

MUSEU LASAR SEGALL

70 DOCUMENTOS DO ACERVO

LASAR SEGALL MUSEUM

70 DOCUMENTS FROM THE ARCHIVES

MUSEU LASAR SEGALL
**70 DOCUMENTOS
DO ACERVO**

LASAR SEGALL MUSEUM
**70 DOCUMENTS
FROM THE ARCHIVES**



7	APRESENTAÇÃO DANIEL RINCON CAIRES
11	MEMÓRIA E HISTÓRIA VERA D'HORTA
31	CURADORIA E ARQUIVOS DE MUSEUS DE ARTE ANA MAGALHÃES
49	DIVISAS BIOGRÁFICAS
63	DIÁSPORAS, DERIVAS, DESLOCAMENTOS
79	INQUIETAÇÕES ESTÉTICAS
99	REVOLUÇÃO MODERNISTA NA ALEMANHA
133	MODERNISMOS BRASILEIROS
169	INTIMIDADE
177	RAÍZES JUDAICAS
189	ANOTAÇÕES TÉCNICAS
197	BIBLIOTECA PARTICULAR
209	EMPREENDIMENTOS IMOBILIÁRIOS
221	ENGLISH VERSION
287	CRÉDITOS

Apresentação

DANIEL RINCON CAIRES

Em 1986 o Arquivo Lasar Segall inaugurava a sua jornada. Naquele ano, a grande coleção de cartas, objetos, documentos e publicações reunida por Lasar Segall ao longo de sua acidentada trajetória ganhava um novo estatuto. O que até ali era lastro afetivo entregava-se agora a outras mãos e a outros olhares.

O contato frequente com o Arquivo Lasar Segall demonstra que seu conteúdo extrapola em muito o interesse estrito sobre a vida e a obra do artista russo, oferecendo acesso privilegiado a uma série de aspectos da nossa experiência histórica coletiva. São vestígios de fatos, ideias e realizações humanas, vislumbres de fenômenos relevantes apanhados por perspectivas singulares.

O processo de seleção dos 70 documentos que representam o Arquivo Lasar Segall nesta publicação orientou-se justamente pela vontade de evidenciar esse interesse expandido que acreditamos presente na coleção. Entre uma carta assinada por algum grande nome da história da arte e outra, firmada por destinatário mais obscuro, mas portadora de uma fresta singular, optou-se sempre pela segunda. A seleção procurou também salientar alguns temas que atravessam a coleção.

É evidente que o número reduzido de itens expostos nesta publicação nem de longe esgota as possibilidades de abordagem do Arquivo Lasar Segall. Já vai longe o tempo em que se pensava que os documentos falavam e que bastava afinar os ouvidos para captar uma mensagem unívoca, sempre a mesma qualquer que fosse o ouvinte. Cada leitor vai encontrar nos documentos uma coisa nova e particular, cada geração vai propor a eles novas perguntas, na busca por extrair deles alguma luz que a permita navegar melhor em meio aos seus dilemas. Vigora a possibilidade sempre recolocada de um novo encontro, a cada novo tempo, a cada novo olhar. Com esta publicação desejamos fomentar estes encontros.

Memória e história

VERA D'HORTA

Lá se vão mais de três décadas desde que foi iniciado o trabalho de organização e pesquisa do Arquivo Lasar Segall. Mauricio Segall, filho mais velho do artista, relutou, por mais de ano, em compartilhar os documentos pessoais e a correspondência de seu pai com olhares estranhos. Acabou aquiescendo, no mês de abril de 1986, em retirar os cadeados e lacres de dois gaveteiros que permaneciam em provocadora mudez na Reserva Técnica do museu. De um lado, havia a nossa curiosidade e a certeza do conteúdo importante, dadas as relações estabelecidas por Segall em vida; de outro lado, a compreensível cautela do filho em relação ao arquivo pessoal do pai. Por isso é preciso agradecer, mais uma vez, por esse voto de confiança e confessar que as surpresas que surgiram já no início do trabalho superaram em muito as nossas melhores expectativas.

A sistematização dos cerca de 10 mil itens do arquivo de Segall foi um trabalho solitário de muitos anos, em que assumimos as tarefas necessárias, desde a higienização dos documentos até seu arquivamento em condições adequadas de conservação e acesso. Na era pré-computador, a indexação era feita manualmente, em fichas de papel, até a criação de uma primeira base

de dados. Essa base permitiu o cruzamento de informações e a pesquisa por personalidades e assuntos, levantados a partir dos próprios documentos. Além da correspondência, em maior número, há ali uma quantidade significativa de textos, de Segall e de outros autores, documentos pessoais, anotações técnicas de pintura, testes de cor de aquarela e tinta a óleo, fotografias, cartões postais, livros especiais com dedicatórias, coleção de rótulos de charuto, notas de leitura etc.

Como o volume de cartas e textos em alemão é grande, foi imprescindível o auxílio de voluntários, entre os quais é preciso destacar Wolfgang Pfeiffer, Stefan Blass e Irmgard Longman. Alguns papéis em russo também estão sendo passados para o nosso idioma e, recentemente, a correspondência em iídiche e hebraico foi traduzida por Nachman Falbel que, nos intervalos necessários para um café, nos deu ainda valiosas lições sobre história e cultura judaica. A digitalização dos documentos, que teve início em 2009, como consequência de um projeto aprovado pela Fapesp, franqueou o acesso virtual aos originais e deu ao estudo de Segall uma nova dimensão. As imagens digitais dos documentos selecionados tornaram-se acessíveis no site do museu, ao lado dos dados técnicos e resumo dos conteúdos, possibilitando a ampla pesquisa à distância para interessados dentro e fora do Brasil.

Familiares enviavam de Vilnius cartas escritas em iídiche ou em russo, e essas cartas encontravam Segall na Alemanha ou no Brasil. Entre os parentes, há uma significativa correspondência escrita por Abel, seu pai, pelos irmãos Oscar e Jacob e pelas irmãs Rebeca, Luba,

Manja e Lisa. Artistas, colecionadores, críticos e historiadores alemães ou em atividade na Alemanha trocaram com Segall mensagens tratando da organização de exposições, venda de obras ou discussão de ideias, movimentos e manifestos que se multiplicaram num momento de grande efervescência cultural na Alemanha, o período da República de Weimar (1918–1933).

Há correspondência significativa com os críticos Will Grohmann e Rosa Schapire, o historiador de arte Paul-Ferdinand Schmidt, Margarete Quack (sua primeira mulher, depois casada com Eduardo Suhr), os artistas Otto Dix, Otto Lange, Heinrich Campendonk, Karl Schmidt-Rotluff, Werner Schultz, Lyonel Feininger, Conrad Felixmüller, Jankel Adler, Paul Klee, Wassily Kandinsky, com a bailarina expressionista Mary Wigman, o escultor Georg Kolbe e com o escritor Stefan Zweig, entre outras personalidades. Segall também se correspondeu, nos anos 1910 e 1920, com diretores de museus como Friedrich Schreiber-Weigand (Chemnitz) e editores e galeristas como Rosy Fischer (Frankfurt), Herbert von Garvens (Hannover), Rudolf Probst (Dresden e Mannheim) e Israel Ben Neuman (Berlim, Munique, Nova York), com o mecenas de Dresden Victor Rubin, com o amigo Schepto (Abraham Israel Scheptowitzky), que Segall tentou proteger da perseguição nazista, mas que acabou morto em um campo de concentração em 1939. Também se correspondeu com mestres da Bauhaus como László Moholy-Nagy, Marcel Breuer, Paul Klee e Wassily Kandinsky.

Entre os escritores, intelectuais e artistas brasileiros figuram em seu arquivo nomes como Cícero Dias, Mário

de Andrade, Victor Brecheret, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Murilo Miranda, Murilo Mendes, Manuel Bandeira e Lucy Citti Ferreira, entre tantos outros.

Essa sucessão de personalidades, das mais importantes na vida cultural europeia e brasileira, dá uma boa medida do respeito e admiração que Segall e sua obra angariaram enquanto vivo. É tal a relevância dos documentos que formam seu arquivo, que vários deles serviram como fonte de pesquisa a estudiosos do mundo todo, em artigos, livros, dissertações e teses, e muitos têm sido levados para exposições dentro e fora do Brasil.

Esse arquivo também tem sido alimentado com doações, entre as quais as feitas por Margarete Quack, por Yeda Miranda, viúva de Murilo Miranda, e pelo diplomata Mário Calábria. A pesquisa também levantou, em arquivos na Alemanha e nos Estados Unidos, cópias de cartas de Segall e seus correspondentes. Além disso, incorporações ocasionais continuam ocorrendo, agora com as facilidades da pesquisa on-line.

Arquivos pessoais são construções reveladoras de uma personalidade, tanto por aquilo que ali foi guardado, como pelos registros propositalmente ausentes, sem mencionar as falhas que só o acaso pode explicar. Decifrar um arquivo pessoal é iniciar, com novos instrumentos de trabalho, uma história renovada de determinado personagem, antes conhecido por informações de segunda mão, por depoimentos de contemporâneos e outras fontes tornadas públicas. Inicia-se esse trabalho com a consciência precoce de que nenhum arquivo desenha um retrato de corpo inteiro, pois o tema do segredo comanda

práticas destruidoras e atitudes de precaução. Por outro lado, a memória que aquela personalidade quer projetar para o futuro só se viabiliza com atos de conservação e de inevitável seleção, pois é impossível guardar tudo.

Há também no processo de guarda a tentação de modificar o significado de alguns papéis, utilizando-os para dar robustez ao enredo de uma narrativa. Nem sempre um documento original e autêntico, quando examinado individualmente, tem valor de prova, pois sua verdade pode ser contestada ou relativizada por outro documento do mesmo conjunto. Arquivos pessoais, em sua abordagem, pedem mais do que arquivistas. O trabalho de pesquisa frequentemente se depara com interferências na fonte, cujo objetivo era o de levar aquele todo orgânico a refletir uma imagem amiga, solidária com o presente, que possa ser admirada, como no mito de Narciso.

Uma aproximação profícua com o Arquivo Lasar Segall deve levar em conta, a nosso ver, o extremo zelo com que o artista administrava sua imagem pública. Um exemplo eloquente das características narcísicas da “personalidade Segall” é o número da *Revista Acadêmica* de junho de 1944, feito em sua homenagem, mas praticamente editado por ele mesmo, como mostra a numerosa correspondência com Murilo Miranda.¹

1 As cartas trocadas com Murilo Miranda, diretor da *Revista Acadêmica*, mostram como Segall decidiu a ordem dos artigos, o lugar e o tamanho das ilustrações, a necessidade de notas e vários outros detalhes da edição: ALS 02456, 02551, 02565, 02572 e diversas outras cartas de 1943.

Nesse arquivo pessoal algumas ausências e manipulações saltam aos olhos. Há documentos parcialmente rasgados, folhas de cadernos arrancadas, anotações rasuradas, registros da obra alterados, revistas de importância histórica que tiveram páginas descartadas. Para compor o quadro da recepção de sua obra no ambiente cultural brasileiro, por exemplo, principalmente nos anos 1930 e 1940, é preciso consultar coleções de jornais e arquivos externos. Críticas negativas, a maioria expressando o preconceito local contra o estrangeiro, o judeu e o “moderno”, compreensivelmente, não foram conservadas pelo artista. Um dos detratores de Segall, a propósito de sua exposição de 1943 no Museu Nacional de Belas Artes, Carlos Maul, publicou “Pintura arte e pintura política” em *A Notícia*, do Rio de Janeiro. Ele encabeçava uma campanha contra aquele “russo, judeu e comunista”, acrescentando que “entre os modernos ‘o homem torto é a medida de todas as coisas’”. A onda difamatória foi de tal monta que críticos como Luis Martins e Geraldo Ferraz entraram em campo, respondendo com artigos em defesa de Segall e da arte moderna, contra aquele nacionalismo de inspiração nazifascista.²

Quando Getúlio Vargas sobe ao poder em 1930, recebe apoio dos integralistas, que fundam em 1932 a Ação Integralista Brasileira, partido inspirado no fas-

2 Tratam dessa polêmica: Carneiro, Maria Luiza Tucci e Lafer, Celso. *Judeus e judaísmo na obra de Lasar Segall*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004; e Caires, Daniel Rincon. “A estética nacionalista de Carlos Maul”, Seminário História & Democracia. Unifesp/Campus Guarulhos, 2018.

cismo italiano. Pregando a moral religiosa cristã e o nacionalismo “para levantar a Nação”,³ os integralistas conquistam a simpatia de grande parte da oligarquia urbana, assombrada com os fantasmas do comunismo e das ideologias liberais. As críticas a Segall que surgem em consequência desse contexto político significavam uma versão do mesmo espírito reacionário – guardadas as devidas proporções – que classificou sua arte como “degenerada” na Alemanha nacional-socialista. Não é difícil imaginar o mal-estar que esses artigos, envenenados pela xenofobia, deviam causar no emigrante que tinha abandonado a Europa, decidido a ser brasileiro e a viver aqui.

A onda integralista também contamina a Spam (Sociedade pró Arte Moderna), à qual Segall tinha dedicado o melhor de seu talento como agente cultural, cenógrafo e figurinista. Os bailes de carnaval de 1933 e 1934,⁴ imaginados para levantar fundos para a nova sociedade, foram autênticas manifestações de uma “obra de arte total”. Vários artistas trabalharam juntos na pintura dos painéis decorativos que cobriam as paredes, e nesse ambiente se desenrolava um balé coreografado pela bailarina expressionista Chinita Ullman, figurinos foram criados para a ocasião, a música foi com-

3 A propósito: Carneiro, Maria Luiza Tucci, “Sob a máscara do nacionalismo. Autoritarismo e antissemitismo na Era Vargas (1930–1945)”, em *Estudios Interdisciplinarios de America Latina y el Caribe*, vol. 1, p 23-40, jan-jun 1990.

4 *Carnaval na cidade de Spam* (fevereiro de 1933) e *Uma expedição às selvas da Spamolândia* (fevereiro de 1934).

posta por Mozart Camargo Guarnieri, o jornal *A vida de Spam*, com contribuições de Mário de Andrade, Antonio de Alcântara Machado, Sérgio Milliet e Paulo Mendes de Almeida circulava pela “cidade de Spam”, tudo orquestrado pelo entusiasmo de Segall. Os documentos da Spam – desde a Ata de criação, projetos originais dos bailes, programas de recitais de música, convites e catálogos das exposições realizadas – foram cuidadosamente guardados, dada sua relevância para a biografia artística de Segall.

Algumas vezes, um documento pode estar na coleção, mas protegido por idiomas pouco usuais para nós brasileiros, como o russo e o iídiche. Por outro lado, o mau estado de conservação pode funcionar como camuflagem e desestímulo ao enfrentamento dos conteúdos – como se o pó, as manchas e rasgos diminuíssem a relevância dos papéis. É nesse refugio, no entanto, que podem se esconder as informações mais surpreendentes.

É o caso dos papéis em russo que certificam 1889 como a data de nascimento do menino Lasar Segall, que encontrei às vésperas de minha aposentadoria do Museu Lasar Segall, em 2014, no fundo de um dos gaveteiros do arquivo. Foram encontrados em pastas surradas, ao lado de outros papéis frágeis, maltratados pelo tempo. O mau estado de conservação deve-se, além de sua antiguidade, ao provável manuseio descuidado de familiares e autoridades das terras pelas quais Segall passou – desde a Vilnius do império czarista russo, de onde saiu em 1906, até Dresden e Berlim, na Alemanha,

São Paulo e Paris, onde residiu por quatro anos, até sua volta definitiva ao Brasil em 1932.

