes. *Der Polster* [*O estofo*] (1903), de Maximilian Kurzweil, é uma xilogravura composta de cinco cores. No acervo do ALBERTINA estão duas impressões de teste e diversos blocos de madeira dessa famosa xilogravura, que foi difundida no anuário da Sociedade para a Arte Reproduzível (Gesellschaft für vervielfältigende Kunst), em Viena.

Xilogravura em *chiaroscuro*

A xilogravura em *chiaroscuro* é um desenvolvimento posterior da **xilogravura** e, portanto, um processo de gravura em relevo. No início do século XVI, artistas ao norte e ao sul dos Alpes experimentavam a impressão de dois ou mais blocos de madeira com tintas diferentes. Entre os pioneiros da xilogravura em *chiaroscuro* estão Hans Burgkmair (1444-1523), Lucas Cranach, o Velho (1472-1553) e sobretudo o veneziano Ugo da Carpi (c.1480-1520/1532). Em 1516, Ugo da Carpi mandou patentear em Veneza a xilogravura em *chiaroscuro*. Hoje, sabe-se que Burgkmair e Cranach haviam inventado a técnica quase 10 anos antes.

A xilogravura em *chiaroscuro* vai além da **xilogravura colorida**. Os gravuristas pretendiam, com o processo, imitar o efeito de desenhos em *chiaroscuro* sobre papel colorido. O uso do papel colorido, em sua maior parte azul, tornou-se popular em Veneza por volta de 1495 – uma utilização que se expandiu rapidamente também ao norte dos Alpes. Albrecht Dürer foi um dos principais responsáveis por sua popularização. A fim de imitar tal tipo de desenho a pena e tinta com lavagens e destaques em branco sobre papel tingido, combina-se um corte de linhas escuras com uma ou duas impressões planas coloridas: uma ou duas placas de cores e uma placa de linhas. A primeira reproduz a cor; a segunda, o desenho. Os relevos são formados pelo branco do papel por omissões nas placas de cores.

Aquatint
Aquatint is a gravure printing process invented by Jean-Baptiste Le Prince in 1768. A metal plate is evenly dusted with acid-resistant dust grains (resin, colophony, asphalt) and then heated. This causes the fine dust to melt and adhere to the plate. Afterwards, the edges, back and all areas that remain white in the image are covered with asphalt varnish and the plate is placed in an acid bath. During each etching (corrosion) process, exposed areas between the dust grains are etched away and form a grid. Gradients in the darkness of the print are created by further covering lighter areas and etching once again. The longer and more acidic the bath, the deeper the pits created in the metal.
Aquatint is often used in addition to ***etching****, where the etching supports the drawing and the aquatint the toned areas and shadows.* ***Réservage aquatint*** *(also known as sugar aquatint) was developed to allow imitation of drawings or watercolours. Francisco José de Goya y Lucientes (1746–1828) as well as Käthe Kollwitz (1867–1945) were among the innovative masters of this technique within a gap of one hundred years. But James Turrell (b.1943), the artist of light, has also used aquatint to create subtle shades of darkness.*

Chiaroscuro *Woodcut*
The chiaroscuro *woodcut is a further development of the* ***woodcut*** *and therefore a high-pressure technique. At the beginning of the 16th century, artists north and south of the Alps experimented with printing two or more differently coloured woodblocks. Among the pioneers of* chiaroscuro *woodblock printmaking are Hans Burgkmair (1444–1523), Lucas Cranach the Elder (1472–1553) and in particular the Venetian Ugo da Carpi (ca.1480–1520/1532). In 1516 Ugo da Carpi had the* chiaroscuro *woodcut patented in Venice. Today it is considered proven that Burgkmair and Cranach had invented the technique almost ten years earlier.*
The chiaroscuro *woodcut goes beyond the flat* ***coloured woodcut****. The printmakers sought to imitate the effect of chiaroscuro drawings on coloured paper. The use of coloured, mostly blue paper became popular in Venice around 1495 and quickly spread north of the Alps. Albrecht Dürer played an important mediating role. In order to imitate such a pen-and-ink drawing with wash and white heightening on toned paper, one combines a dark line cut with one or two planar colour prints: one or two clay plates and a reticle. The former reproduces the colour tone, the latter the drawing. Elevations are formed by omissions in the clay plate from the white of the paper.*

Colour etching
The colour etching is a multicoloured ***etching****, which, however, creates its effect through lines and not coloured areas. The Dutch Baroque graphic artist Hercules Seghers (1589–1633/38) produced early colour etchings, which he then reworked with ink. Since the process is very complex and quicker results can be achieved with aquatint and especially lithography, colour etching has not been able to establish itself as a surface-effective method. In the 20th century, Robert Rauschenberg (1925–2008) experimented with colour etching, etching his own photographs of New York and Moscow for the series* Soviet/American Array *(1989/90). He joined these images, which were coloured in one colour, like a patchwork, next to and on top of each other, resulting in a richly coloured pictorial tapestry.*

Colour linocut
The colour linocut is the multicolour version of the ***linocut****. The motif is divided into different colour plates. A separate linocut must be prepared for each colour. Only after printing all colour plates on top of each other does the coloured motif appear completely on the paper.*

Colour lithography
*Several lithographic stones are needed for a colour lithograph and the composition is divided according to colour. The coloured image is created by printing differently coloured lithographic stones on top of each other (****lithography****). Each stone bears only those elements of the drawing on which the respective colour is to appear in the print. The printing plates can be precisely aligned with the help of so-called register crosses.*

Colour woodcut
The coloured woodblock print is created by printing several differently coloured woodblocks. Maximilian Kurzweil's woodblock print Der Polster *[*The Cushion*] (1903) is done in five colours. The ALBERTINA owns two proofs and all the woodblocks of this famous print, which was distributed in the annual folder of the Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, in Vienna.*

Copperplate engraving
For the intaglio technique copperplate engraving a bright ground and polished copper plate is used. Zinc, iron or silver plates can also be used (rarely). To make the drawing on the metal easier to see, the plate is covered with a very thin layer of varnish or wax, coloured white with chalk or carbonised black with a torch. Then the drawing is transferred laterally reversed onto the copper plate. The lines of the drawing are cut into the metal with a graver. The graver is guided from right to left and digs into the soft metal like a plough. Characteristic of a copperplate engraving is that the beginning of the line is hair fine, then widens and finally thins out again. This is called the waist. If the line is wide and deep, i.e. if more force is applied, it can absorb more printer's ink, which results in a deeper black tone on the paper. Copperplate engraving is considered the most refined of all printmaking techniques because of the fineness of the lines, and the use of parallel lines and cross-hatching in the composition.
Before the copper plate is ready for printing, copper shavings and burrs on the depressions must be removed. Otherwise the ink would collect here or the metal would be pressed into the depressions during printing. The engraver uses the so-called scraper for this. With a burnisher, lines that have already been engraved can be repaired and scratches can be corrected.
As the printing process requires a great amount of pressure, a copperplate printing press, a machine with two rollers mounted one above the other, is used for a copperplate engraving. The copper plate is placed on the running board with the side to be printed facing upwards, on top of it the moistened paper and finally some layers of soft wool felts. The felt absorbs the water escaping from the paper and presses the paper firmly onto the copper plate. This not only transfers the printing ink to the paper, but also leaves an impression of the entire plate as a depression in the material.
The earliest copper engravings are probably closely connected with the art of goldsmithing. Early masters of intaglio — Martin Schongauer (1448–1491) and demonstrably Albrecht Dürer (1471–1528) — had a close relationship with this craft. With his master engravings, including Ritter, Tod und Teufel *[*Knight, Death and the Devil*] (1513) and* Hieronymus im Gehäus *[*Jerome in His Study*] (1514), Albrecht Dürer once again succeeded in fathoming out the limits of what is possible in engraving. Previously Andrea Mantegna had also engraved exemplary compositions for the reception of Classical Antiquity. After Dürer, Pieter Bruegel the Elder stands out above all with designs that decisively influenced the art genres of landscape and seascape. Dutch engravers of Mannerism, above all Hendrick Goltzius (1558–1617), from Haarlem, achieved convincing plasticity through the precise use of waisted lines, enhanced even further by high-contrast light and shadow modelling. A renowned virtuoso piece is also the spiral engraving by Claude Mellan (1598–1688). Mellan depicted the* vera icon*, the image of the face of Christ on the face-cloth of St. Veronica, with the help of only one single spiral-shaped expanding and contracting line.*
Until well into the 17th century, copperplate engraving was highly regarded by artists and collectors and was regarded as the most sophisticated and exclusive technique in printmaking. Tastes changed with the experimental prints of Rembrandt van Rijn, who preferred the velvety tones of ***etching****. The wide distribution and high popularity of the Dutch artist's prints led, especially in England, to a true Rembrandt mania and the increased use of etching in combination with the precise stroke of the copperplate engraving.*

Drypoint
The drypoint technique is usually found in connection with ***etching*** *and is also one of the intaglio printing techniques. The artist incises the drawing directly into the copper plate using a steel needle. In contrast to the work with the graver in* ***copperplate engraving****, no metal chip is dug out, but the metal to the left and right of the stroke is vaulted up. During the inking process, printing ink is also caught on these burrs, resulting in a soft, almost grainy line. As in copperplate engraving, the line begins sharply and ends narrowly at the end. As there is no etching process during which heat is released, the term "cold point" or drypoint technique has established itself.*
However, drypoint printing plates wear out very easily, as the burrs in the printing press are progressively pressed down. Only about 15 good prints can be produced. Rembrandt van Rijn is one of the exceptional artists who intensively studied the possibilities of the drypoint process. Die drei Kreuze *[*The Three Crosses*] (1653) and* Ecce Homo *are among the most famous prints in this technique and are probably also therefore available in several states, i.e. modified prints.*

Etching
The principle of etching is based on etching lines into a metal plate, usually a copper plate; iron (iron etching) or zinc (zinc etching) are only rarely used. Therefore, etching — like ***copperplate engraving*** *and* ***mezzotint*** *— belongs to the intaglio printing types. In contrast to copperplate engraving, the so-called waist is not visible, i.e. the lines are equally dark in all places. If differently dark areas are desired, the metal plate must be etched several times, whereby the lighter areas are covered with the etching ground. Gradual etching does not produce gradual transitions, but it does produce different levels of illumination. In print, the lines also appear grainier than in sharply cut copperplate engraving. The advantage of etching is undoubtedly that with the etching needle, which consists of a steel tip attached to a handle, one can draw freely and without resistance as with a pen.*
An acid-resistant layer, usually consisting of wax, resin and asphalt, is applied to a smoothed, polished and degreased metal plate as an etching base. The rear side and edges must be covered with varnish. An etching needle is used to incise a drawing into the etching ground, exposing the metal at these points without scratching. After finishing the drawing, the copper plate is placed in an acid bath, which corrodes the metal only at the exposed areas. The covered areas remain untouched and raised under the etching ground. The metal plate must then be rinsed well, dried and the etching ground removed with a solvent. For printing, the plate is inked and the excess ink is wiped off. The printing ink remains in the etched depressions, which are much more sensitive than in copperplate engraving. This results in a print run of 100 to 200 prints per etching.
One of the most celebrated masters of etching is the Amsterdam-based Rembrandt van Rijn (1606–1669). It is said that he himself developed a very soft, pasty etching ground, which enabled him to draw in a very relaxed, free style. Many of Rembrandt's etchings show a sketch-like handling of lines. Often the Dutchman combined the etching with ***drypoint*** *and/or* ***copperplate engraving****, working with a v-shaped graver.*

Linocut
Like the ***woodcut****, linocut is a high-pressure process for which a linoleum board is used instead of wood. As linoleum is elastic and a homogeneous material, it is easier to work with than fibrous wood. The precise cutting of curved lines or the smoother effect of coloured areas can be an asset of linocut. These effects can be well observed in the works of Joan Miró (1893–1983), Pablo Picasso (1881–1973), Jörg Immendorf (1945–2007) and Georg Baselitz (b.1938). If a multi-coloured effect is to be achieved, a* ***colour linoleum*** *cut with several plates is the solution.*

Lithography
Lithography, stone printing (from Greek lithos*, meaning stone), is a flat printing process. The printing and non-printing parts are on one level. A fine-pored Solnhofen (a region in Germany) limestone plate is marked or painted with a grease-based chalk or ink. This is done just as quickly and easily as doing a hand drawing on paper. In the next step, the printer, rarely the artist, prepares the stone for printing by etching it. During this process, the unpainted areas become grease-repellent and the marked areas grease-receptive. The printing ink adheres only to the grease-receptive areas.*

Mezzotint (also: mezzotint technique, mezzotint art, English style)
The mezzotint technique is one of the softer-looking printmaking techniques and represents the opposite approach to copperplate engraving. While the engraver cuts the black line into the otherwise white plate, the mezzotint artist works out light lines on a uniformly dark plate. To do this, he roughens the copper plate evenly with a cradle knife (rocker). The cradle knife has 20 to 40 comb-like teeth which cut point-like depressions into the metal plate. After several weeks of work, lines and surfaces are smoothed with a scraping iron (burnisher). Where light areas are needed, the artist polishes and scrapes the rough surface smooth. The lightest areas are finally polished to a mirror-like finish. Since the colour is in the depressions, all polished areas appear light. In this way, velvety soft darkness can be created for the background of portraits, which was very much in keeping with Baroque tastes.
The amateur Ludwig von Siegen (1609–1680) discovered the mezzotint technique at the court of Landgravine Amelie Elisabeth von Hessen in 1642. With Prince Ruprecht von der Pfalz (1619–1682), the technique reached England in the 1650s and was enthusiastically received by the portraitist Thomas Frye (c. 1710–1762). Since English clients were particularly convinced of the aesthetic quality of the mezzotint technique, important works were created in it from the 17th to the early 19th century. John Martin (1789–1854) was famous for his sublime depictions of biblical themes and executed these both in paintings and, from 1824, in mezzotint. On the Continent the name "English style" soon became common for mezzotint art.

Monotype
Since each monotype is one-of-a-kind, this technique is strictly speaking not a class of print. Different methods of producing a monotype have become established. In principle, a printing plate is directly marked with colour or printer's ink and a copy is made on paper. If the entire printing plate is made of copper, for example, a sponge can be used to remove ink or model the surface. Another variant of the monotype requires careful handling: For this purpose, the paper is placed gently on the rolled plate and marked on its back with a hard pencil. The printing ink sticks to these lines and is transferred when the paper is lifted. If the plate is printed again after this process, a white line print is produced.

Photogravure /Heliogravure
In 1879, Karel Klič developed photo or heliogravure to reproduce photographs. The inverted positive of a full-sized half-tone film is copied onto light-sensitive pigment paper. The incoming light hardens the gelatine layer so that the image is exposed as a negative on the paper. The exposed gelatine layer is transferred to a copper plate that has been prepared for aquatint etching. The unexposed gelatine can be washed out in warm water, leaving a gelatine relief of the motif on the copper plate. As with ***aquatint****, the acid eats depressions in the surface of the copper plate. When the three-step etching process is finished, the plate is thoroughly cleaned. All covered areas of the plate are smooth; the etched areas have depressions for the printing ink. The deeper these pits are, the more ink they can absorb and the darker they appear in the print.*
Artistic interventions can be made both after the transfer of the exposed gelatine and after the etching process. This turns reproduction into a free interpretation of a photograph, as Julie Mehretu (1970) impressively demonstrates.

Réservage-*aquatint (sugar-lift aquatint)*
To produce a réservage *or sugar aquatint, a concentrated solution of sugar or gum arabic is drawn on the metal plate with ink or brush. Afterwards, the etching primer is applied over the entire surface — as with an* ***aquatint****. Before the acid bath, the plate is immersed in hot water, which dissolves the sugar or gum arabic and removes the etching ground above. In the etching bath, the previously described areas are exposed, and can be etched and printed as a coloured area.*

Screen printing (serigraphy)
Screen printing is a porous printing process and is one of the more recent techniques in printmaking. It is based on the use of a fine-mesh net made of silk, gauze, nylon, perlon or polyester, which is stretched on a wooden frame. The areas to be left out of the print can be covered with the help of a stencil. This can also be done by applying glue to the areas that are not to be printed.
The US artists of Pop Art made use of silkscreen printing, although it is primarily thanks to Andy Warhol (1928–1987) that the technique, which had been viewed with scepticism until then due to its industrial use, was able to assert itself as an art form in its own right. Warhol worked with a photo stencil and exposed the screen coated with a light-sensitive emulsion with the negative or a painted film. Where light hits this layer, it hardens and can be fixed by water. The unexposed areas remain soft and are washed out. Afterwards, a sheet of paper is placed under the screen. With the help of a squeegee the paint is spread over the screen. Where its perforations are not glued or covered, the ink can penetrate and reach the paper. As in ***colour lithography****, several colours can be printed over or next to each other, which — like the choice of paper colour — leads to extremely interesting effects.*

Soft-ground etching (*vernis mou*)
Soft-ground etching is based on the same principle as ***etching****. In contrast to it, however, a soft etching ground is applied. A rough, grainy draughting paper is laid on top of this, which is marked with chalk. This presses the paper at the lines onto the soft ground, which sticks to the paper. When the drawing is complete, the paper is*

*removed and the soft etching ground (*vernis mou*, in French) is also removed from the marked areas. After the etching bath, these lines are deepened as in etching and can absorb printing ink.*

Woodcut

Woodblock printing is the oldest printmaking technique in Europe and can be traced back to about 1400. With increasing technical demands, the professions of gouger, woodcuts drawer and form cutter established themselves, the latter being responsible for preparing the printing block. Albrecht Dürer created the first significant woodcut illustrations from the mid-1490s onwards, including Apokalypse *[*The Apocalypse*] (1498),* Das Marienleben *[*The Life of the Virgin*] (1502/05) and* Große Holzschnittpassion *[*The Great Woodcut Passion*] (1498/1511). The Venetian artists Jacopo de' Barbari (1460/1470–before 1516) and Titian (1485–1576) responded to this epochal achievement. With his bird's-Eye view of Venice of 1500, de' Barbari created the first monumental woodcut, and Titian had his works reproduced in woodcuts by professional form cutters for the first time.*

For a woodcut, a 2 to 4 centimetres thick wooden plate made of pear, walnut, alder or cherry is sanded down completely flat. To better see the mirror-inverted drawing, the wood plate is covered with a thin white layer of chalk. Then a gouge (hollowing knife), graver, goat's foot or flat chisel are used to lift the areas between the lines out of the wood. The drawing remains in the form of ridges, strips or islands. Characteristic for woodblock prints is that all lines print equally dark. Therefore, darker areas can only be created by crosshatching, closely spaced lines or closed areas. The raised parts of the printing block are inked with a pad (ball) or an inking roller. The print can be produced either as a rubbing print by pressing on the moistened paper (particularly popular with the artists of the Brücke*) or with a press. Special forms of woodblock prints are the* ***chiaroscuro woodblock*** *print and the* ***colour woodblock*** *print.*

REFERÊNCIAS | *REFERENCES*

Achenbach, 1995
Achenbach, Sigrid. *Käthe Kollwitz (1867-1945)*: Zeichnungen und seltene Graphik im Berliner Kupferstichkabinett. Kupferstichkabinett Berlin. Berlin, 1995. (p. 12) (cat. exp. | *exh. cat.*)

Bisanz-Prakken, 2018
Marian Bisanz-Prakken. Muskelschau und Meditation: Die männlichen Rückenfiguren Gustav Klimts. In: Reinhold, Bernadette; Kernbauer, Eva (ed.). *Zwischenräume, Zwischentöne*: Wiener Moderne, Gegenwartskunst, Sammlungspraxis. Festschrift für Patrick Werkner. Wien: de Gruyter, 2018. p. 127-133. (p. 129)

Brandes, 1872
Brandes, Georg. *Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*: Vorlesungen gehalten an der Kopenhagener Universität. (transl. by Adolf Strodtmann). Berlin: Barsdorf, 1872.

Bromberg, 1974
Bromberg, Ruth. *Canaletto's Etchings*. London & New York: Sotheby Parke Bemet, 1974. (p. 8ss)

Campbell, 1992
Campbell, Michael J. *John Martin, Visionary Printmaker*. York, UK: Campbell Fine Art, 1992.

Carey; Griffiths, 1978
Carey, Frances; Griffiths, Anthony (ed.). *From Manet to Toulouse-Lautrec* : French Lithographs 1860-1900. London: British Museum, Department of Prints and Drawings, 1978. (p. 72) (cat. exp. | *exh. cat.*)

Chagall, 1994
Chagall, Marc. Die Revolution in der Kunst. In: Utheman, Ernest W. *Die Illustrationen zu* Die toten Seelen *von Nikolai Gogol*. In: Güse, Ernst-Gerhard (Hg.). *Marc Chagall*: Druckgraphik. (Saarland Museum Saarbrücken). Bonn, 1994. p. 37-45. (p. 40) (cat. exp. | *exh. cat.*)

Delacroix, 1932
Delacroix, Eugène. *Journal*. (André Joubin, éd.). (3 v.). v. 1: *1822-1852*. Paris: Plon, 1932. (p. 25)

Griffith, 1996
Griffith, Anthony. *Prints and Printmaking*: An Introduction to the History and Techniques. 2nd. ed. Berkeley: University of California Press, 1996. (p. 34)

Held, 2008
Held, Jutta. *Goya in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. 9th ed. Reinbek bei Hamburg: Kunsthalle, 2008. (p. 49)

Hofmann, 1907
Hofmann, Julius. *Francisco de Goya*: Katalog seines graphischen Werkes. Wien: Balland, 1907.

