

# Um Giacomo Balla em São Paulo: a busca pela origem de *Paisagem*

*A Giacomo Balla in São Paulo: The search of the origin of Landscape*

MARINA BARZON SILVA\*

*Bacharelado em História em andamento na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo*

*Undergraduate student of History at the Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo*

**RESUMO** O artigo seguinte propõe uma análise da obra de Giacomo Balla, *Paisagem*, 1907, do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, desenvolvendo possíveis hipóteses que expliquem sua aquisição por Francisco Matarazzo Sobrinho no contexto da formação do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo, considerando sua importância para a coleção de ambos os museus, bem como seu lugar na produção do artista e no ambiente artístico italiano e paulista. As reflexões aqui apresentadas fazem parte da conclusão da pesquisa de iniciação científica desenvolvida pela autora sob orientação da Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães.

**PALAVRAS-CHAVE** Giacomo Balla, Arte Moderna Italiana, Divisionismo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

**ABSTRACT** The following paper proposes an interpretation of the work by Giacomo Balla, *Landscape*, 1907, in the collection of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo, developing hypotheses to explain its acquisition by Francisco Matarazzo Sobrinho in the occasion of formation of the former Museum of Modern Art of São Paulo, searching its importance to the collection of both museums as well as its place on the production of the artist and in the São Paulo and Italian artistic context. The reflections presented here are part of the conclusion of an undergraduate research developed by the author under the orientation of Prof. PhD. Ana Gonçalves Magalhães.

**KEYWORDS** Giacomo Balla, Italian Modern Art, Divisionism, Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo.

\*Marina Barzon Silva possui Bacharelado em História em andamento na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, estagiária do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Desenvolveu iniciação científica com bolsa concedida pelo CNPq sobre a obra *Paisagem* de Giacomo Balla no acervo MAC-USP, sob a orientação da Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães. / *Marina Silva Barzon is Undergraduate student of History at the Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, intern at the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo. Developed an undergraduate research with scholarship granted by CNPq about the work Landscape by Giacomo Balla on the collection of MAC-USP, under the guidance of Professor Ana Gonçalves Magalhães.*

Este artigo é resultado de uma iniciação científica desenvolvida no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) sob orientação da Professora Doutora Ana Gonçalves Magalhães, que só foi possível graças à bolsa concedida à autora pelo CNPq.

Em 1962, a dissolução do antigo MAM de São Paulo resultou na criação do MAC USP, um museu público criado para receber e administrar essa coleção de arte moderna. Em meio a essas obras estava *Paisagem*, 1907, de Giacomo Balla [Fig. 1], a obra mais recuada cronologicamente de toda a coleção do museu, pertencente à fase Divisionista do artista.

Balla nasceu em Turim (Itália) em 1871, e no início de sua carreira, assim como muitos outros artistas italianos da virada do século, adotou o Divisionismo como técnica artística. O Divisionismo italiano nunca foi um movimento unificado, unitário, mas foi a escola mais influente no país no final do *Ottocento*. Em sua formação, além da importância de artistas italianos como Pellizza da Volpedo e Giovanni Segantini, Balla sofreu também a influência de artistas franceses, perceptível especialmente em sua produção posterior à estada em Paris, em 1900, sendo as principais influências as correntes impressionista e divisionista francesa. A denominação mais frequentemente encontrada na literatura para esse último movimento é o pontilhismo e não o divisionismo francês. A refuta ao termo mais comum neste artigo se dá por duas fontes relevantes ao tema tratado, sendo a primeira delas o livro *D'Eugène Delacroix au Neo-Impressionisme*, no qual Paul Signac, artista e teórico do movimento, afirma que o termo pontilhismo seria usado erroneamente por um público que acreditaria que esses artistas simplesmente pontilham a tinta sobre a tela, sendo que na realidade a unidade do movimento estaria na ação de dividir as cores da imagem para que essas se misturassem na retina do espectador. É também a denominação empregada ao referir-se a esses artistas na XXVI Biennale di Venezia, em 1952, edição que apresentou salas retrospectivas tanto do movimento francês quanto do italiano, nas quais duas das obras expostas eram de Giacomo Balla.<sup>1</sup>

Há uma clara diferença técnica entre o divisionismo italiano e o francês. Os franceses não misturavam os pigmentos em suas paletas, e construíam suas imagens apenas com pontos

This essay is the result of an undergraduate research developed at the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP) under the supervision of Prof. Dr. Ana Gonçalves Magalhães and it was only possible thanks to the scholarship granted by CNPq.

In 1962 the dissolution of the former Museum of Modern Art of São Paulo resulted in the foundation of the MAC USP, a public museum, created to house and administrate MAM's collection of modern art. Among those works was *Landscape*, 1907, by Giacomo Balla [Fig. 1], the oldest work of the museum's collection, chronologically speaking, belonging to Divisionist phase of the artist.

Balla was born in Turin in 1871 and in the beginning of his career adopted Divisionism as technique, like many other Italian artists of the turn of the century. The Italian Divisionism was never a unified movement, but was the most influential school in the country at the end of the *Ottocento*. In his studies, besides the importance of Italian artists such as Pellizza da Volpedo and Giovanni Segantini, Balla was also influenced by French artists, noticeable especially in his production after his stay in Paris, in 1900 the main influences being that of French impressionism and divisionism movements. The most frequently used term found in the historiography for this last movement is Pointillism, not French Divisionism. The refusal to use this most common term in this article is given by two relevant sources to this research, the first being the book *D'Eugène Delacroix au Neo-Impressionisme*, in which Paul Signac, artist and theoretician of the movement, states that the term Pointillism is misused by an audience who believes that these artists simply dot the paint on the canvas, whereas the unity of the movement is in dividing the colors of image to mingle in the retina of the viewer. This is also the term used to refer to these artists in the XXVI Biennale di Venezia, 1952, edition that presented retrospective rooms of both the French and the Italian movements, and in which two of the works exhibited were by Giacomo Balla.<sup>1</sup>

There is a clear technical difference between the Italian and French Divisionism. The French do not mix the pigments in their palettes, and build their images only with dots on the canvas, according to

<sup>1</sup> *CATALOGO – XXVI BIENNALE DI VENEZIA*. Veneza, Biennale Internazionale D'arte, 1952.

<sup>1</sup> *CATALOGO- XXVI BIENNALE DI VENEZIA*. Veneza, Biennale Internazionale D'arte, 1952.

Signac, who claims these artists:

Ensure all the benefits of lighting, coloring and harmony by: 1st - optical mixing of only pure pigments (all the inks of the prism and all its shades); 2nd - separation of various elements (local color, illumination color, their reactions, etc.).<sup>2</sup>

In turn, the Italians could also use premixed colors, and strokes, not just points in the composition of their figures, technique noticeable when observing *Landscape*.

There is, however, a history of comparison between such movements that legitimize the interpretation of the Italian Divisionism as a mere reflection of its French version, not as movement on its own. Argan points that from Romanticism the center of arts moved from Italy, which was prevalent for centuries, to France, which then began to occupy the position of dictator of stylistic tendencies in European art. This explains, therefore, the attempt to read the Italian art movements thereon in the framework of their French counterparts<sup>3</sup>. Argan points to that the most significant facts of Italian art of *Ottocento* as a whole, including the Divisionism, are given entirely in relation to French Art,

being that of direct contact or mere resonances, while retaining nonetheless an accent that, while reducing its importance characterizes as positive moments of a parallel of a cultural process to a political one, by the time Italy acquires dignity and function of an European nation.<sup>4</sup>

The idea of the Italian movement as a not successful out spring of the French, would be then according to the historiography of art for long in force, and that still has its consequences, which

<sup>2</sup> SIGNAC, Paul. *D'Éugène Delacroix au Neo-Impressionisme*, Paris, 1889. Author's translation, originally: "S'assurer tous les bénéfices de la luminosité, de la coloration et de l'harmonie, par : 1° Le mélange optique de pigments uniquement purs (toutes les teintes du prisme et tous leurs tons); 2° La séparation des divers éléments (couleur locale, couleur d'éclairage, leurs réactions, etc.)."