Vários outros documentos pessoais de Segall registram 1889 como sua data de nascimento,⁵ mas o artista os desqualificava com uma explicação convincente, embora ficcional.⁶ Durante toda sua vida, Segall pleiteou ter nascido em 1891, inclusive no texto autobiográfico “Minhas recordações”, e sua viúva, Jenny Klabin Segall, manteve-se fiel ao desejo do marido, como mostra a informação gravada em seu túmulo – apesar da data correta constar da *Ketubah*,⁷ o contrato de casamento religioso do casal, ocorrido em 1925. Em um álbum de recortes de jornais, no qual Segall colecionava referências a seu trabalho, encontra-se um artigo de Jacob Parnes, ator de teatro iídiche e jornalista, sobre a exposição que o artista fez no Rio de Janeiro, em 1928. No início desse texto o articulista situa Segall como “nascido em Vilnius em 1889”, informação passada, sem dúvida, pelo próprio artista – até 1928, portanto, sabemos que ele assumia a data real de seu nascimento.⁸ No escrito autobiográfico referido acima,

5 ALS 05645, 05647, 05737, 05804, 05826, 05833, 05834, 05843, 06418 entre outros.

6 Quando da elaboração de minha dissertação de mestrado, nos anos 1970, me deparei com essa questão. Cheguei a visitar seu túmulo no cemitério israelita de Vila Mariana, com a ingênua pretensão de sanar a dúvida. Como na lápide estava inscrito o ano de 1891 como o de seu nascimento, acreditei, na época, que o mistério estivesse resolvido.

7 ALS 05786.

8 Parnes, Jacob. “Lasar Segall e sua exposição no Rio de Janeiro”, publicado no periódico de língua iídiche *Brasilianische Idische Presse*

que teve origem em uma série de entrevistas feitas pelo crítico Geraldo Ferraz, durante uma estada em Campos do Jordão,⁹ e que serviram de base para o livro de Pietro Maria Bardi lançado por ocasião da retrospectiva no Masp,¹⁰ Segall recorda-se de modo romanceado de episódios de sua biografia, demorando-se em saborosas narrativas que não tinham compromisso absoluto com os fatos. Suas versões mudaram o sentido original de alguns papéis e, durante muito tempo, confundiram os pesquisadores – afinal como questionar a palavra do protagonista principal?

Um dos documentos que teve o sentido alterado por Segall é o atestado de presença durante um ano (15/04/1906 a 15/03/1907) nas aulas de desenho de Carl Pankow.¹¹ O texto de Pankow confirmava que “Lasar Segall, de Vilnius (Rússia), nascido em 8 de julho de 1889” tinha plenas condições de frequentar a Academia de Berlim. Segall dá a seguinte explicação para esse documento:

“Em 1907 entrei na Academia de Belas Artes que tinha o título pomposo de Koenigliche Kaiserliche Akademische Hochschule für Bildende Künste. Faltava-me dois anos

[Imprensa Judaico-Brasileira], 1928, traduzido por Nachman Falbel. *Álbum Recortes da Imprensa Brasileira 1913–1943*, p. 84.

9 Entre janeiro e fevereiro de 1949. O texto de Geraldo Ferraz também se encontra no arquivo: ALS 06490.

10 A retrospectiva aconteceu no Masp em outubro de 1951 e o livro foi lançado em 1952.

11 ALS 05643.

para completar a idade mínima requerida para me apresentar nos exames de habilitação, que eram bastante rigorosos, mas o pintor Pankow, um dos dois velhos pintores que se interessavam por mim, deu um jeitinho, como diríamos aqui, fazendo-me um presente, que agora considero dispensável, de mais dois anos de idade. Desde então se estabeleceu a confusão quanto a minha data de nascimento, que figura em várias biografias e enciclopédias como sendo em 1889 ou 1890. Na realidade sou infinitamente mais moço, tendo nascido em 1891.”¹²

Não sabemos por que Segall reclamava para si dois anos a menos de vida, mas a ironia da declaração acima poderia estar dirigida – como uma blague – aos historiadores que, no futuro, se debruçariam sobre sua biografia. Ele construiu um mundo próprio, protegido, para a “personalidade Segall”, onde era possível “lembrar” certos acontecimentos de forma criativa. Celso Lafer vê na vida dos judeus nos guetos a origem dessa desqualificação da história: o afastamento social que “dava significado à existência judaica nos guetos [...] acabou levando a uma certa dissociação em relação ao mundo como estratégia de sobrevivência”, o que acaba “privilegiando a memória em detrimento da história”.¹³

Somente diante dos documentos recém-descobertos é possível afirmar, sem sombra de dúvida, que Segall nasceu em 8 de julho (no calendário juliano e 21 de julho

12 Cito a partir do texto “Minhas recordações”: ALS 06500.

13 Lafer, Celso. *Desafios*. São Paulo: Siciliano, 1995, p. 134.

no calendário gregoriano) de 1889, e não em 1891 como queria. Um desses documentos antigos, em russo,¹⁴ é a “Lista Posemeynye”, que se mostrou importante instrumento da política nacional na Rússia czarista, ao fazer o recenseamento das famílias para levantar dados estatísticos e fiscalizar o cumprimento de obrigações militares e pagamento de impostos. O documento, emitido pelos conselhos municipais ou comunidades religiosas para efetivar o controle da população, era preenchido pelo chefe da família e continha informações “de fé”, isto é, fidedignas.

O inventário da família de Abel Guirchovitch Segall foi registrado no distrito de Novgorod, subúrbio de Vilnius, onde vivia a família Segall, em 13 de julho de 1901. A “Lista Posemeynye” sofria revisões a cada dois anos, para anotações de novos nascimentos, casamentos e mudanças de domicílio. A que se encontra no arquivo do artista é uma atualização de 9 de agosto de 1904. Do documento constam os nomes da esposa Esther-Godes Wulfovna e dos oito filhos. Na coluna da esquerda, os filhos homens, ano de nascimento e suas idades em 1901, ano do registro inicial: Oscar (1882, 19 anos), Jacob (1885, 16 anos), Lasar (1889, 11 anos) e Grisha (1902, tendo sido registrado em 1903). Na coluna da direita, as filhas mulheres: Rebeca (1886, 15 anos), Luba (1887, 14 anos), Manja (1888, 13 anos) e Lisa (1893, 8 anos).

14 Os documentos ALS 05642 e 05641, em russo, foram traduzidos por Paulo A. de Lima, a quem agradeço mais uma vez.

Outro documento que corrobora a informação acima é a própria certidão de nascimento e do rito religioso (circuncisão) do menino Lasar. Junto a ele encontramos a tradução para o português, feita por Eugenio Julio Jacques Hollender de Jonge, tradutor público juramentado, em 25 de novembro de 1926, em São Paulo, um ano antes de Segall ter-se naturalizado brasileiro, e deve ter sido providenciada com essa finalidade. A certidão original, em russo, é datada de 10 de outubro de 1910 e é uma “extração dos livros metricos dos israelitos nascidos no suburbio de Novogorod da cidade de Vilno por anno de mil oitocentos e oitenta nove (1889)” [sic]. Ela reproduz os dados de nascimento do menino Lasar (Leizer), no dia 8 de julho (21 de julho), tendo o ritual religioso sido realizado pelo rabino Samuel Petuchovsky no dia 15 de julho (28 de julho), isto é, no oitavo dia de vida da criança, como determina a religião judaica.

Há também um pequeno bilhete que atesta o nascimento, muito provavelmente para providências do registro oficial: “Nesta ocasião, atesto que a 8 de julho deste ano nasceu, do cidadão de Novgorod Abel Guirchovitch Segall, um filho que foi chamado Leizer (Lasar). Vilnius, 18 de julho de 1889”.¹⁵

¹⁵ Em 2018, o Museu Lasar Segall recebeu a visita da Dra. Kamile Rupeikaite, diretora do Vilnius Gaon State Jewish Museum, de Vilnius, Lituânia, que entregou ao Arquivo Lasar Segall cópias de dois documentos: a certidão de nascimento de Lasar Segall, confirmando que ele nasceu no ano de 1889 (ALS 09544) e cópia da certidão de casamento dos pais de Segall, Abel e Esther, em 1877 (ALS 09543).

A solução do enigma do nascimento de Segall em nada altera a compreensão e análise de sua obra, mas é um dado relevante sobre sua personalidade. Além disso, essa informação permite datar mais corretamente as fotografias e obras do acervo do museu, pois vários de seus trabalhos também foram enredados pelo artista em construções ficcionais, muitas delas com o objetivo de realçar o papel heroico e prematuramente moderno de seu criador.

Alguns conjuntos de cartas interessam especialmente pelas ideias que contêm. É o caso da correspondência entre Segall e Kandinsky, que tem início em 1922. Em carta de 1938, Kandinsky diz que, em meio ao “mundo enlouquecido”, se alegra “por não ser político, e sim pintor. Assim eu fecho a porta de meu ateliê e o ‘mundo’ (o que eles hoje chamam de mundo) desaparece. Muito mais importante do que a Checoslováquia é, para mim, a questão de saber se este azul está bem colocado com aquele marrom, se a extensão e a direção da linha combinam totalmente, se os ‘pesos’ foram colocados de maneira feliz etc”.¹⁶ Em nova correspondência, o mestre da abstração escreve da França, dizendo que Segall deve estar contente “por estar longe da Europa, desta tia velha que

16 Carta de Wassily Kandinsky para Lasar Segall, 6/6/1938. Em alemão, datilografada, assinada. Tradução de Wolfgang Pfeiffer. ALS 01911. A correspondência entre os dois artistas foi publicada em *Revista de História da Arte e Arqueologia* n.1. Campinas: Unicamp, 1995.

ficou louca”,¹⁷ mas revela esperança de que a guerra possa ser evitada. Fala das turbulências políticas, mas também de exposições, inclusive uma de Frida Kahlo, que estava presente no vernissage e que com “seu aspecto mexicano e suas vestimentas características” obscureceu as “nossas damas de Montparnasse”.

Segall responde às duas cartas em linguagem irônica,¹⁸ reveladora de suas convicções estéticas, comprometidas com o figurativo e com a realidade social. Ele se diz menos otimista quanto à possibilidade da guerra: “o Sr., caro Kandinsky, é o mais feliz, o Sr. tem força para se fechar ao mundo exterior e no seu próprio mundo, seu ateliê, dedicar-se com tranquilidade ao seu trabalho, e considerar os problemas da arte como mais importantes do que os fatos do mundo de hoje, com os quais nós todos, querendo ou não, estamos estreitamente ligados e dos quais somos infelizmente, como pessoas e como artistas, completamente dependentes”. A produção de Segall contemporânea à Segunda Guerra Mundial é mostra eloquente de seu profundo comprometimento e empatia com o sofrimento humano. Foi nesse período que surgiram as pinturas *Navio de emigrantes*, *Guerra*, *Campo de concentração* e os desenhos do *Caderno visões de guerra 1940–1943*.

17 Carta de Wassily Kandinsky para Lasar Segall, Neuilly sur Seine. 31/3/1939. Em alemão, datilografada, assinada, pós-escrito manuscrito em alemão. Tradução de Stefan Blass.

18 Carta de Lasar Segall para Wassily Kandinsky, São Paulo, 22/4/1939. Em alemão, cópia carbono datilografada, não assinada. Tradução de Stefan Blass.

A chave para melhor compreender o artista e as liberdades que tomou com fatos de sua biografia está no prazer com que se colocava como protagonista dessas curiosas narrativas. A “verdade fria dos fatos” (o grifo é meu) ele transformava em “causos” saborosos, com talento único, como confirmam vários de seus contemporâneos.¹⁹ Arnaldo Pedroso d'Horta contou que “Segall era uma dessas raras pessoas que conseguem falar horas de si próprias sem serem maçantes. Ao contrário, era muito pitoresco porque fazia a caricatura de si mesmo, mas nessa caricatura sempre se valorizava. Era muito inteligente. Contava com muita graça todos os episódios que aconteciam com ele [...] e um episódio que narrado por outra pessoa seria banal, com ele se transformava num conto infundável”. Paulo Mendes de Almeida se tornou especialista em imitar Segall, com seu sotaque típico, e inventariou, em depoimento, as histórias das quais o artista foi protagonista – Segall e o alfaiate, Segall e os óculos, Segall e as pulgas, Segall na praia e tantas outras.

A mítica da “personalidade Segall” foi alimentada pelo artista e por seu raro talento fabulador. Segall era o dedicado cultor desse personagem, cuja infância estava ligada “às maravilhosas narrativas dos chassidim”,²⁰ ao universo da fábula, da poesia, da criatividade. Sua vida

19 Cf. depoimentos de Arnaldo Pedroso d'Horta e Paulo Mendes de Almeida em Beccari, Vera d'Horta. *Lasar Segall e o Modernismo paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1984. Antonio Candido também falou no mesmo sentido.

20 Beccari, Vera d'Horta, op. cit., p. 35.

brasileira adulta, protegida no ateliê, era povoada por canções de cabaré alemão, música russa, lembranças da casa paterna em uma Vilnius tingida pelos tons de cinza. Afinal, o passado pode ser “algo totalmente mental, ele é apenas imagens e crenças”, como escreveu Paul Valéry.

O poeta que trouxemos para esta conversa, crítico da pretensa objetividade da história, acrescenta que “a história... *pura*, aquela composta apenas de *fatos* [...] seria completamente insignificante, pois os *fatos*, por si, não têm significado”. Mais adiante, Valéry discorre sobre os limites que vê na história, em sua questionável objetividade, e seus argumentos poderiam servir para justificar as liberdades que Segall tomou com sua própria biografia: “É preciso, portanto, escolher, ou seja, convencionar não apenas a *existência* como também a *importância* do fato; e essa convenção é vital. A convenção da existência significa que os homens só podem crer no que lhes parece menos afetado pelo humano, e que consideram esse acordo como muito improvável para eliminar suas personalidades, seus instintos, seus interesses, sua visão singular...”. Valéry ainda aponta, como um dos preconceitos da história, a cronologia: “a sucessão dos acontecimentos ou sua simultaneidade só tem sentido em cada caso particular e nos limites em que esses acontecimentos possam, na *opinião de alguém*, agir ou repercutir uns sobre os outros”.²¹

21 Valéry, Paul. “Discurso sobre a História”, pronunciado na distribuição dos prêmios do Lycée Janson-de-Sailly, em 13 de julho de 1932. Publicado por Les Presses Modernes, 1932.

Não é o caso aqui de tomar partido de um lado nem do outro, mas é preciso, ao historiador de hoje, reconhecer que o projeto poético de um artista pode incluir a si próprio como matéria a ser trabalhada, como se fora uma obra particular de sua autoria. E Segall não é o único artista que se confundiu com seu trabalho, há vários outros exemplos na história da arte brasileira. Ele não gostava de pintar à luz ofuscante do sol, porque não via nada mais falso do que o excesso de nitidez (como nos contou Lucy Citti Ferreira), preferindo os contornos que se misturam, as zonas suaves de transição, as cores que se sobrepõem. O artista vive em sua poesia, é parte dela, esse é seu direito inalienável. Do outro lado há “o trabalho do historiador, numa investigação antes de tudo moral, quase policial: a história de acontecimentos que aí se ligariam à ética”.²² A verdade dos fatos, isso é coisa do historiador, do espectador daquilo que ele admira, mas que não se confunde com ele.

22 André, Jacques. “De la preuve à l'histoire. Les archives en France. L'Archive”. *Traverses* 36. Paris: Centre Georges Pompidou, janvier 1986.

Curadoria e arquivos em museus de arte

ANA MAGALHÃES

Desde sempre, museus de arte produziram documentos e, por sua própria natureza, eram obrigados a guardá-los para o bem de sua memória institucional. Mas a valorização desses conjuntos documentais e seu colecionismo consciente, por assim dizer, têm uma história mais recente. Essas estruturas que por muito tempo estiveram nos bastidores da atividade museológica, e não pareciam ter qualquer interesse para seu projeto curatorial, começaram a adquirir um protagonismo a partir do momento em que assistimos à emergência de práticas e trabalhos artísticos que abordavam o conceito ou usavam o arquivo como meio ou suporte.¹ Podemos dizer que foi a partir da experiência artística que os museus de arte voltaram-se para reavaliar o arquivo como instância relevante para a atividade curatorial e as políticas de acervo.