Hohl, 1980
Hohl, Hanna. Goya als Zeichner und Graphiker. In: Hofmann, Werner (ed.). *Goya*: Das Zeitalter der Revolutionen 1789-1830. (Hamburger Kunsthalle). München: Prestel, 1980. p. 239-309. (cat. exp. | *exh. cat.*)

Jacob-Friesen, 2006
Jacob-Friesen, Holger. Henri Matisse. In: Schäfer, Dorit; Jacob-Friesen, Holger (ed.). *Picasso – Matisse – Chagall …*: Französische Druckgraphik 1900-1950. (Kunsthalle Karlsruhe). Heidelberg: Kehrer, 2006. p. 66-83. (p. 68) (cat. exp. | *exh. cat.*)

Klinger, 1891
Klinger, Max. *Malerei und Zeichnung, Tagebuchaufzeichnungen und Briefe*. (ed. by Anneliese Hübscher). 2nd ed. Leipzig: Reclam, 1987. (p. 33-34)

Knesebeck, 1998
Knesebeck, Alexandra von dem. *Käthe Kollwitz*: Die prägenden Jahre (Studien zur internationalen Kunst- und Architekturgeschichte, vol. 6). Petersberg: Michael Imhof, 1998. (p. 9-10)

Knesebeck, 2016
Knesebeck, Alexandra von dem. *Käthe Kollwitz*. Köln: Wienand, 2016. (p. 55)

Krahmer, 1996
Krahmer, Catherine. *Käthe Kollwitz mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 9th ed. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996. (p. 95)

Matisse, 1946 [1951]
Matisse, Henri. Schwarz ist eine Farbe. (1946). In: Matisse, Henri. Über Kunst. Zürich, 1951. (p. 191-192)

Matisse, 1954
Matisse, Henri. *Portraits*. Monte-Carlo, 1954. *Apud*: Sandor Kuthy, Die Druckgraphik von Henri Matisse: Direkte und reinste Übersetzung seiner Emotion. In: Girard, Xavier; Kuthy, Sandor (ed.). *Henri Matisse 1869-1954*: Skulpturen und Druckgraphik / Sculptures et gravures. (Kunstmuseum Bern). Salenstein, 1990). p. 110-114. (p. 113) (cat. exp. | *exh. cat.*)

Morton, 1995
Morton, Marsha. 'Malerei und Zeichnung': The History and Context of Max Klinger's Guide to the Arts. *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* 58/4, p. 542-569, 1995. (p. 549)

Peppiatt, 2015
Peppiatt, Michael. Joan Miró. Ein Maler unter Dichtern. In: *Miró*. Malerei als Poesie. (Bucerius Kunst Forum, Hamburg, und Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf). München: Hirmer, 2015. p. 10-19. (p. 12) (cat. exp. | *exh. cat.*)

Reuter, 2008
Reuter, Astrid. Ein lithographisches Meisterwerk. In: Jacob-Friesen, Holger; Reuter, Astrid. Édouard Vuillard. (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe). Karlsruhe, 2008. p. 70-77. (p. 73) (cat. exp. | *exh. cat.*)

Rimpau, 2015
Rimpau, Laetitia. Poesie und Protest. Zu Joan Mirós avantgardistischer Vokal-Malerei. In: *Miró*: Malerei als Poesie. (Bucerius Kunst Forum, Hamburg, und Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf). München: Hirmer, 2015. p. 30-45. (p. 38) (cat. exp. | *exh. cat.*)

Roger-Marx, 1948
RogerMarx, Claude. *L'Œuvre gravé de Vuillard*. Monte Carlo: André Sauret, 1948.

Spurling, 2007
Spurling, Hilary. *Matisse*. Bd. 2: *Matisse – der Meister*: Eine Biografie 1909–1954. Köln: DuMont, 2007. (p. 257; p. 287, n. 61)

Stolzenburg, 1997
Stolzenburg, Andreas. *Picasso und die Lithographie*: "Ich mache ein Bild und zerstöre es". Leipzig: Seemann, 1997. (p. 23)

Wenn, 2006
Wenn, Anja. *Max Klingers Grafikzyklus "Ein Leben"*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2006.

Wynne, 1972
Wynne, Michael. Thomas Frye (1710–1762). *Burlington Magazine,* v. 114, no. 827, p. 79-84, 1972. (Addendum: Wynne, Michael. Thomas Frye (1710–62) reviewed. *Burlington Magazine*, v. 124, no. 955, p. 624-626, 628, 1982.)

AGRADECIMENTOS
ACKNOWLEDGMENTS

Marianne Feldmann
(Embaixadora da Áustria no Brasil de setembro de 2012 a outubro a 2016
Ambassador of Austria in Brazil from September 2012 to October 2016)

Dra. Irene Giner-Reichl
(Embaixadora da Áustria no Brasil de julho de 2017 a março de 2021
Ambassador of Austria in Brazil from July 2017 to March 2021)

Dr. Stefan Scholz
(Atual Embaixador da Áustria no Brasil *Current Ambassador of Austria in Brazil*)

Mag. Klaus Hofstadler
(Consul da Áustria em São Paulo de agosto de 2016 a julho de 2022
Consul of Austria in São Paulo from August 2016 to July 2022)

Roberto Souza Leão
(Diretor Executivo do Instituto Tomie Ohtake de novembro de 2001 a março de 2021
Executive Director of Instituto Tomie Ohtake from November 2001 to March 2021)

Toda a equipe do Museu ALBERTINA Viena
The entire team of the ALBERTINA Museum Vienna

THE ALBERTINA MUSEUM VIENNA

Diretor geral
Director General
Klaus Albrecht Schröder

Redação
Editing
Christof Metzger
Julia Zaunbauer

Autores
Contributors
Gunhild Bauer
Achim Gnann
Maren Gröning
Antonia Hoerschelmann
Alexandra Matzner
Christof Metzger
Eva Michel
Peter Prange
Laura Ritter
Heinz Widauer

Restauração e Conservação
Conservation
Christina Schaaf-Fundneider
(Chefe do departamento desde 2021 *Head of the department from 2021*)
Kristina Liedtke
(Chefe do departamento até 2021 *Head of the department until 2021*)
Karine Bovagnet
(Vice-chefe do departamento *Deputy head of the department*)
Letitzia Fischer
Klaus Mohideen-Rubitzko
Alexandra Moser
Claire Nalin
Ida Rupp
Julia Wikarski
Margarethe Fazekas (Registro *Registry*)

Montagem
Framing and Mounting
Christina Schaaf-Fundneider
(Chefe do departamento desde o final de 2021 *Head of the department from the end of 2021*)
Carmen Lenoir
(Chefe do departamento até 2021 *Head of the department until 2021*)
Ines Aßmann
Laura Beiglböck
Andrew Draper
Paul Hanousek
Viktor Moisejev
Mariela Schöffmann
Armin Solderer

Fotografia
Photo
Peter Ertl
(Chefe do departamento *Head of the department*)
Ana-Paula Fabro Franco
Olga Pohankova

Gestão da Exposição
Exhibition management
Barbara Buchbauer
(Chefe do departamento *Head of the department*)
Sonja Eiböck

INSTITUTO TOMIE OHTAKE

Presidente Estatutário
Statutory President
Ricardo Ohtake

Conselho Deliberativo
Advisory Board
Flavia Almeida presidente *president*
Tito Enrique da Silva Neto vice-presidente *vice president*
Altamiro Boscoli
Antonio Meyer
Aurea Vieira
Beatriz Bracher
Daniela Villela
Eduardo Saron
Eliane Brum
Fernando Morais
Fernando Shimidt
Heitor Martins
Jandaraci Araujo
João Vieira da Costa
Luciana Trajano
Marlui Miranda
Paula Azevedo
Renata Motta
Rodrigo Bresser-Pereira
Sueli Carneiro
Walter Appel

Conselho Fiscal
Fiscal Council
Miguel Gutierrez
Patricia Verderesi
Sérgio Miyazaki

Núcleo de Pesquisa e Curadoria
Research and Curatorship
Paulo Miyada curador-chefe *chief curator*
Priscyla Gomes
Ana Paula Lopes
Diego Mauro

Núcleo de Cultura e Participação
Culture and Participation
Carol Tonetti diretora *director*
Ana Karina
Claudio Rubino
Dara Roberto
Fernanda Beraldi
Divina Prado
Jane Santos
Jordana Braz
Kaya Fernanda Vallim
Luara Alves
Natália Vinhal
Natame Diniz
Pedro Costa
Renata Araújo
Vera Nunes

Núcleo de Produção de Exposições e Projetos
Exhibition and Project Production
Vitoria Arruda diretora *director*
André Luiz Bella
Camila Silva
Carolina Pasinato
Karina Mignoni
Ligia Pedra
Lucas Fabrizzio
Ricardo Miyada
Rodolfo Borbel Pitarello

Administração e Desenvolvimento Institucional
Administration and Institutional Development
Gabriela Moulin diretora *director*

Administração
Administration
Bruno Damaceno
Carlito Oliveira Junior
Tatiane Romani
Willian dos Santos

Projetos
Projects
Beatriz Saghaard
Beatriz Lima de Jesus aprendiz *junior apprentice*

Captação
Fundraising
Julia Bergamasco
Ana Paula Silva

Tecnologia da Informação
Information Technology
Wesley Pereira da Silva

Secretaria
Secretarial Services
Maria de Fátima Rocha
Nazareth Baños

Comunicação
Communication
Marcy Junqueira
Flávio Silva
Martim Pelisson
Vaneska Rezende

Assessoria de Imprensa
Press Relations
Pool de Comunicação

Coordenação Operacional
Coordination of Operation
Marcos Sutani
Ollyver Silva Martins aprendiz *junior apprentice*

Apoio
Security
Alessandro Oliveira
Edmilson Pereira
Edson José
Elcio Borges
Eliane Karsch Firmino
Elza Martins
Everton Alves
Fábio Araújo
Jonas Pires
Leticia Ribeiro da Silva
Marcelo Mariano
Marina Neves
Raiana Ramos
Silvia Regina
Steven Washington
Wellington Araújo

Técnica
Technical Support
Adilson Oliveira
Jacildo A. Paula
Jeferson Souza
Silvio S. Lima

Serviços Gerais
General Services
Cristiane Carpino
Elizandro Ferreira
Jairo Nascimento
Luciene Monteiro
Maria Aparecida da Silva
Sebastião Alves Silva

Zelador
Caretaker
Aroldo Eça
Valdir Ramos

EXPOSIÇÃO EXHIBITION

Coordenação
Coordination
Vitoria Arruda
Carolina Pasinato

Projeto Expográfico
Exhibition Project
Lucas Fabrizzio
Rodolfo Borbel Pitarello

Design gráfico
Graphic Design
Ligia Pedra

Restauração e Conservação
Restoration and conservation
Ângela Freitas
Isis Baldini

Montagem
Art Handlers
Ricardo Soares
Eduardo Ferreira
Elias Joaquim da Silva
Isaac Lira
Jeferson Luiz da Silva
Luiz Fernando Quintanilha

Iluminação
Lighting Design
Marcos Cicerone
Douglas Pereira de Barros
Rafael Pereira da Silva

CATÁLOGO *CATALOGUE*

Coordenação
Coordination
Vitoria Arruda
Carolina Pasinato

Design Gráfico
Graphic Design
Ligia Pedra

Textos
Texts
Achim Gnann
Antonia Hoerschelmann
Alexandra Matzner
Christof Metzger
Eva Michel
Gunhild Bauer
Heinz Widauer
Klaus Albrecht Schröder
Laura Ritter
Maren Gröning
Peter Prange

Edição de Textos *Revision*
Armando Olivetti

Tradução
Translation
Ben Kohn (Português *Portuguese* – Inglês *English*)
Edith Watts (Alemão *German* – Inglês *English*)
Renata Ribeiro (Alemão *German* – Português *Portuguese*)
Soraia Vilela (Alemão *German* – Português *Portuguese*)

Fotografia
Photography
The ALBERTINA Museum Vienna
© Succession Pablo Picasso / AUTVIS, Brasil, 2022.
© 2022 - The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./ Licensed by AUTVIS, Brasil.
© Successió Miró/ AUTVIS, Brasil, 2022.
© Estate of George Grosz, Princeton, N.J. / AUTVIS, Brasil, 2022.
© Schmidt-Rottluff, Karl / AUTVIS, Brasil, 2022.
© Chagall, Marc / AUTVIS, Brasil, 2022.
© Fondation Oskar Kokoschka/ AUTVIS, Brasil, 2022.
© Succession Pablo Picasso / AUTVIS, Brasil, 2022.
© Succession H. Matisse / AUTVIS, Brasil, 2022.
© Bildrecht - Ernst Fuchs Werkvermittlungs GmbH

Impressão
Press
Stilgraf

Exposição organizada pelo Instituto Tomie Ohtake e Museu ALBERTINA Viena
Exhibition organized by Instituto Tomie Ohtake and The Museum ALBERTINA Vienna

Este catálogo foi publicado por ocasião da exposição
O RINOCERONTE: CINCO SÉCULOS DE GRAVURAS DO MUSEU ALBERTINA,
realizada no Instituto Tomie Ohtake, de 2 de setembro a 20 novembro de 2022.

This catalogue was published on the occasion of the exhibition
***THE RHINOCEROS : FIVE CENTURIES OF PRINTMAKING FROM THE ALBERTINA MUSEUM**,*
held at Instituto Tomie Ohtake, from September 2 to November 20, 2022.

Todos os esforços foram feitos para encontrar e contatar os detentores dos direitos das imagens.
Every effort has been made to trace and contact copyright holders.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

O Rinoceronte: Cinco Séculos de Gravuras do Museu Albertina - The Rhinoceros: five centuries of printmaking from the Albertina museum / organização Instituto Tomie Ohtake ; curadoria Christof Metzger. -- São Paulo, SP : Instituto Tomie Ohtake

Ed. bilingue: português/inglês.
Vários tradutores.
ISBN 978-65-89342-19-9

1. Gravuras - Exposições - Catálogos 2. Museu Albertina - História I. Instituto Tomie Ohtake. II. Metzger, Christof. III. Título: The Rhinoceros: Five Centuries of Printmaking from the Albertina Museum

22-118182 CDD-767.2074

Índices para catálogo sistemático:

1. Gravuras : Exposições : Catáogo: Artes 767.2074
Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

AUDIODESCRIÇÃO DO CATÁLOGO

O RINOCERONTE - CINCO SÉCULOS DE GRAVURA DO MUSEU ALBERTINA

Este arquivo é um PDF acessível para que pessoas com deficiência visual consigam acessar as informações das figuras presentes. Todas as gravuras possuem audiodescrição com textos alternativos inseridos em cada imagem, permitindo que softwares leitores de tela identifiquem e descrevam o conteúdo gráfico. No final do catálogo está presente uma lista com as audiodescrições separadas por páginas, para que leitores possam conferir o trabalho realizado. Como a publicação foi produzida em dois idiomas (português e inglês), é usada a indicação ### TEXTO EM PORTUGUÊS e ### TEXTO EM INGLÊS para localização mais precisa dos textos em cada língua.

Audiodescrição de imagens: John Keven e Claudio Rubino

Consultor parcial: Edgar Jacques

Revisão de conteúdos: Divina Prado e Digo Gomes

Formatação PDF acessível: Digo Gomes

CAPA - PÁGINA 01

AUDIODESCRIÇÃO: A capa com fundo branco apresenta a gravura de Albrecht Dürer intitulada "O rinoceronte". O animal está de perfil e em pé sobre terreno levemente ondulado com grama e algumas pedras. Nessa imagem, o animal tem partes do corpo representadas como uma espécie de armadura, com placas texturizadas por círculos irregulares que compõem o corpo robusto, através de várias hachuras, traços finos, em direções e espessuras diversas. Na cabeça, sobre o focinho, um chifre grande, texturizado e pontudo levemente curvado para trás, com a base larga próximo aos olhos, cujo olhar é sereno. As diversas linhas minuciosamente compostas em sentidos variados dão à figura volumes, camadas, couraças e, em alguns pontos, aspecto de pele enrugada. Entre a cabeça e a garganta há uma espécie de gorjeira, gola com babados ou pétalas rígidas e nos limites entre o corpo e as patas parece haver mangas curtas com costuras bem delimitadas fixadas com rebites. As patas do rinoceronte são cobertas por escamas finalizadas em largos cascos lisos divididos em três partes sobre o solo. O animal retratado está dentro de uma fina moldura retangular e sobre ela um texto de seis linhas com letras bem pequenas e tipográficas. Sobre a cabeça do animal está escrito 1515 RHINOCERUS e o monograma do artista com as iniciais AD.

PÁGINA 02 / 03

AUDIODESCRIÇÃO: Sobre um fundo verde se destacam os nomes dos artistas, cujas obras compõem o catálogo. Os nomes dos artistas, que estão distribuídos ao longo da imagem, estão escritos em uma tonalidade de verde diferente do fundo da página e tem algumas sílabas grafadas em branco.

PÁGINA 04 /05

AUDIODESCRIÇÃO: A imagem apresenta a gravura de Rembrandt Harmensz Van Rijn intitulada "O moinho". Ele está posicionado à esquerda da imagem e é composto por três hélices, para captar os ventos e usar isso como energia, e uma estrutura central em alvenaria, com pequenas portas, escadas, janelas e alguns canos. Ele está circundado por uma estrutura vazada de madeira. Ao lado do moinho há uma casa de aparência torta. O telhado, em quatro águas, tem janelas e a casa possui algumas portas. Ao lado dela se estende uma paisagem do campo

PÁGINA 06 / 07

AUDIODESCRIÇÃO: A imagem apresenta uma gravura de Pieter Bruegel, o Velho, intitulada Gula. Em uma cena onírica muito complexa e cheia de detalhes, figuras humanas, animais, humanóides, estão espalhados em um cenário composto por troncos de árvores, cavernas, baús, ponte, rio, estruturas residenciais expelindo fumaça e moinho de vento com face humana. Na parte central algumas pessoas, acompanhadas de macaco, patos e jacaré bebem e comem ao redor de uma pequena mesa redonda. Atrás deles, no lado esquerdo da imagem, há mais pessoas, animais, troncos secos de árvores, uma caverna com um rosto de um velho na extremidade superior. Abaixo dele um pequeno homem bebe algo de uma garrafa. Dentro da caverna percebe-se a silhueta de uma perna humana, grande e flexionada. Ao lado, sobre uma ponte, uma figura animalesca, segura a cabeça de um homem enquanto ele vomita no rio. Do lado direito alguns animais comem e passeiam. No fundo da imagem uma figura humanoide empurrando um barril com duas pernas dentro. Atrás deles, uma grande cabeça humana com a boca aberta é a base de um moinho de vento. Pessoas e figuras humanoides e animalescas passeiam ao redor da estrutura. No extremo fundo da imagem, uma caldeira expele fumaça da boca que está na parte superior. Várias pessoas entram pela porta da caldeira. Há muita fumaça saindo das casas ao redor.

PÁGINA 08 /09

AUDIODESCRIÇÃO: A imagem apresenta parte da gravura de Albrecht Dürer, intitulada "A Prisão de Cristo". Jesus está no centro da imagem, tem cabelos longos, na altura dos ombros e barba farta. Veste uma túnica comprida, que está sendo puxada na gola por soldados. Um homem puxa Jesus pela cintura

com uma corda. Vários soldados estão presentes na cena. Eles estão com roupas de batalha, lanças, capacetes, tochas e escudos. Do lado direito de Cristo, um homem caído no chão segura um pedaço de madeira, enquanto o apóstolo Pedro tenta golpeá-lo com uma espada. Ambos vestem túnicas compridas.

PÁGINA 11

AUDIODESCRIÇÃO: Página com fundo branco tem o título "O Rinoceronte" em letras maiúsculas pretas e o subtítulo "Cinco séculos de gravuras do Museu Albertina", na parte superior da imagem. Sobre o título há a tradução em inglês. Na parte inferior da página estão o nome do curador da exposição e da instituição onde a exposição está em cartaz.
Fim da audiodescrição.

PÁGINA 18 / 19

AUDIODESCRIÇÃO: A imagem apresenta a gravura de Francisco José de Goya e Lucientes, intitulada "Os provérbios: Modo de voar". A imagem apresenta algumas figuras humanas voando presas a grandes asas que se assemelham a asas de morcegos. Na parte centro esquerda da imagem um homem com o tórax nu de calças e botas, está preso a um par de asas. Ele está agachado e os pés dele estão sobre cordas que saem da parte superior das asas. Atrás dele, os demais estão quase na mesma posição. As figuras são claras e contrastam com o fundo escuro.4

PÁGINA 20

AUDIODESCRIÇÃO: A imagem apresenta em uma gravura de Edvard Munch intitulada Madonna, o torso de uma mulher seminua com os olhos fechados. A imagem tem como base principal as colorações preta, azul e vermelha. O cabelo preto e longo da mulher se destaca em meio às curvas sinuosas do fundo nas cores acima descritas. A mulher aparenta estar dormindo e seus seios e braços parecem estar envoltos em uma bruma escura e densa.
Fim da audiodescrição.

PÁGINA 21

AUDIODESCRIÇÃO: A imagem apresenta em uma gravura de Henri de Toulouse Lautrec intitulada "A palhaça do Moulin Rouge", uma mulher branca posicionada no centro da gravura. Ela usa maquiagem rosada nos olhos e tem os lábios vermelhos destacados. A mulher está de pé vestida com uma calça preta de pernas justas nas panturrilhas e bufantes nas coxas. Uma das mãos está no bolso enquanto ela observa inclinada algo ao redor. Sua blusa amarela sem mangas tem gola grande, irradiante e plissada, deixando à mostra seu colo. O cabelo da mulher com ar jovial é branco e está penteado para cima, em forma de pirâmide com um laço de fita amarela na ponta. Atrás da mulher

algumas pessoas estão com roupas festivas e alegóricas, típicas do final do século dezenove na França.

PÁGINA 24

AUDIODESCRIÇÃO: A imagem apresenta a gravura de Pablo Picasso intitulada "A mulher na poltrona nº 1". A mulher está posicionada ao centro da imagem, sobre um fundo claro. Os cabelos dela são volumosos e escuros, o rosto, em formato oval, apresenta olhos grandes e abertos, o nariz é grande e os lábios são pequenos e estão fechados. Os peitos da mulher estão à mostra e as mangas bufantes de sua roupa apresentam figuras geométricas brancas em cada lado. As mãos da mulher estão juntas e atrás dela é possível observar os contornos da poltrona.

PÁGINA 25

AUDIODESCRIÇÃO: A imagem apresenta a gravura de Joan Miró sem título. Ela é uma composição abstrata com algumas figuras geométricas irregulares, como círculos, triângulos e meia-lua, além de pontos, traços e linhas em diferentes cores, tamanhos e volumes. As cores predominantes são preto, azul, verde e amarelo. Há gestualidade intensa e muita subjetividade na obra. Percebem-se elementos que remetem a uma figura humana com cabeça, braços, chapéu, barriga, pés e mãos e ao mesmo tempo dá autonomia para imaginarmos outros seres fantásticos ou o que quisermos. O artista foi um dos grandes nomes do surrealismo, movimento artístico onde os sonhos e o subconsciente têm grande influência nas obras de arte. A composição é vertical e um pouco acima da parte central há um semicírculo irregular semelhante a uma gota, com uma pontinha em cima. Ela é preta e tem dentro quatro círculos concêntricos em verde, amarelo, vermelho e um ponto preto central. A continuidade do corpo da composição tem uma meia-lua azul translúcida que sobrepõe alguns traços e respingos pretos apontando para cima. Um triângulo verde cercado por espessos traços em vermelho e preto, finalizados por pequenas formas na base, uma de cada lado em verde e azul.
Fim da audiodescrição.

PÁGINA 30 / 31

AUDIODESCRIÇÃO: A imagem apresenta a gravura de Kiki Smith, intitulada Pérolas de Banshee com cabeças de pessoas fotografadas em negativo sobre fundo bege. Das cabeças é possível observar os rostos e parte dos cabelos. No centro, dois rostos estão invertidos de cima para baixo da tela. Um, mais claro, sorri com os olhos fechados e do outro percebemos apenas sombras. Do lado esquerdo aparece, em negativo, a cabeça e os ombros de uma pessoa. Dois conjuntos de linhas, semelhantes ao cabelo humano, estão dispostos de cima para baixo entre os rostos. No lado direito da imagem há um recorte em tom escuro com a silhueta da metade de um rosto grande e expressivo.