<sup>3</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana*, v.3 De Michelangelo ao Futurismo. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 161.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 424.

na tela, de acordo com Signac, que afirma que os artistas

Asseguram-se todos os benefícios da luminosidade, da coloração e da harmonia através de: 1° – a mistura óptica dos pigmentos unicamente puros (todas as tintas do prisma e todos seus tons); 2° – a separação de diversos elementos (cor local, cor de iluminação, suas reações etc.).<sup>2</sup>

Já os italianos poderiam também utilizar cores previamente misturadas, além de pinceladas, e não apenas pontos na composição de suas figuras, técnica perceptível ao observar-se *Paisagem*.

Há, no entanto, um histórico de comparações entre os movimentos que legitimariam a interpretação de que o divisionismo italiano é um mero reflexo de sua vertente francesa e não um movimento próprio. Argan aponta que a partir do Romantismo o centro das artes plásticas se transferiu da Itália, onde foi predominante por séculos, para a França, que passou então a ocupar a posição de ditadora de tendências estilísticas na arte europeia. Isso justificaria, portanto, a tentativa de tornar equivalentes os movimentos italianos aos franceses.<sup>3</sup> Argan afirma que os fatos mais significativos da arte italiana do *Ottocento* como um todo, inclusive do Divisionismo, se dão inteiramente em relação com os da arte francesa.

[...] trata-se de contato direto ou meras ressonâncias, conservando, todavia um acento que, enquanto reduz a sua importância, caracteriza-se como momentos positivos de um processo cultural paralelo ao da política mediante o qual a Itália adquire dignidade e função de nação europeia.<sup>4</sup>

A interpretação errônea do movimento italiano como uma ramificação não bem-sucedida do francês seria então acordada pela historiografia da arte por muito tempo vigente, e que até hoje possui seus reflexos, que buscaria uniformizar os modelos e então os encaixaria em uma teoria evolucionista e internacional,

<sup>2</sup> SIGNAC, Paul. *D'Éugène Delacroix au Neo-Impressionisme*, Paris, 1889. Tradução da autora, no original: "S'assurer tous les bénéfices de la luminosité, de la coloration et de l'harmonie, par: 1<sup>ère</sup> Le mélange optique de pigments uniquement purs (toutes les teintes du prisme et tous leurs tons); 2<sup>ème</sup> La séparation des divers éléments (couleur locale, couleur d'éclairage, leurs réactions, etc.)."

<sup>3</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana*, v.3 De Michelangelo ao Futurismo. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p. 161.

<sup>4</sup> *Idem.*, p. 424.

deixando de lado características e tendências mais locais mesmo dentro de seu centro, a Europa. Parte da diplomacia artística italiana no período do entreguerras, que teve como instituição fundamental o *Sindacato Nazionale Fascista de Belle Arti*, tentou, de forma não muito efetiva, reverter essa situação, buscando, por meio de exposições de arte italiana no exterior, mostrar como a arte italiana do século XVIII teve suas características particulares.

Assim, o modo como o movimento é retomado em Veneza em 1952 é coerente com seu tratamento historiográfico legitimado de até então, ao lado de seu “equivalente” francês. A retrospectiva, no entanto, é significativa, e as obras de Balla expostas nessa edição da Biennale são de certa forma uma síntese de seu trabalho Divisionista, representantes dos dois principais gêneros nos quais se dividem sua produção no movimento, sendo *Lavoro*, 1902, um exemplo da pintura de vertente social, frequente na produção do movimento italiano como um todo, e apontado,<sup>5</sup> inclusive, como uma diferença fundamental entre seu “respectivo” francês, e *Elisa a Villa Borghese*, também de 1902, um exemplo da pintura de gênero explorada por Balla durante toda a primeira década do século, vertente com a qual a obra do MAC-USP dialoga.

Em *Paisagem*, observamos duas figuras: uma mulher e uma criança, possivelmente mãe e filha, em um caminho cercado de árvores. As cores utilizadas pelo artista sugerem uma aproximação à obra *Ritratto – Roesler Franz a Villa d’Este*, de 1902, primeira obra de Balla a ser apresentada em uma Biennale di Venezia, na edição de 1903. Além dessa obra, o tríptico *Maggio*, 1906, e *Modella tra due paesaggi*, 1905, ou até mesmo o quadro *La pazza*, 1905, apresentam uma paleta e um tratamento de superfície que se aproximam da obra do MAC-USP. Balla utiliza, para essas obras, uma paleta de cores claras e suaves de ocre, rosas, azuis e verdes, que em *Paisagem* auxiliam na captura da luz natural adentrando através das árvores, uma luminosidade delicada que contrasta com a luz estridente que o artista representa do lado de fora do caminho.

Uma breve análise do Catálogo Geral de obras do artista sugere que as figuras representadas seriam provavelmente a esposa do artista, Elisa, e uma de suas filhas; se a datação do quadro estiver efetivamente correta, seria Luce, que teria entre dois e três anos na época. Segundo Maurizio Fagiolo dell’Arco,

seek to standardize the models and then fit into an evolutionary and international theory, leaving aside local trends and characteristics even within its center, Europe. Part of the Italian artistic diplomacy in the interwar period, which had as its fundamental institution the *Sindacato Nazionale Fascista de Belle Arti*, tried, not very effectively, to reverse this situation, seeking to show how Italian art of the 19th century had its own particular characteristics through exhibitions of Italian art abroad.

Thus, the way the movement is echoed in Venice in 1952 is consistent with the historiography legitimized of that time, side by side with its French “equivalent”. The retrospective is, however, significant and works by Balla exhibited in this edition of the Biennale are somehow a synthesis of his Divisionist period, representative of the two main genres he worked with then, being *Lavoro*, 1902, an example of the social painting, often in the production of the Italian movement as a whole (and even pointed out<sup>5</sup> as a fundamental difference between its French “counterpart”), and *Elisa a Villa Borghese*, also of 1902, an example of genre painting explored by Balla throughout the first decade of the century - with which the work of the MAC USP dialogues.

In *Landscape* we observe two figures: a woman and a child, possibly a mother and a daughter on a path surrounded by trees. The colors used by the artist suggests an approach to *Ritratto - Roesler Franz Villa d’Este*, 1902, the first work by Balla to be exhibited in a Biennale di Venezia, in the edition of 1903. In addition to this work, the triptych *Maggio*, 1906 and *Modella tra due paesaggi*, 1905, or even the canvas *La pazza*, 1905, feature a similar palette and surface treatment to that of the work of MAC USP. For these paintings, Balla uses a palette of light colors and soft ochre, pinks, blues and greens, that in *Landscape* helps to capture the natural light entering through the trees, a gentle luminosity that contrasts with the piercing light that the artist depicts outside the path.

A brief analysis of the General Catalogue of the artist’s works suggests that the figures depicted would probably be the artist’s wife Elisa, and one of his daughters (in case the dating of the frame is actually correct Luce, who would have been be-

<sup>5</sup> TEDESCHI, Francesco. *Il Futurismo Nelle Arti Figurative (dalle origini divisioniste al 1916)*. Milano, Pubblicazioni dell’I.S.U. Università Cattolica, 1995.