Faremos aqui uma breve análise do colecionismo e da curadoria de arquivos dentro do museu e em insti-

1 Para um breve panorama deste fenômeno, a partir sobretudo da década de 1970, ver Ulpiano Bezerra Meneses, em "Arquivos de artista, museus e pesquisa" (São Paulo: MAC USP, 2010, pp.10-27), onde faz uma análise das principais referências dos estudos do arquivo como suporte e prática artísticos, citando as principais referências internacionais.

tuições dedicadas ao estudo da arte, abordando alguns exemplos paradigmáticos internacionalmente, para depois tratar do Brasil, e em especial do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Antes, será preciso apontar brevemente o que, afinal, se entende por um arquivo nesse contexto, uma vez que há claríssimas distinções do modo como a arquivologia trabalha com esse conceito e de como o campo da arte se apropria dele. Não pretendemos nos deter sobre o conceito de arquivo para a arquivologia, noção muito relacionada à disciplina da história, ao conceito de documento e aos debates sobre as várias dimensões da memória.² É evidente que muitos artistas também partiram das relações entre arquivo/documento e arquivo/memória para constituir proposições artísticas que, sobretudo no final do século xx, problematizavam a crise das narrativas e o papel da memória e da rememoração na sociedade contemporânea – questão que parecia se tornar mais aguda à medida que avançavam as novas tecnologias de comunicação, os processos de digitalização e a relação com realidades virtuais.³ No entanto, e do ponto-de-vista do modo como os museus de arte vêm incorporando o arquivo em seu ambiente, arriscamo-nos

2 Para citar uma referência importante, na definição de arquivo e do objeto da arquivologia, para a pesquisa no Brasil, veja-se Camargo, Ana Maria de Almeida & Bellotto, Heloisa Liberalli, *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros, 1996.

3 Huyssen, Andreas, "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia", *Public Culture*, Volume 12, Number 1, Winter 2000, pp. 21-38.

a dizer que haveria uma tendência a um colecionismo daquilo que na terminologia arquivística chamamos de arquivos pessoais. Isto significa que em muitas instituições, as estruturas de arquivos são organizadas a partir da aquisição de fundos documentais pessoais de artistas, críticos, curadores e personalidades do mundo da arte. Mais recentemente, desde a emergência do estudo da história das exposições, este tem se tornado objeto de debate e de colecionismo de fundos documentais que contribuem para que um museu de arte dê conta da história das exposições por ele organizadas, bem como da instauração de um enorme debate sobre os protocolos de como documentar exposições.⁴ Entre projetos ou proposições de artistas com o suporte ou o princípio do arquivo, e o colecionismo de fundos documentais, o museu de arte vive na dualidade de tratar o arquivo como obra de arte e como documento – fronteiras dissolvidas pela própria prática artística do século xx.

Pode-se dizer que o colecionismo de fundos arquivísticos no campo da arte tem sua origem nos grandes centros de documentação que foram sendo estabelecidos já no final do século xix, no momento mesmo em que a disciplina de história da arte estabelecia-se dentro das universidades europeias. Aqui cabe a menção

4 A este respeito, ver Maringelli, Isabel (org.). *III Seminário Serviços de Informação em Museus. Colectionar e significar: documentação de acervos e seus desafios*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016, cujo tema central foi a documentação e arquivamento de exposições em museus de arte.

àquela que, para o debate contemporâneo tanto na história da arte quanto na produção artística e curatorial, é a mais importante: a famosa Biblioteca Warburg, e seu Atlas Mnemosyne.⁵ Embora não estejamos falando concretamente de um arquivo, e sim de uma biblioteca, o princípio que guiou o historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929) a estruturar sua biblioteca pessoal é o de um arquivo de pesquisa. Formada por volumes de livros, notas e fichas de leitura e os famosos painéis de investigação, que embasaram o que Warburg chamou de *Pathosformeln*, sua biblioteca reuniu as fontes documentais para o entendimento da evolução das formas clássicas através dos tempos e seus processos de ressignificação e sobrevivência para a cultura do Ocidente. Sua biblioteca, portanto, não atende a uma ordenação biblioteconômica, mas sim à rede de relações e associações que Warburg estabeleceu à medida que

5 Sobre Aby Warburg e sua contribuição para a disciplina de história da arte, bem como a importância de seu Atlas Mnemosyne, ver Didi-Huberman, Georges. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions de Minuit, 2002 e Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Akal Ediciones, 2010. A biblioteca que Warburg havia iniciado em sua cidade natal, Hamburgo, teve de ser resgatada e realocada para a Grã-Bretanha com a ascensão do nazismo. Atualmente, ela é salvaguardada pela Universidade de Londres - veja-se o site da biblioteca: <<https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/library>>, acesso em 28 fev. 2019, que é a base de fundação de um instituto especializado de pesquisa em história da arte. Além disso, há a Warburg Haus, sede original da biblioteca, em Hamburgo, que hoje é um centro de pesquisa e eventos acadêmicos de história da arte - veja-se: <www.warburg-haus.de/>. Acesso em 28 fev. 2019.

sua pesquisa sobre uma ciência da imagem avançava. Também não havia, para ele, uma hierarquia entre as várias disciplinas ou assuntos nela presentes, estando tudo submetido à lógica orgânica de evolução da sua pesquisa. Sua biblioteca não poderia jamais prescindir dos painéis que ele havia começado a conceber para o Atlas Mnemosyne, que com sua morte permaneceu inacabado, e que são guias ou cartografias imagéticas de entrada em sua biblioteca e seus escritos.⁶ Não é à-toa que este local tenha um enorme apelo para artistas e curadores na contemporaneidade, que ali veem ressonâncias de suas próprias práticas e uma abertura metodológica para a ficcionalização e construção de várias narrativas, diferentes entre si.⁷

Ao que tudo indica, Warburg não parece ter inventado o suporte atlas – ainda que tivesse, através dele, inventado uma nova metodologia de trabalho para a história da arte como disciplina acadêmica, e a partir daí formulado uma teoria da imagem. Atlas ou cadernos com coleções de recortes de referências imagéticas ou

6 Para uma breve descrição e definição do Atlas Mnemosyne de Warburg, veja-se: <<https://warburg.library.cornell.edu/about>>. Acesso em 28 fev. 2019.

7 Didi-Huberman, Georges, op. cit. A este respeito, veja-se a série de exposições organizadas pelo filósofo e historiador da arte francês, Georges Didi-Huberman, em torno do Atlas Mnemosyne de Warburg, em especial a instalação realizada com o artista Arno Gisinger para o Palais de Tokyo, em 2014. Trata-se de *Nouvelles histoire de fantômes*, disponível em <www.palaisdetokyo.com/en/event/georges-didi-huberman-and-arno-gisinger>. Acesso em 1 mar. 2019.

textuais parecem ter sido mais comuns do que imaginamos, no contexto da formação artística do século XIX, principalmente no ambiente acadêmico, mas também usados por artistas vanguardistas do início do século XX. Em 2016, por ocasião da mostra do centenário de morte do futurista Umberto Boccioni (1882-1916), os curadores responsáveis trouxeram à luz os atlas ou cadernos de Boccioni, encontrados por acaso na Biblioteca Municipal de Verona, no norte da Itália.⁸ Assim como os painéis do Atlas Mnemosyne de Warburg, o atlas de Boccioni também é composto de um arquivo de suas imagens de referência, na busca por encontrar uma nova linguagem artística.

A Biblioteca Warburg é certamente um paradigma a partir do qual outras estruturas arquivísticas foram criadas para o campo da arte, contemporaneamente a ela e posteriormente. Nesse sentido, cabe mencionar os modos de colecionismo de arquivo do Getty Research Institute, em Los Angeles, na Califórnia. Como instituição privada, ligada à Getty Foundation, o Getty Research Institute é um centro de pesquisa em história da arte que, a partir da década de 1980, e através de um programa internacional de residências de pesquisa, constituiu um setor de colecionismo de fundos arquivísticos em história da arte: as *Special Collections* [Coleções Especiais].⁹

8 Contò, Agostino & Rossi, Francesca (orgs.). *Umberto Boccioni Atlas*. Milão: Scalpendi Editori, 2016.

9 Veja-se: http://www.getty.edu/research/special_collections/?hp-2nd-level-nav=1 (acesso em 3 mar. 2019).

Um dos objetivos desse programa é justamente o de qualificação e produção de conhecimento em torno de suas *Special Collections*. Mas ao contrário da Biblioteca Warburg, estas têm ainda uma ambição universalizante, isto é, de se constituir como centro internacional de documentação sobre a pesquisa em história da arte, e suas linhas de colecionismo vão desde arqueologia clássica até fundos de artistas contemporâneos – ao contrário da Biblioteca Warburg, construída em torno de sua pesquisa sobre a tradição clássica da arte.

Um dos fundos célebres recentemente adquiridos pelo Getty é o do crítico e curador suíço Harald Szeemann (1933-2005).¹⁰ Szeemann e seu arquivo pessoal já foram objeto de duas exposições. Em 2013, no momento de incorporação do fundo às *Special Collections*, o Getty Research Institute foi patrocinador da remontagem da famosa mostra que Szeemann havia curado no Kunsthalle de Berna, na Suíça, em 1969, e que o projetou internacionalmente como curador independente. Na reencenação e itinerância da mostra *When Attitudes Become Form*, havia um setor dedicado a apresentar a documentação textual e fotográfica sobre a exposição presente no arquivo pessoal de Szeemann.¹¹ Em 2018, e na finalização do processamento do fundo

10 Veja-se na barra de ferramentas "Notable Works and Collections", o descritor do fundo de arquivo de Szeemann, disponível em <www.getty.edu/research/special_collections/notable/szeemann.html>. Acesso em 3 mar 2019.

11 Celant, Germano (org.). *When Attitudes Become Form, Bern 1969/ Venice 2013*. Milão: Fondazione Prada, 2013.

arquivístico de Szeemann, o Getty Research Institute organizou *Harald Szeemann: Museum of Obsessions*, exposição cuja estrutura de apresentação do arquivo do curador se deu pela lógica das exposições por ele concebidas, em ordem cronológica.¹² Assim, o percurso era determinado pelas principais mostras que Szeemann havia organizado ao longo de sua vida, integrando obras e objetos expostos por ocasião delas, iluminadas, se assim podemos dizer, pela documentação (fotográfica, tridimensional, textual) sobre as mesmas presentes no arquivo do curador.

Outro exemplo a ser lembrado na chave de nossa abordagem é o de instituições responsáveis por exposições periódicas, como são a Bienal de Veneza e a Bienal de São Paulo, mas também instituições promotoras de festivais de arte. Para citar apenas duas, dentro e fora do Brasil, lembremos dos arquivos do Festival Ars Electronica e do Festival Videobrasil.

O departamento da Bienal de Veneza que cuida do arquivo histórico da mostra de artes possui também coleções de plantas e maquetes arquitetônicas, e uma cinemateca – talvez uma das maiores e mais importantes da história do cinema, uma vez que a Bienal de Veneza é responsável pelo Festival Internacional de Cinema de Veneza. O Archivio Storico delle Arti Contemporanei (Asac), quando estruturado na década de 1970, foi referência para a

12 Phillips, Glenn & Kaiser, Philipp (orgs.). *Harald Szeemann: Museum of Obsessions*. Los Angeles: Getty Publications, 2018.

documentação e catalogação da arte do século xx. No início dos anos 2000, encontrava-se em situação deficitária, mas sua reestruturação, a partir de 2004, resultou na digitalização e informatização de suas coleções.¹³ Data de um período um pouco posterior a estruturação do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Embora tivesse havido uma preocupação em coletar a documentação das edições da Bienal desde 1951, a organização de seu arquivo e sua estruturação para a pesquisa deu-se apenas no século xxi, principalmente a partir da visibilidade que ele ganhou em meados dos anos 2000.¹⁴ Já os arquivos dos festivais Ars Electronica e Videobrasil, respectivamente fora e dentro do Brasil, tiveram papel fundamental no arquivamento de novas mídias e no que designamos hoje pelo termo em inglês *time-based media art*, isto é, trabalhos de artistas com vídeo, áudio e mídias digitais em geral.¹⁵

13 Veja-se: <www.asac.labiennale.org>. Acesso em 3 mar. 2019.

14 Veja-se: <www.bienal.org.br/arquivo>. Acesso em 3 mar. 2019. Ainda que tivesse havido um projeto de organização do arquivo no início da década de 1990, foi só a partir da 28ª Bienal de São Paulo que a direção da Fundação Bienal passou a entender sua importância. No conceito daquela edição, proposto pelos curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, a história da Bienal de São Paulo e seu arquivo eram centrais, e este último ganhou um espaço privilegiado durante a exposição, com uma sala de consulta aberta ao público do evento. Mesquita, Ivo & Cohen, Ana Paula (orgs.). *Guia. 28a. Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008.

15 Idealizado pelo artista austríaco Peter Weibel (1944), a primeira edição do Festival Ars Electronica ocorreu em 1979. Foi o primeiro festival do mundo a se dedicar ao debate e promoção das novas mídias e das relações entre arte e tecnologia. Veja-se <<https://ars.electronica>

Para o caminho que delineamos até agora, é imprescindível abordar o contexto universitário, em especial o caso da Universidade de São Paulo (USP). Começamos pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB USP).¹⁶ Fundado pelo historiador Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) em 1962, e concebido nos moldes de um instituto de estudos avançados para a pesquisa sobre a história e a cultura brasileiras, ele surgiu junto com a incorporação do Museu Paulista à Universidade, e criação do MAC USP, do Museu de Zoologia e do Instituto de Arqueologia e Pré-História, quando da instalação da USP em seu novo campus.¹⁷ O que deu origem às coleções do IEB USP foi justamente a aquisição da biblioteca, do arquivo e da coleção de arte do crítico, musicólogo e escritor modernista Mário de

art/about/>. Acesso em 4 mar. 2019. O Festival Videobrasil teve sua primeira edição em 1983, organizado pelo Museu da Imagem e do Som, com o apoio da Fotóptica. Desde 1991, a Associação Cultural Videobrasil é dirigida pela crítica Solange Farkas e se transformou num importante festival de artes visuais. Veja-se: <<http://site.videobrasil.org.br>>. Acesso em 4 mar. 2019. Tanto um quanto outro são referenciais no armazenamento digital de seus acervos.

16 Veja-se: <www.ieb.usp.br/sobre-o-ieb/historico/> Acesso em 4 de mar. 2019.

17 Sobre o programa para o novo campus e a inserção dos museus na USP, veja-se Pedrosa, Mário, "Parecer sobre o CORE da USP", *Revista Risco. Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo - programa de pós-graduação do departamento de arquitetura e urbanismo - EESC USP*, 1-2, 2003, pp. 67-73. [texto originalmente datado de 14/11/1962] e Brandão, Carlos Roberto Ferreira & Costa, Cleide, "Uma crônica da integração dos museus estatutários à USP", *Anais do Museu Paulista*, São Paulo. N.Sér.v.15.n.1.p.207-217.jan.-jun.2007, sobre a incorporação e criação dos museus na USP.

Andrade (1893-1945). Sua conformação como um polo de fundos documentais pessoais e de alguns fundos temáticos o aproxima muito da estrutura dos museus. No que concerne ao museu de arte, e em especial um museu como o MAC USP, além de seu caráter museológico, o IEB USP parece ter recebido certos fundos em compartilhamento com o MAC USP. Se na incorporação do legado de Mário de Andrade, sua coleção de arte ficou para o IEB USP – mantendo a organicidade da interação entre esta, sua biblioteca e seu arquivo –, em relação a outros fundos importantes para a história das artes visuais no Brasil, houve uma separação entre fundo arquivístico, biblioteca e coleção de arte.