PÁGINA 33

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Andrea Mantegna, intitulada Redentor da humanidade- C. 1466, medindo 33 centímetros por 46,7 centímetro foi feita a partir de matriz em metal de finos traços pretos que formam volume e sombras sobre papel amarelado retrata um grupo de nove pessoas carregando o corpo de Jesus morto com o dorso nu à frente de uma gruta aberta. Jesus está no centro da imagem e é representado na obra com cabelos longos e ondulados repartidos ao meio e presos atrás da cabeça e barba farta. O semblante de Jesus é lânguido, triste, assim como o das pessoas à volta. Algumas pessoas estão em pé rezando, outras choram. O corpo de Jesus é alçado por dois homens como se estivesse dormindo em uma rede. Por trás do corpo de Jesus duas mulheres estão aos prantos. À esquerda, um dos homens segura o tecido com as duas mãos na altura do peito fazendo força com o corpo inclinado para trás, mantendo inclinado o torso do corpo que está sendo carregado. No centro, um homem em pé com vestes drapeadas olha para a esquerda. Ele tem os cabelos encaracolados, barba volumosa e tem à mostra uma parte do colete de soldado com gola que sobressai entre as vestes volumosas. Os pés estão calçados com sandálias e as meias, com o aspecto de escamas, sobem até a proximidade dos joelhos. O homem também carrega o corpo de Jesus alçando-o pelos pés com um tecido usando as mãos, apoiando as pernas do corpo sobre um monumento de pedra com os dizeres em latim que traduzido significa "A redenção da raça humana". Do lado direito um grupo segura um homem caído, com olhos e boca fechados, esmorecido no chão. Ao lado, em pé, um outro homem de cabelos encaracolados, volumosos, na altura dos ombros, com o corpo coberto com vestes drapeadas, suplica aos céus com as mãos juntas elevadas na altura do peito e dedos entrelaçados. Um caminho tortuoso, ao fundo e com pedras e pouca vegetação, leva ao monte em cujo cume estão três longas cruzes vazias e algumas nuvens no céu.

PÁGINA 36

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Andrea Mantegna intitulada Batalha dos deuses do mar, lado esquerdo do friso - Segunda metade da década de 1480, mede 31 centímetros por 42,1 centímetros e tem ao centro da imagem um homem musculoso de cabelos ondulados e barba comprida segura três peixes em uma mão, enquanto a outra abraça o pescoço do cavalo alado em que está montado. Do lado direito um homem com cabelos encaracolados, orelha pontuda e capa drapeada, também montado em um cavalo alado aponta um pedaço de madeira na direção do primeiro homem. Atrás deles passa uma cobra e há um terceiro homem nu, de costas segurando um tridente, ao lado de um espelho e de vegetação. Do lado esquerdo um homem nu de cabelos encaracolados e sem barba, montado em um crocodilo, segura um cajado com a ponta decorada. Atrás dele uma figura humana, com os peitos protuberantes e murchos, cabelos esvoaçantes e a boca aberta, segura uma placa com uma mão e com a outra um pedaço de tecido drapeado.

PÁGINA 37

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Andrea Mantegna intitulada Batalha dos deuses do mar, lado direito do friso - Segunda metade da década de 1480, mede 28,1 centímetros por 39,1 centímetros e tem ao centro da imagem um homem nu, musculoso com patas aladas e rabo de serpente, levantando um pedaço de osso com uma das mãos. Ele tem cabelos ondulados curtos e barba rala. Uma mulher nua, agarra o homem pela cintura enquanto está sentada nua, de costas, na cauda dele. Atrás há dois homens nus. Eles têm dois braços, duas pernas e cabelos curtos, cada um. Enquanto um segura um peixe o outro toca uma corneta. Atrás dos homens há vegetação. Do lado esquerdo um homem, metade humano, metade cavalo, levanta para o alto uma caveira de um equino. Ele tem os cabelos curtos encaracolados, não possui barba e sua boca está aberta. Ao lado dele há uma mulher sentada no dorso do homem, nua com um braço levantado segurando um tecido drapeado.

PÁGINA 39

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Martin Schongauer intitulada Báculo mede 27,4 centímetros por 12,7 centímetros e retrata um bastão eclesiástico no formato do número nove, grande e redondo com uma mulher sentada em um trono pontiagudo ricamente ornamentado. Ela usa vestes longas e segura uma criança em seu colo. Ao lado do trono um anjo toca uma viola. O báculo é decorado com elementos circulares que o circundam e no seu tronco há três figuras humanas dispostas em pequenos nichos pontiagudos com cruzes nas pontas. Abaixo deles o bastão continua em formato redondo e com as bordas em formato octogonal.

PÁGINA 45

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Martin Schongauer intitulada Grande Jesus carregando a cruz, mede 28,7 centímetros por 43,3 centímetros e retrata uma cena tumultuada de Jesus carregando a cruz, cercado por pessoas montadas a cavalo e muitas a pé. Jesus está no centro da imagem ajoelhado, com uma coroa de longos espinhos encaixada entre os cabelos ondulados, que vão até a altura dos ombros, e a testa que sangra carregando a cruz nas costas. Ele veste uma longa túnica drapeada e de mangas longas amarrada na cintura por uma corda que é puxada por um rapaz posicionado à frente. Um outro homem de costas com turbante na cabeça, adaga e pequena bolsa no cinturão puxa a gola da túnica de Jesus com a mão direita, enquanto segura com a mão esquerda e com o braço em riste uma longa lança. Por trás de Jesus e da cruz outro homem com expressão de grito e chapéu pontiagudo, cabelos compridos na altura dos ombros, apoia o braço na cruz. Atrás de Jesus há pessoas com vestes bem ornamentadas e soldados armados e um pequeno grupo de pessoas com aparência humilde. Alguns homens usam mantos longos com gorros pontudos, turbantes volumosos e tem fartas barbas compridas, dentre eles se destaca um homem que agita uma corda levantada para o alto em sinal de chicoteamento. À frente de Jesus, segue outro grupo de pessoas, composto

por soldados e homens comuns a pé e outros montados a cavalo. Eles escoltam alguns homens que caminham seminus com as mãos amarradas. Uma mulher coberta com véu observa Jesus tristemente. Ela está diante de um caminho sinuoso que se perde no horizonte entre morros, onde há um pequeno grupo de pessoas. Na parte inferior esquerda da gravura, a via sacra há dois pequenos cachorros e uma criança segurando uma haste com a mão direita. Há uma cidade ao fundo distante da cena com ponte de arcos sobre um rio e morros com algumas construções. O céu fica escuro e tempestuoso na direção em que o cortejo caminha.

PÁGINA 47

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Albrecht Dürer intitulada Os amantes e a morte (c.1498) mede 19,9 centímetros por 12,3 centímetros e apresenta um homem e uma mulher ao centro de uma imagem de paisagem rural. Eles parecem conversar entre si. A mulher, de perfil, tem um grande tecido sobre um penteado na cabeça. Está com as mãos cruzadas e veste um longo vestido drapeado com detalhes nas mangas e na gola. Ao lado dela, o homem, que está de frente, tem um chapéu com um longo penacho na ponta, cabelos curtos, ondulados e lisos. Os olhos abertos dele estão direcionados para a mulher. O homem veste camisa, calça e usa uma longa capa que cobre seu corpo inteiro. Ele possui uma espada comprida na cintura e com uma de suas mãos apontada para a direita. Atrás deles há um longo tronco de árvore, vegetação e montanhas. Na base da gravura há as inscrições AD, representando o nome e o sobrenome do artista.

PÁGINA 52

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Albrecht Dürer intitulada A Prisão de Cristo (c. 1510) mede 39,3 centímetros por 27,6 centímetros e retrata a prisão de Jesus. Ele está no centro da imagem, tem cabelos longos, na altura dos ombros e barba farta. Veste uma túnica comprida, que está sendo puxada na gola por soldados. Um homem puxa Jesus pela cintura com uma corda. Vários soldados estão presentes na cena. Eles estão com roupas de batalha, lanças, capacetes, tochas e escudos. Do lado direito de Cristo, um homem caído no chão segura um pedaço de madeira, enquanto o apóstolo Pedro tenta golpeá-lo com uma espada. Ambos vestem túnicas compridas. Do lado esquerdo da imagem, próximo ao pé de um soldado, há duas letras: AD, que simbolizam as iniciais do nome do artista. Atrás de todos há o tronco de uma grande árvore, vegetação, pequenos montes e um céu com nuvens.

PÁGINA 53

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Albrecht Dürer intitulada Cristo no Limbo (c. 1510) mede 39,5 centímetros por 28,2 centímetro e representa Jesus cercado por pessoas e criaturas não humanas. No centro da imagem Jesus, que possui o cabelo longo, na altura dos ombros, o corpo seminu e uma luz sobre sua

cabeça, segura nas mãos de dois homens, que parecem sair de uma porta, em formato de arco, situada abaixo. Esses homens têm a aparência de exaustão nos rostos, vestem roupas de aspecto humilde e sobre eles há uma figura com bico de pato e olhos abertos. Entre Jesus e os homens há uma pedra com as letras AD, as iniciais do nome e do sobrenome do artista. Sobre eles, saindo de uma janela, um ser com cara de javali aponta uma lança na direção do Cristo. Nos ares uma criatura com rosto humano, dois chifres na cabeça, um par de asas, dois seios murchos pendurados e um grande rabo de peixe toca uma corneta. Ao lado de Jesus, há um homem em pé, nu, com o corpo de musculatura definida, barba grande e cabelos ralos, segurando uma grande cruz de madeira. Próximo ao homem há várias pessoas, entre homens, mulheres e crianças, em pé e nuas. Algumas estão com as mãos em sinal de prece e olham para Jesus e outras parecem conversar entre si. No meio das pessoas sob um estandarte com uma flâmula tremulando para cima e atrás de todos há uma grande porta em formato de arco pleno.

PÁGINA 54

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Albrecht Dürer intitulada Os cavaleiros do Apocalipse (Apocalipse, figura III) - cerca de 1497/98 - mede 39,3 centímetros por 28,4 centímetros e apresenta os quatro cavaleiros do apocalipse. Todos estão montados em cavalos. Três cavaleiros representam homens robustos, vestidos com trajes elegantes e chapéus. Seus cavalos têm celas e aparência saudável. O quarto homem tem a aparência de um homem muito magro, com o cabelo grande, ossos à mostra e está semicoberto com um tecido humilde. Seu cavalo também é magro e não possui cela. Todos eles carregam algo em suas mãos. O primeiro, o mais magro de todos, carrega um tridente. O segundo, uma balança. O terceiro uma espada apontada para o alto. E o quarto um arco e flecha preparados para atirar. Sobre os homens e os cavalos está um anjo, que com um par de asas, sobrevoa um céu com nuvens. Abaixo das patas dos cavalos, várias pessoas estão deitadas, desde homens e mulheres com vestes simples a um homem com uma coroa na cabeça. Este está sendo engolido por um dragão com a boca aberta. Na parte inferior central da imagem há as letras AD, representando o nome e o sobrenome do artista.

PÁGINA 55

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Albrecht Dürer intitulada A prostituta da Babilônia (Apocalipse, figura XIII) - cerca de 1496/97- mede 42,5 centímetros por 29,7 centímetros e apresenta uma cena do livro bíblico do apocalipse, onde uma mulher, situada à direita da imagem, está sentada sobre um monstro com sete cabeças animalescas diferentes. A mulher está com um vestido ricamente decorado e levanta para o alto, com uma das mãos, uma grande taça. Atrás da mulher há casas pegando fogo e à frente dela alguns homens e mulheres, também com vestes ornamentadas, parecem conversar entre si enquanto olham para a mulher. Entre a vegetação, no chão há as letras AD, representando o nome e o sobrenome do artista. Nos céus, dois anjos voam sobre eles, com um par de asas cada. Um segura um objeto redondo e o outro

está com os braços abertos. Ao lado deles um homem montado a cavalo parece conduzir uma grande multidão.

PÁGINA 56

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Albrecht Dürer intitulada O monstro marinho (c. 1498) mede 25,1 centímetros por 18,9 centímetros e apresenta uma mulher nua deitada sobre um homem com uma cauda de peixe. A mulher tem uma tiara ornamentada em sua cabeça e cabelos longos que esvoaçam. O homem a segura pelo braço. Esse homem tem o dorso nu, musculoso, cabelos lisos, chifres na cabeça e uma longa barba lisa. Segura em uma das mãos um casco de tartaruga como escudo. Próximo a eles, na parte central inferior da imagem há as letras AD, representando o nome e o sobrenome do artista. Atrás deles há um rio largo com vegetação nas margens. Do outro lado do rio, um homem acena com as mãos levantadas para o alto. Atrás desse homem há um grande castelo de várias torres e detrás do castelo há vegetação. Sobre uma montanha, um segundo castelo e nuvens no céu.

PÁGINA 57

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Albrecht Dürer intitulada Fuga para o Egito (A vida de Maria, 14) – c.1504 – mede 30 centímetros por 21,1 centímetros e representa Maria, José e o menino Jesus, fugindo para o Egito com um boi e um jumento. José está em pé vestido com uma túnica. Sua cabeça está coberta com um lenço, sua barba é comprida e ondulada e ele está segurando um cajado, enquanto puxa, com uma corda, o jumento, que carrega Maria e Jesus. O boi os segue. Eles estão cercados por grandes árvores e entre as pedras, no solo, há as letras AD, representando o nome e o sobrenome do artista. No céu, entre as nuvens, vários anjos observam a cena.

PÁGINA 60

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Albrecht Dürer intitulada Hércules na encruzilhada (c. 1498) mede 32,3 centímetros por 22,3 centímetros. Parcialmente incompleta em hachuras, finos traços pretos que criam volume e sombras sobre papel amarelado, a gravura retrata uma cena em que Hércules, herói da mitologia grega, é representado junto a duas mulheres, um fauno e uma criança diante de uma vegetação densa de árvores. Os personagens estão posicionados do centro para a esquerda da imagem e uma criança, também desnuda, corre do lado direito em direção à margem de um rio largo e sinuoso que tem no horizonte uma ponte em arcos, algumas construções e montanhas. Hércules musculoso, encontra-se nu, de costas, com as pernas abertas e bem rígidas, rosto de perfil para o lado esquerdo com adorno de cabeça em forma de ave com bico aberto e asas. Ele está empunhando um cajado de madeira em posição de defesa, horizontalmente em frente à mulher no centro da cena. A mulher tem vestes longas e drapeadas ergue com as duas mãos um pedaço de madeira em posição de ataque contra uma outra mulher que está no solo, do lado esquerdo da composição, desnuda, tentando

cobrir ou descobrir o rosto com um tecido. A mulher desnuda com cabelos trançados está diante de um fauno, metade homem metade animal, com orelha e chifres pontudos, e cujas pernas e pés que descansam sobre o solo são como as de um equino. Do lado superior esquerdo da composição há um castelo amuralhado com torres, grande portão e caminho ladeado por muretas. Na borda inferior, ao centro, está o monograma da assinatura, a letra A e a letra D logo abaixo, inscrita entre as linhas diagonais que formam a letra A.

PÁGINA 61

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Albrecht Dürer intitulada Hércules na encruzilhada (c. 1498) mede 31,7 centímetros por 22,2 centímetros e retrata uma cena em que Hércules, herói da mitologia grega, é representado junto a duas mulheres, um fauno e uma criança diante de uma vegetação densa de árvores. Os personagens estão posicionados do centro para a esquerda da imagem e uma criança, também desnuda, corre do lado direito em direção à margem de um rio largo e sinuoso que tem no horizonte uma ponte em arcos, algumas construções e montanhas. Hércules musculoso, encontra-se nu, de costas, com as pernas abertas e bem rígidas, rosto de perfil para o lado esquerdo com adorno de cabeça em forma de ave com bico aberto e asas. Ele está empunhando um cajado de madeira em posição de defesa, horizontalmente em frente à mulher no centro da cena. A mulher tem vestes longas e drapeadas ergue com as duas mãos um pedaço de madeira em posição de ataque contra uma outra mulher que está no solo, do lado esquerdo da composição, desnuda, tentando cobrir ou descobrir o rosto com um tecido. A mulher desnuda com cabelos trançados está diante de um fauno, metade homem metade animal, com orelha e chifres pontudos, e cujas pernas e pés que descansam sobre o solo são como as de um equino. Do lado superior esquerdo da composição há um castelo amuralhado com torres, grande portão e caminho ladeado por muretas. Na borda inferior, ao centro, está o monograma da assinatura do artista, a letra A e a letra D logo abaixo, inscrita entre as linhas diagonais que formam a letra A.

PÁGINA 62

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Albrecht Dürer intitulada O cavaleiro, a morte e o diabo (1513) mede 24,4 centímetros por 19,25 centímetros e apresenta, na parte central, um homem, vestido com uma armadura medieval de metal, portando uma lança e com um capacete de metal na cabeça sentado sobre um cavalo. Ao lado deste homem, há uma figura com um aspecto meio humano meio animal, também montada a cavalo. Essa figura tem serpentes saindo de seus cabelos e se enrolando ao seu pescoço, cabelos longos desgrenhados, barba comprida, lisa e desarrumada. Ele carrega uma ampulheta na mão. Atrás do cavalo do homem um bode com um chifre afiado, segura uma lança enquanto olha para o homem. Entre as pernas do cavalo um cachorro caminha. No chão, do lado direito e próximo a um crânio humano, uma placa sinaliza as iniciais do artista: AD. Atrás de todos há uma paisagem com algumas árvores, montanhas, castelos e casas.

PÁGINA 63

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Albrecht Dürer intitulada Paisagem com canhão (O grande canhão) – 1518- mede 21,9 centímetros por 32,1 centímetros e apresenta uma paisagem meio urbana e meio rural, com algumas casas, igreja, vegetação, plantação, montanhas, céu, nuvens, pessoas e animais. A cidade fica às margens de um curso de água. Na parte central, mais à esquerda, há um canhão de guerra, com quatro rodas, duas grandes e duas menores. Na frente do canhão um homem está de pé vestido com roupas ornamentadas. Ele usa um chapéu com plumas na cabeça e segura uma lança comprida com uma lâmina de machado na ponta. No fundo há o tronco de uma grande árvore e outras vegetações, uma inscrição com a data de 1518 e as letras AD, que significam as iniciais do nome e do sobrenome do artista. Do lado direito da imagem, cerca de cinco homens, todos vestidos com túnicas e com chapéus nas suas cabeças, olham em direção ao canhão.

PÁGINA 66/67

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Albrecht Dürer intitulada O rinoceronte (1515) mede 24,7 centímetros por 30 centímetros e apresenta um rinoceronte-indiano, de perfil e em pé sobre terreno levemente ondulado com grama e algumas pedras. Nessa imagem, o animal tem partes do corpo representadas como uma espécie de armadura, com placas texturizadas por círculos irregulares que compõem o corpo robusto, através de várias hachuras, traços finos, em direções e espessuras diversas. Na cabeça, sobre o focinho, um chifre grande, texturizado e pontudo levemente curvado para trás, com a base larga próximo aos olhos, cujo olhar é sereno. As diversas linhas minuciosamente compostas em sentidos variados dão à figura volumes, camadas, couraças e, em alguns pontos, aspecto de pele enrugada. Entre a cabeça e a garganta há uma espécie de gorjeira, gola com babados ou pétalas rígidas e nos limites entre o corpo e as patas parece haver mangas curtas com costuras bem delimitadas fixadas com rebites. As patas do rinoceronte são cobertas por escamas finalizadas em largos cascos lisos divididos em três partes sobre o solo. O animal retratado está dentro de uma fina moldura retangular e sobre ela um texto de seis linhas com letras bem pequenas e tipográficas. Sobre a cabeça do animal está escrito 1515 RHINOCERUS e o monograma do artista com as iniciais AD.

PÁGINA 68/69

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Jacopo de’ Barbari intitulada Vista Duta de Veneza (1497/1500) mede 149 centímetros por 297 centímetros por 5 centímetros e apresenta uma imagem panorâmica da cidade italiana de Veneza. A imagem mostra, ao centro, uma cidade composta por muitas edificações, cercada por água, por todos os lados, tal qual uma ilha e

entrecortada por inúmeros canais, por onde trafegam muitas embarcações. Do lado esquerdo da cidade, em direção ao centro da imagem, um grande canal serpenteia pela cidade. Nesse canal trafegam muitas embarcações de tamanhos variados. Próximo a elas um homem musculoso, de dorso nu, montado em um grande peixe segura um tridente. Ao lado desse homem há vários navios enfileirados. Cerca de sete ilhas, de tamanhos variados, circundam a ilha que está ao centro. Elas também são compostas por edificações e algumas são interligadas por pontes. Em cada margem da imagem há um par de nuvens com cabeças de anjos soprando em direção à cidade. Nas nuvens há palavras em latim e na parte superior da imagem, em uma nuvem maior, um homem seminu com uma capa e um elmo na cabeça segura, com uma das mãos um caduceu. Abaixo dele há uma frase em latim, e, fora da nuvem, o nome da cidade grafada em latim: Venetie.

PÁGINA 74/75

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Tiziano Vecellio conhecido como Ticiano intitulada Afogamento do exército do faraó no Mar Vermelho (c.1516) mede 150 centímetros por 246 centímetros por 10 centímetros e apresenta uma cena bíblica, onde os egípcios sucumbem às águas do Mar Vermelho, enquanto Moisés e os hebreus conseguem chegar a salvo nas margens do mar. No lado esquerdo da imagem, muitos cavalos e soldados caem uns sobre os outros, enquanto as águas do mar tombam sobre eles. É uma cena bastante tumultuada, onde se misturam pessoas, animais, escudos, flâmulas e espadas. À frente deles, na parte direita da imagem, Moisés aponta um cajado em direção ao mar, ao lado deles, salvos na praia uma multidão observa o afogamento dos egípcios. Ao fundo da imagem há construções denotando a presença de uma cidade.

PÁGINA 76

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Ugo da Capri intitulada Diógenes (c. 1527) mede 47,8 centímetros por 34,3 centímetros. Ela tem tons de verde, azul, branco e preto feita a partir de quatro matrizes de madeira e mostra Diógenes, filósofo grego, sentado nu em um banco na frente de um barril. Os pés estão cruzados e ele tem um pequeno galho na mão direita, com a qual toca um livro aberto no chão. É um homem musculoso, com cabelos de comprimento médio, ondulados, esvoaçantes e barba farta na altura do queixo. Ele pressiona algo que parece ser um tecido volumoso e drapeado contra o peito com a mão esquerda, para onde também inclina a cabeça e o olhar. O tecido esvoaça em movimento sinuoso passando por trás da cabeça. No chão, à frente, há uma pilha de livros abertos e ao lado está escrito P. Mariette 1679. Ao lado direito, mais para trás, uma grande ave depenada encontra-se em pé. Ela tem o corpo voltado para frente e a cabeça para trás. No fundo da composição, a borda de um enorme barril tombado aparece parcialmente.

PÁGINA 77

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Domenico Beccafumi, conhecido como Mecarino, intitulada Apóstolo (c. 1544/1547) mede 39,8 centímetros por 19,1 centímetros e apresenta um homem com cabelos curtos, lisos e esvoaçantes e barba farta. Ele está em pé, com o corpo virado para frente enquanto sua cabeça está inclinada para a direita. Parte de seu torso está nu, onde é possível perceber seu peitoral e seus braços musculosos. O resto do corpo está envolto em uma longa túnica drapeada com detalhes nas pontas, deixando seus pés expostos. O homem apoia o braço direito, flexionado em um livro apoiado na sua cintura.