<sup>5</sup> TEDESCHI, Francesco. *Il Futurismo Nelle Arti Figurative (dalle origini divisioniste al 1916)*. Milano, Pubblicazioni dell’I.S.U. Università Cattolica, 1995.

tween 2 and 3 years by the time). Maurizio Fagiolo dell'Arco states that; “in the first decade of the century, in a work destined to culminate in the triptych *Affetti*, Balla gives a particular attention to his family life”.<sup>6</sup> Also for the sake of consistency it can be inferred that the place portrayed would be Villa Borghese, a neighborhood in Rome where Balla lived since his marriage in 1904, which still would be according to dell'Arco the Mont Sainte-Victoire in Balla's production - alluding to the constant landscape in the work of Cézanne, stating that in the same decade “in Balla's studio there was a myriad of canvases that had as subject-matter nature, on this date, Villa Borghese is his ‘Sainte-Victoire Mountain’”;<sup>7</sup> it would be for Balla the place of the “last image of nature within an urban agglomeration increasingly crazy, the landscape you can see from the window”.<sup>8</sup>

On the back of *Landscape*, there is a sketch of a woman, again most likely to be Elisa, composed in one color (green) [Fig. 2]. Especially in the period between 1902 and 1905 Balla produced several portraits of Elisa that for dell'Arco deepened the experiments of the artist that he calls “tecnica del monocromo” used to show light in the composition, besides being an index of the importance of photography for the artist, a constant throughout Balla's production, which would have its origin through the influence of his father, a chemist and amateur photographer.<sup>9</sup>

Photographic techniques on vogue not only influenced Balla, but artistic movements in general since Impressionism, when artists would then start to assume a crop of the image and a framework for their canvas similar to those of photography, besides giving emphasis to the snapshot, in their works. Later artists inherited this dynamic of mutual influence. Bellonzi states that the invention of photography substantially defines the contours of the yet to be in the arts.<sup>10</sup> In *Landscape*, the composition that the artist makes of the major figu-

“No primeiro decênio do século, em uma obra destinada a culminar com o tríptico *Affetti*, Balla volta uma atenção particular à sua vida familiar”.<sup>6</sup> Também por uma questão de constância pode-se inferir que o local retratado seria a Villa Borghese, bairro de Roma onde Balla morou desde seu casamento, em 1904, que ainda segundo dell'Arco seria o Mont Sainte-Victoire da produção de Balla, aludindo à paisagem constante na obra de Cézanne, afirmando que nessa mesma década “no estúdio de Balla se multiplicavam os quadros que tinham como sujeito a natureza. Nessa data, Villa Borghese é sua ‘Montanha Sainte-Victoire’”.<sup>7</sup> Seria, para Balla, o local da “última imagem da natureza dentro de uma aglomeração urbana cada vez mais louca, a paisagem que se pode ver da janela”.<sup>8</sup>

No verso de *Paisagem* há o esboço da pintura de uma mulher, novamente a aposta mais provável é de que seria Elisa, composta monocromaticamente em verde [Fig. 2]. Especialmente entre o período de 1902 e 1905, Balla produziu diversos retratos de Elisa que, para dell'Arco, aprofundavam os experimentos do artista no que nomeia como ‘técnica del monocromo’, utilizada para evidenciar o valor da luz na composição, além de ser um indicativo da importância da fotografia para o artista, uma constante em toda a produção de Balla, que teria sua origem por influência de seu pai, um químico e fotógrafo amador.<sup>9</sup>

As técnicas fotográficas em voga influenciaram não apenas Balla, mas movimentos artísticos em geral desde o Impressionismo, quando os artistas teriam então começado a assumir um recorte da imagem e um enquadramento de suas telas, semelhantes aos da fotografia, além de valorizar a captura do imediatismo e do instantâneo em suas produções. Essa dinâmica de mútua influência foi herdada por artistas posteriores. Bellonzi diz que a invenção da fotografia define sensivelmente os contornos do porvir nas artes plásticas.<sup>10</sup> Em *Paisagem*, a composição que o artista faz das figuras principais, não centralizadas, a ausência de um horizonte bem definido, a profundidade mais chapada da imagem, que cria uma perspectiva abrupta, e o recorte de certa forma anguloso, além da pose, em especial da criança, de costas

<sup>6</sup> DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo (org). *Giacomo Balla 1895-1911 – Verso il Futurismo*, Venezia, Marsilio Editori, 1998, p.24

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>9</sup> GIGLI, Elena. “Giacomo Balla 1871-1911 – Quarant'anni di vita pubblica e privata.”, in: ARCO, Maurizio Fagiolo dell' *Op. cit.*, 1998, p. 133.

<sup>10</sup> BELLONZI, Fortunato. *Il divisionismo nella pittura italiana*. Milano, Fabbri, 1967.

<sup>6</sup> DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo (org). *Giacomo Balla 1895-1911 – Verso il Futurismo*, Venezia, Marsilio Editori, 1998, p. 24.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>9</sup> GIGLI, Elena. “Giacomo Balla 1871-1911 – Quarant'anni di vita pubblica e privata.”, in: DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo. *Op. cit.*, 1998, p. 133.

<sup>10</sup> BELLONZI, Fortunato. *Il divisionismo nella pittura italiana*. Milão, Fabbri, 1967.

ao observador, são elementos explorados por técnicas fotográficas do período refletidas na obra. Bellonzi afirma ainda que a invenção do “rifle fotográfico”, de Étienne-Jules Marey, que permitia diversos registros em uma única placa, seria sentido na produção futurista de Balla, como no caso da obra *Bambina che Corre sul Balcone*, 1912.

Há diversos estudos a respeito da fase futurista de Giacomo Balla. Sua fase Divisionista, no entanto, muitas vezes é considerada de menor importância, apenas um prelúdio de sua produção significativa. Em geral, essa fase da arte italiana é, inclusive, deixada de fora dos grandes manuais; e até mesmo Argan, escrevendo sobre a Arte Italiana, em sua produção *História da Arte Italiana*, dividida em três volumes, dedica apenas alguns parágrafos ao Divisionismo, apontando que sua maior contribuição para a arte do país teria sido a de produzir os protagonistas do movimento futurista. Argan argumenta que:

O limite da última geração lombarda do século, aquela de Previati e Segantini foi adotar programaticamente uma linguagem moderna (e precisamente o Divisionismo, próximo do Pontilhismo de Seurat e do Neoimpressionismo francês) para exprimir conteúdos tradicionais, literários ou simbólicos: o modernismo como programa escolhido e executado, é o que impede a sua pintura de tornar-se verdadeiramente moderna. A alternativa do modernismo (evidente também no caráter paracientífico da técnica divisionista) era de todo modo, um caminho mais aberto do que a reativação de uma linguagem antiga.<sup>11</sup>

Já o Futurismo se insere muito mais na lógica da tradicional narrativa da história da arte do que o Divisionismo, por dialogar diretamente com seu centro, Paris, onde seus manifestos foram publicados pela primeira vez no jornal *Le Figaro*. O Divisionismo italiano é, então, considerado por muitos uma arte menor, tanto no quadro internacional quanto na própria Itália quando comparado a movimentos de outros períodos; e até mesmo os divisionistas que adotaram posteriormente o Futurismo, inclusive Balla, assumiram uma atitude depreciativa em relação à sua produção anterior. O artista sublinha essa atitude no leilão que faz para venda de obras de seu período divisionista e que batiza de “*Trabalhos do Falecido Balla*”.<sup>12</sup> Outro indicativo importante é o

<sup>11</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Op. cit.*, 2003, p. 426.

<sup>12</sup> SILK, Gerald D. *Fu Balla e Balla Futurista*. Art Journal, Vol. 41, No 4 Futurism (Winter, 1981).

res, not centralized, the absence of a well-defined horizon, the depth, flatter image, which creates an abrupt perspective, and the somewhat angular crop, beyond the pose, especially that of the child that gives her back to the viewer, are elements exploited by photographic techniques of the period reflected in the work. Bellonzi also claims that the invention of the “photographic rifle” of Étienne Jules Marey, allowing multiple records on a single board, would be felt in Balla’s futuristic production, as in the case of the work *Bambina che Corre sul Balcone*, 1912.