A recepção da doação feita pelo psicanalista, colecionador e crítico de arte Theon Spanudis (1915-1986) para a USP foi realizada com a separação entre seu arquivo pessoal e sua coleção de arte, ficando o primeiro aos cuidados do IEB USP, e a segunda aos cuidados do MAC USP.¹⁸ Poderia-se argumentar que no momento da doação Spanudis, o MAC USP não possuía um setor de arquivo estruturado. No entanto, sua inexistência não impediu que ao longo dos anos e mesmo antes da

18 Theon Spanudis doou parte de sua coleção de arte e seu arquivo pessoal à USP em 1979. Para um perfil de sua coleção de arte, a dissertação de mestrado de Maria Izabel Branco Ribeiro permanece a principal referência. Cf. Maria Izabel Branco Ribeiro, "Construtivismo fabulador: uma proposta de análise da coleção Spanudis", apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP), em 2001.

constituição de seu Arquivo Histórico, o Museu recebesse outros fundos pessoais.¹⁹ Assim sendo, sugere-se aqui que houve uma alteração de projeto conceitual e curatorial das duas instituições ao longo dos anos, já que no caso do IEB USP, por exemplo, na incorporação do legado de Mário de Andrade, entendia-se a articulação entre os três conjuntos. No que concerne o MAC USP, em outras situações, houve o ensaio de um projeto curatorial capaz de absorver esta organicidade, e lidar com documentos textuais, livros e obras de arte.

A constituição da biblioteca do MAC USP suporta essa hipótese, uma vez que seu núcleo inicial veio por meio da aquisição da biblioteca pessoal do artista e promotor cultural Paulo Rossi Osir (1890-1959),²⁰ sugerindo uma abertura do Museu ao colecionismo de bibliotecas pessoais de personagens importantes no campo das artes dos séculos xx e xxi. Assim, ainda que a biblioteca do Museu tenha se constituído, ao longo dos anos, orien-

19 Para um guia do Arquivo Histórico do MAC USP, veja-se Magalhães, Ana Gonçalves; Bevilacqua, Gabriel Forell & Ribas, Elisabete Marin (orgs.). *II Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa. Tecnologia, informação e acesso*. São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, 2013. pp. 237-241. O primeiro fundo arquivístico a ser incorporado pelo museu foi o chamado Fundo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, uma vez que o MAC USP foi criado a partir da transferência das coleções do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) para a USP, entre 1962 e 1963. Como estrutura formal dentro do MAC USP, seu Arquivo Histórico teve início em 1996.

20 Sobre a biblioteca pessoal de Rossi Osir e sua incorporação pelo MAC USP, veja-se a dissertação de mestrado de Lauci Bortoluci (2007), disponível em <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-19102011-133617/pt-br.php>. Acesso em 5 mar. 2019.

tada pelo perfil de seu acervo e suas linhas de pesquisa, ela lida com bibliotecas pessoais de personagens importantes do mundo da arte moderna e contemporânea. Sua mais recente aquisição veio através da doação testamentária do primeiro diretor do Museu, o historiador, curador e crítico de arte, Walter Zanini (1925-2013), de sua biblioteca e seu arquivo pessoais.²¹

Entre a documentação textual hoje conservada em seu Arquivo Histórico, e os exemplares de sua biblioteca, o MAC USP guarda conjuntos preciosos para a história das artes visuais no país. Além dos fundos já mencionados, são pelo menos oito doados por artistas brasileiros,²² ainda na expectativa de serem ativados pela pesquisa e sua posterior divulgação. Para garantir que esses objetos em sua biblioteca e arquivo sejam mobilizados e contribuam para o amplo conhecimento e reavaliação da história, da teoria e da crítica da arte dos séculos xx e XXI entre nós, em sua reformulação regimental de 2012, o MAC USP atribuiu à sua biblioteca e ao seu arquivo histórico o mesmo peso que à sua coleção de obras de arte: os três compõem o que o Museu entende como seu acervo.²³ Assim, procurou-se normatizar e incentivar o colecionismo de bibliotecas

21 Freire, Maria Cristina Machado. Walter Zanini. *Escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2013.

22 Magalhães, Ana Gonçalves; Bevilacqua, Gabriel Forell & Ribas, Elisabete Marin (orgs.), op.cit., pp. 240-241.

23 Veja-se Capítulo VI, Artigo 33, parágrafo único, do Regimento do MAC USP, disponível em <www.leginf.usp.br/?resolucao=resolucao-no-6439-de-17-de-outubro-de-2012>. Acesso em 6 mar. 2019.

e arquivos pessoais no Museu. A articulação entre as três instâncias têm sido ainda timidamente apresentada em exposições resultantes de pesquisa inédita sobre as obras de arte do MAC USP, a exemplo da exposição *Classicismo, realismo, vanguarda: pintura italiana no entreguerras*, de 2013, na qual itens da biblioteca de Paulo Rossi Osir foram apresentados junto com as obras, e o catálogo teve uma seção dedicada à documentação pertinente à coleção de pinturas estudadas que hoje faz parte de seu Arquivo Histórico e sua Seção de Catalogação.²⁴ Este modelo não é novo, mas baseia-se no formato tradicional de catálogo de exposição, tal como aperfeiçoado com a crescente especialização da atividade curatorial em museus de arte na primeira metade do século xx, ainda em uso, principalmente quando se trata de evento que resulta de pesquisa acadêmica e/ou apresentação de conjuntos inéditos. Graças a ele, a pesquisa em história, teoria e crítica da arte conta hoje com fontes fundamentais para o estudo da arte em várias instâncias.

Finalmente, voltemos à contribuição dos artistas na ativação do arquivo do museu de arte. Atualmente é comum que museus de arte convidem artistas para dispor dos documentos textuais de seus arquivos em suas proposições e projetos de exposição. O sentido desse tipo de ação é valorizar a história institucional de um

24 Magalhães, Ana Gonçalves. *Classicismo, realismo, vanguarda: pintura italiana no entreguerras*. São Paulo: MAC USP/PRCEU, 2013. pp. 197-204.

museu, qualificar e ampliar o conhecimento sobre suas fontes documentais. Em alguns episódios, é pela ação artística que os arquivos são revalorizados dentro das instituições que os produzem. Há casos em que o (a) artista convidado (a) a “ativar” o arquivo de um museu ou instituição artística transforma-se em figura-chave para sua estruturação como instrumento de pesquisa.²⁵ Nesse sentido, deve-se destacar a atuação da artista brasileira Mabe Bethônico e sua tematização do arquivo e da história das instituições em proposições que vão desde *O colecionador* (arquivo aberto, em andamento, 1996-), passando pelo seu projeto de museu ficcional, seu projeto parede para o MAM de São Paulo (no qual ativou a biblioteca do museu), até chegar às suas duas intervenções no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, respectivamente em 2006 e em 2008.²⁶ Bethônico é figura-chave no modo como propusemo-nos a analisar o arquivo no museu de arte, pois suas ações tiveram origem em sua atividade de pesquisa, dentro da universidade brasileira. Eles portanto nos lembram que “ativar” é pesquisar e que

25 Lemay, Yvon, “Arte e Arquivos: Novas Perspectivas da Arquivologia” In Magalhães, Ana Gonçalves (org.). *IV Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa, 2017, São Paulo. Anais do A formação interdisciplinar do documentalista e do conservador*. São Paulo: MAC USP, 2017. pp. 181-210.

26 Bethônico, Mabe & Pato, Ana (orgs.). *Mabe Bethônico. Documentos, arquivos e outros assuntos públicos*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2017.

a pesquisa artística é tão legítima quanto outras áreas de especialidade na construção do conhecimento, e que arquivos cumprem um papel central no processo curatorial.

REFERÊNCIAS:

- BETHÔNICO, Mabe & PATO, Ana (orgs.). *Mabe Bethônico. Documentos, arquivos e outros assuntos públicos*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2017.
- BRANDÃO, Carlos Roberto Ferreira & COSTA, Cleide, "Uma crônica da integração dos museus estatutários à USP". *Anais do Museu Paulista*, São Paulo. N. Sér. v. 15. n. 1. p. 207-217. jan.-jun.2007.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida & BELLOTTO, Heloisa Liberalli. *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros, 1996.
- CELANT, Germano (org.). *When Attitudes Become Form, Bern 1969/Venice 2013*. Milão: Fondazione Prada, 2013.
- CONTÒ, Agostino & ROSSI, Francesca (orgs.). *Umberto Boccioni Atlas*. Milão: Scalpendi Editori, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions de Minuit, 2002.
- FREIRE, Maria Cristina Machado. *Walter Zanini. Escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2013.
- GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg: An Intellectual Biography, With a Memoir on the History of the Library by F. Saxl*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- HUYSSSEN, Andreas, "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia". *Public Culture*, Volume 12, Number 1, Winter 2000, p. 21-38.
- LEMAY, Yvon, "Arte e Arquivos: Novas Perspectivas da Arquivo-

- logia". In Magalhães, Ana Gonçalves (org.). *IV Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa*, 2017, São Paulo. *Anais do A formação interdisciplinar do documentalista e do conservador*. São Paulo: MAC USP, 2017. pp. 181-210.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves; BEVILACQUA, Gabriel Forell & RIBAS, Elisabete Marin (orgs.). *II Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa. Tecnologia, informação e acesso*. São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, 2013.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Classicismo, realismo, vanguarda: pintura italiana no entreguerras*. São Paulo: MAC USP/ PRCEU, 2013.
- MARINGELLI, Isabel (org.). *III Seminário Serviços de Informação em Museus. Colecionar e significar: documentação de acervos e seus desafios*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de, "Arquivos de artista, museus e pesquisa: reflexões de um historiador" In Magalhães, Ana Gonçalves (Org.). *I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa*. São Paulo: MAC USP, 2010. p.10-27.
- MESQUITA, Ivo & COHEN, Ana Paula (orgs.). *Guia. 28ª. Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008.
- PHILLIPS, Glenn & KAISER, Philipp (orgs.). *Harald Szeemann: Museum of Obsessions*. Los Angeles: Getty Publications, 2018.
- PEDROSA, Mário. "Parecer sobre o CORE da USP". *Revista Risco. Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo - programa de pós-graduação do departamento de arquitetura e urbanismo - EESC USP*, 1-2, 2003, pp. 67-73. [texto originalmente datado de 14/11/ 1962].
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Akal Ediciones, 2010.

Divisas biográficas

Lasar Segall afirmava ter nascido em 1891, e explicava que a data de 1889 que aparecia em muitos de seus documentos devia-se a uma alteração intencional feita por seu professor de pintura Carl Pankow, que teria acrescentado dois anos ao jovem aprendiz para torná-lo apto à admissão na Academia Imperial de Belas Artes de Berlim. A dúvida acerca de sua real data de nascimento se aprofundava quando se constatava que em muitos documentos, catálogos e publicações o ano de 1890 era indicado como sendo o do nascimento do artista.

Em 2016, a pesquisadora Vera d'Horta propôs uma retificação na data de nascimento de Lasar Segall, a partir da análise de itens do Arquivo Lasar Segall. Documentos datados do final do século XIX foram decisivos para o estabelecimento da nova data. Em junho de 2016 o Museu Lasar Segall reconheceu a validade da argumentação e adotou oficialmente a nova data de nascimento, 21 de julho de 1889.

“Pelo presente certifico que em 8 de julho* do ano corrente, nasceu em Novogrado o filho do cidadão de Novogrado, o Sr. Abel Guirchovitch Segall, que recebeu o nome de Lazar.

Cidade de Vilnius, dia 18 de
julho de 1889
Assinada pelo rabino”

* O documento registra a data segundo o calendário juliano, que então vigorava na Rússia. Quando convertido para a data equivalente no calendário gregoriano, somam-se 13 dias, ou seja, 21 de julho.

“De 15 de abril de 1906 até 15 de março de 1907 o senhor Lasar Segall de Vilnius Rússia, nascido em 8 de julho de 1889, frequentou as aulas do meu curso e o absorveu ao pleno contento. Deste modo posso lavrar-lhe o diploma de formação geral e científica.

Berlim, 20 de março de 1907.
Carl Pankow”

Atestado de frequência de Lasar Segall, em curso dado em Berlim pelo pintor Carl Pankow, 20 de março de 1907. Manuscrito, alemão, 1 página, 41,8 x 33 cm. Tradução de Wolfgang Pfeiffer.

Aus. I

Jügnis.

Vom 15 April 1886 bis 15 März 1907
 hat Herr Lazar Segall aus Wilna (Russland)
 geboren am 5 Juli 1889, seinen Mitbürger-Ausschuss
 zur neuen Jahressteuerzeit abgelehnt, so dass ich
 die Führung der Jügnis über mich selbst,
 bis zu allgemeiner Bildung im Palten
 Raum.

Berlin, den 20 März 1907.

Lazar Segall

Die neuen jährliche Steuer,
 welche die Herr Segall
 begehrt, ist für mich
 befristet.

Der Bezirksvorsteher des 210. Stadtbezirks.



Emil Schick

Certificado de Lasar Segall da
Academia Imperial de Belas Artes
de Berlim, 18 de maio de 1907.
Impresso e manuscrito, alemão,
27,9 x 39,3 cm.



Unter Seiner Majestät
Wilhelm II.
Deutschen Kaisers und Königs von Preußen
Allerhöchstem Protectorate.

Es wird hierdurch erklärt, daß Herr *Luiser Segull*
geboren zu *Wolmünster (Sachsen)* am *5. Jule* 18*89*,
welcher sich der *Malerei* widmen will, nach bestandener Prüfung

als **Studirender der Königl. akademischen Hochschule für die bildenden Künste**
aufgenommen und als solcher verpflichtet worden ist, den für sein Kunstfach nöthigen Studien und praktischen Uebungen mit
unaufgezeigtem Fleiße sich zu widmen, eines anständigen stüdtlichen Betragens sich zu befleißigen und den Gesetzen der Hochschule
in allen Stücken nachzukommen.

Berlin, den 18. Mai 1907

Der Direktor
der Königl. akademischen Hochschule für die bildenden Künste.

A. W. Meyer

Diese Matricel gilt drei Jahre.

Ormen

AL505737

SECRETARIA DA JUSTIÇA E DA SEGURANÇA PÚBLICA
 Seção de Identificação
 S. Paulo, (Brasil) 10 de Setembro de 1924

Régido Civil 16.592

Nome *Lasar Segall*

IDADE 35 ANOS, NASCIDO a 8 de Julho de 1889

Estado Civil *casado* Pai *Lebe Hirschowitz* Mãe *Brava Sulphina*

Nacionalidade *rusa*

Natural de *Rússia*

Profissão *pintor*

Residência *rua Oscar Porto,*

Observações
M. 31

Notas chromaticas, etc.

Curtis *branca*

Cabellos *castanhos*

Barba *preta*

Bigodes *castanhos*

Olhos *castanhos*

Marcas, cicatrizes, etc.