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Domenico Beccafumi, conhecido como Mecarino, intitulada Dois apóstolos (c. 1544/1547) mede 41,1 centímetros por 20,8 centímetros e apresenta dois homens olhando para um livro. Um dos homens ocupa a parte central da imagem. Ele possui cabelos curtos, lisos e esvoaçantes e barba farta, na altura do queixo. Seu corpo está posicionado de frente, com a perna direita flexionada, apoiando um livro sobre o qual está posicionado seu braço direito. O braço esquerdo está apoiado na perna esquerda. O homem está com o corpo completamente vestido com uma longa túnica drapeada, deixando apenas seus braços e pés à mostra. Atrás dele, um segundo homem, do qual aparece apenas a cabeça, as mãos e parte da longa túnica que também cobre seu corpo, olha na direção do livro. Esse homem tem a cabeça calva com alguns cabelos encaracolados na parte de trás da cabeça e uma longa barba farta.

PÁGINA 78/79

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Pieter Bruegel, o velho, intitulada Batalha naval no Estreito de Messina (1561) mede 42,7 centímetros por 71,3 centímetros e apresenta a batalha naval do estreito de Messina, na Itália. Na parte central da imagem alguns navios de grande porte, com velas, mastros de tamanhos variados e inúmeras pessoas com remos nas mãos guerreiam entre si. Há nuvens de fumaça entre os navios. Do lado esquerdo, em uma área com poucas casas, cercadas por uma muralha e muitas montanhas, alguns barcos e navios menores estão ancorados na praia enquanto outros se direcionam aos navios maiores do centro. Há uma grande coluna de fumaça próximo às casas. Ao fundo, no horizonte há vários barcos e navios, no mar e pássaros e nuvens e a palavra REZZO no céu. Do lado direito, saindo de uma cidade mais urbanizada e cercada por muralhas e circundada por montanhas, entre as quais há um vulcão expelindo fumaça, saem vários barcos e navios menores em direção ao centro da imagem. No céu há pássaros, nuvens e a palavra MESSINA.

PÁGINA 84

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Pieter Bruegel, o velho, intitulada O alquimista (c.1558) mede 32,6 centímetros por 44,7 centímetros e apresenta a imagem de um cômodo de uma casa onde estão presentes diversas pessoas, entre adultos e crianças. Do lado direito, sentada em um banco, tendo uma bancada com livros à frente de si, uma mulher coberta da cabeça aos pés por lenço e túnica drapeada, apenas com as mãos e os rostos à mostra, aponta para um livro enquanto observa as mulheres que estão posicionadas no meio do salão. Essas mulheres estão sentadas mexendo em uma espécie de fogaréu. Há várias vasilhas, algumas com sementes e outras vazias, espalhadas pelo chão e utensílios como abanadores de fogo, cestos e panelas. Ela também tem lenços nas cabeças e vestem vestidos compridos. Do lado esquerdo da imagem, um homem sentado, de costas para as mulheres, mexe em uma vasilha posicionada em uma mesa com muitos utensílios. Na mesa há um fogão de lenha aceso e uma panela grande, da qual sai uma espessa coluna de fumaça. O homem tem chapéu na cabeça e veste uma camisa comprida, amarrada na cintura com um laço, calças e usa sandálias. Em ambos os lados do homem há jarros, barris, vasilhas e vasilhames de tamanhos variados. Do lado direito do homem, ao fundo algumas crianças brincam, duas estão sentadas dentro de um grande armário suspenso e outra está sobre um pequeno banco com as mãos levantadas. No outro lado de uma grande janela, três adultos e três crianças interagem entre si. Perto deles há casas e árvores.

PÁGINA 85

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Pieter Bruegel, o velho, intitulada A tentação de Santo Antão (1556) mede 24,5 centímetros por 32,8 centímetros e retrata uma cena muito complexa e cheia de detalhes com figuras humanas entre humanóides, animais, árvores, rio, mar, barcos, casas e castelos. Submerge na água uma cabeça enorme com um peixe bem grande em cima. A figura está com a boca aberta, de onde sai fumaça, um pequeno homem que parece esvaziar um jarro de água e um pássaro pousado no lábio inferior. Do olho direito, com aparência de uma janela de vitral losangular quebrado, sai algo semelhante a um cachimbo expelindo fumaça. O outro olho tem a pálpebra puxada por uma criatura-pássaro sem penas bicando a íris. Uma das narinas é adornada com um objeto curvo com um círculo em cada extremidade. Uma faixa de tecido cobre os cabelos até a testa e do ouvido sai uma canoa com uma criatura pequena de mãos levantadas e boca aberta junto a uma vara de pesca com peixe pendurado sendo bicado por um pássaro que está na margem do rio, observado por um equino que carrega uma pessoa de touca, porém nua, tocando corneta com uma flâmula pendurada. Boiando diante da enorme cabeça há uma jaula sobre um peixe morto, com uma pessoa nua dentro. Bem próximo, outras coisas boiando parecem ser partes de corpos. Atrás da cabeça, um tronco de árvore ajuda a segurar o peixe grande. Um dos galhos secos da árvore perfura a grande boca aberta do peixe e tem na ponta uma bandeira pendurada com estampa de uma cruz ou espada. Na parte da

árvore que sustenta a cauda do peixe há um galho alto que abriga um ninho com uma cegonha e em outro galho há um jarro pendurado, uma pessoa com um saco na cabeça e insetos saindo das nádegas. Na barriga aberta do peixe há três pessoas emboladas, sendo uma delas de ponta-cabeça amparada pelas outras duas e dois pássaros pousados sobre uma vara com flâmula. Uma criatura híbrida que se assemelha a um pássaro sem asas, bico largo e crista arrepiada observa tudo. Atrás da cabeça um barco carrega vários homens com lanças nas mãos e uma espécie de escudo com haste e forma de cumbuca na ponta. Ao pé de outra grande árvore de tronco oco, Santo Antão reza ajoelhado. Ele tem cabelos médios na altura dos ombros, barba comprida cobrindo o peito e atrás de sua cabeça há um foco luminoso em forma de halo, denotando santidade. O santo usa vestes longas com o símbolo franciscano em formato da letra T na gola. Em uma das mãos ele segura um cajado enquanto faz um sinal com dois dedos apontados para cima com a outra. Ele olha para o livro aberto que está à frente, juntamente com uma caveira, uma bolsa aberta com moedas esparramadas, uma faca e um pássaro. Atrás de Santo Antão há criaturas diversas. Uma delas que tem rosto animalesco arrepiado, desnuda e com pés bifurcados como patas, puxa pelo braço uma outra que parece um girino barrigudo com a cabeça para trás, boca enorme de peixe e que tem em punho uma faca. Um ser rasteja saindo da margem do rio com uma bomba em forma de bola com pavio em chamas nas costas e, ao lado, um jarro com braços, perna e espada presa na cintura despeja água no solo acompanhado por um homem sem cabeça, com lança empunhada e montando num barril boiando com outro homem dentro. Uma cabeça com pernas, um rosto parcialmente escondido atrás de um tecido e um lagarto envolto ao tronco oco da grande árvore, compõem a cena. Dentro do tronco repousa um porco, resguardado por um homem tocando um alaúde. O topo da árvore oca e seca atravessa um assoalho de madeira em frangalhos onde há uma pessoa escondida com uma besta, um tipo de arco e flecha, apontando para as criaturas. Um barco pequeno, com uma tenda arredondada, contém dois homens, um sentado na proa e outro saindo da tenda tocando uma corneta com flâmula pendurada enquanto quatro pássaros pousados na borda do barco os observam. Um casal se beija sob uma árvore enquanto seguram uma vara de pesca. No meio do curso de água sai uma multidão com lanças e escadas da porta de uma embarcação que tem um formato de abóbora, com base arredondada, totalmente fechada, sem janelas e uma bandeira hasteada. Próximo à margem, com vegetação e casas, um barco pequeno carrega mais alguns seres. Nesta margem há vegetação densa e casas. Há uma frase em latim que traduzindo diz: Muitas são as aflições do justo, mas o Senhor o livra de todas. Salmos 33:20 na Vulgata e 34:19 nas traduções posteriores.

PÁGINA 86

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Pieter Bruegel, o velho, intitulada Gula (1558) mede 22,9 centímetros por 29,8 centímetros e apresenta uma cena onírica muito complexa e cheia de detalhes, com figuras humanas, animais, humanoides, espalhados em um cenário composto por troncos de árvores, caverna, baús, ponte, rio, estruturas residenciais expelindo fumaça e moinho de vento com face humana. Na parte central algumas pessoas, acompanhadas

de macaco, patos e jacaré bebem e comem ao redor de uma pequena mesa redonda. Atrás deles, no lado esquerdo da imagem, há mais pessoas, animais, troncos secos de árvores, uma caverna com um rosto de um velho na extremidade superior. Abaixo dele um pequeno homem bebe algo de uma garrafa. Dentro da caverna percebe-se a silhueta de uma perna humana, grande e flexionada. Ao lado, sobre uma ponte, uma figura animalesca, segura a cabeça de um homem enquanto ele vomita no rio. Do lado direito alguns animais comem e passeiam. No fundo da imagem uma figura humanoide empurrando um barril com duas pernas dentro. Atrás deles, uma grande cabeça humana com a boca aberta é a base de um moinho de vento. Pessoas e figuras humanoides e animalescas passeiam ao redor da estrutura. No extremo fundo da imagem, uma caldeira expele fumaça da boca que está na parte superior. Várias pessoas entram pela porta da caldeira. Há muita fumaça saindo das casas ao redor. Na parte inferior da imagem se destacam a palavra GULA , a assinatura do artista, P. Bruegel e a frase em latim: Ebrieta Est Vitanda Ingluviest Ciborum

PÁGINA 87

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Pieter Bruegel, o velho, intitulada Ira (1558) mede 22,8 centímetros por 29,5 centímetros e retrata uma cena onírica muito complexa e cheia de detalhes, com figuras humanas, animais, humanoides, espalhados em um cenário composto por cabanas, troncos de árvores sem folhas, muralhas, casas, barris, barco e mar. Na parte central, em uma cena que percorre toda a imagem, soldados, saindo de uma tenda, cortam, pessoas ao meio com uma grande faca. Outros empunham espadas e pedaços de madeira para cima. Há animais e pessoas caídas ao chão. Do lado esquerdo, ao fundo, em uma cabana montada sob o tronco seco de uma árvore, uma figura humanóide com cabeça de jacaré, frita um homem em um espeto no fogo. Ao lado um homem, maior que todos os outros da gravura. Esse homem está com um chapéu em formato de cogumelo, que tem uma longa haste, na cabeça. Ele carrega uma faca entre os lábios e veste uma longa túnica, deixando de fora apenas o pé e os braços. O braço direito está imobilizado com uma tipoia de tecido e o esquerdo segura um vaso. Do meio da túnica do homem sai um grande barril aberto, deitado com pessoas dentro. Atrás do homem, ao fundo algumas casas expelem fumaça e há aves no céu. Do lado direito há um barco suspenso sobre dois barris. O barco possui uma esfera com um mastro e tecido flamejante. Dentro do barco e ao redor dele há várias pessoas. Na parte inferior da imagem se destacam a palavra IRA , a assinatura do artista, P. Bruegel e a frase em latim: Ora Tument, Ira Nigrescunt Sanguine Venae.

PÁGINA 89

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Hendrick Goltzius intitulada O grande Hércules (1589) mede 56,5 centímetros por 40,7 centímetros e apresenta Hércules nu, em pé, com as pernas abertas segurando uma clava ou bastão em sua mão esquerda, que está flexionada junto ao peito musculoso. Com a outra mão para baixo ele segura um chifre e carrega a pele de um leão nas costas como um manto, identificado por uma das patas penduradas e o rabo se arrastando no chão. Hércules tem olhos grandes, sobrancelhas volumosas, flexionadas, nariz robusto e adunco, um grosso bigode sobre a boca fechada, queixo arredondado e barba por fazer. Os músculos são exagerados e parecem gomos de laranja, como se ele tivesse sido atacado por um enxame de abelhas. Do lado direito, ao fundo, dois homens com a mesma aparência musculosa, brigam entre si, ao pé de um morro com pequenos arbustos. À esquerda outro homem, igualmente musculoso e nu, pressiona um dos joelhos sobre o corpo de um touro caído no chão. Atrás do homem e do touro estão as Náiades, figuras da mitologia grega que remetem à natureza, beleza e proteção das águas, próximas a uma árvore. No horizonte longínquo, montanhas com cumes cobertos por construções e vegetação. No rodapé da gravura está escrito em latim: H. Goltzius (**Rhôutious)** concebeu e gravou isso no ano de 1589 e abaixo da linha, também em latim: Existe alguém que não saiba da coragem de Hércules em terra e no mar, e da madrasta cruel que tanto mal lhe fez? Ele foi exposto a muitos monstros, a Hidra e a você, Gerião com seus três corpos, e ao Cacus cuspidor de fogo. Aqui ele derrota Anteu e você, aquele de dois chifres, mas as Náiades enriquecem o ramo com frutos abundantes.

PÁGINA 92

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Hendrick Goltzius intitulada Faetonte (1588) mede 34,6 centímetros por 33,6 centímetros e apresenta, dentro de um círculo, Faetonte caindo de costas horizontalmente dos céus. Ele é um homem musculoso e está completamente nu. Seus cabelos são lisos, curtos e esvoaçam ao vento. A frente de seu corpo está voltada para cima, assim como sua perna direita e seu braço esquerdo, cuja mão está aberta, como se tentasse segurar algo. Sua perna esquerda e seu braço direito estão inclinados para baixo. Ao longe alguns cavalos e uma carruagem caem junto com ele. Abaixo há um rio entre montanhas com picos altos e edificações expelindo fumaça. Ao redor do círculo está escrito em latim: Sic Phaetontaesus Mimivm Temeraria lapsus; Vota Docet Tanden Fine Carere Bono; Non Ambire Probat Sapiens Sed Lavdat Honores; Lavdat Contingant Si Tamen Illa Probis.

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Hendrick Goltzius intitulada Ícaro (1588) mede 34,3 centímetros por 33,6 centímetros e apresenta, dentro de um círculo Ícaro, caindo de costas horizontalmente completamente nu dos céus. Ele olha para o Sol, que está acima dele, com a mão esquerda tapando parcialmente seu rosto, que está com a boca e os olhos abertos. Seus cabelos são lisos e esvoaçantes. Ele é um homem musculoso. Sua perna direita está semi-esticada para cima e a esquerda está flexionada para baixo. Seu braço direito está esticado em direção à terra. Ao fundo há um vale com alguns picos

de montanhas e um anjo sobrevoando. Ao redor do círculo está escrito em latim: Dvm Ibis Qvisq Sapit Nec Iusti Examina Cernit; Icarus Icarys Nomimna Donat Aqvis; Scire Dei Munvs Divinvm Est Nocere Velle; Sed Faz Limitibvs Se Tenvisse Svis.

PÁGINA 93

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Hendrick Goltzius intitulada Íxion (1588) mede 35 centímetros por 33,7 centímetros e apresenta, dentro de um círculo Íxion caindo dos céus envolto em uma espessa nuvem de fumaça escura. Seu corpo está na horizontal, com a perna esquerda e o braço direito flexionados para cima e a perna direita e o braço esquerdo esticados para baixo. Sua cabeça está inclinada verticalmente para baixo, com a boca aberta e a expressão facial de medo. Ao fundo há montanhas, pessoas caindo delas e fogo saindo do solo. Ao redor do círculo está escrito em latim: Exemplo Sit Ei Ixion, Cvi Ivppiter Atram; Pro Ivnone Sva Supposvit Nebulam; Cvi Sibi Cor Prvrit Plavdens Popvlaribvs Auris; Qvem Famae Stolidvm Gloria Vanna Ivvat.

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Hendrick Goltzius intitulada Tântalo (1588) mede 36,2 centímetros por 33,5 centímetros e apresenta, dentro de um círculo, um Tântalo caindo de cabeça para baixo dos céus. O corpo dele está contorcido, com a perna esquerda totalmente inclinada para cima e a direita levemente flexionada para cima. O braço esquerdo está voltado para cima e com o braço direito ele tenta tocar a cabeça. Há muita fumaça escura saindo do solo em direção aos ares e ao fundo, do lado direito, algumas ruínas e um castelo sobre uma montanha.

PÁGINA 95

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Claude Mellan intitulada O Sudário de Santa Verônica (1649) mede 44 centímetros por 32,6 centímetros e retrata o rosto de Jesus Cristo com uma coroa de espinhos sobre a testa. Os cabelos dele são longos, lisos na raiz e ondulados nas pontas, repartidos ao meio e descem até a altura da barba, que também é repartida ao meio no queixo. O bigode curvado sobrepõe à boca pequena de lábios cerrados e em algumas partes do rosto, gotas de sangue escorrem das perfurações, causadas pelos espinhos da coroa. Os olhos de Jesus estão abertos com uma expressão melancólica. As sobrancelhas ajudam a compor a cena com leve franzimento do cenho. O nariz é fino e retilíneo. Toda a gravura é composta a partir de uma mesma linha com variações de espessura e intensidade, que sai em espiral da ponta do nariz até os limites da imagem, tal qual uma impressão digital expandida. Na parte inferior da gravura, palavras em latim, que traduzindo significa: É formado como uma única unidade.

PÁGINA 98

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Rembrandt Harmensz. Van Rijn intitulada Autorretrato com braço apoiado (1639) mede 20,5 centímetros por 16,4 centímetros e apresenta um autorretrato da artista. Ele aparece na parte central inferior da imagem, com a cabeça virada para frente e o corpo de perfil. Tem uma boina sobre a cabeça, cabelos longos, encaracolados e esvoaçantes. Seus olhos são pequenos, seu nariz é grande e seus lábios são finos. Ele possui bigodes grandes e pontiagudos, um cavanhaque ralo na parte central do queixo e está vestido com uma camisa escura, com detalhes claros, que cobre seu pescoço e seus braços. Abaixo dele há algumas hachuras e na parte superior esquerda da imagem há a assinatura do artista e o ano de 1632.

PÁGINA 104

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Rembrandt Harmensz. Van Rijn intitulada Autorretrato desenhando junto à janela (1648) mede 16,6 centímetros por 13,6 centímetros e apresenta um autorretrato de Rembrandt sobre um fundo escuro, com o semblante sério encarando e o corpo apoiado em livros que estão sobre uma mesa. O rosto, pouco iluminado pela luz que entra pela janela do lado esquerdo da composição, é redondo e apresenta algumas marcas de expressão na região da testa. O olhar é profundo. Ele tem bigodes curtos e está com um chapéu preto de copa alta e abas médias curvadas, por onde escapam alguns tufos de cabelos claros pelas laterais, além de uma veste branca por baixo de um casaco, de mangas longas, igualmente escuro. Rembrandt segura algo, que se assemelha a um lápis, com a mão direita, sobre um caderno aberto, enquanto a mão direita encontra-se pousada, flexionada próxima ao corpo, sobre o conjunto de livros abaixo do caderno. Todo o cenário é escuro, exceto a área de uma grande janela aberta, ao fundo à esquerda, por onde entra luz. A paisagem além da janela revela uma localidade rural, pois há esboços de vegetação e montanhas. Acima da janela, pelo lado de fora há uma faixa, como uma pequena cortina onde está escrito REMBRANDT 1648.

PÁGINA 105

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Rembrandt Harmensz. Van Rijn intitulada Autorretrato desenhando junto à janela (1648) mede 16,5 centímetros por 13,3 centímetros e apresenta o autorretrato de Rembrandt sobre um fundo escuro, com o semblante sério encarando e o corpo apoiado em livros que estão sobre uma superfície hachurada. O rosto, pouco iluminado pela luz que entra pela janela do lado esquerdo da composição, é redondo e apresenta algumas marcas de expressão na região da testa. O olhar é profundo. Ele tem bigodes curtos e está com um chapéu preto de copa alta e abas médias curvadas, por onde escapam alguns tufos de cabelos claros pelas laterais, além de uma veste branca por baixo de um casaco, de mangas longas, igualmente escuro. Rembrandt segura algo, que se assemelha a um lápis, com a mão direita, sobre um caderno aberto, enquanto a mão direita encontra-se pousada, flexionada próxima ao corpo, sobre o conjunto de livros abaixo do caderno. O

cenário é composto por diversas hachuras escuras e claras.

PÁGINA 106

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Rembrandt Harmensz. Van Rijn intitulada Diana no banho (c.1631) mede 18 centímetros por 16,4 centímetros e apresenta Diana sentada e encostada em um banco revestido de tecidos. Ela está representada no centro da imagem, de perfil, corpo inteiro, exceto os pés, nua, com um tecido cobrindo um pedaço de sua perna direita e parte de suas nádegas. Sua cabeça está voltada para a frente. Seu cabelo está preso sob um coque com tecido, seus olhos são pequenos, redondos e escuros, seu nariz é grande e seus lábios finos estão fechados. Os braços dela estão encostados no espaldar do banco e o braço esquerdo cobre parcialmente seus seios. Atrás dela há um fundo escuro com hachuras em sentidos variados e vegetação clara.

PÁGINA 107

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Rembrandt Harmensz. Van Rijn intitulada Mulher com dorso nu sentada ao lado de uma lareira (1658) mede 22,7 centímetros por 18,9 centímetros e apresenta uma mulher sentada, seminua, ao lado de uma lareira. Ela está na parte centro esquerda da imagem com o corpo virado para frente e a cabeça em perfil. Há um lenço claro em sua cabeça, segurando seus cabelos. Sua testa e seu nariz são grandes; seus olhos e boca estão fechados. Seus seios estão à mostra. Ela veste uma espécie de saia escura da barriga até os tornozelos. Da sua cintura sai um tecido claro que se espalha sobre o banco onde ela está repousada. O braço direito da mulher está apoiado no tecido e o braço esquerdo está em repouso sobre a saia. No fundo escuro, do lado direito se destaca um móvel na altura da metade da parede. Ele apresenta frisos nas laterais e a imagem de um anjo pequeno no centro. As paredes são compostas por hachuras claras e escuras.

PÁGINA 109

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Rembrandt Harmensz. Van Rijn intitulada Adoração dos pastores, com lamparinas (c.1657) mede 5,4 centímetros por 19,6 centímetros e apresenta a adoração dos pastores ao menino Jesus. A gravura é bastante escura, com alguns espaços claros. No centro há um homem em pé, em perfil, com uma roupa que o cobre inteiro. Atrás dele há homens com chapéus e roupas sóbrias e mulheres com vestidos e lenços na cabeça. O homem segura uma grande lanterna acesa e retira o chapéu da cabeça em sinal de reverência para um grupo de pessoas que estão à sua frente. Esse grupo é composto por uma mulher deitada enrolada em tecido, um homem sentado com chapéu na cabeça segurando um livro aberto nas mãos e uma criança deitada ao centro, envolta em cobertores.