There are several studies about Giacomo Balla’s futurist period. His Divisionist phase is, however, often considered of minor importance, only a prelude of his main production. In general, this phase of Italian art is even left out of the great handbooks, and even Argan, writing about Italian Art, in his history of Italian Art, divided into three volumes, devotes only a few paragraphs to Divisionism, pointing out that its greatest contribution to the art of the country would have been to produce the main artists of the futurist movement. Argan says that:

The limit of the last Lombard generation of the century, that of Previati and Segantini was to programmatically adopt a modern language (and precisely Divisionism, near the Pointillism of Seurat and the French Neo-Impressionism) to express traditional content, literary or symbolic: modernism as a chosen and executed program, is what prevents their works to become truly modern. The alternative of modernism (also evident in the para-scientific character of the divisionist technique) was, in any case, a more open path than the reactivation of an ancient language.<sup>11</sup>

In the case of Futurism, it falls more on the logic of the traditional narrative of art history than Divisionism, for it relates directly with its center, Paris, where their manifestos were first published in the newspaper *Le Figaro*. The Italian Divisionism is then considered by many a minor art, both internationally and in Italy itself when compared to movements of other periods and even divisionist artists that later adopted Futurism, including Balla, assumed a disparaging attitude towards their previous production. The artist highlights this attitude in the auction sales of works of his divisionist period

<sup>11</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Op. cit.*, 2003. p. 426.

that he baptizes “*Works of deceased Balla*”.<sup>12</sup> Another important index is the fact that Balla even changes his signature on his works, originally signed *Balla* and starts to sign *futurballa*.<sup>13</sup>

The denial of the past is a very strong feature of the Futurist movement as a whole. Anne Bowler says that according to Marinetti, the futurist art should act as “an incendiary device, upholding the new values of speed, destruction, and violence necessary for a new age of Italian national grandeur”.<sup>14</sup> This position would be justified, partly due to the fact that previous attempts to regain the glory days of Italian art were all unsuccessful. Argan, however, says that turning to the past was never the problem for which Italian art could not be modernized, and the real reason for the author, the social, cultural and economic conditions of the country. Futurism, as its name suggests, believed in building a better nation turning all energy to the future, a negative avant-garde, which like others, have had a strong political position, assuming the role of artistic leadership of fascist politics during a brief period.

Divisionism has approximations with the Futurist movement, even in the *Technical Manifesto of Futurist Painting*, 1910, signed by Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla and Gino Severini, when they say:

We conclude that painting cannot exist today without Divisionism. This is not a process that can be learned and applied to their pleasure. Divisionism for modern painting is an innate complement, which we declare to be essentially necessary.<sup>15</sup>

This placement is partly justified by the divisionist origin of many of the futurist painters, but it goes beyond. The manifesto stated that “to paint a human figure you should not paint it, it must depict all its surrounding atmosphere.”,<sup>16</sup> and after that,

fato de que Balla chega, inclusive, a mudar sua assinatura em suas obras; originalmente assinava *Balla* e passa a assinar *futurballa*.<sup>13</sup>

A negação do passado é uma característica muito forte do movimento Futurista como um todo. Anne Bowler afirma que, segundo Marinetti, a arte futurista deveria agir como “incendiária, sustentando os valores da velocidade, destruição e violência necessárias para uma nova era da grandeza nacional da Itália”.<sup>14</sup> Essa posição seria, em parte, justificável uma vez que tentativas anteriores de retomar os tempos de glória da arte italiana foram todas mal-sucedidas. Argan, no entanto, afirma que voltar-se ao passado nunca foi o problema pelo qual a arte italiana não conseguia se modernizar, sendo o verdadeiro motivo, para o autor, as condições sociais, culturais e econômicas do país. O Futurismo, como o próprio nome sugere, acreditava construir uma nação melhor, voltando toda a sua energia para o futuro, uma vanguarda negativa, que assim como outras teria tido um forte posicionamento político, assumindo o papel de bandeira artística da política fascista durante um breve período.

O Divisionismo possui aproximações com o movimento Futurista; no próprio *Manifesto Técnico da Pintura Futurista*, de 1910, assinado por Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini, os artistas afirmam:

Nós concluímos que a pintura não pode existir hoje sem o Divisionismo. Isso não é um processo que pode ser aprendido ou aplicado a seu bel prazer. Divisionismo, para a pintura moderna, é uma complementação inata a qual nós declaramos ser essencialmente necessária.<sup>15</sup>

Essa assertiva é, em parte, justificável pela origem divisionista de muitos dos pintores futuristas, porém vai além. No manifesto, afirmam que: “para pintar uma figura humana não se deve pintá-la; deve-se representar toda sua atmosfera circundante”,<sup>16</sup> e posteriormente que: “assim que o resultado (por eles almejados)

<sup>12</sup> SILK, Gerald D. *Fu Balla e Balla Futurista*. Art Journal, Vol. 41, No. 4 Futurism (Winter, 1981).

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> BOWLER, Anne. Politics as Art: Italian Futurism and Fascism. Theory and Society, Vol.20, No 6 (Dec. 1991), p. 763.

<sup>15</sup> BOCCIONI, Umberto; CARRÀ, Carlo; RUSSOLO, Luigi; BALLA, Giacomo; SEVERINI, Gino. *Manifesto Técnico da Pintura Futurista*. Published by the newspaper Poesia di Milano in April 11, 1910.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Idem.*

<sup>14</sup> BOWLER, Anne. Politics as Art: Italian Futurism and Fascism. Theory and Society, Vol. 20, No 6 (Dec. 1991), p. 763. Tradução da autora, no original : “an incendiary device, upholding the new values of speed, destruction, and violence necessary for a new age of Italian national grandeur”.

<sup>15</sup> BOCCIONI, Umberto; CARRÀ, Carlo; RUSSOLO, Luigi; BALLA, Giacomo; SEVERINI, Gino. *Manifesto Técnico da Pintura Futurista*. Publicado pelo jornal Poesia de Milão, em 11 de abril de 1910.

<sup>16</sup> *Idem.*

for alcançado, vai ser prontamente admitido que tintas marrons nunca foram amaldiçoadas por baixo de nossa pele; vai ser descoberto que o amarelo brilha em nossa carne, que o vermelho arde, e o verde, azul e violeta dançam sobre feitiços silenciosos”.<sup>17</sup> Assim como a primeira afirmação tem um *core* Impressionista, a segunda o tem Divisionista, que questionaria o uso de cores terrosas. Signac chega a afirmar que a tristeza de toda pintura vem do cinza e das cores terrosas.<sup>18</sup> Declaram, por fim, que “o movimento e a luz destroem a materialidade dos corpos”,<sup>19</sup> uma filosofia coerente com a de ambos os movimentos.