Não é valido o retrato que não tiver o sinete em relevo



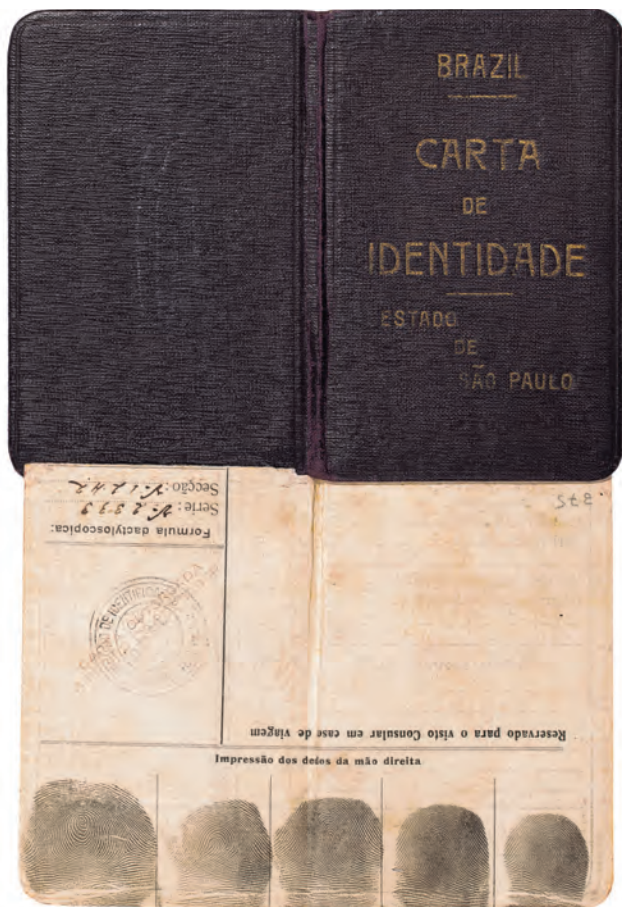
Retrato tirado em 10 de Setembro de 1924

O Chefe da Seção de Identificação:
Luiz de Souza

DELEGADO GERAL:
Lasar Segall
 Assinatura, portador:

Carteira de identidade brasileira de Lasar Segall, 10 de setembro de 1924. Impresso e manuscrito, português, 20,4 x 13,8 cm.

DIVISAS BIOGRÁFICAS



Berlin 29. 3. 1926

Personalausweis Nr. 254
Certificat d'identité n°

Gültig vom 28. März 1927
Valable jusqu'au 28. 3. 1927

Dieser Ausweis berechtigt nur dann zur Rückkehr in das Land, das ihn ausgestellt hat, wenn dies besonders in ihm vorgesehen ist. Er verleiht keine Minderheit, wenn der Inhaber irgendwem russisches Gebiet betritt.
Le présent certificat n'est pas valable pour le retour dans le pays qui l'a délivré sans une mention spéciale inscrite sur le présent document. Il n'accorde d'être valable si le porteur présente, à un moment quelconque, en Russie.

Familienname: Nom de famille	Segall	Vornamen: Prénoms	Lasar
Geburtsort: Lieu de naissance	7. 1889	Geburtsort: Lieu de naissance	Wiluh
Familienname des Vaters: Nom de famille du père	Segall	Familienname der Mutter: Nom de famille de la mère	Glaser

Rußischer Herkunft ohne Anwerd einer anderen Staatsangehörigkeit.
D'origine russe, n'ayant acquis aucune autre nationalité.

Beruf:
Profession

Früherer Wohnort in Russland:
Ancien domicile en Russie

Gegegenwärtiger Aufenthaltsort:
Résidence actuelle

Personenbeschreibung

Alter:
Age

Haar:
Cheveux

Augen:
Yeux

Gesichtsform:
Visage

Rasse:
Race

Besondere Kennzeichen:
Signes particuliers

Bemerkungen:
Observations

36 Jahre
braun
langlich
gebühlich

Amthaus

Berlin - Wiluhdorf
Karl Ludwig Friedrichstr. 1.

36 Jahre
braun
langlich
gebühlich

Unterföhr der Behörde:
Signature du titulaire:

Lasar Segall

Es wird hiermit bezeugt, daß der Inhaber die durch nebenliegendes Lichtbild dargestellte Person ist und die darunter befindliche Unterschrift eigenhändig vollzogen hat.
Le présent document atteste que la photographie et la signature apposées ci-contre sont bien celles du porteur du présent document.

Unterföhr der Behörde:
Signature de l'autorité

Lein

Dieser Ausweis ist gemäß den Vorschriften der von Herrn G. Marcks, dem Oberkommislar für russische Flüchtlinge, überbrachten protokollarischen Handlungen in Kraft vom 3. bis 5. Juli 1922 ausgestellt.
Ce certificat est délivré conformément aux résolutions de la Conférence gouvernementale convoquée par le Dr. Nansen, Haut-Commissaire pour les Réfugiés Russes, à Genève, le 3-5 juillet 1922.

Dr. 411 Berlin, Reichsbankstr. 18/20

Carteira de identidade alemã
de Lasar Segall, 29 de março
de 1926.

Impresso e manuscrito, alemão,
32,8 x 21 cm.

DIVISAS BIOGRÁFICAS

ALC 05651

E. HOLLENDER
TRADUCTOR PUBLICO

33 25/11/1926 33

SÃO PAULO

Ministerio do Interior Extração
 Rabbino dos livros metricos dos iשראלites nascidos no suburbio de Novogorod da cidade de Vilno por anno de mil oitocentos e oitenta nove (1889)
 da cidade de Vilno Dada para apresentação dos fins do serviço militar.
 do de Outubro de 1910
 N° 3224
 Cidade de Vilno.

N°		Quem executou ritual iשראלite	Data e mez do nascimento		Cidadania e nomes dos paes	Como nasceu e nome
Feminino	Masculino					
	35	Samuel Petuchovsky	Julho	Tammuz nasceu 8 21 ritual 15 28	Cidadão da cidade Novogorod Abel Guirchoritch Segal Water-Codes Wulfovna	Leiser

OBSERVAÇÕES DO TRADUCTOR

Tinha mais uma estampilha estadual de 300 réis devidamente inutilizada.

E. Hollender

Tradução juramentada da
 Certidão de Nascimento
 de Lasar Segall, 25 de
 novembro de 1926.
 Datiloscrito, português,
 42,5 x 31,2 cm.



Declaração de cidadania brasileira concedida a Lasar Segall, 26 de agosto de 1927. Impresso e manuscrito, português, 49,2 x 37,9 cm.

Diásporas, derivas, deslocamentos

O Arquivo Lasar Segall abriga diversos vestígios dos intensos movimentos migratórios que ocorreram na primeira metade do século xx. O próprio Lasar Segall e muitos de seus familiares e amigos empreenderam constantes deslocamentos, o que os colocava em contato – nem sempre pacífico – com outras culturas e paisagens. A experiência da imigração marcaria a obra de Lasar Segall, configurando-se num de seus temas recorrentes.

I Августа 18 го 4 часовъ дня.

Находимся между небомъ и водой уже два полныхъ дня. Въ моемъ последнемъ открытiи я Вамъ писалъ, что уже ъдемъ 5 часовъ и совершенно не чувствуемъ, что ъдемъ. Видите ли, мой дорогой, я немного погоропялся такъ уверенно писать. Я писалъ Вамъ тогда въ 10 или 11 часовъ утра. Обѣда былъ въ 12 часовъ дня. Обѣда прекрасная изъ многихъ блюдъ: была ~~бульонъ~~ съ пирогами, разная колбаса, бифштаксъ, ~~лакей~~ еще одного рода мясо, сладкое блюдо, компотъ, кофе или чай. Обѣда, какъ видите, очень хороша, она кончилась въ 2 часа. Съ утра 17 го чюла дулъ вѣтеръ, но онъ до Шмидтаго моря не чувствовался. Вышли мы въ Шмидтаго море въ часа 3. Во время обѣда уже немного качало. Въ 4 часа уже всё заперлось въ каюты. Мы всё почувствовали себя не хорошо. Сколько не крѣпились ничого не помогало. Качка все больше и больше увеличивалась. Я пробовалъ съ дѣтьми подняться на палубу, но не было никакой возможности. Ноги подкашивались, голова кружилась, страшно тошнило. Состояніе такое, что невозможно передать словами. Не думайте только, что была нелѣпность причиней; ничего подобнаго. Съѣлъ паръ, какъ и выѣхалъ изъ дому, я ни разу не присѣнулъ къ моему капитану. Я вскринула вѣрнее съ дѣтьми въ каюту. Нервы начала рвать Ма, за мной я, потомъ Эля захватъ Ижа. Состояніе было скверное въ особенности плохо себя чувствовали я и Эля. Она все время кричала! "И вамъ говорила, не нужно ѡхотъ въ Бразилію." Съ 4 до 10 часовъ вечера мы плали. Неколько разъ приходила чистить нашу каюту. Оказалось что всё пассажиры болѣли; къ ужину въ 7 часовъ вечера и къ чаю въ 9 часовъ пришли только 5 изъ 35 человѣкъ. Среди пассажировъ нѣтъся такіе, которые уже ѣздятъ 3-4 раза и тѣ болѣли. Сегодня утромъ узнали мы отъ капитана, что была одинъ изъ страннѣйшихъ качекъ. Пароходъ качался не особенно, какъ обыкновенно бываетъ, а ~~скакал~~, и поэтому качка это болѣе чувствительная и страшная. Охотъ и говорить ничего намъ пришелъ чай въ каюту, но даже не детрунулось. Никакимъ образомъ нельзя было голову поднять. Какъ только позвирнулось, сейчасъ же рветъ. Кричали мы всё и даже Миничко стоналъ. Сколько времени качало пароходъ, а не знаю, такъ какъ мы всё орау заснули и проспали въ обѣду около 14 часовъ. Съ другими пассажирами было еще хуже. Тѣмъ кто хотѣлъ вѣдъ поправитъ, мы болѣли въ теченіе 7 часовъ частотной морской болѣзней. Вообще эта страшно напрятная. Сегодня утромъ было еще немного темно. Сегодня прекрасная погода. Пароходъ ѣдетъ очень гладко.

Este relato de viagem foi escrito em 1911 por Oscar Siegel* (1881-1927), irmão mais velho de Lasar Segall, e sua esposa Ida Ocougne Siegel (1897-1981), a bordo do navio que os trazia da Rússia para o Brasil, junto com os filhos Etel (então com cinco anos) e Moses (dois anos) Siegel. Originária da cidade de Vilnius, a família Siegel dirigia-se para a América em busca de melhores condições de vida.

“O oceano hoje está negro, furioso. Choveu o dia todo

ontem. Hoje está frio. Fui ao convés lá pelas oito da manhã. A vista estava um tanto quanto diferente da de ontem. Há um oceano infinito por um lado e a costa da Espanha no outro. Existe uma longa extensão de altas montanhas. Pode-se ver através de binóculos as florestas e colônias em alguns lugares. Estamos viajando há apenas cinco dias, mas tenho um forte desejo de andar em terra firme. Cruzamos com muitos navios. Será um tanto diferente depois de Lisboa.”

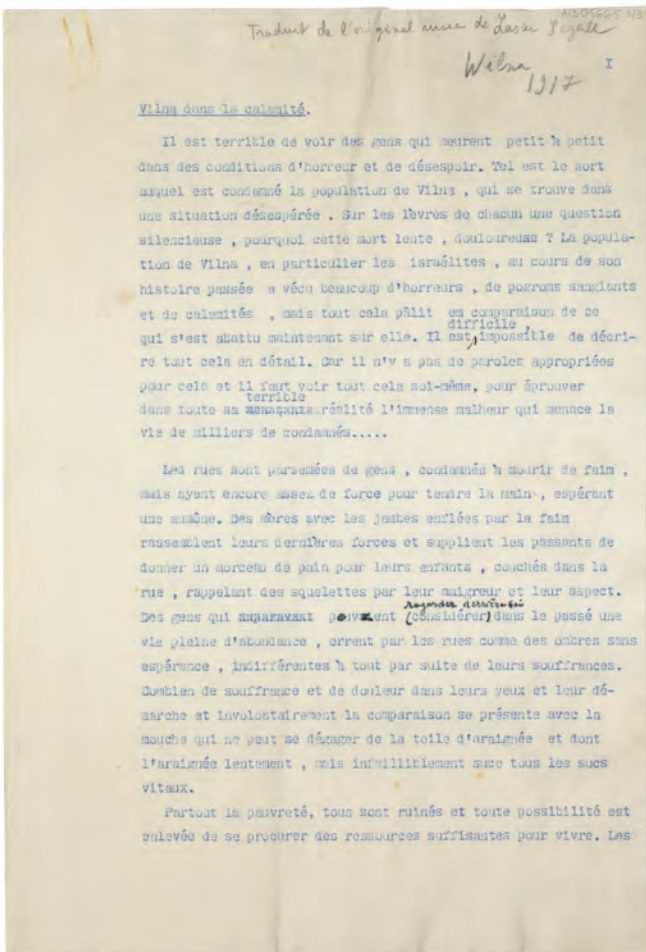
* A diferença na grafia do sobrenome dos irmãos Lasar e Oscar se deve às decisões dos funcionários dos órgãos de imigração, que no momento das transliterações dos nomes adotaram critérios diferentes.

“A população de Vilnius, em particular os judeus, durante sua história pregressa viveu muitos horrores, pogroms sangrentos e calamidades, mas tudo isso empalidece em comparação ao que agora se abateu sobre ela. É difícil, impossível descrever essas coisas em detalhes. Pois não há palavras apropriadas para essa situação e é preciso que se veja isso pessoalmente, para experimentar em toda sua terrível realidade o imenso sofrimento que ameaça a vida de milhares de condenados...

As ruas estão repletas de pessoas, condenadas a morrer de fome, mas ainda com força suficiente para estender a mão, esperando

uma esmola. Mães com as pernas inchadas pela fome reúnem suas últimas forças e suplicam aos passantes um pedaço de pão para seus filhos, deitados na rua, lembrando esqueletos por sua magreza e seu aspecto. Pessoas que deixaram no passado uma vida de abundância erram pelas ruas como sombras sem esperança, indiferentes a toda consequência de seus sofrimentos. Quanta agonia e dor nos seus olhos e em seu caminhar e involuntariamente surge a comparação com a mosca que não pode se livrar da teia da aranha e da qual a aranha lentamente, mas infalivelmente, suga todos os sucos vitais.”

DIÁSPORAS, DERIVAS, DESLOCAMENTOS



Testemunho escrito por Lasar Segall em visita a Vilnius durante a Primeira Guerra Mundial, 1917. Datiloscrito, francês, 3 páginas, 32 x 31,8 cm. Tradução de Vera d'Horta.

plus riches attendent le même sort qui a ^{déjà} atteint la majorité de la population et seulement des individus isolés ont réussi à tirer parti de la situation qui s'est créée et vivent sans soucis et sans inquiétudes.

Des milliers de gens, ayant à peine conservé une apparence humaine, couverts d'horribles haillons, avec les traits du visage déformés et mutilés par la faim, restent durant des heures debout près des cuisines populaires pour recevoir un peu de soupe, leur unique aliment pour toute la journée. Le prix du pain varie continuellement et atteint 75 copecks - 1 rouble la livre. Il y a du beurre et du fromage en vente mais ~~tous~~ ces produits sont trop chers et le "pain", quoique répugnant et ^{à l'état} ~~assez~~ ^{malade}, dépendent "russiens" davantage. C'est pourquoi la population est forcée de dépenser toutes ses ressources pour acheter du pain à un prix élevé, sans rêver des autres produits, qui ne sont accessibles qu'aux très riches. Le pain que la population reçoit à meilleur marché avec les cartes de ravitaillement est tellement répugnant qu'il est presque difficile de le distinguer du tabac et qu'il est impossible de le mâcher.

L'hiver fut terrible quand les rues se remplirent de gens gelés, pères, mères et enfants. Avec les jambes enflées par la faim et le froid ils tombaient comme morts dans les rues et souvent restaient couchés longtemps, faite de gens pour les ~~ramasser~~ ^{porter}. Les cimetières étaient comblés et toute la ville petit à petit se transformait en un immense cimetière.

Une petite scène, prise de cette tragédie de la vie de Vilna. Des membres d'une société bienfaisante nouvellement fondée "Achilzer", visitant les maisons des nécessiteux, entrent dans une maison. Il y fait obscur, sur le lit dans un coin une mère avec un enfant. Pas de réponse à la question adressée par l'un des visiteurs à la mère. Il se trouve que l'enfant vivant côte à côte avec sa mère est déjà morte de faim.

DIÁSPORAS, DERIVAS, DESLOCAMENTOS

ALC 05665 3/3

3

Souvent dans les rues les hommes au-dessus de 16 ans sont em-
portés de force et ^{obligés} à accomplir des travaux épuisants ,
gère moins durs que les travaux forcés.