PÁGINA 110/111

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Rembrandt Harmensz. Van Rijn intitulada A gravura dos cem florins (c.1648) mede 29,1 centímetros por 40 centímetros e apresenta Jesus conversando com várias pessoas. Ele está no centro da imagem, com os braços abertos e estendidos em direção a elas e uma das mãos com metade dos dedos apontados para o alto. Jesus tem os cabelos lisos, encaracolados e longos, barba farta e da sua cabeça sai uma luz, como os raios do sol. Ele veste uma longa túnica e está encostado em uma mureta de pedra. Algumas pessoas à direita de Jesus também estão encostadas na mureta e outras estão no chão. As pessoas à esquerda estão ajoelhadas e caídas e acamadas. Em toda a cena as pessoas estão vestidas com roupas diversas, denotando que há gente de várias classes sociais ao redor do Cristo. Atrás de Jesus e das pessoas há paredes e arcos.

PÁGINA 112

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Rembrandt Harmensz. Van Rijn intitulada As três cruzes (1653) mede 38,9 centímetros por 45,2 centímetros e apresenta Jesus crucificado. Ele está pendurado em uma cruz, apenas com a região da virilha coberta com um tecido claro, os braços estão levantados e pregados na cruz e as pernas estão juntas, também pregadas. Na cabeça dele há uma coroa de espinhos e o semblante é de dor. Ao lado de Jesus, há dois homens também pregados em cruzes, um à esquerda e o outro à direita. Ao pé das cruzes estão várias pessoas. Do lado esquerdo há soldados e pessoas com vestes que indicam status social elevado montadas a cavalo e do lado direito, em um espaço escuro, há muitas pessoas amontoadas. O fundo é escuro com várias hachuras na vertical.

PÁGINA 113

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Rembrandt Harmensz. Van Rijn intitulada As três cruzes (1653) mede 38,6 centímetros por 45,3 centímetros e apresenta Jesus crucificado. Ele está pendurado em uma cruz, apenas com a região da virilha coberta com um tecido claro, os braços estão levantados e pregados na cruz e as pernas estão juntas, também pregadas. Na cabeça dele há uma coroa de espinhos e o semblante é de dor. Em uma cruz ao lado de Jesus, há um homem nas mesmas condições. Ao pé das cruzes há várias pessoas. Do lado esquerdo há soldados e pessoas com vestes que indicam status social elevado montadas a cavalo e do lado direito há muitas pessoas amontoadas. A maioria das pessoas aparece com seus traços sem preenchimento, como em uma espécie de esboço. O fundo é predominantemente claro, salvo algumas áreas escuras, com hachuras escuras na vertical.

PÁGINA 115

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Rembrandt Harmensz. Van Rijn intitulada Descida da cruz (1633) mede 53,8 centímetros por 45 centímetros e apresenta, no centro da imagem, uma cruz onde vários homens estão retirando o corpo de Jesus e o enrolando em um manto. Alguns homens estão pendurados sobre a cruz, um está subindo em uma escada sobre a cruz e os demais homens observam a cena em pé no chão. A cena tem nuances escuras onde se destaca uma luz que parece vir do céu iluminando a cruz, os homens que retiram o Jesus da cruz e o próprio Jesus. Ao fundo da cena há construções arquitetônicas e pessoas. Abaixo da imagem, na margem inferior, há a assinatura do artista e o ano 1633.

PÁGINA 116

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Rembrandt Harmensz. Van Rijn intitulada O moinho (1641) mede 14,5 centímetros por 20,8 centímetros e apresenta um moinho de vento em uma paisagem rural. O moinho está posicionado à esquerda da imagem e é composto por três hélices, para captar os ventos e usar isso como energia, e uma estrutura central em alvenaria, com pequenas portas, escadas, janelas e alguns canos. Ele está circundado por uma estrutura vazada de madeira. Ao lado do moinho há uma casa de aparência torta. O telhado, em quatro águas, tem janelas e a casa possui algumas portas. Ao lado dela se estende uma paisagem do campo. No canto inferior da gravura, do lado direito, há a assinatura do artista e o ano de 1641.

PÁGINA 117

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Rembrandt Harmensz. Van Rijn intitulada As três árvores moinho (1643) mede 22,5 centímetros por 29 centímetros e apresenta uma paisagem completamente rural em que se destacam, na parte direita, três árvores frondosas. A paisagem é composta por muita vegetação silvestre rasteira, nos primeiros planos e ao fundo percebem-se plantações e alguns bovinos pastando. Do lado esquerdo há dois homens pescando em um rio. Um parece estar agachado. Ele usa roupas e chapéu claros e o outro está em pé com roupas e chapéu escuros. Esse homem segura uma longa vara com anzol nas mãos. No céu, várias hachuras em diversas direções denotam a presença de nuvens.

PÁGINA 118

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Giovanni Antonio Canal, conhecido como Canaleto, intitulada Vedute ideate: O pórtico com o lampião mede 29,5 centímetros por 43 centímetros e apresenta um cenário urbano. No primeiro plano temos uma série de arcos plenos sobre colunas em estilo coríntio. Esses arcos funcionam como uma espécie de pórtico de entrada para a cidade e há vegetação os envolvendo. No arco central está pendurada uma luminária aberta. Há algumas pessoas sob os arcos. Do lado direito uma estrutura

composta por arcos, colunas e telhado em suas águas se assemelha a um templo grego. Ao lado dele, mais ao centro, há uma espécie de arco do triunfo, composto por diversos altos relevos. Ao fundo percebem-se navios, denotando que a cidadela se situa em um porto. Do centro para a esquerda, casas luxuosas, com alguns andares, compõem o cenário. São casas diversas que possuem em comum o aspecto grandioso e alguns elementos arquitetônicos como varanda, portas e janelas largas, esculturas e colunas. Pessoas estão posicionadas próximas às casas. Na base da gravura, fora da margem inferior, está escrito a lápis DG 2004/4571.

PÁGINA 122

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Giovanni Antonio Canal, conhecido como Canaleto, intitulada Santa Giustina, Prato della Valle (1740-1745) mede 29,7 centímetros por 42,8 centímetros e apresenta um cenário urbano. No primeiro plano há um grande terreno descampado onde muitas pessoas estão presentes. Elas estão em pequenos grupos e a grande maioria está a pé. Umas interagem entre si e outras estão sobre carroças carregadas por cavalos e bois. Ao fundo, circundado o terreno, há algumas construções. No centro delas se destaca a lateral de uma grande igreja com várias torres abobadadas, muitas janelas em forma de rosácea e cruzes. Do lado direito, aos fundos da igreja, há algumas edificações com muitos andares e uma área de vegetação. No lado esquerdo, ao lado da lateral da igreja, há um grande edifício com algumas janelas e atrás dele há várias casas com portas em arcos e panos pendurados entre eles. Na base da gravura estão a assinatura do artista e o título da cena: Santa Giustina, Prato della Valle e fora da gravura está escrito a lápis DG 2018/48.

PÁGINA 123

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Giovanni Antonio Canal, conhecido como Canaleto, intitulada Prato della Valle (1740-1745) mede 29,7 centímetros por 42,6 centímetros e apresenta um cenário urbano. No centro há uma grande área com vegetação rasteira e caminhos onde pessoas e carroças, com animais na tração, circulam. Essa área está circundada por edificações à direita e ao fundo. À direita edificações com pé direito alto e arcos plenos nas fachadas se destacam. Elas possuem muitas janelas e alguns andares. No fundo da imagem destacam-se uma edificação semelhante a um teatro, com muitos arcos plenos e um frontão em estilo neoclássico na fachada e uma igreja de torre única, comprida com uma cruz na ponta. A igreja está ladeada por um muro com porta e muita vegetação. Na base da gravura estão a assinatura do artista e as palavras Prato della Valle e fora da gravura está escrito a lápis DG 2017/102.

PÁGINA 124

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Giovanni Battista Piranesi intitulada A ponte levadiça (1761) mede 56 centímetros por 41,3 centímetros e apresenta uma complexa cena contendo escadarias, colunas, torres, arcos e estruturas de alvenaria, luminárias, cordas e correntes. Tons escuros e claros compõem a cena, cuja técnica de gravura aparenta ser de traços bem-marcados feitos a lápis. Na parte central da gravura, uma robusta ponte reta de madeira é sustentada por duas pilastras trifurcadas e vigas paralelas que arrimam à estrutura protegida com guarda corpo de gradil reto. A ponte está conectada a uma grande construção com imensos arcos. Envolta nessa robusta ponte há uma grande escadaria em caracol que passa por debaixo dela, enrodilhando por cima até conectar a uma imensa coluna de alvenaria, cuja base larga está abaixo da ponte e do fuste. O corpo da coluna sobe vertiginosamente junto com a escada em caracol até um capitel de estilo dórico de onde irradiam seis pontes. Entre o capitel da imensa coluna e a ponte robusta envolta pela escadaria em caracol, há uma ponte levadiça, partida ao meio, da qual partem duas correntes de cada lado que içam as partes. Uma das bases da ponte levadiça tem uma torre com janela e luminária, e ela está sobre uma muralha com quatro grilhões pendurados. Algumas pessoas representadas de forma difusa estão na ponte levadiça. Mais próximo, do lado esquerdo, é possível identificar uma engrenagem de enrolar correntes junto a uma parede, na base de uma larga escadaria por onde sobem duas pessoas. A lateral da escadaria tem grilhões, correntes e dormentes. Cruza diagonalmente a composição uma corrente içada por um carretel fixado em uma viga bem alta.

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Giovanni Battista Piranesi intitulada O leão em baixo-relevo (1761) mede 79,2 centímetros por 55,1 centímetros e apresenta uma complexa cena contendo escadarias, colunas, torres, arcos e estruturas de alvenaria, luminárias, cordas e correntes. Tons escuros e claros compõem a cena, cuja técnica de gravura aparenta ser de traços bem-marcados feitos a lápis. Do lado inferior direito se destacam duas esculturas paralelas de leões. Ambos são retratados de maneira robusta, em posição de ataque e com uma farta juba de pelos na cabeça. À frente deles, no lado esquerdo há um pedestal com esculturas humanas. A parte central da imagem é vazada e mostra um fundo repleto de arcos, cordas, vigas de madeira, poste e pessoas.

PÁGINA 125

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Giovanni Battista Piranesi intitulada O fogo ardente (1761) mede 78,5 centímetros por 55 centímetros e apresenta uma complexa cena contendo escadarias, colunas, torres, arcos e estruturas de alvenaria, luminárias, cordas e correntes. Tons escuros e claros compõem a cena, cuja técnica de gravura aparenta ser de traços bem-marcados feitos a lápis. No lado esquerdo há uma grande estrutura com alambrados na parte superior de onde despende um conjunto de cordas. Do centro para a direita da imagem sobre um grande arco pleno uma considerável cortina de fumaça denota fogo. Sob a porta em arco há uma escadaria com algumas pessoas. O

restante da cena, nas partes superiores da imagem, é composta por uma série de grossos arcos plenos intercalados, algumas escadarias e alambrados.

PÁGINA 128

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Thomas Frye intitulada Jovem dama com rico colar de pérolas e túnica com pele de arminho (parcialmente realizado para Maria Gunning, Condessa de Coventry) – 1761- mede 51,5 centímetros por 36,4 centímetros e retrata o busto de uma mulher jovem de pele extremamente lisa e reluzente, de olhos claros, brilhantes e intensos, nariz grande e lábios pequenos e finos. A mulher está com o cabelo preso em um penteado com tranças e uma rica tiara com joias e pérolas. Na sua orelha direita há um brinco de pérolas com três pingentes e em seu pescoço há um exuberante colar de pérolas. Seu busto tem destaque sob a túnica escura com gola em pele de arminho a que cobre. Há sobre seu ombro esquerdo uma fita de renda saída da parte direita de sua cabeça. As mãos finas e delicadas da mulher estão à mostra segurando, cruzadas, as barras laterais da túnica.

PÁGINA 129

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Thomas Frye intitulada Homem com turbante, apoiado sobre um livro (Autorretrato) -1760- mede 51,2 centímetros por 36 centímetros e retrata o busto de um homem jovem de pele extremamente lisa e reluzente, de olhos claros, brilhantes e intensos, nariz grande, sobrancelhas escuras e suaves com algumas falhas e boca fechada pequena com lábios finos e delicados. O homem usa um turbante claro de tecido adamascado cuja pequena ponta aparente tem franjas. O turbante cobre a cabeça com amarração lateral para o lado esquerdo e deixa a orelha direita à mostra. A vestimenta dele, que parece ser de cetim de seda, com um aspecto nobre e elegante, tem gola de pele, cobre o pescoço e os braços, deixando à mostra apenas as mãos sobrepostas com dedos longos e delicados, em cima de um robusto livro na horizontal que parece servir de apoio para a pose, com o dorso de uma das mãos em leve contato com o rosto. O livro de capa dura, espessa e com lacres que se assemelham a dobradiças está fechado, em pé como uma coluna sobre alguma superfície e parcialmente envolto por um tecido escuro acetinado com finas listras claras.

PÁGINA 132

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de John Martin intitulada Josué comandando o Sol (1827) mede 59,2 centímetros por 79,4 centímetros e apresenta uma imagem dramática do profeta bíblico Josué no alto de uma pequena elevação de pedra e cercado por um grupo de pessoas. Ele acena para o sol, que aparece iluminando uma pequena porção de um céu repleto de nuvens densas e escuras. Do lado esquerdo há uma grande multidão que parece estar sendo guiada por homens montados em cavalos e carruagens. Ao fundo observam-se montanhas, vales, rios e na terra e mais nuvens escuras, densas e turbulentas no céu. Do lado direito, em um caminho tortuoso uma fileira de homens

montados lidera soldados enfileirados a pé. No lado direito superior da imagem há uma grande muralha, com duas torres altas e largas e uma grande porta. Dentro da muralha há muitas estruturas urbanas, como castelos, casas, outras edificações suntuosas e vegetação.

PÁGINA 133

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de John Martin intitulada A queda de Nínive (1829-1830) mede 71 centímetros por 92,5 centímetros e apresenta uma imagem dramática da destruição de Nínive, capital da Assíria, onde hoje está o Iraque. A cidade estava situada às margens do rio Tigre, na região conhecida na antiguidade como Mesopotâmia, ou terra entre rios. A imagem apresenta diversas, volumosas e suntuosas estruturas arquitetônicas com torres e relevos de fachada, que se assemelham a palácios com incontáveis colunas dóricas, adornadas com detalhes em estilo coríntio, em edificações de muitos andares alinhados. Há uma parte central das construções que é amuralhada parecendo circundar a cidade. O céu está repleto de dramáticas nuvens escuras, carregadas, turbulentas e no fundo da imagem o céu carregado é iluminado por raios e relâmpagos que descem por detrás das edificações no horizonte extremamente distante. A composição é quase toda bem escura e na parte inferior central há um foco iluminado, onde está a figura de um rei em pé, com o braço direito estendido para o alto, coroa pontiaguda, cabelos escuros e barba. Ele está trajando um volumoso manto escuro cuja cauda é sustentada por uma fileira volumosa de mulheres suplicantes com as mãos para o alto em louvor. Mesmo com o manto volumoso, o rei tem à mostra a perna esquerda torneada e está cercado por várias outras mulheres, sendo que as sete que estão mais próximas dele vestem trajes claríssimos, iluminados, que parecem se dissipar como um nevoeiro se arrastando para o lado direito da composição, e estão ajoelhadas, sentadas e caídas no chão, algumas com os braços para o alto. Logo diante delas, há uma pilha de tesouros ofertados que escorrem por alguns degraus abaixo de uma grande escadaria onde eles estão. Outro grupo de mulheres também vestidas de branco que parecem estar envoltas em uma bruma, desmaiando e sendo amparadas por diversas outras mulheres de trajes escuros. Vários soldados estão em posição de ataque e defesa, inúmeras pessoas estão caídas enquanto outras estão sentadas e em pé em posições que sugerem movimento e tumulto. Há pessoas deitadas e em pé com os braços levantados, e do lado esquerdo um longo tecido desce sobre mais tesouros, pratarias e pessoas. Na parte inferior da composição há uma frase em inglês que traduzindo diz: a sua majestade, majestade cristã Charles Décimo, rei da França e Navarra como humilde homenagem ao sentimento grato do artista pela alta honra, sua majestade cristã tem a graça de conferir a ele.

PÁGINA 135

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Francisco de Goya y Lucientes apresenta três criaturas monstruosas com feições humanas interagindo entre si. O que está sentado no lado direito tem o corpo coberto de pelos escuros, Sua face tem uma expressão de prazer com os lábios fechados em posição de sorriso e os olhos fechados. Ele está com a perna esquerda esticada e tem uma unha sendo cortada de tesoura pelo monstro da esquerda. Este tem o corpo peludo, claro e uma expressão muito séria no rosto. Atrás deles, o terceiro monstro, que está no centro ao fundo, tem as asas escuras abertas.

PÁGINA 141

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Francisco de Goya y Lucientes intitulada Os caprichos: O sonho da razão produz monstros (1799) mede 30,9 centímetros por 21,1 centímetros e apresenta ao centro um homem sentado com os braços e a cabeça apoiados em uma mesa em que está escrito, em espanhol: "o sonho da razão produz monstros". O homem está vestido com uma camisa em estilo fardão que cobre seu corpo até a altura dos joelhos, uma calça justa e sapatos. Atrás dele há vários pássaros, morcegos e gatos. Alguns morcegos e pássaros, como corujas, por exemplo, estão voando com as asas abertas e outros estão em pousadas. Um gato está sobre as costas do homem e o outro o observa, com os olhos arregalados, do chão.

PÁGINA 142

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Francisco de Goya y Lucientes intitulada Os caprichos: Enfeitam-se (1799) mede 31 centímetros por 21,1 centímetros e mostra três criaturas monstruosas com feições humanas interagindo entre si. O que está sentado no lado direito tem o corpo coberto de pelos escuros e a face tem uma expressão de prazer com os lábios fechados em posição de sorriso e os olhos fechados. Ele está com a perna esquerda esticada e tem uma unha sendo cortada de tesoura pelo monstro da esquerda. Este tem o corpo peludo, claro e uma expressão muito séria no rosto. Atrás deles, o terceiro monstro, que está no centro ao fundo, tem as asas escuras abertas. As asas apresentam pequenas garras nas pontas. Esse monstro tem o rosto enrugado, os olhos bem separados, o nariz pequeno e largo e os lábios finos, pequenos e fechados. Sua expressão é séria. Na parte inferior e fora da margem da gravura está escrito em espanhol: Se repulen.

PÁGINA 143

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Francisco de Goya y Lucientes intitulada Os caprichos: À procura dos dentes (1799) mede 21,7 centímetros por 15 centímetros e apresenta um homem e uma mulher sobre um muro no centro da imagem. O homem está enforcado, pendurado por uma corda no pescoço. Sua boca e seus olhos estão abertos e seus cabelos assanhados. Ele veste uma túnica comprida que vai até a altura dos joelhos e calças compridas. Ele está

descalço e tem as duas mãos amarradas com uma corda. Ao seu lado uma mulher tira dentes da boca do homem. Ela tem uma expressão assustada no rosto, cabelos escuros e longos e leva um lenço com a mão esquerda ao rosto, cobrindo. Ela veste um longo vestido rodado escuro que cobre todo o seu corpo. Ela está calçada e na ponta dos pés. Abaixo da imagem, fora da margem, está escrito em espanhol: A caza de dientes.

PÁGINA 144

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Francisco de Goya y Lucientes intitulada Os desastres da guerra: por uma navalha (1812- 1815) mede 18 centímetros por 25,6 centímetros e apresenta um homem com vestes de sacerdote cristão sentado junto a um pedaço de madeira. O homem está com a boca aberta, os olhos fechados e tem cabelos curtos e revoltos sob um pequeno gorro. As vestes do homem são escuras, exceto por um tecido claro com palavras que está colocado sobre seu tórax. As mãos dele estão amarradas e segurando uma cruz. Atrás do homem, bem ao fundo, há a silhueta do busto de pessoas. Algumas olhando para cima com a expressão de sofrimento e outras com a cabeça inclinada para baixo.

PÁGINA 145

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Francisco de Goya y Lucientes intitulada Os desastres da guerra: Isto é pior (1812-1815) mede 5,5 centímetros por 20,4 centímetros e apresenta, ao centro da imagem, um homem nu, com o braço direito decepado, as pernas abertas sentado em um tronco de uma árvore sem galhos. Uma parte do tronco empala o homem que tem uma expressão cadavérica de horror na face. Sua boca está aberta, olhos fechados e os cabelos assanhados. É possível observar a ponta de um objeto pontiagudo abrindo suas costas de dentro para fora. Ao fundo há uma árvore com galhos e folhas e próximo dela, do lado direito, um soldado com a espada levantada em posição de ataque e algumas pessoas próximas a ele. Do lado esquerdo, encostado no tronco da árvore há um outro soldado deitado.

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Francisco de Goya y Lucientes intitulada Os desastres da guerra: Grande façanha! Com mortos (1812/1815) mede 5,6 centímetros por 20,5 centímetros e apresenta, ao centro da imagem, três homens pendurados no tronco de uma árvore com folhas. Os três estão nus e em posições diferentes. O mais ao centro tem os braços amarrados, para trás, ao tronco, a cabeça abaixada mostrando apenas o cabelo, uma corda na cintura e os pés juntos e amarrados com corda. À direita há um homem sem braços e sem cabeça pendurado no tronco pelas pernas. Ao lado do homem há uma cabeça espetada na árvore. Ela tem cabelos escuros e curtos, bigodes e está com os olhos e a boca fechados. Um pouco abaixo da cabeça estão pendurados na árvore dois braços amarrados pelos pulsos. No lado esquerdo há um homem caído com as pernas levantadas. Ele está com a mão direita amarrada; seus olhos estão abertos e sua boca está fechada.

PÁGINA 146

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Francisco de Goya y Lucientes intitulada A Tauromaquia: Desgraças acontecidas na arquibancada da Praça de Madri e morte do alcaide de Torrejón (1816) mede 24,7 centímetros por 35,3 centímetros e retrata uma cena de tourada em que várias pessoas estão caídas no chão. Na parte esquerda da imagem um touro escuro em pé tem uma pessoa pendurada em seus chifres. Aos pés do animal algumas pessoas fazem movimentos que indicam fuga enquanto outras estão deitadas sobre o chão. No meio da imagem uma barra de madeira liga um extremo, onde uma criança observa a cena, a outra. No meio da barra, um homem vestido de preto caído está sendo puxado por outro homem que está em pé, vestido de branco.