O Divisionismo e o Futurismo teriam então semelhanças além da coincidência de alguns de seus artistas, como a busca por um embasamento científico para seus trabalhos, sendo o Divisionismo mais influenciado por estudos sobre a luz; e o Futurismo, principalmente por estudos sobre o movimento e velocidade. Argan afirma que o entusiasmo pelo científico que ambos os movimentos demonstram é de certa forma um entusiasmo romântico, pois os artistas defendem uma ideologia do progresso pela ciência, progresso esse em desfalque na Itália quando comparado a outros países europeus no período. No *Manifesto dos Pintores Futuristas* afirmam que “aos olhos dos outros países, a Itália continua a terra dos mortos, a vasta Pompeia, branca com sepulcros. Mas a Itália está renascendo. O seu ressurgimento político será seguido por um ressurgimento cultural”.<sup>20</sup>

Balla foi então um dos artistas que transitaram entre essas tendências e possui, ainda, uma produção pós-futurista abstrata que, assim como sua fase divisionista, não é muito mencionada. No entanto, a ênfase dada à luz na composição de uma pintura pontuou o trabalho de Balla durante toda a sua produção, ainda que a iluminação e até mesmo a luz como objeto surgissem para o artista de modos diferentes em cada uma de suas fases. Quando aderiu ao movimento Futurista, Giacomo Balla já era um artista célebre e multifacetado, mentor de Umberto Boccioni e Gino Severini, ambos com obras no acervo do museu, com uma vasta produção tanto como pintor quanto como ilustrador e caricaturista, produção essa que acaba sendo muitas vezes negligenciada. Em consequência dessa falta de estudos sobre a produção do

“as soon as the result (they targeted) is reached, we will be prompt to admitted that brown inks were never cursed beneath our skin, we will discover that yellow shines in our flesh, that red blazes, and green, blue and violet dance upon spells silent”<sup>17</sup>. As the first statement has a core Impressionist; the second is the Divisionist, which questions the use of earthly colors.<sup>18</sup> Signac even states that the sadness of the whole painting is gray and earthly colors. He declares after all that “movement and light destroy the materiality of bodies”;<sup>19</sup> a coherent philosophy to both movements.

Divisionism and Futurism would then have similarities beyond the coincidence of some of its artists, such as the search for a scientific basis for their work, being Divisionism more influenced by studies on the light, and Futurism mainly by studies of movement and speed. Argan even says that the enthusiasm for science that both movements show is somewhat of a romantic kind, as the artists advocate an ideology of progress in science, progress in embezzlement in Italy compared to other European countries in the period. In the *Manifesto of Futurist Painters*, they claim that “in the eyes of other countries, Italy is still the land of the dead, a vast Pompeii, white with tombs. But Italy is being reborn. Its political resurgence will be followed by a cultural resurgence.”<sup>20</sup>

Balla was then one of the artists who moved between these trends, and also had a post-futuristic production, of abstract nature that as well as his divisionist phase is not very much mentioned. However, the emphasis on light in the composition of a painting can be found throughout his production, although the lighting and even light as an object emerge for the artist in different ways in each of his phases. When he joined the Futurists, Giacomo Balla was already a well-known and multifaceted artist, mentor of Umberto Boccioni and Gino Severini, both with works in the museum’s collection, with a wide production as a painter and as an illustrator and caricaturist - the latter often being neglected. As a result to this lack of studies on the artist’s production in the period, and the lack of documentation in the collection on the

<sup>17</sup> *Idem*.

<sup>18</sup> SIGNAC, Paul. *Op. cit.*, 1889.

<sup>19</sup> BOCCIONI, Umberto; CARRÀ, Carlo; RUSSOLO, Luigi; BALLA, Giacomo; SEVERINI, Gino. *Op. cit.*, 1910.

<sup>20</sup> *Idem*.

<sup>17</sup> *Ibid*.

<sup>18</sup> SIGNAC, Paul. *Op. cit.*, 1889.

<sup>19</sup> BOCCIONI, Umberto; CARRÀ, Carlo; RUSSOLO, Luigi; BALLA, Giacomo; SEVERINI, Gino. *Op. cit.*, 1910.

<sup>20</sup> *Ibid*.

acquisition of the painting *Landscape*, it was poorly studied, though often exhibited.

This work is assumed to have entered the collections of the former MAM between 1951 and 1954. The first inventory of the collection on deposit of the museum was made by Eva Lieblich (first secretary of the former MAM), on the inventory, dated of c.1951,<sup>21</sup> the work of Balla is not listed. December 1954 is the date of the first exhibition in which the work is present, but this is not necessarily a proof that the work was actually acquired in this period. From the information collected in the assessions of the former MAM, compared to the old records charts of MAM and MAC, previous documentation of the old museum, the notebook of purchases of Yolanda Penteadó, and the documentation available in the archives of both the Fundação Bienal de São Paulo, and the Museum of Art of São Paulo (MASP), four hypotheses have been raised about the acquisition of *Landscape*. They seek to unite the two threads of the history of this work, the context of Modernism in São Paulo and of the making of the former MAM with the international environment of the revival of the interest on Balla and Divisionism.

The interwar period is marked in international art by the so-called Return to Order, widely present in the initial collections of MAC - USP, a trend in which stylistic features advocated by the European avant-garde would be refuted in some level. This concept of modern art would have begun in France and Italy and later spread to the rest of Europe. There wouldn't be, at this time, the desire of the disruption of artistic tradition so strongly advocated by the avant-garde currents. At the same time, this context would be marked by the first studies of Impressionist and Neo-Impressionist movements - though such tendencies were to be condemned by the more classic approach to painting, for instance, among the realist groups connected to the context of the Return to Order.

Impressionism and Neo-Impressionism were resumed again in the post World War II, when Francisco Matarazzo Sobrinho made the first acquisitions to the collection of the former MAM,

artista no período e da falta de documentação no acervo sobre a aquisição da obra, *Paisagem* foi, apesar de frequentemente exposta, pouco estudada.

Estima-se que a obra tenha entrado para o acervo do antigo MAM entre 1951 e 1954. O primeiro inventário do acervo/depósito do museu, realizado pela funcionária Eva Lieblich, no qual a obra de Balla não consta, é datado de c. 1951,<sup>21</sup> e dezembro de 1954 é o mês da primeira exposição na qual a obra é apresentada, mas essa não é necessariamente uma comprovação de que a obra tenha sido de fato adquirida nesse período. Com base em informações levantadas por meio do cotejamento do livro de tombo do antigo MAM com as fichas catalográficas MAM e MAC da obra, e documentação anterior do antigo museu, como o caderno de aquisições de Yolanda Penteadó, além da documentação disponível nos arquivos tanto da Fundação Bienal quanto do Museu de Arte de São Paulo (MASP), foram levantadas quatro hipóteses sobre a aquisição de *Paisagem*, que pretendem unir os dois fios da história dessa obra, o contexto do Modernismo paulista e da formação do antigo MAM com o ambiente internacional de produção e a retomada do artista e do movimento

O período do entreguerras é marcado na arte internacional pelo chamado Retorno à Ordem, extensamente presente nas coleções iniciais do MAC-USP, tendência essa na qual as características estilísticas defendidas pelas vanguardas europeias seriam em certo nível refutadas. Esse conceito de arte moderna teria tido início na França e na Itália e posteriormente se espalhado pelo restante da Europa. Não haveria, nessa época, o desejo do rompimento da tradição artística tão fortemente defendido pelas vanguardas; nesse contexto é que seriam retomados pela primeira vez os movimentos impressionistas e neoimpressionistas.

O Impressionismo e o Neoimpressionismo foram retomados novamente no pós-segunda Guerra Mundial, período das aquisições de Ciccillo, quando tendências artísticas das vanguardas também voltaram à voga, influenciando as técnicas vigentes, o que significou uma revalorização dos artistas desses movimentos. Na XXIV Biennale di Venezia, edição de 1948, houve salas retrospectivas dedicadas ao Impressionismo e aos Macchiaioli

<sup>21</sup> According to information stated by Eva Lieblich in interview to the professor Ana Magalhães, on 17/06/2010, on the archive of Seção de Catalogação of MAC USP, in which the interviewee states having made the list a little while before leaving the institution, c.1951/1952

<sup>21</sup> De acordo com informação dada por Eva Lieblich em entrevista à Profª. Drª. Ana Gonçalves Magalhães, no dia 17/06/2010, arquivada na Seção de Catalogação do MAC-USP, na qual a entrevistada afirma que realizou a lista pouco antes de deixar a instituição por volta de 1951-1952.