Dernièrement une quantité d'enfants ont été recueillis dans
les rues et placés dans des asiles. De cette manière l'aspect
horrible de la ville a été un peu adouci.

Des cuisines hygiéniques populaires ont été installées , des
jardins d'enfants établis , des sociétés de bienfaisance organisées,
mais ce sont là de faibles et impuissantes tentatives de diminuer
le colossal misère de la population .

Aidez , aidez tous , non seulement ceux qui ont des parents ou
des connaissances à Vilna , mais ceux qui veulent aider en général
des condamnés à des souffrances inouïes.

Témoin

ID17

Em carta ao irmão Oscar, Lasar Segall descreve a situação precária da Alemanha no auge da hiperinflação e avalia seus efeitos sobre o universo artístico e cultural. Compartilha seus planos de se mudar definitivamente para o Brasil.

“Eu sinto frequentemente um anseio por ares puros, longe de toda a sujeira que me cerca. Às vezes, quando minha alma se encontra demasiadamente carregada, imagino que esse recanto, onde me seja dado realizar alguns de meus planos, encontra-se no Brasil. Sou encorajado nesse sentido pelos brasileiros com os

quais convivo aqui, mas no momento me parece muito difícil a realização desse anseio. O que achas disso? É evidente que não posso contar com um sucesso imediato. Eu alimento grandes planos, quero promover grandes exposições no Brasil e na Argentina, não só de trabalhos meus, mas também de outros com os quais tenho mantido contato; planejo também conferências etc. Para tanto é necessário, além de dinheiro, energia e perseverança. Possuo os dois últimos elementos, caso o estímulo para eles apareça.”

DIÁSPORAS, DERIVAS, DESLOCAMENTOS

Kopie eines Briefes Lasar Segall an seinen Bruder Oscar in São Paulo

Berlin, den 19. Februar 1923

Lieber Oscar!

Ich muss leider gestehen, dass es mir ziemlich schwer fällt Briefe zu schreiben, sonst hättest Du schon längst von mir etwas gehört. Deine Briefe, die mich sehr interessieren, liegen seit Monaten sich ansehend und frögend auf meinem Schreibtisch und beklagen sich über meine Energielosigkeit. Wären wir jetzt zusammen, so hätte ich mit Dir über manches ausführlich gesprochen, was mich ausschließlich sehr stark innerlich bewegt, aber in Briefen muss ich mich leider kurz und für Dich vielleicht unklar fassen. In einem Deiner Briefe schreibst Du von Kompromissen, die man, stehend in der Wirklichkeit des Lebens, durchmachen muss; das weiß ich eigentlich von mir selbst, ich weiß auch, dass man durch den Schmutz des Lebens hindurch muss wenn man jetzt leben will. Ich weiß noch mehr und zwar, dass der Mensch die Kompromisse des Lebens nicht leicht schmecken darf, sondern darunter leiden muss. Kompromisse begeben, heißt in gewissen Sinne gegen das eigene Gefühl handeln - Kompromiss bedeutet Schwächung der Konsequenz. Für das Schaffende ist Kompromiss Unterdrückung der eigenen Welt, Schwächung des Schaffens, die Folge davon also unerwünschte Werke. Wichtig sind Kompromisse vielleicht für den politisch und praktisch gesinnten Menschen, für ihn ist es vielleicht ein gutes Mittel zum Zweck, um weiter zu kommen, für den Künstler aber ein giftiges Mittel. Durch die Bestellung des Portraits Inghosser, wovon ich Dir geschrieben habe, bin ich um einige Kleingeldstücke und etwas Fett reicher geworden, aber als Mensch ärmer.

wenn die jüdischen Kreise in São Paulo, in Rio de Janeiro, von seiner Weise jetzt schon in Kenntnis gesetzt werden, jedenfalls das Gütige tun damit er zu etwas Geld kommt. Herrn Rosenberg ist es gelungen. Ich nehme an, dass Herr Moritz Klabin auch manches für Herrn Corelik tun kann. Ich höre übrigens, dass Herr Klabin nach Berlin kommt und wir werden nächsten das mit ihm besprechen.

Also für heute genug. Jás und Jacob werde ich in der nächsten Zeit schreiben.

Cópia de carta de Lasar Segall,
de Berlim, para o irmão
Oscar Segall, em São Paulo,
19 de fevereiro de 1923.
Datiloscrito, alemão, 7 páginas,
26 x 20,8 cm.

Friedrich Maron (1887–1944) foi mais um artista alemão que emigrou para o Brasil. A amizade com Lasar Segall iniciou-se na Alemanha e gerou uma relação epistolar que se prolongou por várias décadas. Maron e sua esposa vieram para o Brasil em 1924, poucos meses depois de Segall. Ao contrário deste, Maron evitou inicialmente as grandes cidades brasileiras, e estabeleceu-se em Irati, no interior do Paraná, onde alguns familiares já viviam. As cartas de Maron descrevem o cenário social e cultural do interior do Brasil num momento em que a imigração em massa transformava o panorama. Suas cartas falam também

do cenário cultural de Curitiba, onde apresentou uma exposição de gravuras. Friedrich Maron viveria no Brasil até sua morte, em 1944, quando estava radicado no Rio de Janeiro.

“Finalmente chegamos a Irati no domingo, às dez da noite, com um atraso de cinco horas. No nosso compartimento conhecemos um austríaco que falava português, que havia sido muito gentil e me ajudou com o despacho das bagagens em Itararé. Por isso, recebi sem dificuldades a caixa que fora expedida. Uma chuva medonha caía já há oito dias, desde antes da nossa chegada, o que tornara as

Carta de Friedrich Maron
para Lasar Segall,
26 de maio de 1924.
Datiloscrito, alemão, 2 páginas,
28,4 x 22,5 cm.

Beantwortung

Iraty, den 26. 5. 24.

Mein lieber L a s a r !

Mit Unruhe wirst Du wohl schon von uns auf Nachricht gewartet haben. Vorherst werden wir Dir berichten wie es uns auf der Herfahrt ergangen, und wie uns dieselbe bekommen ist. Bis Itararé ging es einigermaßen, von dort aus bekamen wir Zuwachs in Gestalt von Kutanischen Imigranten, und begann von da ab unsere Leidenszeit. Menschen die sich seit Wochen nicht gewaschen hatten, stanken wie die Pest nach allerhand undefinierbaren Gerüchen, vor Allen Zwiebeln und Orten. Dazu gesellte sich die Luft des Abortes und verbreitete einen fürchterlichen Gestank. Es war einfach unbeschreiblich. Die Frauen in unserem Abteil verrichteten unter sich ihr Geschäft, und ihre Kinder wuschen sie mit der eigenen aus der Brust gedrückten Milch, und spritzten damit im Eisenbahnwagen umher, als wenn dieselbe kein Geld kostet. Hinzu kam fortgesetzt starker Gewitterregen, sodass die Fenster immer wieder geschlossen werden mussten. Wir retteten uns vor Erbrechen immer nur auf die Art, indem wir den Kopf weit zum Fenster hinaussteckten. Speisewagen fuhr auch nur bis Itararé, sodass wir von Sonnabend abend, bis Sonntag abend um 10 Uhr von 6 Bananen leben mussten. Endlich kamen wir Sonntag abend 10 Uhr mit 3 Stunden Verspätung in Iraty an. In unserem Abteil hatten wir noch einen portugiesisch-sprechenden Oesterreicher, und war derselbe so freundlich mit mir in Itararé meine Gepäckangelegenheit zu regeln. Ich bekam auch anstandslos die Kiste weiterexpediert. - Fürchterlicher Regen ist schon seit 3 Tagen vor unserer Ankunft hier herniedergegangen, der die Wege voll ständig für Pferd und Wagen unpassierbar machte. Mein Onkel hatte deswegen auch unser Telegramm nicht erhalten, und waren wir daher verpflichtet in Iraty zu warten. Durch Zufall hatte er bei Nachlassen des Regens einen Reiter gesandt, der sich erkundigen sollte ob wir schon angekommen sind, und liess uns mitteilen, dass ein Abholen vorläufig unmöglich ist, nicht eher als bis die Wege wieder einigermaßen fahrbar sind. Nämlich vom Bahnhof nach der Kolonie sind nochmals 4 Stunden zu reiten, resp. 6 Stunden zu fahren. Vor Allen erschwert es sich sehr durch ansteigende Berge, und so mussten wir 3 Tage im Hotel warten. Donnerstag sind wir dann endlich abgeholt worden, und es begann eine Fahrt auf Leben und Tod. Jede Minute glaubte man der Wagen kippte um, Pferde und Wagen waren bis über die Achse in Schlamm versunken. Das Schlimmste war bei den tiefen Kuten, das immerwährende Ansteigen der sehr hohen Berge. Gegen Abend erreichten wir endlich die Kolonie, und es lässt sich denken, das Wiedersehen war gross. Da die Zeit der vereinbarten Absendung des Geldes verstrich, war ich sehr besorgt, jedoch war es unmöglich an eine Absendung des Geldes zu denken, da das Geld wieder nach Iraty - Bahnhof gebracht werden muss, denn dort befindet sich das Postamt. Nun setzte der Regen á sich mit kurzen Unterbrechungen, mit kolossaler Heftigkeit täglich fort, sodass ein passieren vollständig unmöglich ist. Wir sitzen hier auf der Kolonie, und sind mit der Aussenwelt dadurch vollkommen abgeschlossen. Ich bin gezwungen zu warten, bis die Wege einigermaßen passierbar sind, um die 4 Stunden nach Iraty zu reiten, und Dir das Geld zu überweisen. Dazu kommt noch, nicht gewohnt solcher Regenmassen

estradas completamente intransitáveis para cavalos e carroças. Meu tio, por esse motivo, não havia recebido meu telegrama, e fomos obrigados a esperar em Irati. Por coincidência, ele havia despachado um cavaleiro, quando a chuva amainara, para saber se já havíamos chegado, e ele nos informou que por enquanto era impossível mandar alguém nos buscar, não antes de que os caminhos voltassem a ficar minimamente transitáveis. Isso porque a distância entre a estação e a colônia levava quatro horas para ser percorrida a cavalo, e seis de carroça. A maior dificuldade estava num trecho montanhoso e íngreme, e por isso fomos obrigados a ficar três dias no hotel, esperando. Na

quinta-feira, finalmente, alguém veio nos apanhar, e então começou uma viagem de vida e morte. A todo minuto parecia que a carroça ia virar, os cavalos e a carroça enfiados na lama até uma profundidade superior à dos eixos. Os trechos mais perigosos eram as curvas no entorno das estradas que subiam as altas montanhas. Pela tarde chegamos finalmente à colônia, e pode-se imaginar o quão emocionante foi o reencontro.”

Inquietações estéticas

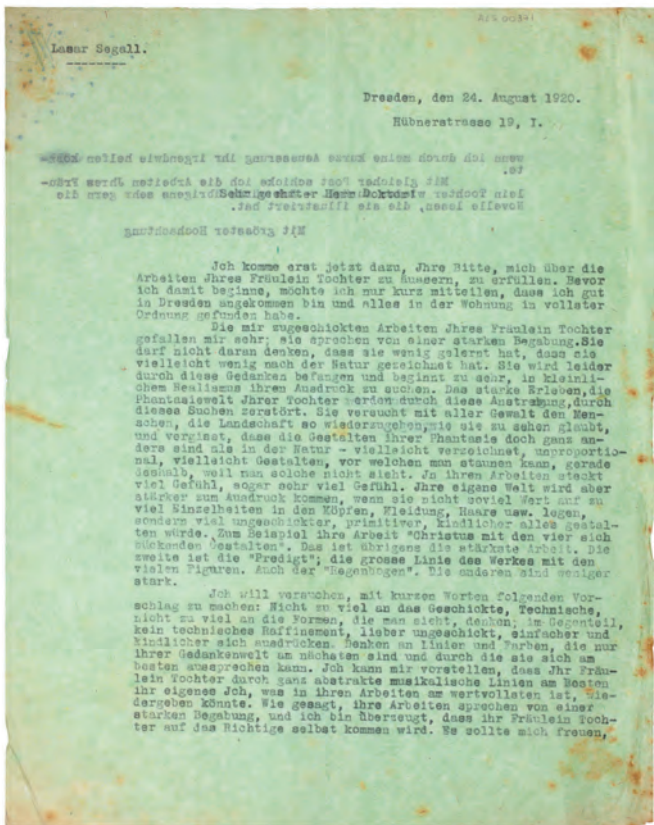
Além de produzir intensamente, Lasar Segall preocupou-se com os aspectos teóricos do fazer artístico. Leitor da crítica e da história da arte de seu tempo, compôs uma sólida doutrina estética, que sustentou ao longo de sua vida. Divulgou estes conceitos em textos, artigos e conferências que publicou em diversas ocasiões.

“Caríssimo Sr. Doutor,
Somente agora posso manifestar-me a respeito do trabalho de vossa filha, conforme o senhor me solicitou.

[...]

Apreciei bastante os trabalhos da senhorita vossa filha que me foram encaminhados; eles demonstram grande talento. Ela não deve imaginar que não tenha aprendido o suficiente, que não desenhou a natureza com suficiente fidelidade. Essas ideias poderiam deixá-la insegura, e ela acabaria procurando se expressar através de um realismo apequenado. A forte vivência, o mundo interior fantástico de sua filha seriam destruídos nesse processo. Ela tenta representar o homem e a paisagem com muita força, da forma como ela acredita vê-los, e acaba se abstraindo do fato de que as formas das coisas em seu mundo interior são bastante diferentes do que se vê na natureza – talvez desenhando de maneira

INQUIETAÇÕES ESTÉTICAS



Cópia de carta de Lasar Segall para destinatário não identificado,

24 de agosto de 1920.

Datiloscrito, alemão,

2 páginas, 28,4 x 22,4 cm.

desproporcional, talvez atingindo formas que causam estranhamento, exatamente porque não se pode vê-las como ela as vê. No trabalho dela sobressai grande sentimento, sobretudo grande sentimento.

O mundo particular dela será ainda com mais força expressado, quanto mais ela puder deixar de se preocupar com pormenores como cabelos, cabeças, roupas etc., mas antes quanto mais desajeitado, primitivo, infantil tudo venha a ser formulado.

[...]

Eu quero oferecer um conselho em poucas palavras: não pensar tanto nos pormenores, nas técnicas, nem nas formas visíveis. Pelo contrário, nenhum refinamento técnico, é melhor se expressar de maneira desajeitada, pueril e simples. Preocupar-se apenas com as linhas e cores que mais se aproximem com suas ideias mais íntimas, e pelas quais possa se expressar da forma mais perfeita.”

INQUIETAÇÕES ESTÉTICAS

11/11/1911

10

Seu amoroso e dedicado filho,
Sr. João de Deus,
vem-lhe agradecer a honra que lhe fez ao enviar-lhe a sua obra, e
espera que a mesma lhe seja útil e agradável.

Mit gleicher Post schicke ich die Arbeiten Ihres Fräulein Tochter wieder zurück. - Ich würde übrigens sehr gern die
Novelle lesen, die sie illustriert hat.

Mit grüßter Hochachtung

Seu
Sr. João de Deus

“Quando o impressionismo se esgotou, tornou-se patente que um outro tempo havia começado, que as pessoas, especialmente as criadoras, sentiam algo diferente, o que levou a uma luta contra o impressionismo. Outra coisa fazia-se necessária. A época era demasiadamente superficial, demasiadamente estética. Precisava-se buscar um outro caminho, e então veio o expressionismo.