PÁGINA 147

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Francisco de Goya y Lucientes intitulada A Tauromaquia: Agilidade e ousadia de Juanito Api ñani na praça de Madri - 1816 (1ª ed. | 1st ed.) mede 31,5 centímetros por 43,2 centímetros e retrata uma cena de tourada. Nela, há um homem que se mantém suspenso segurando com as duas mãos em uma longa vara vertical sobre um touro no centro de uma arena diante de uma plateia em arquibancada protegida por um muro. O homem parece tremular como uma bandeira no ar, com os braços abertos segurando na vara apoiada parcialmente no tórax para dar sustentação ao corpo. As pernas estão flexionadas em ângulos diferentes e ele está vestido com um traje de luzes, roupa típica de um toureiro, adornado com bordados e composto por jaqueta curta com ombreiras, faixa sobre a barriga, calças curtas cobrindo os joelhos, meião e sapatilha. Ele olha em direção ao touro preto abaixo de si. O animal está com as patas dianteiras e traseiras alongadas, em sinal de ataque, e a cabeça, com um par de chifres pontiagudos e curvados para cima, encosta na vara. Ambos projetam sombras no chão da arena. Ao fundo, um muro separa as arquibancadas da arena. Enquanto uma parte está vazia, na outra, homens, mulheres e crianças assistem à cena. Algumas pessoas estão com a cabeça coberta. Algumas estão vestidas com longas vestes e outras estão segurando sombrinhas.

PÁGINA 148

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Francisco de Goya y Lucientes intitulada Os provérbios: Disparate da besta (Outras leis para o povo) - 1810/1815- mede 31,7 centímetros por 41,7 centímetros e mostra um elefante e um grupo de pessoas em um ambiente que parece uma caverna. O animal, que está posicionado à direita na imagem, é escuro com patas compridas e o lombo bem proeminente. Sua tromba está emborcada para baixo, sua boca fechada e seus olhos abertos. Ele observa o grupo de pessoas que está posicionado do lado esquerdo. Um dos homens está curvado para a direita segurando uma espécie de livro grande na direção do elefante. Os demais homens estão em pé e suas expressões faciais denotam bastante medo. Todos estão vestidos com túnicas e possuem cabelos longos e turbantes na cabeça.

PÁGINA 149

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Francisco de Goya y Lucientes intitulada Os provérbios: Modo de voar (1810/1815) mede 31,9 centímetros por 45,2 centímetros e apresenta algumas figuras humanas voando presas a grandes asas que se assemelham a asas de morcegos. Na parte centro esquerda da imagem um homem com o tórax nu de calças e botas, está preso a um par de asas. Ele está agachado e os pés dele estão sobre cordas que saem da parte superior das asas. Atrás dele, os demais estão quase na mesma posição. As figuras são claras e contrastam com o fundo escuro.

PÁGINA 150

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Francisco de Goya y Lucientes retrata um homem gigante com sorriso perturbador, com os braços levantados tocando castanholas. O homem gigante veste uma blusa clara de mangas longas bem iluminada no peito, uma faixa de tom médio sobre a barriga e calças compridas escuras. Os olhos do homem gigante estão semicerrados, com pés de galinhas, a boca aberta sorrindo, o nariz é curto, porém protuberante com narinas grossas e os cabelos são curtos e bem esticados para trás. À direita, emergindo da parte de trás do homem na altura da cintura, em uma área mais clara, há um vulto esboçado de uma cabeça com expressão tensa de grito, desesperado.

PÁGINA 151

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Francisco de Goya y Lucientes intitulada Os provérbios: Bobão (1810/1815) mede 31,7 centímetros por 44,9 centímetros e retrata um homem gigante, com sorriso perturbador, com os braços levantados tocando castanholas olhando para um outro homem menor que parece segurar uma pessoa dentro de um saco. O homem gigante veste uma blusa clara de mangas longas bem iluminada no peito, uma faixa de tom médio sobre a barriga e calças compridas escuras. Os sapatos dele são escuros e os pés estão em posição aberta, sustentando as pernas abertas e flexionadas com os joelhos para fora no mesmo alinhamento dos cotovelos. Na gravura foram utilizadas várias técnicas para os efeitos de sombras e traços que remetem a um esboço, com traços bem-marcados, com forte expressão gestual dos movimentos feitos pelo artista. Os olhos do homem gigante estão semicerrados, com pés de galinhas, a boca aberta sorrindo, o nariz é curto, porém protuberante com narinas grossas e os cabelos são curtos e bem esticados para trás. À direita, emergindo da parte de trás do homem na altura da cintura, em uma área mais clara, vultos esboçados de duas cabeças, uma para cada lado, com expressões tensas de grito, desesperadas. Em uma delas a boca encontra-se aberta e os olhos semicerrados espiando de canto o homem gigante. O homem gigante olha com ar sádico para um homem menor à esquerda da composição, com o corpo coberto por um manto, calças curtas abaixo dos joelhos, meião e sapatilhas. Este homem segura o corpo de uma

pessoa embrulhada em um longo tecido. A pessoa embrulhada está apenas com os pés calçados de fora do tecido, e percebe-se que as pernas estão abertas e tensionadas em paralelo uma à outra.

PÁGINA 152

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Eugène Delacroix intitulada Cavalo selvagem; ou: cavalo assustado saindo da água (1828) mede 34,5 centímetros por 26,8 centímetros e retrata em aspecto de desenho a lápis preto a imagem de um cavalo em posição de corrida. O animal está com as patas traseiras e dianteiras flexionadas, o rabo esticado e seu pescoço inclinado para trás, como se estivesse olhando algo enquanto corre. Sua crina está esvoaçando ao vento e sob seus pés a grama grande forma ondulações. O fundo da imagem é escuro composto por traços de diversas direções. Na base da grama está escrito o nome do artista, seguido da letra X e do ano de 1828.

PÁGINA 153

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Eugène Delacroix intitulada Leão devorando um cavalo (1844) mede 17 centímetros por 23,5 centímetros e retrata em aspecto de desenho a lápis preto a imagem de um leão atacando um cavalo. O leão possui uma juba longa e ouriçada, repartida ao meio, um par de orelhas baixas, olhos arregalados e abocanha o pescoço do cavalo desfalecido caído ao chão. O enorme felino está deitado, com as robustas patas traseiras juntas, enquanto as dianteiras estão pousadas com as unhas à mostra sobre a crina e o pescoço do equino. O rabo curvado do leão se aproxima do focinho sangrento do cavalo, que está com a boca aberta, a língua para fora e os olhos fechados. Além de caído, o equino está com as patas dianteiras juntas, encolhidas com um tecido cobrindo o garrote e o dorso. No canto inferior direito está a assinatura do artista, EUG. DELACROIX.

PÁGINA 158

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Edouard Manet intitulada A execução de Maximiliano (1867) mede 44,2 centímetros por 61,3 centímetros e apresenta um grupo de soldados vestidos com roupa e chapéus pretos e cartucheiras brancas. A maioria deles apontam suas armas de fogo de cano longo para um grupo de homens desarmados. Um soldado está com a espada levantada e outro observa sua arma. Os homens que estão recebendo os tiros também vestem preto. A grande maioria deles tem a cabeça descoberta, exceto um que está com um chapéu de aba larga grande. No fundo, como se estivessem em cima de um muro há uma série de rabiscos que sugerem pessoas assistindo à cena.

PÁGINA 159

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Edouard Manet intitulada A barricada (repressão da Comuna de Paris) -1871- mede 47,6 centímetros por 34 centímetros e ilustra alguns homens de pé e vestidos com longos casacos, observando um amontoado de objetos e pessoas na esquina de uma rua. Os homens estão com as mãos levantadas acenando e apontando na direção dos que estão no meio da bagunça e dos quais só vemos uma parte das cabeças. É uma imagem urbana com prédios de tamanhos variados, postes de iluminação pública e barris, jogados ao chão. Nesta litogravura os efeitos de sombras e traços que remetem a um esboço, com traços bem-marcados, com forte expressão gestual dos movimentos feitos pelo artista é bastante evidente, como se fosse feito com lápis grafite grosso e macio.

PÁGINA 161

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Max Klinger Gravura intitulada Afundando (folha 12 do ciclo "Uma vida") -1884- mede 60 centímetros por 44,6 centímetros e retrata uma pessoa que parece estar se afogando no mar. A pessoa, que está apenas com a cabeça fora da água, tem cabelos curtos encaracolados, os olhos e a boca estão abertos em sinal de desespero. O mar aparenta estar calmo, exceto pela área próxima à pessoa. Nessa, há representações da água em turbulência que irradiam da cabeça da pessoa se afogando para as laterais. O centro da imagem é mais claro em relação ao fundo escuro. A linha d'água faz divisa com um céu carregado de nuvens grandes.

PÁGINA 164

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Edvard Munch intitulada Autorretrato com esqueleto do braço (1895) mede 45,6 centímetros por 31,5 centímetros e apresenta o desenho do rosto branco do artista que contrasta com o fundo preto da imagem. Os traços do parecem terem sido feitos à lápis. Seus cabelos são curtos, com uma franja sobre a testa. Suas orelhas são proeminentes, seus olhos abertos com pálpebras caídas e suas sobrancelhas grossas. Ele possui bigode e sua boca está fechada. Na base da imagem há o desenho dos ossos rádio, carpo e metacarpo humanos. Sobre a imagem há a assinatura do artista e o ano de 1895.

PÁGINA 170

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Edvard Munch intitulada Madona (1895/1902) mede 65 centímetros por 44,5 centímetros e apresenta o torso de uma mulher seminua com os olhos fechados. Tem como base principal as colorações preta, azul e vermelha. O cabelo preto e longo da mulher se destaca em meio às curvas sinuosas do fundo nas cores acima descritas. A mulher aparenta estar dormindo e seus seios e braços parecem estar envoltos em uma bruma escura e densa.

PÁGINA 171

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Edvard Munch intitulada Mulher com cabelo ruivo e olhos verdes (1902) mede 81 centímetros por 57,8 centímetros e apresenta o torso de uma mulher. Ela tem longos e volumosos cabelos vermelhos que alcançam a cintura. Seus olhos verdes estão abertos, quase arregalados. Seu nariz é pequeno e seus lábios finos estão fechados. Seus seios grandes estão à mostra e tem o bico avermelhado, assim como o umbigo. Ao redor de toda a imagem há o desenho retangular de uma moldura vermelha.

PÁGINA 172

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Edvard Munch intitulada Medo (1896) mede 57,1 centímetros por 43 centímetros e mostra um grupo de pessoas é representado por formas simples sob um céu configurado por linhas sinuosas, intercaladas entre grossas e finas que cortam horizontalmente a parte superior da composição. As pessoas estão todas vestidas de preto e agrupadas da parte central direita em direção ao final composição. Bem à frente na parte central inferior da gravura uma jovem de rosto redondo e cabelos presos por um chapéu branco ou arco de aba grossa com amarração no pescoço. A moça tem a franja repartida ao meio, olhos pequenos e estatelados fixos para a frente, sobrancelhas finas bastante arqueadas, dois pontos que configuram o nariz e leves traços marcam as maçãs do rosto e a boca, quase que de forma cadavérica. Do lado direito dela há uma outra jovem com as mesmas características, porém, com as sobrancelhas mais grossas, assim como um rapaz, do lado oposto, cujos cabelos são pretos e curtos. Atrás dos três jovens há um homem de rosto alongado e cartola preta de copa alta, assim como outros quatro homens que se avistam no horizonte junto a uma mulher. Todos parecem caminhar como em uma evacuação. Ao fundo, paisagem configurada por linhas sinuosas de uma baía, com alguns barcos na água e montanhas ao fundo.

PÁGINA 173

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Edvard Munch intitulada Meninas na ponte (1918) mede 63 centímetros por 52,9 centímetros e apresenta três mulheres sobre uma ponte. A gravura é policromática com forte prevalência das cores amarelo, azul, laranja e verde escuro. Na parte central da imagem as três moças estão encostadas na mureta da ponte voltada para o rio. A primeira moça está com um vestido branco, a segunda com um vestido laranja e a terceira com um vestido verde escuro. O chão da ponte é composto por linhas verticais claras com tons de amarelo e laranja. A findo há uma casa branca com o telhado azul, uma grande árvore e demais vegetações. O céu é composto por linhas brancas verticais sobre um fundo azul escuro.

PÁGINA 175

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Maximilian Kurzweil intitulada A almofada (1903) mede 55,5 centímetros por 45,2 centímetros e apresenta, ao centro da imagem, uma mulher sentada em um sofá. A mulher está com um braço apoiado em uma almofada e com o outro ela cobre o rosto. A mulher tem cabelos pretos, presos em um penteado e veste um longo vestido azul, que cobre todo o corpo dela. O sofá é estampado com figuras em tonalidades de verde e a parede onde o sofá está apoiado é marrom. A almofada, onde a mulher apoia um dos braços, é estampada com algumas figuras geométricas, com a predominância das cores branca, amarela, verde e azul.

PÁGINA 177

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Pierre Bonnard intitulada Mulher com sombrinha (1894) mede 32,2 centímetros por 25,2 centímetros e apresenta, no plano central da imagem, uma mulher subindo uma pequena escadaria. Os traços não correspondem à realidade, dando um ar de forte expressão ao desenho. A cabeça da mulher está inclinada para baixo e tem cabelos curtos e fartos presos sob um chapéu. Seu rosto pequeno tem uma macha vermelha na parte direita. Ela veste um vestido preto que cobre do pescoço aos pés. Seu braço esquerdo plana no ar e com o direito ela segura uma parte do vestido e um longo guarda-chuva preto.

PÁGINA 182

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Edouard Vuillard intitulada Interior em cor-de-rosa I (1899) mede 39 centímetros por 30,5 centímetros e apresenta um recorte parcial de um quarto, em que o ângulo é direcionado para o teto. A técnica da cromolitografia, escolhida pelo artista, possibilita a impressão de inúmeras cores a partir de desenhos preparados em matrizes de pedra individuais. O aspecto é de uma pintura com traços que remetem a pinceladas texturizadas e forte expressão gestual. Na parede frontal, forrada com padronagem de pintura sugestionando arabescos florais predominantemente em vermelho com detalhes em marrom sobre fundo rosa, há uma porta no canto lateral direito. A porta tem batentes com contornos vermelhos e está entreaberta, de onde surge uma mulher de pele clara e um xale em azul e branco que cobre uma parte da cabeça, com a região do pescoço protegida por um um cachecol. Mais próximo, acima da porta, desce do teto rosa com frisos brancos um lustre pendurado por uma corda vermelha, do qual vemos apenas a metade. A luminária maior emite luz na coloração amarelo claro e as duas menores em amarelo em um tom mais escuro. Ao lado da porta há um grande móvel vermelho que se assemelha a uma escrivaninha com aparador. Sobre ele, um abajur com o corpo azul claro e a cúpula com bordas amarelas e miolo vermelho. Bem próximos, também sobre o móvel, estão alguns objetos e uma caixa amarela e, acima dela, fixado na parede parcialmente coberta pela cúpula do abajur há uma pintura de paisagem de árvores em tons marrom e azul. Do lado esquerdo da composição uma das paredes do quarto é branca, assim como a porta, diferente do padrão rosa predominante, sugerindo assim

um efeito de luminosidade. Na borda inferior da gravura a inscrição a lápis: 1810/495/3.

PÁGINA 183

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Edouard Vuillard intitulada A partida de damas (1899) mede 35,4 centímetros por 28 centímetros e apresenta dois homens e uma mulher em um recinto. A técnica da cromolitografia, escolhida pelo artista, possibilita a impressão de inúmeras cores a partir de desenhos preparados em matrizes de pedra individuais. O aspecto é de uma pintura com traços que remetem a pinceladas texturizadas e forte expressão gestual. O fundo da parede é bege escuro com traços, em variadas direções em tons de verde e vermelho. Os homens estão sentados um de frente para o outro. Ambos vestem roupas cor de vinho e entre eles há um tabuleiro usado para jogos de Dama e Xadrez. As cadeiras têm estampas florais na cor vermelha. A mulher está em pé observando o jogo dos dois homens e a tonalidade de seu vestido longo é a mesma das roupas dos homens.

PÁGINA 184

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Henri de Toulouse-Lautrec apresenta um homem e duas mulheres. O homem, que está colorido completamente de marrom, usa uma cartola na cabeça. Seus olhos estão semi fechados, seu nariz é curto e pontiagudo. Ele usa bigodes e a boca está em formato de bico. Aparenta estar vestindo roupas formais, típicas do final do século dezenove na Europa e tem uma bengala e um par de luvas nas mãos. Ele aparenta estar tentando beijar a mulher que está à frente dele, que se esquiva e tem uma expressão de repulsa no rosto. Ela usa um chapéu branco sobre os cabelos ruivos presos. Tem uma fita preta no pescoço branco e está vestindo um vestido de mangas bufantes em estilo três quartos, fino na cintura e largo nos quadris. Ela usa luvas pretas compridas que vão até a altura do cotovelo. Próximo à mulher há uma estrutura amarela que aparenta ser uma parte do encosto de uma cadeira. Entre eles, na parte de trás da cena, uma segunda mulher observa tudo. É possível observar apenas uma parte de sua cabeça e de um dos ombros. Ela tem um chapéu longo marrom na cabeça, uma mecha de cabelo preto sobre a testa, sobrancelhas arqueadas, olhos abertos e nariz pequeno. Ela também apresenta sardas vermelhas próximas aos olhos. O fundo da cena é composto por uma espécie de parede amarela, com retângulos marrons de fundo azul e uma espécie de janela com pequenos quadrados em esquadrias verdes, com o fundo azul.

PÁGINA 190

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Henri de Toulouse-Lautrec intitulada Moulin Rouge (1891) mede 170,5 centímetros por 121,5 centímetros e apresenta um recorte parcial de um espaço de dança com o piso em azul muito claro e marcado por linhas pretas paralelas retas. No primeiro plano há um homem de perfil monocromático na cor cinza. Ele está com uma cartola na cabeça. Seu

nariz grande se destaca de perfil e sua boca e olhos estão fechados. O desenho sugere que ele veste uma longa vestimenta formal. Seu braço direito está flexionado, levando sua mão quase à boca e seu braço esquerdo está rigidamente reto. Próximo dele há a assinatura do artista e mais acima uma grande figura geométrica amarela. Logo atrás do homem, uma mulher dança cancan com uma perna no chão e a outra levantada. Suas pernas estão revestidas com meias vermelhas e ela usa uma saia branca longa e volumosa. Sua blusa é vermelha com bolas brancas e seu rosto em perfil está sério. Seu cabelo loiro está amarrado em um penteado na cabeça. No extremo fundo da cena, após a mulher, há vários contornos pretos de homens, com chapéus longos e mulheres com penteados grandes. Acima deles há pequenas figuras geométricas amarelas e na extremidade superior está escrito em Moulin Rouge (em letras vermelhas) Bal Tours le Soirs La Goulue (em letras pretas).

PÁGINA 191

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Henri de Toulouse-Lautrec intitulada O inglês no Moulin Rouge (1892) mede 62,7 centímetros por 48,3 centímetros e apresenta um homem e duas mulheres ao centro da imagem. O homem, que está colorido completamente de marrom, usa uma cartola na cabeça. Seus olhos estão semi fechados, seu nariz é curto e pontiagudo. Ele usa bigodes e a boca está em formato de bico. Aparenta estar vestindo roupas formais, típicas do final do século dezenove na Europa e tem uma bengala e um par de luvas nas mãos. Ele aparenta estar tentando beijar a mulher que está à frente dele, que se esquiva e tem uma expressão de repulsa no rosto. Ela usa um chapéu branco sobre os cabelos ruivos presos. Tem uma fita preta no pescoço branco e está vestindo um vestido de mangas bufantes em estilo três quartos, fino na cintura e largo nos quadris. Ela usa luvas pretas compridas que vão até a altura do cotovelo. Próximo à mulher há uma estrutura amarela que aparenta ser uma parte do encosto de uma cadeira. Entre eles, na parte de trás da cena, uma segunda mulher observa tudo. É possível observar apenas uma parte de sua cabeça e de um dos ombros. Ela tem um chapéu longo marrom na cabeça, uma mecha de cabelo preto sobre a testa, sobrancelhas arqueadas, olhos abertos e nariz pequeno. Ela também apresenta sardas vermelhas próximas aos olhos. O fundo da cena é composto por uma espécie de parede amarela, com retângulos marrons de fundo azul e uma espécie de janela com pequenos quadrados em esquadrias verdes, com o fundo azul. Na parte superior há um semicírculo nas cores branca com listras horizontais marrons e laranja.

PÁGINA 192

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Henri de Toulouse-Lautrec intitulada O grande camarote (1896/1897) mede 51,2 centímetros por 39,8 centímetros mostra, ao centro, uma mulher entre outras pessoas em um ambiente festivo. A mulher retratada no centro da gravura é branca e usa maquiagem rosada nos olhos e lábios vermelhos destacados. Ela está de pé vestida com uma calça preta de pernas justas nas panturrilhas e bufantes nas coxas. Uma das mãos está no bolso enquanto ela observa inclinada algo ao redor. Sua blusa amarela

sem mangas tem gola grande, irradiante e plissada, deixando à mostra seu colo. O cabelo da mulher com ar jovial é branco e está penteado para cima, em forma de pirâmide com um laço de fita amarela na ponta. Atrás da mulher várias pessoas estão com roupas festivas e alegóricas, típicas do final do século dezenove na França. Bem próxima a ela, outra mulher de cabelos ruivos amarrados em coque sob um pequeno chapéu azul traja um xale longo na cor ocre com debrum azul, sobre um vestido marrom acinzentado, se desloca para a esquerda. Um homem de traje marrom e chapéu-coco acompanha uma mulher com um vestido longo, sem mangas, na cabeça sustenta um volumoso chapéu azul-esverdeado. Também atrás da primeira mulher, do lado esquerdo, há outra, com um volumoso casaco preto de pele e chapéu pretos sentada em uma cadeira tubular amarela, junto às silhuetas de outras pessoas. Ao fundo uma parede ou enorme janela de caixilho amarelo quadriculada com os vidros azuis.

PÁGINA 193

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Henri de Toulouse-Lautrec intitulada A palhaça do Moulin Rouge (1897) mede 40,7 centímetros por 31,7 centímetros e apresenta ao centro, uma mulher entre outras pessoas em um ambiente festivo. A mulher retratada no centro da gravura é branca e usa maquiagem rosada nos olhos e lábios vermelhos destacados. Ela está de pé vestida com uma calça preta de pernas justas nas panturrilhas e bufantes nas coxas. Uma das mãos está no bolso enquanto ela observa inclinada algo ao redor. Sua blusa amarela sem mangas tem gola grande, irradiante e plissada, deixando à mostra seu colo. O cabelo da mulher com ar jovial é branco e está penteado para cima, em forma de pirâmide com um laço de fita amarela na ponta. Atrás da mulher várias pessoas estão com roupas festivas e alegóricas, típicas do final do século dezenove na França. Bem próxima a ela, outra mulher de cabelos ruivos amarrados em coque sob um pequeno chapéu azul traja um xale longo na cor ocre com debrum azul, sobre um vestido marrom acinzentado, se desloca para a esquerda. Um homem de traje marrom e chapéu-coco acompanha uma mulher com um vestido longo, sem mangas, na cabeça sustenta um volumoso chapéu azul-esverdeado. Também atrás da primeira mulher, do lado esquerdo, há outra, com um volumoso casaco preto de pele e chapéu pretos sentada em uma cadeira tubular amarela, junto às silhuetas de outras pessoas. Ao fundo uma parede ou enorme janela de caixilho amarelo quadriculada com os vidros azuis.