(que produziam dentro de uma técnica de certa forma semelhante à do movimento francês, mas que segundo Argan “precede, mas não antecipa o Impressionismo”).<sup>22</sup> Uma das obras impressionistas apresentadas na ocasião relaciona-se diretamente com o ambiente artístico brasileiro, *A Canoa sobre o Epte*, de Claude Monet, pertencente ao acervo do MASP.<sup>23</sup> Já na XXVI edição da Biennale di Venezia, de 1952, houve duas salas retrospectivas, anteriormente mencionadas, em homenagem ao Divisionismo, e a apresentação das duas obras de Balla, *Elisa a Villa Borghese*,<sup>24</sup> pertencente, no período, à coleção Carlo Grassi; e *Lavoro*,<sup>25</sup> da coleção Umberto Spironello, atualmente em Birmingham, na Lydia and Harry Lewis Winston Collection.<sup>26</sup>

A Biennale di Venezia serviu como um modelo referencial para a criação da Bienal de São Paulo, e suas edições funcionavam, para Matarazzo, como um dos principais indicativos das tendências artísticas no âmbito internacional, tendo, portanto, papel fundamental na formação do acervo do antigo MAM. Além do costume de adquirir obras expostas na Biennale, Ciccillo, inclusive, chegou a patrocinar um prêmio das Indústrias Matarazzo,<sup>27</sup> no qual a obra premiada era posteriormente depositada no acervo do antigo museu; portanto, as tendências lá preconizadas pautaram sua formação. Especificamente na edição de 1952 foram adquiridas nove obras, que, assim como *Paisagem*, estão entre as 419 obras que constituem a Coleção Francisco

<sup>22</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008, p. 162.

<sup>23</sup> Como verificado no Catálogo Geral do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

<sup>24</sup> Não se tem informações documentadas sobre o que aconteceu com a obra exposta na XXVI Biennale di Venezia *Elisa a Villa Borghese*; sabe-se (de acordo com o Catálogo da Bienal) que essa obra pertencia à Coleção Carlo Grassi que posteriormente foi doada à Galeria de Arte Moderna de Milão. No entanto, nessa coleção atualmente só há registro de uma obra chamada *La Fidanzata a Villa Borghese*, de 1902, que poderia então ser a obra apresentada na ocasião. No catálogo geral da obra de Giacomo Balla não aparece nenhuma obra registrada com o nome de *Elisa a Villa Borghese* ou *Fidanzata a Villa Borghese*; aparece, no entanto, uma obra que consta como exposta na Biennale, *La Fidanzata al Pincio* (Pincio é o nome da região em que a Villa Borghese se situa) provavelmente os três títulos referem-se à mesma obra.

<sup>25</sup> *CATÁLOGO – XXVI BIENNALE DI VENEZIA*. Veneza, Biennale Internazionale D’arte, 1952.

<sup>26</sup> BELLONZI, Fortunato. *Op. cit.*, 1967.

<sup>27</sup> Como verificado em correspondência, mantida no arquivo da Bienal de Veneza, entre o secretário do antigo MAM, Arturo Profili, e a secretaria geral da Biennale di Venezia, Giovanni Ponti, em janeiro de 1952, instituindo novamente um prêmio aquisição Francisco Matarazzo Sobrinho no valor de 500.000,00 libras.

and when the avant-garde artistic tendencies also returned to vogue - which also led to a reevaluation of the artists of these movements. In XXIV Biennale di Venezia, 1948 edition, there were special retrospective rooms devoted to Impressionism and the Macchiaoli (who were to be read as the Italian counterpart of French Impressionism, although anticipating it, according to Argan).<sup>22</sup> One of Impressionist works presented at the time is directly related to the Brazilian artistic environment, *The Canoe on the Epte* by Claude Monet, belonging to MASP<sup>23</sup> collection. Already in the XXVI edition of Biennale di Venezia, 1952, there were two special rooms in honor of Divisionism, as mentioned before, and the exhibition of two works by Balla, *Elisa a Villa Borghese*,<sup>24</sup> belonging then to the Carlo Grassi collection, and *Lavoro*<sup>25</sup> in the Umberto Spironello collection, currently in Birmingham, Lydia and Harry Lewis Winston collection.<sup>26</sup>

The Biennale di Venezia served as a reference model for the creation of the Bienal de São Paulo, and the editions were for Matarazzo an index of artistic trends internationally, and therefore had a key role in the making of the collection of the former MAM. Besides the usual purchasing of works exhibited in the Biennale, Ciccillo even came to sponsor a prize (by the Metalúrgica Matarazzo<sup>27</sup>),

<sup>22</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008, p.162

<sup>23</sup> As verified on the Catálogo Geral do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

<sup>24</sup> There is no documented information about what happened with the work exhibited on the XXVI Biennale di Venezia, *Elisa a Villa Borghese*. It is known (according to the biennale’s catalogue) that the work then belonged to the Carlo Grassi Collection that was latter donated to the Galleria di Arte Moderna di Milano. However, in this collection there is only the registration of a painting called *La Fidanzata a Villa Borghese*, 1902, that could be the work presented on the occasion. On the general catalogue of Giacomo Balla’s work there are no paintings called *Elisa a Villa Borghese* or *Fidanzata a Villa Borghese*, there is, nonetheless, a work marked as presented on the Biennale, *La Fidanzata al Pincio* (Pincio is the name of the region where Villa Borghese is situated). It is probable that all the three titles refer to the same work.

<sup>25</sup> *CATÁLOGO- XXVI BIENNALE DI VENEZIA*. Veneza, Biennale Internazionale D’arte, 1952.

<sup>26</sup> BELLONZI, Fortunato. *Op. cit.*, 1967

<sup>27</sup> As verified in correspondence kept on the archives of Biennale di Venezia, between the secretary of the former MAM, Arturo Profili and the general secretary of the Biennale di Venezia, Giovanni Ponti, in January of 1952, estab-

which the awarded work was subsequently deposited in the collections of the former museum. Precisely on the edition of 1952 nine works were acquired that, like *Landscape*, are among the 419 works that constitute the collection of Francisco Matarazzo Sobrinho at MAC.

Another argument for Balla's work would have been acquired on this occasion is the fact that the Museum of Modern Art (MoMA), which served as a model for the making of the Museum of Modern Art of São Paulo, acquired a canvas of Balla, the *Lampada ad Arco*, 1909, in 1953.<sup>28</sup> This demonstrates that not only the movement but also the artist was being taken and appreciated in this period. There is a historiographical discussion on the reading of the work acquired by MoMA: some authors claim it to be a futurist work, which would have been completed in 1912, while others point to the painting as a work of transition between Divisionism and Futurism. The MoMA takes this work as completed between 1910 and 1911, despite the notation in the upper left corner indicate an. 1909. The date assumed by the institution is effectively a transition period of the artist's output, when signing the Futurist manifesto, but also exhibiting for the first time the already mentioned triptych *Affeti*. The MoMA's work, signed by the artist as *Balla*, not *futurballa*, presents a great resemblance to the work *Il Sole*, by Giuseppe Pellizza da Volpedo, 1904, a definitely divisionist work. Bellonzi states that Balla turns to this work of Pellizza and modernizes it.<sup>29</sup> The artist himself sends a letter to Alfred Barr Jr., at the time of purchase of the work at MoMA, which states that: "The canvas of the lamp was painted by me during Divisionism (1900-1910), in fact the brightness of the light is obtained by combining pure colors."<sup>30</sup>

The first of the hypotheses developed is that the purchase has been made under the influence,

lishing once again a acquisition award Francisco Matarazzo Sobrinho, of 500.000,00 liras.