Expressionismo: expressão, contrapondo-se a impressionismo, impressão. Chegava a revolução na arte. Urgia romper com a tradição. Não se queria mais seguir pelos caminhos já anteriormente trilhados, e a luta prosseguiu até a queda do impressionismo. No movimento expressionista depende-se da individualidade, do universo pessoal de cada criador e das formas que ele encontrou para expressar esse universo. Dado que cada criador em última instância hauria sua

INQUIETAÇÕES ESTÉTICAS

2.^a Festschrift 10/3 1911

in meiner Kunst zu werden. Nun konnte ich auf das eigentliche, worauf
es mir ankam, und was ich auch erklären will. Ich bin überzeugt, daß
Ihr mit der Kunst und Literaturgeschichte vertraut seid, und daß Ihr wißt,
daß jede Zeitepoche ihre Kunst hat, und daß der Schaffende das Kind seiner
Zeit ist. In seinem Kunstwerk, in seinem Schaffen widerpiegelt sich irgend-
wie seine Zeit, in der er lebt, also die Welt widerpiegelt sich irgendwie
in den Kunstwerken, die in ihrer Dauer geschaffen werden. Als der Impression-
ismus aufgebürt hatte, war Tatsache, daß irgend eine andere Zeit gekommen
war, daß die Menschen, hauptsächlich die professionellen, andere führten,
was zu einem Kampfe gegen den Impressionismus führte. Es wurde etwas anderes
notwendig. Zu oberflächlich, zu ästhetisch war die Welt. Man mußte andere
Wege suchen, - und nun kam der Expressionismus.

Expressionistischer Ausdruck, als Gegensatz zum Impressionismus: Eindruck.
Es kam die Revolution in der Kunst. Man mußte mit alten Traditionen brechen.
Man wollte nicht auf denselben bearbeiteten Wegen weitergehen, und seit dem
Sturz des Impressionismus dauert der Kampf an. Es kommt in der expressioni-
stischen Bewegung auf die Individualität an, auf die persönliche Welt jeden
Schaffenden und auf die Formen, die er für den Ausdruck seiner Welt gefunde-
hat. Da jeder Schaffende letzten Endes doch aus einer anderen Antriebs-
quelle schöpft, schafft jeder auch Formen, um seine Welt zum Ausdruck zu
bringen. Ich spreche allerdings von denjenigen, die nach einer eigenen Form
streben, nicht von denen, die nachahmen und den Zuschauer irreführen. Man-
cher Künstler hat begonnen, kubistische die Welt zu gestalten, er hat sie
irgendwie vernichtet und angefangen, sie mit kubistischen Formen nach
seinem Prinzip, seiner künstlerischen Auffassung neu aufzubauen; der andere
wieder futuristisch, indem er einige Ereignisse gleichzeitig gestaltete; der
dritte wieder ganz abstrakt. Man vernichtete also ganz und gar auf jegliche

Fragmento de texto de
Lasar Segall, c. 1920.
Datiloscrito, alemão, 3
páginas, 28,8 x 21,3 cm.

inspiração de uma fonte diferente, segue que cada um encontrou formas com as quais expressar seu universo. Refiro-me sobretudo àqueles que alcançaram uma forma particular, não aos imitadores que iludem o público. Alguns artistas começaram a dar forma cubista ao universo; eles de certa forma destruíam o mundo e passavam então a reconstruí-lo de acordo com seu princípio e sua visão artística cubista; outro por sua vez futurista, figurando diferentes eventos simultaneamente; um terceiro ainda completamente abstrato. Renunciava-se, portanto, a toda e qualquer tradição, a tudo o que se passara, para se erigir o Novo. Eis aqui a clara expressão de nosso tempo."

INQUIETAÇÕES ESTÉTICAS

ALBOSKA-319

Schon werden die Resultate abgeklärt, und der Beschauer beginnt bereits, sich in die Auffassung des Schaffenden ~~einzuverleiben~~ einzulieben. Es ist ~~schwer~~ nicht so leicht, den Beschauer umzuarbeiten, schreitet doch der Schaffende mehrere Schritte vorneweg; das Auge des Beschauers war an etwas ganz anderes gewöhnt. Beim Anblick des Bildes fragte er sich immer wieder, warum das Unproportionale, warum diese Verhasen? Aber allmählich durchdringt vom Geiste der Zeit, ~~den~~ er das Bild auf sich wirken, wie man Musik auf sich wirken lässt, ohne zu fragen, warum so oder so. Jedoch bin ich der Meinung, daß das Bild so stark abgeklärt sein muss, dass es unmittelbar auf den Beschauer wirken muss. ~~Es muss~~ soweit kommen, da Kunstrichtungen, wie auch ~~Abbildungen~~ von solchen, wie z.B. Expressionismus, Futurismus, Kubismus weggelassen müssen, es müssen nur vollendete Kunstwerke, vollendete Tatsachen sein, wahr, schlicht, entstanden aus einem inneren Bedürfnisse. So weit ist es aber noch nicht. Der Kampf dauert noch.

Zum Schluß noch einiges über den Künstler. Es ist schrecklich für jeden Schaffenden, der in irgend welchen Formen stehen geblieben ist und nicht weitergeht, der Konzessionen macht, der sich in der ihm vom Publikum und Presse geschenkten Anerkennung wohlfühlt. Nein, meine Meinung ist: Esig suchen, stets strenge Selbstkritik ausüben, Verzicht auf Anerkennung, sich nie darin wohlfühlen, nie alt und müde in der Kunst werden. Es steht allerdings so einem ernsthaft Suchenden ein grosses Hindernis im Wege, und zwar der finanzielle Kampf. Niemals war es so schwer für den Ringenden als jetzt. Was tun? Kann nicht der Künstler einen Nebenberuf ergreifen, welcher nichts mit seiner Kunst zu tun hat und er in materiell versorgt, damit er ganz unabhängig schafft, und wenn auch nur ein Kunstwerk im Jahre zusetzen ~~da~~ kommt?

Dieser Gedanke beschäftigt mich mehr.

Laure Segall, Dresden-4, Mübnerstr. 19

Logo após sua chegada ao Brasil, em 1924, Lasar Segall foi convidado a tomar parte nos saraus que ocorriam na Villa Kyrial. Residência do senador Freitas Valle, patrono das artes em São Paulo, a Villa Kyrial era um importante centro de encontro para artistas, literatos e interessados. Segall produziu a conferência *Sobre Arte*, originalmente escrita em russo e traduzida para o português, idioma em que foi proferida publicamente por Mário de Andrade.

“De repente, compreendeu-se a impotência da arte durante muitos e muitos séculos. Dominou-se o sentimento de medo do largo e profundo abismo que se estendia entre nós e as grandes épocas e, de repente, encaramos

as obras de arte primitiva, dos egípcios, bizantinos da Ásia Oriental, arte medieval com o sentimento de um parentesco interior. O nosso coração começou a bater fortemente e o nosso sangue a circular com maior intensidade. Sentíamos que tínhamos as mesmas aspirações. A sede do espiritual na arte, sede de uma atitude espiritual para com o mundo, sede do transcendental, irracional, provocou uma grande luta pela arte no começo do século xx.

[...]

Era necessário criar um novo mundo. Compreendeu-se que a arte não é a técnica, mas a verdade revestida de formas, exprimida pelos meios elementares.”

INQUIETAÇÕES ESTÉTICAS

05-33 9/3

Tradução da original por Lasar Segall
conferência realizada na Vila Kyrial

SOBRE ARTE

[Conferência realizada na Vila Kyrial]

O DESEJO de comunhão entre "eu" e "tu", ou, mais geralmente, entre homem e homem e sociedade, povo, mundo, provoca a arte.
A língua é necessária como um meio de comunhão, meio de expressão da vida interior e da concepção do mundo, da humanidade, da época e da religião. O mundo animal tem a sua língua, como o mundo vegetal possui a sua e o mundo das plantas tem a sua. Cada um fala nas línguas e o poeta escreve, o pintor pinta, o músico toca e um dos meios de comunhão entre "eu" e "tu". O desejo de comunhão origina-se em forças vagas da natureza e realiza-se em uma ou outra espécie de linguagem. O homem é uma parcela da natureza.
Ele gira na intimidade da natureza e dela, como se única fonte, tira os elementos de toda criação. Mas mais forte é o desejo de comunhão, mais profunda e mais sincera é a sua expressão. Falta de esta necessidade interior, faltando, portanto, paixão, extase, a obra de artista não é mais um grito e não é apenas um efeito técnico, um brilhante falso.
Cada homem é filho do seu tempo e a sua expressão é a expressão desse tempo. Os seus cinco sentidos estão abertos à percepção de tudo e que acontece no mundo exterior e que penetra no seu mundo interior. Em uma, estas impressões logo desaparecem; em outras, elas sempre se agitam-se, e tomam formas e buscam uma saída. A expressão revelada de forma é a criação. A criação tem um valor por si e seu tempo, mas pode também ter um valor eterno. O artista, não obstante sua dependência das condições sociais, económicas e culturais da época, não se perde nelas e possui uma força instintiva que lhe dirige o olhar sempre para o que cria novas necessidades e a novos caminhos. A língua do pintor é a pintura. A pintura não formas e cores, mas a filosofia e a religião, é a expressão exata do estado espiritual da humanidade. Nas épocas que possuem um profundo sentimento do mundo e do indispensável de ser, arte é metafísica e não óptica. Em outras épocas, quando domina uma concepção racionalista do mundo, um ponto de vista materialista, a arte torna-se óptica. Nas primeiras, há o desejo de livrar-se do jugo da terra, a sede do supracosmético, a tendência à abstração; nas segundas, o sentimento de satisfação do mundo, a tendência ao naturalismo.
Chegou aqui a um ponto onde se torna preciso voltar-se à arte de tempos longínquos. Sabemos, os nunca podemos compreender completamente o espírito daquellas épocas, mas também sei que existe uma similitude entre as formas de arte da nossa época e as dos tempos em questão, formas que provêm dos mesmos estímulos internos. Escolherei as épocas mais importantes da pintura para actualizá-las quanto o tempo permitir; então chegaremos à conclusão que a aspiração as formas foi provocada em todas as grandes épocas de arte em uma atmosfera espiritual semelhante e pela mesma necessidade interior de que já falei. A arte não precisa de análise e comparação a si e o público, que está de olhos fechados deante da vida de seu tempo; e não tem portanto, confiança em sua criação na arte. É necessário não interesse de escolher factos das grandes épocas de arte, compará-los e mostrar o parentesco entre elles e as nossas tendências na arte, afin de que seja esclarecido o valor desta última.

Manuscrito da
conferência *Sobre Arte*,
de Lasar Segall, 1924.
Datiloscrito, português,
7 páginas, 25,8 x 20,2 cm.

Após manifestações de desagrado diante de uma exposição de suas obras, Lasar Segall publicou no *Diário Nacional*, de São Paulo, uma série de três artigos intitulados *Arte e Público*. Procurava esclarecer o sentido das propostas modernistas e defendia a necessidade da renovação estética.

“Uma nova experiência artística que cria uma forma nova não encontra o reconhecimento por parte do público; isso, de resto, não é possível em larga escala em matéria de arte. Mas o pior é que o público nega, com indignação e escárnio, ou, o que é ainda pior, o combate. A arte é considerada, em geral, como alguma coisa que nada tem de comum com a vida. Não se compreende a necessidade das eternas

pesquisas. Acredita-se que, para julgar obras de arte, não são necessários nem conhecimentos especiais, nem uma aptidão natural, isto é, sensibilidade. Cada um fia no seu pequeno sentimento, chegando a um beco sem saída pela confiança cega em regras de escola aprendidas sobre anatomia, perspectiva etc. São consideradas supérfluas quaisquer experiências neste domínio. Para este público, a arte parece ser um passatempo superficial, de natureza sentimental, e ele não quer reconhecer que os maiores artistas estão lutando em seus ateliês em busca de novas formas de expressões, como em todos os tempos, a fim de dar à vida de seu tempo novos impulsos, novos ritmos.”



Texto Arte e Público de Lasar Segall, 29 de maio de 1928.
 Recorte de jornal, português,
 1 página, 23 x 32,6 cm.

3) as pesquisas

“Toda arte prende-se ao solo em que nasce. Mas se ela é realmente grande e poderosa, então desconhece as fronteiras, tendo por campo de ação o universo. Ou em outras palavras: pela arte verdadeira o verdadeiro sentimento nacional adquire forma internacional. A época presente era das mais auspiciosas para a pintura alemã, pois havia surgido a esperança fundada que a arte alemã ia conquistar a posição que lhe cabia no mundo, quando, para o seu infortúnio, surgiu o Terceiro Reich!

E em que posição se acha a pintura alemã após dois anos de governo nacional-socialista? Será que o estado lastimável em que a vemos não passa de uma crise transitória?

O artista alemão está desarraigado. Ele é obrigado a transmitir ao seu trabalho a vertigem nacional-socialista, apoiada em uma doutrina ilusória.”

Texto *Die deutsche Malerei* [A arte da pintura na Alemanha], de Lasar Segall, publicado no periódico alemão *Gegenwart* [Tempo Presente], 12 de março de 1935.

Recorte de jornal, alemão, 1 página, 48,3 x 33 cm.
Tradução de Jenny Klabin Segall.

“O judeu não concebe a vida e o mundo que o rodeiam com a naturalidade peculiar a quem sente com os olhos: ele vive mais intensivamente com as conformações da sua imaginação, dos seus pensamentos. Portanto, o judeu maior facilidade que qualquer outro deve ter em se colocar em vivo contato com a arte expressiva, como por exemplo a egípcia, a bizantina e a medieval. E, além disso, torna-se fácil colocar o judeu em verdadeira relação à arte contemporânea, pois, a arte da expressão possibilita ao homem a faculdade de manifestar a vida de sua alma.”

Texto *A arte israelita e seus intérpretes*, de Lasar Segall, publicado no periódico *A Civilização*, 1936. Recorte de jornal, português, 1 página, 28,2 x 23,3 cm.

11, 1936

A CIVILISAÇÃO

A Arte Israelita e os seus Interpretes

LASAR SEGALL

CERTAMENTE, ninguém o nega que os varios povos encaram e devem encerrar a arte de maneira diversa. Mesmo nos diversos grupos de um determinado povo, existe um pronunciado instinto individual na forma de interpretar as creações artisticas. Os romanos trabalham e sentem na pintura de modo diferente dos germanos e o sentimento plastico dos orientaes é muito diverso do dos europeus. O judeu, de um lado, transmite á arte as sensações da vida millenar do seu povo. De outra parte, tambem na arte elle não deixa de ser russo, allemão, francez... Porisso, até agora, não se torna facil determinar a sua relação intima e verdadeira para com a arte. Artistas como Pissaro, Libermann, Modigliani, accso têm algo de commum que revele a sua commu- nidade sanguínea?

Tanto quanto os dois primeiros se limitam a apresentar o que a vista lhes proporcionou, ambos com todas as qualidades de europeu, parisiense e berlinense, respectivamente, tão pouco o ultimo se lhes assemelha, pois, sua creação tem por fonte unica o classicismo italiano.

Erronea é a affirmação de que o judeu não seja dotado de sensibilidade e, portanto, capaz de sentir a natureza: Impressionistas como Pissaro e Libermann, mencionando somente estes, provam-nos o contrario. Mais certa seria a affirmação de que um judeu completamente assimilado que se reproduz o que com os olhos vê, seja de maneira realista ou impressionista, não possui a força necessaria para conseguir, nesse terreno, o que nelle ha de mais sublime. Porque, sob a influencia do seu destino, da sua educação e da sua concepção da vida, o judeu está em relação problematica para com a natureza e a sua representação. No seu intimo, elle não se pode convencer da divindade da superficie e do momento, nem do rigor allegorico do accso. Ainda melhor comprehende, sentindo mais proximo e mais profundo, o mysterio encoberto da natureza, como a mais antiga fonte e manual de toda e qualquer creação humana.

Succede, todavia, que o judeu, principalmente aquelle que ainda não se assimilou, vive e trabalha mais de dentro para fóra que de fóra para dentro, pois, ha mais de dois e meio millenios o judeu negligenciou os factores optico-physico, technica-profissional e requintado-interessante, que são da maxima importancia para quem reproduz aquillo que os olhos transmittem.