PÁGINA 195

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Henri de Toulouse-Lautrec intitulada O camarote da máscara dourada (1894) mede 49,8 centímetros por 32,5 centímetros e mostra duas mulheres em um camarote de teatro. A estrutura tem partes vermelhas, na base e cortinas internas, claras e douradas, nos detalhes de gesso nos frisos laterais e na grande máscara com a boca que enfeita o centro da estrutura. As mulheres estão dentro do camarote na parte central da imagem. Uma delas veste uma roupa completamente preta, que vai da gola até as mangas. Ela usa um pequeno chapéu preto sobre os cabelos

ruivos presos e sua boca vermelha se destaca na pele branca. Ela segura, com a mão esquerda, um pequeno par de óculos. Ao lado dela aparece a cabeça de uma mulher loira com o cabelo preso e a boca vermelha. Na margem inferior esquerda da imagem há a assinatura do artista.

PÁGINA 201

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Karl Schmidt-Rottluff intitulada Menina à frente do espelho (portfólio Neumann, folha 6)-1914- mede 61,2-61,7 centímetros por 50,2-51 centímetros e retrata, em grossos contornos pretos vazados, uma moça nua se olhando no espelho. Ela tem o cabelo longo liso e preso, a cabeça está inclinada e seus braços estão posicionados na cintura. O espelho na frente dela reflete a imagem em sentido oposto. Ela está sobre um piso completamente preto e na frente dela há um pequeno banco claro.

PÁGINA 203

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Franz Marc intitulada Criatura fantástica (1912) mede 14,5 centímetros por 21,5 centímetros e apresenta um animal de quatro patas de pequeno porte que se assemelha a um veado sem chifres. Ele está representado em perfil nas cores preta, cinza e amarela e em traços de pinceladas grossas. No chão, bege, há algumas linhas e atrás do animal uma estrutura vermelha com folhas verdes, semelhante a um grande morango, se destaca. Há formas geométricas variadas e coloridas, em verde, vermelho e roxo, espalhadas.

PÁGINA 204

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Ernst Ludwig Kirchner intitulada Mulher calçando sapato (1912) mede 33,9-34,1 centímetros por 30,7-30,9 centímetros e apresenta uma mulher sentada em um banco calçando um sapato. Ela, que está posicionada no centro da imagem, tem os cabelos pretos curtos e presos, olhos e nariz grandes e a boca fechada. Seu rosto é angular. Ela veste uma roupa que cobre desde o pescoço até a altura da cintura. Suas coxas estão à mostra, dando destaque para as meias pretas que chegam quase à altura dos quadris. Ela está com as pernas cruzadas para auxiliar no movimento de calçar o sapato. Todo o cenário é composto de traços e figuras geométricas em direções variadas, conferindo dramaticidade e volume à cena. Ao fundo percebe-se a silhueta de outra mulher de cabelos pretos longos segurando as pernas junto ao corpo.

PÁGINA 205

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Ernst Ludwig Kirchner intitulada Grupo Brücke (cartaz da exposição na Galerie Arnold) -1910- mede 90,3 centímetros por 60,9 centímetros e apresenta um cartaz que tem aspecto de colagem com cores vibrantes em vermelho, amarelo e preto. Um cartaz de exposição com o

desenho de uma figura humana, nua, em repouso no centro. Na parte de cima da composição está escrito "KG Brücke", em preto sobre o fundo vermelho em letras grandes. Este é o nome do grupo de artistas responsáveis pela mostra. A pessoa está encostada, com as pernas cruzadas, sobre um fundo preto, assim como os cabelos fartos e curtos na altura dos ombros. Os olhos são grandes, abertos e bem delineados como toda a composição. Os lábios são vermelhos e estão fechados. Os mamilos são sinalizados por duas formas hexagonais e ela segura algo com a mão esquerda sobre a região genital. Perto do joelho flexionado, no canto esquerdo da imagem, há palavras em alemão que traduzindo significa: Impressão Gaertnersche e o nome do artista abreviado E.L. KIRCHNER.

PÁGINA 208

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Oskar Kokoschka intitulada Apanhadora de algodão (Cartaz para a mostra de arte de 1908) – 1908- mede 96 centímetros por 63 centímetros e mostra uma mulher em meio a uma plantação de algodão. O cartaz tem a composição dividida em três partes. Na parte superior está escrito KUNST SCHAU em grossas letras pretas sobre o fundo branco. No centro da imagem, uma mulher, apresentada de perfil, com os cabelos castanhos na altura dos ombros segura em um ramo de um algodoeiro, representado por vários galhos marrons com círculos vermelhos contendo flores brancas com detalhes pretos nas pontas. A mulher veste uma longa blusa azul com mangas verdes e uma saia vermelha. Atrás dela estão gravadas as letras O e K. Na parte inferior do cartaz está escrito, grossas letras pretas sobre o fundo branco, 1308 MAI OKTOBER WIEN 1-SCHWARZENBGPL. E na extremidade inferior, fora da borda do cartaz está escrito em letras pequenas A. BERGER DRVCK V. LITHOGRAPHIE WIEN VIII. TIGERG. 17/09.

PÁGINA 209

AUDIODESCRIÇÃO: Gravura de Gustav Klimt para a 1ª Exposição de Arte da Associação dos Artistas Plásticos da Secessão Austríaca (após a censura) – 1898- mede 96 centímetros por 70 centímetros. O cartaz tem a composição dividida em três partes de atenção, sendo o miolo central livre: o topo e a parte inferior da imagem, ambos na horizontal, e a lateral direita. Na parte superior, por detrás de sombras de caules de árvores, um homem nu, magro e de músculos definidos têm o corpo inclinado para frente, lutando contra um minotauro caído, também nu, encostado em um rochedo. Minotauro é uma figura mitológica grega híbrida de corpo de homem com cabeça de touro. À esquerda sobre um bloco texturizado está inscrito em latim: A Fonte Sagrada de Teseu e o Minotauro "Ver Sacrum Theseus und Minotaurus". À direita da composição do cartaz, verticalmente, uma pessoa de perfil alongado e retilíneo segura uma finíssima lança vermelha com a ponteira amarela. A pessoa está com um elmo grego amarelo adornado com volutas, com uma crina empinada para o alto e cabelos longos ondulados e pretos pesados para baixo. A longa vestimenta vermelha tem drapejamento bem fino até os tornozelos, revelando

um calçado amarelo que tem apenas as pontas dos dedos para fora. A pessoa segura um grande escudo redondo que figura uma máscara de teatro grega, com um rosto de olhos redondos e bem abertos, boca reta apenas com dentes superiores pontiagudos, sugestão de barba em listras e cabelos ondulados em formas de espirais lado a lado contornando a moldura superior do escudo. O restante do centro do cartaz está vazio. Na parte de baixo dele está escrito as frases em alemão, com letras de espessuras finas, retas e de tamanhos variados, que traduzindo significa: 1ª Exposição de Arte da Associação dos Artistas Plásticos da Secessão Austríaca. Abertura: final de março. Encerramento: meados de junho. Sociedade Imperial e Real de Horticultura."

PÁGINA 211

AUDIODESCRIÇÃO: Gravura de Egon Schiele em forma de cartaz para a 49ª Exposição da Secessão – 1918- mede 68 centímetros por 53 centímetros. Ele é dividido em duas partes. Na primeira, que ocupa dois terços da imagem, um grupo de pessoas está sentado em cadeiras ao redor de uma grande mesa em formato de letra L, sobre um fundo preto. Cada uma das pessoas está vestida com roupas nas cores amarelo, laranja, vermelho e branco e parecem ler papéis e livros dispostos sobre a mesa. Há alguns objetos que parecem pequenos jarros sobre a mesa. Na segunda parte, disposta na região inferior do cartaz, está escrito em letras grandes, grossas e pretas, sobre fundo branco, SECESSION 49. AUSSTELLUNG 9-6 1 K. E abaixo e fora da margem inferior, STEINCDRUCK ALB. BERGER WIEN VIII.

PÁGINA 216

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Egon Schiele intitulada Autorretrato nu (1912) mede 44,8 centímetros por 40 centímetros. Nela o artista Egon Schiele se autorrepresenta nu com as pernas abertas e os braços para trás do meio das coxas para cima. O desenho tem traços sinuosos que nem sempre concluem algumas partes do corpo. O corpo é magro e alongado, a cabeça está inclinada na direção do ombro direito contraído para cima. Os cabelos são pretos, em estilo mullet, curto em cima e nas laterais, mas longo na parte de trás na altura dos ombros. A testa é marcada por muitas linhas de expressão levemente onduladas que pesam sobre as sobrancelhas retas e juntas. Os olhos são grandes e observam de modo insinuante ou com um aspecto desconfiado. Possui um nariz pequeno e delicado, um bigode pequeno apenas sobre a boca fechada. O corpo retratado tem poucos pêlos, que se concentram na parte central do peito descendo pelo tórax e nos púbis. No canto inferior direito, próximo à figura há a assinatura do artista e a data da obra.

PÁGINA 217

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Egon Schiele intitulada Retrato de Arthur Roessler (1914) mede 27,7 centímetros por 33,8 centímetro e apresenta o desenho do busto de um homem. Sua cabeça está voltada para o ombro esquerdo e seu cabelo é curto. Ele tem as sobrancelhas grossas, os olhos abertos, nariz grande, bigodes e está com a boca fechada. Suas mãos estão levantadas, na altura dos ombros, juntas e abertas, com as palmas voltadas para o espectador.

PÁGINA 218

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Egon Schiele intitulada De cócoras (1914) mede 52,5 centímetros por 38,7 centímetros e apresenta o desenho de uma mulher de costas, acocorada e com os braços levantados para cima. Há uma série de rabiscos de traços pretos em direções variadas unindo as mãos. O cabelo da mulher é curto e está preso em um coque na lateral esquerda. Ela olha por cima dos ombros para baixo e na direção direita. Uma série de traços sugere o uso de um pequeno top na área do tórax. Ela usa sapatos pretos e de seu corpo saem uma série de pequenos traços que lembram pêlos.

PÁGINA 219

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Egon Schiele intitulada De luto (1914) mede 51,9 centímetros por 38,9 centímetros e retrata uma mulher sentada de cócoras sobre um tecido preto. Uma série de traços assimétricos definem seu corpo, que aparenta estar nu. O tórax e o abdômen dela estão inclinados, juntamente com sua cabeça, para a esquerda. O cabelo dela escuro é curto e ela olha para baixo, com olhos abertos e grandes. O rosto é definido por traços retos e curvos dando-lhes uma aparência séria.

PÁGINA 221

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Egon Schiele intitulada Retrato de Paris Gütersloh (1918) mede 63 centímetros por 45,4 centímetros e apresenta, no centro da imagem, o desenho do busto de um homem. Ele tem os cabelos curtos e cheios e o rosto angular com marcas de expressão. As sobrancelhas dele estão bem marcadas sobre os olhos grandes e arregalados. Ele possui um pequeno par de orelhas, o nariz grande e está com a boca fechada. No pescoço há um rabisco sugerindo uma gola e os ombros são demarcados por duas linhas. Uma saindo de cada lado da cabeça dele.

PÁGINA 224

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Paul Klee intitulada Comediante (1904) mede 15,3 centímetros por 16,8 centímetros e retrata o busto de um homem, de perfil utilizando o que parece ser uma máscara, muito semelhante a um rosto e com aspecto deformado. O homem tem o perfil esquerdo à mostra, o olho amendoado aberto mirando para cima, boca fechada e com muitas marcas de expressão no canto da boca, nariz e queixo. Ele tem a orelha pontiaguda com muitas rugas, o pescoço grosso e parte do corpo pequeno, desproporcional à cabeça, está coberto por uma camiseta de gola branca. Ele usa um elmo com uma crista de plumas que vai do centro do capacete à parte de trás da cabeça em suspensão levemente curvadas no ar. É possível perceber que ele usa uma máscara que cobre a região dos olhos e nariz, com as mesmas características da pele. Este homem olha para uma outra máscara de rosto inteiro com as mesmas características que ele. A máscara tem a boca curvada em sorriso fechado de lábios grossos, olho esbugalhado olhando para baixo com marcas intensas de pés de galinha e orelha igualmente pontuda como a do homem. A máscara maior tem a testa grande e algo que parece ser um tecido ou pele, com a mesma textura de pele do homem drapeada. O fundo é todo preto, levemente texturizado.

PÁGINA 225

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Paul Klee intitulada Mulher e animal (1904) mede 20 centímetros por 22,8 centímetros e retrata uma mulher seminua sobre uma pedra com o braço esticado para um animal quadrúpede de pequeno porte. A mulher tem a cabeça virada para a direita e o corpo, em perfil, para a esquerda. O rosto dela é composto por traços que dão volume e expressividade ao desenho. O corpo é longilíneo, com os peitos pequenos e caídos e a barriga grande. Da cintura para baixo ela está vestida com um longo tecido que se arrasta até metade do bloco de pedra que a sustenta. Ao lado dela o animal esquálido está com as patas dianteiras levantadas em uma tentativa de tocar com o bico no braço alongado da mulher. O fundo é todo preto, levemente texturizado.

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Paul Klee intitulada Virgem (sonhando) – 1903- mede 22,8 centímetros por 29,2 centímetros e apresenta, no centro da cena, uma mulher nua deitada de lado sobre um tronco de árvore seco. Ela tem as formas corporais exageradas, com os braços finos e alongados, os seios murchos e caídos sobre o tórax, cintura estreita, barriga grande, coxas largas e pernas finas. Um braço está alongado e o outro segura a cabeça. As coxas e pernas estão semiabertas, cada uma apoiada em um galho diferente. O cabelo dela é curto e o rosto angular, apresenta uma feição séria, quase mau humorada, com sobrancelhas arqueadas, olhos amendoados abertos e a boca fechada. Em um galho acima da mulher dois pássaros estão pousados.

PÁGINA 227

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Ernst Fuchs intitulada Imagem de maio (1949) mede 73,4 centímetros por 27,2 centímetros apresenta corpos humanos com proporções não convencionais. Essas figuras estão sobre um chão repleto de vegetação escassa, insetos e objetos. No centro da imagem uma mulher se destaca. Ela tem a cabeça muito pequena em relação ao corpo comprido. Ela está nua, com os seios pequenos à mostra e abaixo deles uma série de ondulações que sugerem costelas. Ela segura ovos com cornetas nas mãos. Os braços dela são finos, a cintura estreita e os quadris largos, igual às coxas. Ela tem os pés estreitos e compridos. Atrás dela há outras duas mulheres com as proporções corporais parecidas. Uma delas segura uma criança nua nos braços e a outra está de costas. No fundo da cena, aparece a silhueta de um homem nu. O restante do fundo da cena é composto por traços, rostos humanos e animais.

PÁGINA 229

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Käthe Kollwitz intitulada As mães (Guerra, folha 6) 1922/1923- mede 53,5 centímetros por 74,5 centímetros e retrata várias mães abraçadas entre si e com os filhos formando um monobloco semelhante a um rochedo impenetrável. Com traços firmes, bloqueados e bem definidos, quase todas as pessoas na composição estão com vestes escuras e apenas ao centro e na lateral do grupo à esquerda aparecem vestes claras, xales de bebês cujas cabecinhas são protegidas em abraços. As vestimentas são longas e cobrem os corpos, deixando apenas as cabeças e mãos à mostra. Os cabelos são pretos como toda composição em contraste com o papel amarelado e as expressões dos rostos escultóricos são sérias e tensas. Os olhos estão bem abertos, em sinal de alerta, e a testa franzida. Com as mãos grandes e fortes abraçam umas às outras e os filhos. Parecem se proteger mutuamente de alguma ameaça externa, em um sinal de força conjunta. As crianças, que estão envoltas pelos corpos juntos das mulheres, têm o rosto sério e temeroso.

PÁGINA 232

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Käthe Kollwitz intitulada Amolando (Guerra dos camponeses; folha 3) – 1905- mede 59,9 centímetros por 43,9 centímetros e apresenta uma figura humana aparece amolando uma lâmina de metal em um pedaço de madeira próximo ao rosto. O busto da pessoa ocupa a parte central da imagem, que é composta por partes escuras e outras claras. O cabelo parece comprido e solto, a testa é grande e os olhos pequenos. Nariz é grande e largo e não é possível observar a boca. A figura veste roupas escuras e suas mãos são grandes. Uma mão segura a lâmina e a outra segura a madeira.

PÁGINA 233

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Käthe Kollwitz intitulada Operária de perfil para a esquerda – 1903- mede 59 centímetros por 44,1 centímetros e apresenta uma mulher da cintura para cima, com vestes escuras sobre fundo totalmente escuro. Destacam-se apenas a cabeça dela, que está de perfil e curvada para a esquerda. Não é possível perceber seus cabelos nem seus olhos. O nariz é grande e a orelha e o lábio são pequenos. Também é possível perceber suas mãos entrelaçadas na altura da barriga.

PÁGINA 234

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Max Beckmann intitulada Mulher na noite (1920) mede 36,8 centímetros por 56,7 centímetros e retrata uma mulher semi deitada em uma superfície plana. Ela ocupa o centro da imagem. Seus cabelos são longos, os olhos e nariz são grandes e os lábios finos estão fechados. Ela apoia o rosto com a mão direita e com a mão esquerda toca em sua barriga. A mulher aparenta estar com poucas roupas. Ela veste uma saia e suas pernas, revestidas com uma meia até a altura do joelho, estão abertas. Ao seu lado há algumas garrafas de bebida. No fundo da imagem, atrás de uma janela, um rosto de olhos grandes observa a mulher.

PÁGINA 235

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Max Beckmann intitulada Rostos; Manicômio (1918) mede 36,8 centímetros por 37 centímetros e retratadas várias pessoas, algumas deitadas, outras em pé, umas perto, outras ao longe, são retratadas em estilo de caricaturas. À direita uma mulher de cabelos longos, boca aberta, nariz grande e semblante triste, levanta as mãos com dedos pontiagudos para cima. À frente dela, um homem cobre o rosto com as mãos e na parte central, ao fundo, outro homem com o corpo alto e magro tem a cabeça inclinada para frente e olha para uma pessoa calva de baixíssima estatura e maciça que está próxima dele com o semblante sério. Ela observa um homem com o aspecto bondoso e chapéu na cabeça, que está sorrindo ao ser conduzido por uma mulher de óculos redondos pequenos e chapéu de enfermeira na cabeça e que tem as mãos sobre os ombros. À frente deles, à esquerda, uma mulher de cabelos longos e repartidos ao meio, o rosto cheio de marcas de expressões tristes, olhos e boca fechados e sobrancelhas franzidas parece estar dentro de uma caixa. Ao fundo é possível ver parcialmente um relógio de parede com ponteiros marcando nove e cinco.

PÁGINA 241

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de George Grosz intitulada Pessoas perfeitas (1920) mede 41 centímetros por 31 centímetros e apresenta um grupo de pessoas distribuído em toda a imagem. A imagem não é colorida, apresentando apenas os contornos em preto, tanto das personagens como da paisagem urbana ao fundo. No primeiro plano um homem com as mãos e os pés amarrados, sobre uma estrutura de madeira, está cercado por outros homens de cartola na cabeça, um médico, uma mulher chorando e soldados. No fundo da imagem há edificações com grades nas janelas e prédios.

PÁGINA 244

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Marc Chagall apresenta um homem e uma menina. O homem está com chapéu na cabeça, uma vara em umas das mãos e calçado com um par de botas. Ele olha para a menina que está sobre uma das rodas do carro. Ela veste um vestido de bolinhas com renda nas mangas e na borda da saia. O cabelo dela está preso em uma trança que vai até a cintura.

PÁGINA 248

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Marc Chagall intitulada Os pintores (1923-1927) mede 29 centímetros por 23 centímetros e retrata duas pessoas pintando um espaço interno. Não há divisão de chão e parede, apenas a sinalização de um teto. A primeira pessoa, que veste uma roupa semelhante a de palhaço, está sobre um cavalete de madeira, com o rosto virado para o alto e segura com uma mão uma lata de tinta e com a outra um pincel. De um lado dela há uma mesa redonda com cadeiras e do outro um pincel. Atrás dela, do lado esquerdo, há um lustre pendurado no teto por uma corrente. A segunda pessoa, posicionada, à direita mais ao fundo, está em pé sobre um cavalete e uma cadeira, veste roupas sóbrias e segura com as duas mãos uma vara com um pincel na ponta.

PÁGINA 249

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Marc Chagall intitulada A menininha mostra o caminho ao cocheiro Selizhan (1923-1927) mede 28,4 centímetros por 22,2 centímetros e apresenta um homem e uma menina em um carro de boi numa paisagem rural. O homem está com chapéu na cabeça, uma vara em umas das mãos e calçado com um par de botas, olha para a menina que está sobre uma das rodas do carro. Ela veste um vestido de bolinhas com renda nas mangas e na borda da saia. O cabelo dela está preso em uma trança que vai até a cintura. Ela olha na direção do boi, do qual observamos as patas traseiras, o rabo e uma parte do corpo. As mãos da menininha estão voltadas para cima na direção do homem. Atrás deles há uma passagem rural com árvores e casas.

PÁGINA 250

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Marc Chagall intitulada A mesa posta (1923-1927) mede 27,8 centímetros por 21,4 centímetros e apresenta uma mesa com duas cadeiras nas laterais, sobre um fundo escuro. Sobre a mesa estão dispostos dois pares de pratos com um conjunto de talheres, composto por garfos, facas e colheres, cada. Há copos, garrafas, um candelabro e bandejas com animais preparados para consumo.

PÁGINA 251

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Marc Chagall intitulada O quarto de Pluschkin (1923-1927) mede 27,7 centímetros por 21,6 centímetros e mostra a cena de um quarto composto por lâmpada elétrica, mesas, cadeiras, escrivaninha, armário e quadros pendurados nas paredes. Há um relógio sobre uma das mesas. Uma criatura está sentada ao redor da outra mesa, sobre a qual há copos e garrafas. Na escrivaninha há gavetas e diversos objetos. O quadro maior, pendurado na parede, retrata animais, frutas e ovos.

PÁGINA 253

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Henri Matisse intitulada Odalisca com magnólias (1923) mede 28 centímetros por 40 centímetros e apresenta, no centro da imagem, uma mulher deitada encostada sobre almofadas. Ela está com os braços levantados e as mãos sobre a cabeça. Há cabelo em suas axilas. O rosto da mulher é angular e está com os olhos amendoados abertos; o nariz é grande e a boca de lábios finos está fechada. Ela tem um colar que vai do pescoço até o meio dos seios nus. Uma de suas pernas está levantada e dobrada e a outra está deitada e dobrada. Um tecido cobre a virilha e parte das pernas dela. Atrás da mulher, ao fundo, há vegetação.