<sup>28</sup> BARR, Alfred H. Jr. *Painting and Sculpture Acquisitions June 1, 1953 through June 30, 1955*. The Bulletin of the Museum of Modern Art, Vol. 23, No. 3, Painting and Sculpture Acquisitions June 1, 1953 through June 30, 1955, pp. 3-39. MoMA, 1956

<sup>29</sup> BELLONZI, Fortunato. *Op. cit.*, 1967, p.23.

<sup>30</sup> DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo. *Op. cit.*, 1998, p. 23. Translated by the author. In the original: "Il quadro della lampada è stato da me dipinto durante il periodo divisionista (1900-1910); infatti il bagliore della luce è ottenuto mediante l'accostamento dei colori pure."

Matarazzo Sobrinho, do MAC.

Outro indicativo de que a obra tenha sido adquirida nessa ocasião é o fato de que o Museum of Modern Art (MoMA), que teria servido de modelo para a formação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, adquiriu, em 1953,<sup>28</sup> um quadro de Balla, o *Lampada ad Arco*, de 1909, o que demonstra que não apenas o movimento, mas também o artista estava sendo retomado e valorizado nesse período. Há uma discussão historiográfica quanto ao movimento a que o *Lampada ad Arco* pertenceria: alguns autores afirmam ser uma obra futurista, que teria sido terminada em 1912, enquanto outros apontam o quadro como uma obra de transição entre o período Divisionista e Futurista. O MoMA assume essa obra como finalizada entre 1910 e 1911, apesar de a anotação no canto superior esquerdo indicar *an. 1909*. A data assumida pela instituição é, efetivamente, um período de transição da produção do artista, quando assina o manifesto futurista, mas também quando expõe pela primeira vez o já mencionado tríptico *Affeti*. O quadro do MoMA, assinado pelo artista como *Balla*, e não *futurballa*, apresenta uma grande semelhança com a obra *Il Sole*, de Giuseppe Pellizza da Volpedo, de 1904, uma obra definitivamente divisionista. Bellonzi argumenta que Balla se volta a essa obra de Pellizza e a moderniza.<sup>29</sup> O próprio artista envia uma carta a Alfred Barr Jr. na ocasião da compra da obra pelo MoMA, na qual afirma que: "O quadro da lâmpada foi pintado por mim durante o período Divisionista (1900-1910), de fato o brilho da luz é obtido mediante a combinação de cores puras".<sup>30</sup>

A primeira das hipóteses desenvolvidas é a de que a compra tenha sido efetuada por influência, e na ocasião, da Biennale di Venezia de 1952, suportada tanto por um contexto do ambiente artístico internacional, quanto pelo histórico do próprio MAM e das aquisições gradualmente efetuadas por Matarazzo Sobrinho.

A segunda hipótese foi levantada na busca pela relação do Divisionismo como um todo com o ambiente artístico brasileiro. O MASP, que por algum tempo dividiu um andar do mesmo

<sup>28</sup> BARR, Alfred H. Jr. *Painting and Sculpture Acquisitions June 1, 1953 through June 30, 1955*. The Bulletin of the Museum of Modern Art, Vol. 23, No 3, Painting and Sculpture Acquisitions June 1, 1953 through June 30, 1955, pp. 3-39. MoMA, 1956.

<sup>29</sup> BELLONZI, Fortunato. *Op. cit.*, 1967, p. 23.

<sup>30</sup> ARCO, Maurizio Fagiolo dell' *Op. cit.*, 1998, p. 23. Tradução da autora, no original: "Il quadro della lampada è stato da me dipinto durante il periodo divisionista (1900-1910); infatti il bagliore della luce è ottenuto mediante l'accostamento dei colori pure."

prédio com o antigo MAM, na Rua 7 de abril, região central de São Paulo, estabelecendo, portanto, um histórico de convivências entre as duas instituições, tem em acervo um quadro divisionista de Gaetano Previati, também intitulado *Paisagem*, com datação estimada entre 1900 e 1910 [Fig. 3]. Assim como no caso da obra de Balla, não há muita documentação a seu respeito, apenas que teria sido doada ao museu por Francisco Matarazzo Sobrinho, em 25 de novembro de 1949, além de uma notícia publicada no jornal italo-brasileiro *Fanfulla*, em 28 de julho de 1911, onde se lê:

Um grande pintor italiano: Hoje será exposto na casa Garraux um quadro do divisionista italiano Gaetano Previati. O quadro exposto hoje em São Paulo representa um ângulo de campanha primaveril. As árvores, o verde da grama, o riacho que corre pela encosta, as três mulheres sentadas na erva, respiram a aura primaveril que exala do quadro, tudo se perde em um fio de luz difusa por um céu disperso em finos vapores avermelhados pelos raios de sol matinais. Um quadro de vitalidade da qual jamais se viu em São Paulo.<sup>31</sup>

A obra foi, portanto, provavelmente adquirida pela família Matarazzo, ou talvez pela família Penteado, da esposa de Ciccillo, Yolanda, na ocasião da exposição em São Paulo, o que leva à suposição de que a obra de Balla poderia ter vindo ao Brasil em ocasião semelhante, e já pertencer a um acervo pessoal, anteriormente às aquisições destinadas ao antigo MAM.

Rejane Cintrão informa que a Casa Garraux, que funcionou de 1905 a 1922, foi um dos espaços alternativos para exposições de arte no início do século em São Paulo, afirmando que: “era livraria e papelaria, além de contar em seu estoque com artigos de tipografia e vinhos. Vários pintores da época ali se apresentaram”<sup>32</sup> e durante seu funcionamento teve dezessete exposições anunciadas, e ao lado de magazines e salões, como Casa Aurora, Casa Mappin e Salão Mascarini, teria formado o

<sup>31</sup> *Jornal Fanfulla*, 28 de julho de 1911. Tradução da autora, no original: “Um grande pittore italiano: Oggi sarà esposto nella casa Garraux un quadro del grande divisionista italiano Gaetano Previati. Il quadro esposto oggi in S.P. rappresenta un angolo di campagna primaverile. Gli alberi, il verde del piano, il fiumicello che scorre per la pendice, le tre donne sedute fra l'erba respirano l'aura primaverile che spira del quadro, tutto si perde in un fiume di luce diffusa per un cielo sparso di sottili vapori rossegianti pli raggi del sole mattinale. Um quadro di vita quale forse non si vide mai in S.P. 28 luglio 1911, FANFULLA”.

<sup>32</sup> CINTRÃO, Rejane. *Algumas exposições exemplares – as salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930*. Editora Zouk, Porto Alegre, 2011.

and on occasion, of the Biennale di Venezia 1952, supported both by the context of the international art scene, as the very history of MAM and the Matarazzo acquisitions.

The second hypothesis was raised in the search for the relationship of Divisionism as a whole with the Brazilian artistic environment. MASP, which for a time shared a floor of the same building with the former MAM at Rua 7 de Abril, downtown São Paulo, thus establishing a history of cohabitation between the two institutions, has a divisionist painting in collection by Gaetano Previati, also entitled *Landscape* with estimated dating between 1900 and 1910 [Fig. 3]. As in the case of Balla's work, there is not much documentation about it, just that it would have been donated to the museum by Francisco Matarazzo Sobrinho, on November 25 1949, and a report in the Italo-Brazilian newspaper *Fanfulla* in July 28 1911, which reads:

A great Italian painter: Today will be displayed a picture on casa Garraux of the Italian divisionist Gaetano Previati. The canvas exhibited today in São Paulo is an angle of spring campaign. The trees, the green grass, the stream that runs down the slope, the three women sitting on grass, breathing the aura that exudes spring from the frame, everything is lost on a light wire diffusion by a sky dispersed in fine reddish vapors by the rays of morning sun. A picture of such vitality that has never been seen in São Paulo.<sup>31</sup>

The work was therefore probably acquired by Matarazzo's family, or maybe the family Penteado, of Ciccillo's wife, Yolanda, on the occasion of the exhibition in São Paulo, which leads to the assumption that the work by Balla could have come to Brazil in a similar occasion, and belonged therefore to a personal collection, prior to the acquisitions of the former MAM.

Art historian Rejane Cintrão claims that the

<sup>31</sup> Newspaper *Fanfulla*, July 28, 1911. Author's translation, orinally: “Um grande pittore italiano: Oggi sarà esposto nella casa Garraux un quadro del grande divisionista italiano Gaetano Previati. Il quadro esposto oggi in S.P. rappresenta un angolo di campagna primaverile. Gli alberi, il verde del piano, il fiumicello che scorre per la pendice, le tre donne sedute fra l'erba respirano l'aura primaverile che spira del quadro, tutto si perde in un fiume di luce diffusa per un cielo sparso di sottili vapori rossegianti pli raggi del sole mattinale. Um quadro di vita quale forse non si vide mai in S.P.28 luglio 1911, FANFULLA.”

Casa Garraux, which ran from 1905 to 1922, was one of the alternative spaces for art exhibitions early in São Paulo, saying that: “It was a bookstore and a stationery, besides relying in its stock on items of typography and wines. Several painters of the time were there presented”,<sup>32</sup> and during its operation, 17 exhibitions were realized that were announced alongside magazines and salons as Casa Aurora, Casa Mappin and Salão Mascarini, being thus both a commercial and art institution in São Paulo before the foundation of two main art museums of the city, MASP in 1947 and MAM in 1948.

The third hypothesis emerged from the relationship between Matarazzo Sobrinho and Benedetta Marinetti, at the time the widow of F.T. Marinetti. Benedetta was a student of Balla, exhibited several times in the Biennale di Venezia, and was even the first woman to have a work published in a catalog of the Biennale in 1930. In 1952, besides the works acquired by Ciccillo at the Biennale, two sculptures in plaster by Umberto Boccioni that belonged to the Marinetti collection were sold to Matarazzo. Benedetta first offered the works to Bardi, who in turn informed her that despite having no interest in the works for the collection of MASP could indicate Ciccillo to purchase the works, as they would have been more suitable for the collection of the former MAM.<sup>33</sup> They were acquired for the museum in 1952 in Rome. Simultaneously with the negotiations of the purchase, Benedetta Marinetti lent a futurist work by Balla, “Injection of Futurism”, 1914, from her private collection,<sup>34</sup> to be displayed next to four other works by the artist at the II Bienal de São Paulo, in 1953. This was the only occasion<sup>35</sup> when Balla was exhibited in the São Paulo biennial.

Finally, the last hypothesis was raised due to the presence of Italian critic Margherita Sarfatti as one of the consultants for Ciccillo for the Italian acquisitions to the collection then under construc-

circuito comercial e institucional da arte em São Paulo antes da fundação de duas instituições posteriormente fundamentais, o MASP, em 1947; e o MAM, em 1948.

A terceira hipótese surgiu do relacionamento entre Matarazzo Sobrinho e Benedetta Marinetti, na época já viúva de F. T. Marinetti. Benedetta foi aluna de Balla, expôs diversas vezes na Biennale di Venezia, e foi, inclusive, a primeira mulher a ter uma obra publicada em um catálogo da Biennale, em 1930. Em 1952, além das obras adquiridas por Ciccillo na Biennale di Venezia, duas esculturas de gesso de Umberto Boccioni, que pertenciam à coleção Marinetti, foram vendidas a Matarazzo. As obras foram primeiramente oferecidas por Benedetta a Bardi, que em resposta lhe informou que apesar de não ter interesse pelas obras para a coleção do MASP, poderia indicar Ciccillo para a compra. Por serem obras mais condizentes com a coleção do antigo MAM,<sup>33</sup> assim as obras de Boccioni foram adquiridas para o museu em 1952, em Roma. Simultaneamente às negociações da compra, Benedetta Marinetti emprestou a obra futurista de Balla, *Injeção de Futurismo*, 1914, de sua coleção particular,<sup>34</sup> para ser exposta junto a outras quatro obras do artista na única<sup>35</sup> ocasião em que foram apresentadas obras de Balla na Bienal de São Paulo, em sua segunda edição, de 1953.

Por fim, a última hipótese foi levantada devido à presença da crítica italiana Margherita Sarfatti como orientadora das escolhas de Ciccillo para aquisições italianas para o acervo então em construção, especialmente nas compras de 1946-47.<sup>36</sup> Sarfatti foi amante de Mussolini, além de ter convivido com intelectuais italianos socialistas no mesmo período em que Balla produzia suas obras de vertente social, escrevendo para a revista *Avanti!*. Sarfatti foi também a criadora do grupo do Novecento Italiano, com diversos de seus representantes no acervo do museu, e em seu livro *Storia della Pittura Moderna* dedica um capítulo aos futuristas; pode ter sido, portanto, outra personagem a fazer a ponte entre a produção de Balla e Matarazzo.

<sup>32</sup> CINTRÃO, Rejane. *Algumas exposições exemplares – as salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930*. Editora Zouk, Porto Alegre, 2011.

<sup>33</sup> POZZOLI, Viviana. *Relazioni tirocinio*, regarding the time she spend researching the documentation on Matarazzo's acquisitions on the Biennale di Venezia of 1952 and 1954.

<sup>34</sup> Catálogo da I Bienal de São Paulo, 1953.

<sup>35</sup> Banco de Dados de Arte da Fundação Bienal de São Paulo.

<sup>33</sup> POZZOLI, Viviana. *Relazioni tirocinio*, sobre o período em que estudou a documentação sobre as aquisições de Matarazzo Sobrinho na Biennale di Venezia de 1952 e 1954.

<sup>34</sup> Catálogo da I Bienal de São Paulo, 1953.

<sup>35</sup> Banco de Dados de Arte da Fundação Bienal de São Paulo.

<sup>36</sup> Para informações mais detalhadas a respeito do papel de Sarfatti nas aquisições, consultar: MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP” In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília*. Vol. 1, jan/jul de 2012.

A principal dificuldade para definir a procedência da obra é a escassez de documentação. Nem os arquivos do museu nem os demais arquivos de instituições culturais ou arquivos públicos contêm documentos que se refiram diretamente à obra pesquisada, de modo que as fontes mais presentes são indiretas, relacionadas à atuação do artista, sua presença em exposições e mostras no possível período de compra, ou a outras obras divisionistas em ambiente brasileiro.

tion, especially in the purchases of 1946/47.<sup>36</sup> Sarfatti was Mussolini's lover, and had contact with Italian socialist intellectuals in the same period in which Balla produced his works of social aspect, writing for *Avanti!*. Sarfatti was also the creator of the Novecento Italiano group, with many of its representatives in the museum's collection. In her book *Storia della Pittura Moderna*, she devotes a chapter to Futurism, so she could have been another character to connect Balla's production to Matarazzo.

The main obstacle to establish the provenance of the piece was the lack of documentation. Neither the museum archives or other archives from public cultural institutions contain documents that relate directly to the work researched, so that most information are indirectly related, concerning the work of the artist, his presence at exhibitions and shows at the possible period of purchase, or other divisionist works in the Brazilian environment.

<sup>36</sup> For more information about Sarfatti's role on the acquisitions see: MAGALHÃES, Ana Gonçalves. "A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP" In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília*. Vol. 1, jan/jul de 2012.

1



2



3



1 Giacomo Balla, *Paisagem*, 1907.

2 Giacomo Balla, verso de *Paisagem*, 1907.

3 Gaetano Previati. *Paisagem*, 1900-1910.