PÁGINA 256

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Henri Matisse intitulada O quarto de Pluschkin - A grande xilogravura (1906) mede 57,2 centímetros por 45,7 centímetros e mostra, através de traços e linhas pretas em diferentes direções, o perfil de uma mulher nua sentada em uma cadeira. O cabelo dela está preso em um coque para cima, ela usa um brinco redondo e repousa o rosto sobre os braços. O peito dela está à mostra e as pernas estão cruzadas. A cadeira é representada por traços, linhas e pontos pretos. Fora da borda, na parte inferior, há a assinatura do artista e ao lado a marcação 4/50.

PÁGINA 257

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Henri Matisse intitulada Jovem estudante – Máscara I (1952) mede 65 centímetros por 50 centímetros e apresenta um rosto composto por um par de olhos e sobrancelhas, um nariz e dois lábios. O contorno angular do rosto foi feito a partir de uma única linha, uma das sobrancelhas e o nariz apresentam o mesmo padrão. Os olhos são representados por dois pontos cada e os lábios por linhas onduladas. Fora da borda, na parte inferior, há a assinatura do artista e ao lado a marcação 13/15.

PÁGINA 261

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Pablo Picasso intitulada Busto de mulher baseado em Lucas Cranach, o Jovem (1958) mede 76,5 centímetros por 57 centímetros e apresenta o busto de uma mulher ricamente vestida, com as mãos cruzadas. Ela usa uma boina sobre os cabelos presos em um penteado repleto de figuras geométricas coloridas. O rosto dela, em formato oval, apresenta traços e formas geométricas pretas, vermelhas e beges. Os olhos, o nariz e a boca estão representados desconstruídos das formas comuns, sob o formato cubista. Ela carrega no pescoço diversos colares amarelos e vermelhos. A blusa dela é preta de mangas azuis com desenhos geométricos cinza. Próximo ao pulso há figuras geométricas vermelhas e amarelas. A saia da mulher é rodada, vermelha, com detalhes brancos e dourados. No fundo, próximo à mulher, há um detalhe branco com traços azuis e o restante da imagem é composto por áreas pretas e beges.

PÁGINA 266

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Pablo Picasso intitulada Cabeça de mulher (1962) mede 75,1 centímetros por 61,9 centímetros retrata a cabeça de uma mulher. As formas, totalmente desconstruídas da realidade, são demarcadas por linhas coloridas grossas e expressivas. O formato da cabeça é delimitado por contornos de linhas pretas e amarelas e as áreas internas do rosto por linhas, retas e curvas, pretas, amarelas, vermelhas e verdes. Apesar dos formatos não condizem com a realidade, o rosto da mulher apresenta muita expressão. Uma linha grossa amarela, que sai da testa ao pescoço, define uma parte de seu nariz. A outra parte do nariz é definida, juntamente com a boca, por outra linha vermelha, que sai da testa. Os olhos da mulher são grandes e expressivos, definidos por formas e linhas.

PÁGINA 267

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Pablo Picasso intitulada Busto de mulher com chapéu (1962) mede 75 centímetros por 62 centímetros retrata o busto de uma mulher com chapéu. A figura foi concebida com contornos espessos em preto e preenchimentos em blocos coloridos vibrantes que empregam muita energia na composição cubista. O rosto da mulher é bastante expressivo em formato triangular. Uma parte dele é vermelho, com detalhes em lilás, e a outra

metade branca mesclado com amarelo. Os olhos da mulher são grandes, pretos e com longos cílios sobrepostos por sobrancelhas grossas e arrepiadas. O nariz comprido é delineado por duas linhas pretas que saem da testa. A boca pequena está fechada. Parte do pescoço é amarelo e a outra branco e os cabelos compridos até a altura dos ombros são demarcados com traços pretos, lilás e verdes. O chapéu, que cobre o alto da cabeça, é amarelo, com linhas vermelhas e pretas e no topo dele há duas bolas vermelhas de cada lado e apenas uma lilás do lado direito. A blusa da mulher tem padronagem de estampa de traços vermelhos em direções variadas sobre fundo verde com destaque para um conjunto de traços lilás agrupados no contorno da gola.

PÁGINA 269

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Pablo Picasso intitulada A mulher na poltrona n° 1 (1948) mede 70 centímetros por 54,5 centímetros e mostra o busto de uma mulher sentada em uma poltrona. A mulher está posicionada ao centro da imagem, sobre um fundo claro. Os cabelos dela são volumosos e escuros, o rosto, em formato oval, apresenta olhos grandes e abertos, o nariz é grande e os lábios são pequenos e estão fechados. Os peitos da mulher estão à mostra e as mangas bufantes de sua roupa apresenta figuras geométricas brancas em cada lado. As mãos da mulher estão juntas e atrás dela é possível observar os contornos da poltrona.

PÁGINA 270/271

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Pablo Picasso intitulada Composição abstrata – (c. 1957) mede 45,3 centímetros por 88,6 centímetros e apresenta um grande painel abstrato composto por figuras geométricas, linhas, traços, pontos e estrelas. O fundo do painel é bege e sobre ele respingos de cores se intercalam entre os traços e demais elementos pretos. Há pinceladas azuis, verdes, vermelhas, rosas, laranjas, amarelas e pretas. Os traços pretos formam desenhos lúdicos e sem correspondência com elementos figurativos. Na parte inferior direita da imagem há a assinatura do artista, Miró.

PÁGINA 275

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Pablo Picasso Sem título (1974) mede 90 centímetros por 64 centímetros e apresenta uma composição abstrata com algumas figuras geométricas irregulares, como círculos, triângulos e meia-lua, além de pontos, traços e linhas em diferentes cores, tamanhos e volumes. As cores predominantes são preto, azul, verde, amarelo e rosa. Há gestualidade intensa e muita subjetividade na obra. Percebem-se elementos que remetem a uma figura humana com cabeça, braços, chapéu, barriga, pés e mãos e ao mesmo tempo dá autonomia para imaginarmos outros seres fantásticos ou o que quisermos. O artista foi um dos grandes nomes do surrealismo, movimento artístico onde os sonhos e o subconsciente têm grande influência nas obras de arte. A composição é vertical e um pouco acima da parte central há um círculo irregular semelhante a uma gota, com uma pontinha em cima. Ela é preta e tem

dentro quatro círculos concêntricos em verde, amarelo, vermelho e um ponto preto central. A gota parece ser suspensa por outra em cima dela, porém, invertida, como um balão. Um pouco mais abaixo das gotas, do lado esquerdo, há uma forma que lembra um asterisco ou uma estrela, forma muito recorrente nos trabalhos de Miró. A continuidade do corpo da composição tem uma meia-lua azul translúcida que sobrepõe alguns traços e respingos pretos apontando para cima. Um triângulo verde cercado por espessos traços em vermelho e preto, finalizados por pequenas formas na base, uma de cada lado em verde e azul. Do lado esquerdo, distante das outras formas, há um delicado círculo rosa com miolo com a mesma coloração mais intensa. No rodapé à direita a assinatura do artista, Miró.

PÁGINA 276

AUDIODESCRIÇÃO: Serigrafia de Andy Warhol feita a partir da imagem de uma cadeira elétrica, em cores e tons diversos. Essa cadeira, que está no centro das imagens, é retratada com cores eletrizantes em tonalidades e em contrastes que nos lembram radiografias ou negativos de fotografias. A cadeira está em uma sala com parede dividida horizontalmente por duas tonalidades delimitadas por uma faixa. Ela tem ângulos retos, encosto de gradil, apoio para os braços e amarras junto ao solo por onde passa um cabo no local do assento. A cadeira é reproduzida em combinações de amarelo e preto. Essas gradações cromáticas nem sempre permitem boa visibilidade da cena.

PÁGINA 278

AUDIODESCRIÇÃO: Serigrafia de Andy Warhol intitulada Cadeira elétrica 1 (série de 10 obras) -1971- mede 89,9 centímetros por 121,6 centímetros feita a partir da imagem de uma cadeira elétrica, em cores e tons diversos. Essa cadeira, que está no centro das imagens, é retratada com cores eletrizantes em tonalidades e em contrastes que nos lembram radiografias ou negativos de fotografias. A cadeira está em uma sala com parede dividida horizontalmente por duas tonalidades delimitadas por uma faixa. Ela tem ângulos retos, encosto de gradil, apoio para os braços e amarras junto ao solo por onde passa um cabo no local do assento. A cadeira é reproduzida em combinações de rosa e amarelo escuro. Essas gradações cromáticas nem sempre permitem boa visibilidade da cena.

PÁGINA 279

AUDIODESCRIÇÃO: Serigrafia de Andy Warhol intitulada Cadeira elétrica 2 (série de 10 obras) -1971- mede 89,9 centímetros por 121,6 centímetros feita a partir da imagem de uma cadeira elétrica, em cores e tons diversos. Essa cadeira, que está no centro das imagens, é retratada com cores eletrizantes em tonalidades e em contrastes que nos lembram radiografias ou negativos de fotografias. A cadeira está em uma sala com parede dividida horizontalmente por duas tonalidades delimitadas por uma faixa. Ela tem ângulos retos, encosto de gradil, apoio para os braços e amarras junto ao solo por onde passa um

cabo no local do assento. A cadeira é reproduzida em combinações de roxo escuro e bege. Essas gradações cromáticas nem sempre permitem boa visibilidade da cena.

PÁGINA 280

AUDIODESCRIÇÃO: Serigrafia de Andy Warhol intitulada Cadeira elétrica 3 (série de 10 obras) -1971- mede 89,9 centímetros por 121,6 centímetros feita a partir da imagem de uma cadeira elétrica, em cores e tons diversos. Essa cadeira, que está no centro das imagens, é retratada com cores eletrizantes em tonalidades e em contrastes que nos lembram radiografias ou negativos de fotografias. A cadeira está em uma sala com parede dividida horizontalmente por duas tonalidades delimitadas por uma faixa. Ela tem ângulos retos, encosto de gradil, apoio para os braços e amarras junto ao solo por onde passa um cabo no local do assento. A cadeira é reproduzida em combinações de marrom e bege. Essas gradações cromáticas nem sempre permitem boa visibilidade da cena.

PÁGINA 281

AUDIODESCRIÇÃO: Serigrafia de Andy Warhol intitulada Cadeira elétrica 4 (série de 10 obras) -1971- mede 89,9 centímetros por 121,6 centímetros feita a partir da imagem de uma cadeira elétrica, em cores e tons diversos. Essa cadeira, que está no centro das imagens, é retratada com cores eletrizantes em tonalidades e em contrastes que nos lembram radiografias ou negativos de fotografias. A cadeira está em uma sala com parede dividida horizontalmente por duas tonalidades delimitadas por uma faixa. Ela tem ângulos retos, encosto de gradil, apoio para os braços e amarras junto ao solo por onde passa um cabo no local do assento. A cadeira é reproduzida em combinações de vermelho com roxo, laranja e amarelo. Essas gradações cromáticas nem sempre permitem boa visibilidade da cena.

PÁGINA 282

AUDIODESCRIÇÃO: Serigrafia de Andy Warhol intitulada Cadeira elétrica 5 (série de 10 obras) -1971- mede 89,9 centímetros por 121,6 centímetros feita a partir da imagem de uma cadeira elétrica, em cores e tons diversos. Essa cadeira, que está no centro das imagens, é retratada com cores eletrizantes em tonalidades e em contrastes que nos lembram radiografias ou negativos de fotografias. A cadeira está em uma sala com parede dividida horizontalmente por duas tonalidades delimitadas por uma faixa. Ela tem ângulos retos, encosto de gradil, apoio para os braços e amarras junto ao solo por onde passa um cabo no local do assento. A cadeira é reproduzida em combinações de amarelo e preto. Essas gradações cromáticas nem sempre permitem boa visibilidade da cena.

PÁGINA 283

AUDIODESCRIÇÃO: Serigrafia de Andy Warhol intitulada Cadeira elétrica 6 (série de 10 obras) -1971- mede 89,9 centímetros por 121,6 centímetros feita a partir da imagem de uma cadeira elétrica, em cores e tons diversos. Essa cadeira, que está no centro das imagens, é retratada com cores eletrizantes em tonalidades e em contrastes que nos lembram radiografias ou negativos de fotografias. A cadeira está em uma sala com parede dividida horizontalmente por duas tonalidades delimitadas por uma faixa. Ela tem ângulos retos, encosto de gradil, apoio para os braços e amarras junto ao solo por onde passa um cabo no local do assento. A cadeira é reproduzida em combinações de azul esverdeado e amarelo cítrico. Essas gradações cromáticas nem sempre permitem boa visibilidade da cena.

PÁGINA 286

AUDIODESCRIÇÃO: Serigrafia de Andy Warhol intitulada Cadeira elétrica 7 (série de 10 obras) -1971- mede 89,9 centímetros por 121,6 centímetros feita a partir da imagem de uma cadeira elétrica, em cores e tons diversos. Essa cadeira, que está no centro das imagens, é retratada com cores eletrizantes em tonalidades e em contrastes que nos lembram radiografias ou negativos de fotografias. A cadeira está em uma sala com parede dividida horizontalmente por duas tonalidades delimitadas por uma faixa. Ela tem ângulos retos, encosto de gradil, apoio para os braços e amarras junto ao solo por onde passa um cabo no local do assento. A cadeira é reproduzida em combinações de rosa e branco. Essas gradações cromáticas nem sempre permitem boa visibilidade da cena.

PÁGINA 287

AUDIODESCRIÇÃO: Serigrafia de Andy Warhol intitulada Cadeira elétrica 8 (série de 10 obras) -1971- mede 89,9 centímetros por 121,6 centímetros feita a partir da imagem de uma cadeira elétrica, em cores e tons diversos. Essa cadeira, que está no centro das imagens, é retratada com cores eletrizantes em tonalidades e em contrastes que nos lembram radiografias ou negativos de fotografias. A cadeira está em uma sala com parede dividida horizontalmente por duas tonalidades delimitadas por uma faixa. Ela tem ângulos retos, encosto de gradil, apoio para os braços e amarras junto ao solo por onde passa um cabo no local do assento. A cadeira é reproduzida em combinações de branco e verde. Essas gradações cromáticas nem sempre permitem boa visibilidade da cena.

PÁGINA 288

AUDIODESCRIÇÃO: Serigrafia de Andy Warhol intitulada Cadeira elétrica 9 (série de 10 obras) -1971- mede 89,9 centímetros por 121,6 centímetros feita a partir da imagem de uma cadeira elétrica, em cores e tons diversos. Essa cadeira, que está no centro das imagens, é retratada com cores eletrizantes em

tonalidades e em contrastes que nos lembram radiografias ou negativos de fotografias. A cadeira está em uma sala com parede dividida horizontalmente por duas tonalidades delimitadas por uma faixa. Ela tem ângulos retos, encosto de gradil, apoio para os braços e amarras junto ao solo por onde passa um cabo no local do assento. A cadeira é reproduzida em combinações de azul e amarelo. Essas gradações cromáticas nem sempre permitem boa visibilidade da cena.

PÁGINA 289

AUDIODESCRIÇÃO: Serigrafia de Andy Warhol intitulada Cadeira elétrica 10 (série de 10 obras) -1971- mede 89,9 centímetros por 121,6 centímetros feita a partir da imagem de uma cadeira elétrica, em cores e tons diversos. Essa cadeira, que está no centro das imagens, é retratada com cores eletrizantes em tonalidades e em contrastes que nos lembram radiografias ou negativos de fotografias. A cadeira está em uma sala com parede dividida horizontalmente por duas tonalidades delimitadas por uma faixa. Ela tem ângulos retos, encosto de gradil, apoio para os braços e amarras junto ao solo por onde passa um cabo no local do assento. A cadeira é reproduzida em combinações de roxo escuro e branco. Essas gradações cromáticas nem sempre permitem boa visibilidade da cena.

PÁGINA 291

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Kiki Smith apresenta dois rostos pintados e fotografados, em negativo, em cores escuras sobre uma tela plana bege. Os rostos estão dispostos no centro da imagem e sobrepostos. Os olhos e as bocas deles estão abertas como se estivessem sorrindo. O resto da imagem é composta por mandalas, linhas finas, linhas grossas, pontos, círculos e traços pretos de tamanhos variados.

PÁGINA 294

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Kiki Smith intitulada Pérolas de Banshee (1991) mede 57,3 centímetros por 77,2 centímetros e apresenta alguns rostos pintados e fotografados, em negativo, em cores escuras sobre uma tela plana bege. Os rostos estão dispostos no centro da imagem e sobrepostos. Os olhos e as bocas deles estão abertas como se estivessem sorrindo. O resto da imagem é composta por mandalas, linhas finas, linhas grossas, pontos, círculos e traços pretos de tamanhos variados.

PÁGINA 295

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Kiki Smith intitulada Pérolas de Banshee (1991) mede 57,4 centímetros por 76,6 centímetros apresenta cabeças de pessoas fotografadas em negativo sobre fundo bege. Das cabeças é possível observar os rostos e parte dos cabelos. No centro dois rostos estão invertidos

de cima para baixo da tela. Um, mais claro, sorri com os olhos fechados e do outro percebemos apenas sombras. Do lado esquerdo aparece, em negativo, a cabeça e os ombros de uma pessoa. Dois conjuntos de linhas, semelhantes ao cabelo humano, estão dispostos de cima para baixo entre os rostos. No lado direito da imagem há um recorte em tom escuro com a silhueta da metade de um rosto grande e expressivo.

PÁGINA 297

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Kiki Smith intitulada Pérolas de Banshee (1991) mede 57,2 centímetros por 76,4 centímetros apresenta rostos de pessoas sobre o fundo bege com linhas pretas. No lado direito da imagem há uma cabeça da qual podemos observar o rosto, o pescoço e parte dos ombros. Uma parte do rosto está mais clara que a outra, os olhos estão abertos e lacrimejando e a boca está entreaberta. Atrás percebe-se apenas um lado da outra cabeça, além de metade do pescoço e um dos olhos. No restante da imagem há diversas impressões de cabeças menores espelhadas.

PÁGINA 298

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Kiki Smith intitulada Pérolas de Banshee (1991) mede 57,5 centímetros por 76,5 centímetros mistas mostra uma tela bege com traços verticais pretos. Do lado direito se destaca um quadrado com uma fotografia em negativos de partes de cabelo, orelha e testa humana. Na parte inferior direita há um rosto feito de linhas pretas horizontais e verticais. No lado esquerdo uma cabeça, parte clara, parte escura, se destaca em um quadrado cinza. Acima dela, na parte superior esquerda da imagem, dentro de uma espécie de balão, aparece um rosto do que parece ser uma criança.

PÁGINA 299

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Kiki Smith intitulada Pérolas de Banshee (1991) mede 57,3 centímetros por 77 centímetros e apresenta uma tela bege com linhas pretas verticais e pontos, círculos e mandalas pretas. No centro da imagem uma imagem abstrata, que se assemelha a uma grande explosão com áreas escuras e claras, se destaca. Abaixo dessa imagem, do lado direito observa-se a parte superior de uma cabeça. É possível perceber o cabelo longo e escuro amarrado para trás, a testa grande, uma sobrancelha e metade de um olho aberto. Do lado esquerdo há a mesma imagem em negativo.

PÁGINA 300

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Kiki Smith intitulada Pérolas de Banshee (1991) mede 57 centímetros por 76 centímetros e apresenta dois retângulos pretos sobre fundo bege. No retângulo que está na parte superior da imagem há, no lado direito, a parte superior, com testa, sobrancelhas e olhos de uma pessoa. Do lado esquerdo há uma flor em forma de mandala. No retângulo que

está situado no meio da imagem, tem um formato de um grande T, do lado direito há dois rostos colados pelo nariz. É possível observar a silhueta do cabelo, as testas, os olhos, nariz e bocas de ambos. Na parte inferior do retângulo, a parte inferior de um rosto humano está ampliada como se a imagem tivesse sido ampliada. Na parte inferior direita há a assinatura da artista KiKi Smith e ao lado 1991 4/51.

PÁGINA 301

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Kiki Smith intitulada Pérolas de Banshee (1991) mede 125 centímetros por 500 centímetros e apresenta uma imagem com rostos dispostos ao longo da tela de maneira distinta. No lado direito, em um longo retângulo que desce de maneira horizontal, há o negativo de uma fotografia de um rosto sob o fundo escuro. Ao lado há vários rostos pendurados em linhas horizontais. Na parte centro esquerda da imagem há, na parte superior duas fotos: uma em positivo e a outra em negativo de um rosto, com os olhos abertos e sorrindo. O carimbo de uma mandala faz a ligação com a parte inferior, que é composta por um retângulo preto com dois rostos claros dentro. Estrelas, mandalas, flores e círculos pretos compõem o restante da cena.

PÁGINA 303

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Kiki Smith intitulada Pérolas de Banshee (1991) mede 125 centímetros por 500 centímetros e apresenta a silhueta do mesmo rosto sob vários ângulos. O rosto é apresentado com a boca aberta e os olhos arregalados. Áreas escuras e claras dão dramaticidade à cena. No meio da imagem o esqueleto de uma face humana, de cabeça para baixo, se destaca. No lado inferior esquerdo há uma cabeça totalmente preta com os olhos brancos. Ao lado dela há um emaranhado de linhas.

PÁGINA 304

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Kiki Smith intitulada Pérolas de Banshee (1991) mede 57,4 centímetros por 76,8 centímetros e apresenta, no centro da imagem uma coluna vertical de rostos escuros sobreposta a uma coluna vertical de rostos claros. Ao fundo, linhas e semicírculos brancos se sobressaem em meio ao escuro. Do lado inferior direito há várias nervuras compostas por linhas pretas. No lado esquerdo o carimbo de uma cabeça apresenta olhos e narinas claros.

PÁGINA 305

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Kiki Smith intitulada Pérolas de Banshee (1991) mede 58 centímetros por 77 centímetros e apresenta um rosto branco de expressões sérias, densas, de olhos claros abertos e boca de lábios finos e delineados fechados. O rosto e o busto retratados parecem estar expandidos

como um tapete, deixando plana toda a pele, envolvendo o pescoço, colo e cabelos. Sobre a pele do rosto alguns pequenos traços finos como pêlos irradiam pelas têmporas e testa. O rosto também é parcialmente sobreposto na região da bochecha direita por uma foto de uma criança pequena olhando para trás. Ela está vestida com um longo vestido claro e se segura em uma grade. Logo abaixo da composição do rosto duas mãos tocam a pele do pescoço com cerca de onze estrelas tatuadas. Nos lados direito e esquerdo da imagem se destacam duas grandes bolas pretas, uma de cada lado, que lembram duas írises oculares. Na parte direita da imagem, em outra fotografia, uma criança sentada tem os traços difusos. Na parte superior, sobre uma faixa preta, em pequenos círculos irregulares, há recortes fotográficos de lábios e dentes.

AUDIODESCRIÇÃO: A gravura de Kiki Smith intitulada Pérolas de Banshee (1991) mede 57,5 centímetros por 77 centímetros e apresenta vários desenhos de um mesmo rosto sorrindo disposto em diversos espaços da imagem formando uma espiral que vai da margem esquerda, passa pela margem superior, na margem direita até desaparecer no centro da gravura. A tela tem áreas escuras e claras com bastante expressividade. Mandalas, linhas pretas, carimbos, manchas escuras e flores auxiliam na composição da imagem.