O judeu não concebe a vida e o mundo que o rodeiam com a naturalidade peculiar a quem sente com os olhos; elle vive mais intensamente com as conformações da sua imaginação, dos seus pensamentos. Portanto, o judeu maior facilidade que qualquer outro deve ter em se collocar em vivo contacto com a arte expressiva, como por exemplo a egypcia, a byzantina e a medieval. E, alem disso, torna-se facil collocar o judeu em verdadeira relação á arte contemporanea, pois, a arte da expressão possibilita ao homem a facilidade de manifesta- a vida de sua alma.

Aqui os judeus têm a possibilidade de se acharem a si mesmos, isto é, de encontrarem em propria forma no terreno

da arte plastica. Apresenta-se, então, a possibilidade de crear a arte judaica. Ahí temos tambem a sua grande vantagem, pois, sabemos que toda a grande arte, a sua elevação, nunca existirá na copia exacta da natureza, mas, na expressão de sua propria e intima comprehensão da Natureza.

A prova disso nos deram alguns artistas judeus nos últimos decennios. Refiro-me não ao motico judeu, expresso no quadro, o qual, em si, nada tem a ver com a arte judaica, cou-



Auto retrato de Lasar Segall

ras que, lamentavelmente, muitas vezes se confundem. Fala da forma artistica de expressão, de um certo que contido em toda a grande arte, um que difficilmente explicavel com palavras, podendo somente ser visto e sentido.

Revolução modernista na Alemanha

Ao longo de seu período alemão, Lasar Segall tomou parte nas renovações estéticas que se desenvolviam e estabeleceu contatos com diversas sociedades civis de amparo e divulgação da arte moderna, beneficiando-se de suas atividades de fomento. Estes empreendimentos e relações se dão a ver em vestígios presentes no Arquivo Lasar Segall.

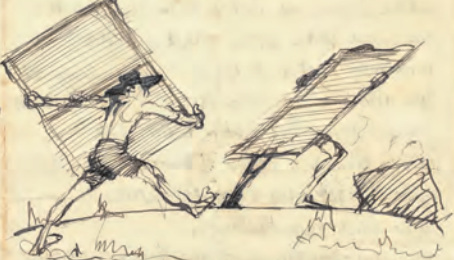
44
 Jedenfalls ist es hier, sei nun an die die in unserem
 Kreis ein sehr viele tolle und frische Arbeiten, denn
 nichts mehr von der bekannten Malerei aus dem
 Leinwand haben wir bis jetzt nicht so viel neue
 malen können wie wir eigentlich beabsichtigten,
 immerhin haben wir uns aber auf andere Weise
 ausgedrückt und so viel es ging im Freien gemalt.
 Ich bin mir so einzeln, dass ich die das Resultat
 meines kürzigen Aufenthaltes nicht vorstellen
 können eine ganz Menge ist so schön, wie viel
 Glück dabei ist, wie ich bis jetzt noch nicht —
 Mein neuer Aufenthaltsort
 In einem ganz kleinen Fischerdörfchen, Halbes
 freien Hof, liegt unter den 10 Häusern, die so schön
 was besonders hervor. Außerdem weil es auf einer
 Hügel steht, was ich will es ein schönes Haus,
 das vor allem, außer dem besonders das Auge gefällt.

45
 Mein lieber Lesar!
 Zunächst vielen Dank für deine lieben
 Grüße aus Hamburg, die ich auf das aller
 herzlichste empfangen habe. Wenn es bei uns auch
 verhältnismäßig schwer ist einen ein
 Sammelbüchlein Brief zu schreiben,
 dass es ist in unserem Haus (wie oben)
 meistens ein drahtiger Kanal, das eine
 Sammlung selten möglich ist, so will ich
 es doch versuchen dir einen ungefähren
 Eindruck von unserem Stättenstand



46
 leben zu erschaffen. Die Hauptsache will ich
 gleich vorzuschicken: Das Leben ist ein
 Behälter, in dem alles angeordnet und bring
 Wandel Veränderung mit sich. Wir werden alle
 dich mit fort. Am meisten in dem ist das bei
 unserem lieben Dornis zu sich noch über einen
 strengen Vollbart stehen lässt mit auf diese
 Weise der Eindruck eines Vielkämpfers macht.

47
 wirklich viele, gleich das Wetter uns oft genug die
 dich gelassen hat mit im Laufschritt mit mir
 ein großes Licht sehen unter dem Himmel stehen,
 nun nicht gutmachen zu werden



48
 Mit jedemfalls wirst du aus dieser Zeichnung
 sehen das Gesicht kann nicht mehr kommen
 ist. Doch zur Sache.
 In uns in der Linie wird von der Arbeit
 in einem neuen gearbeitet haben wir bis jetzt

49
 Wir leben in unserem Haus einen Mann, in dem wir
 bei Regenwetter ganz gut arbeiten können. In eine
 Einmalebeleuchtung ist aber doch noch etwas
 ganz anderes als das Licht im Privatleben —
 Malerei

“Temos realmente trabalhado muito até agora, embora o tempo tenha frequentemente nos deixado em má situação e nós tenhamos que correr com nossos trambolhos embaixo do braço, e fugir para não ficarmos encharcados pela chuva. Fizemos um cômodo em nossa casa, no qual em tempo de chuva conseguimos trabalhar bastante bem.”

Carta de Karl Schneider para Lasar Segall, 9 de setembro de 1909.
Manuscrito a tinta preta, alemão,
8 páginas, 21 x 33 cm. Tradução
de Wolfgang Pfeiffer.



Als vorher ein gewisser Meyer,
ein sehr herrschsüchtiger Herr, der
von uns allen sehr wegen seiner
Kochkunst geschätzt wird.



Zum Schluss muss
beiden Motelle über
dieses nichts nach
heiliger beordnen kann.



Als ich nun wieder mit meinem Papier
in Acht bin mit der die Schappotto erparan
würde, muss ich mit meiner Beschreibung
auflösen und werde dieselbe den nächsten
Brief fortsetzen.

Ich hoffe bestimmt von dir bald eine
zufriedenliche Nachricht über den Vorfall
u. s. w. zu bekommen und bin mit so vielen
herzlichen Grüßen auch von Bruno
sein Klarschallwörter

Schwarz - Braun - weiss sind die Farben
schwarz das gelbste Rot, Braun (mit ganzem
rotem) weiss die Farben. Fort geht
si ne sehr hübsche Spieltheater, mit aus, die auf
der ganzen Melodien, überhaupt mit mit Keils so
beliebter Maier. Meine Lebensweise ist die
Kulatur einfacher, in der Beschreibung liegt
der Wert. Wir bewirtschaften uns ganz selbst
ständig, haben eine Frau, aus dem Dorf kauft
die mit viele Milch ein gutes Mittagessen kocht
mit sonst für die nötige Reinigung sorgt.
Hier hast du sie gleich im Bild.



Für die nötige Verpflegung sorgt jeder
selbst und kann gelut gewöhnlich
Abends ein grosses Brauen u. Kochen
kochen, wobei es die herlichesten Bilder gibt.
Bruno kocht mit Vorliebe 'Spiegelglas',
ich glaube es hat das auch nötig.

Wir schlafen 3 Mann zusammen in einer
Kabine, was an sich für sich auch äusserst
seltsam ist.



Sie u. ich auch
Wolfgang Schellenberg
eben gibt wird für
die beiden Hörnern
mit es ist hier vor

allewringen unter Bauer der Kumpelkühler
heim Maierkühler - trinken viel Spass geht
Nagy alles in allem ist das Leben in unserem
Plauschen so abweilungreich, wie ich sonst
sein kann. Nun die ein nicht anders
liebes Bild meiner Umgebung, in der ich
hatte ich so er allewringen für wertvoll. Ich
mit meinem Linsenzeug aus dem Welt

bekannt zu machen. Ich glaube aus freien
in fahren wenn ich die Abren dem Alter nach
aufzähle.



Zunächst unser Kumpel mit
Schlager, Teclaff und alle
meiner Herr, der immer
sehr moralisch strahlt ist



Als zweiter ist Herr Bauer in
neuen populär unter den
Mann, der kleine Vorwort, der
uns so manchen Spass verhilft



Drittes unser lieber Mann
ist er in seiner Art ja ganz gut
bekannt, sich in seinem Wissen
relativ stark hat

“[...] não se deve permitir que o alcance das conquistas intelectuais seja limitado. Por conta das circunstâncias atuais, os criadores de cultura estão impedidos de levar suas ideias até o público. Disso resulta uma atrofia na produção cultural dos indivíduos. Editores de livros e jornais encontram-se inertes em toda parte. Em face a essa grave crise, emerge o desejo de refazer a ligação entre os produtores culturais e o público. Para isso é necessário proporcionar o fórum adequado para que o produtor cultural

faça-se ouvir. Ele quer explicar por si mesmo os objetivos e perspectivas de suas realizações, divulgar seus originais, levar suas obras de arte à exibição pública, executar peças musicais e teatrais, conferenciar sobre suas reflexões. Um pequeno círculo deve ser exposto a estas novas ideias do campo das descobertas, das técnicas, das ciências naturais e da filosofia. Num segundo momento, este fórum será ampliado para a coletividade como um todo, em primeiro lugar, em Dresden.”

Ata de reunião do grupo *Der Neue Kreis*
[O Novo Círculo] no Hotel Bristol,
em Dresden, 5 de maio de 1917.
Datiloscrito, alemão, 6 páginas, 33 x 21 cm.

REVOLUÇÃO MODERNISTA NA ALEMANHA

Abschrift.

S.

B e r i c h t

Über die Vorbesprechung des neuen Kreises im Hôtel Bristol, Dresden.
Sonnabend den 28. April 1917, abends 1/2 9 Uhr.

Durch Einladung vom 22. April 17 waren 30 Dresdner Herren um ihr Erscheinen gebeten worden; 19 Herren waren erschienen; von den Übrigen hatten die meisten ihr Interesse an dem Vorhaben schriftlich ausgedrückt und ihre Verhinderung bedauert.

Dr. Heinrich Stadelmann-Ringen eröffnet die Besprechung mit einem Dank an die Herren, die der Aufforderung nachgekommen sind, teilt die Liste der geladenen Herren mit und gibt darauf folgende einführende Darlegung: Grosse Zerrissenheit überall! Der Ruf nach Zusammenfassung und Vereinheitlichung der Weltgeschehnisse durch Erkenntnisarbeit ist seit Jahren ~~es~~ erschollen. Auch in den schweren letzten drei Jahren haben sich neue ~~Keime~~ kulturellen Arbeitens gezeigt, die wir als ein Suchen nach Innerlichkeit und Wahrheiten und in seiner Folge als ein Suchen nach echter Menschlichkeit ansprechen können. Die künstlerische Synthese des bisher Gefundenen sollte ein Ausdruck davon sein. Die wissenschaftlichen Erkenntnisarbeiten hatten bereits den Spezialgebieten der Kulturwissenschaft ihre Ergebnisse zu gute kommen lassen. Aber der Kreis der geistigen Leistung konnte sich nicht schließen. Der Zustand der Zeit hat es sich gekräftigt, dass es den kulturell Schaffenden unmöglich ist, ihre Gedanken an die Öffentlichkeit zu bringen. Die Folge ist die Verkümmernng des kulturellen Schaffens des Einzelnen. Buchverleger und Zeitschriften-Herausgeber sind überall gehemmt. Aus solcher Not der Zeit heraus wache der Wille, die kulturell Schaffenden geradewegs mit der Öffentlichkeit in Verbindung zu bringen. Darum ist es ~~geboten~~, durch entsprechende Veranstaltungen ~~die~~ Schaffenden zu Wort zu lassen. Sie wollen über die Absichten und Ziele ihres Schaffens selbst reden, Unveröffentlichtes vorlesen, bildnerische Werke ausstellen, Musik und Theaterstücke aufführen, eigene Gedanken vortragen. Ein kleiner Kreis soll unterrichtet werden über neu auftauchendes, soweit es Erfindungen, Technisches, naturwissenschaftliches, Philosophisches anbelangt. In weiterer Folge können diese Veranstaltungen den Weg zur

./.



Catálogo da primeira exposição do *Dresdner Sezession Gruppe 1919* [Grupo 1919 da Secessão de Dresden], na Galeria Emil Richter; capa ilustrada com xilogravura de Conrad Felixmüller, março de 1919. Impresso, alemão, 42 páginas, 28,7 x 23 cm.

Die Zeitschrift
1919 NEUE BLÄTTER FÜR KUNST UND DICHTUNG

wird die lebende Kunst. In jedem neuen Jahr entstehen neue Werke, sagt dichterisches Schaffen von dem neuen Geist und vom Geist unserer Tage aus. Die Kunst der Jugend, schon vor dem grossensten Massstab der Menschheit der höchsten Ereignisse Gewissheit erwerbend, hatte sich mit der Kraft der Verwirklichung gegen die Ungeist ihrer geschwundenen Selbstbedeutung. Sie dem Leben jede höhere Verantwortung nahm und sich um die Verwirklichung von Weltanschauung gegen die Machtlosigkeit menschlicher Willkür zu setzen versuchte die neue lebende Kunst die Möglichkeit des Ursprungs zu erkennen, auf Zurecht zur Schaffensform und, Sie bringt die dichterische Schaffensform nicht aufleben. In der letzten der lebendigen Schaffensform des Kindes, bedient und gestützt in allen Lebens, kämpfe sie weiter mit dem Willen des Geistes. Das Schicksal und Erkenntnisgewinn erfindend, in Wissen um Dichtung und kühnen Kunst. Die Schaffensform dieser Kunst, geboren aus der Not und der Sehnsucht nach einem Dasein, die wieder neue Verwirklichung im Gelingen gefunden, sind Schritte zur Menschlichkeit, zur Liebe zur Dasein. Diese neuen guten Willen die Kunst die Aufgabe von neuen Menschenleben und zu kühnen Guteschaffen zu bringen. Wegweisen, Denken an den Schicksal eines Weges zu erreichen, immer höhere Ziele zu setzen, dass ist die Kunst der Lebenden. Aus jeder Verwirklichung dieser Kunst hängt mit einer Schönheit entgegen. Die neue Kunst wird das schaffend, was die Geistes und der Seele die Kunst unserer Gegenwart ist und in Kunst eines Zukünftigen, das sich in seine Zeit verhalten wird. Die neuen Blätter für Kunst und Dichtung werden die Kunst der neuen Wege der lebenden Kunst zeigen. Sie werden sich an alle, die die sich lebende neue Welt mit anderen Augen betrachten und an ihrem Aufbau teilnehmen wollen. Jede Spange wird nicht Schicksal, sondern Klären. Erkennen, ist die Kunst. Die Schicksal dieser Kunst wird die Schicksal der Schicksal der Kunst verpacken. Epochen, erfindend zur Seite stehen. Nur der Geist wird unsere Lebens voll, begehrt sein.

Die Aufgaben, welche sich die Zeitschrift 1919 Neue Blätter für Kunst und Dichtung mit ihrem Erscheinen gestellt hat, erheben sich nicht nur vor uns, sondern vor der Kunst der Gruppe 1919 stellt. Sie wird die Kunst der Vereinigung. Die Freiheit ihre Aufgabe und ihre Unabhängigkeit wird diese zu bringen.

Fall einsteigend

HUGO ZEHRER

EMLI RICHTER VERLAG



HUGO ZEHERER - HUGO ZEHERER - Da hab' ihr mit' - Hugo Zeherer's Dichtung, die Gruppe 1919, München

HUGO ZEHERER - HUGO ZEHERER - HUGO ZEHERER



LASAR SEGAL - Kaddish (Fotografie), Genéve

“Tenho que agradecer muito à direção do Grupo Secessão de Dresden 1919 pelo envio do caderno de maio! Preciso lhe dizer que senti uma alegria muito grande com as reproduções de duas obras suas – *A morte* e *No ateliê*. Suas obras provocam uma impressão muito profunda em minha alma. Graças a seu vigor juvenil e ao seu descompromisso com a tradição, o Sr. alcança um efeito direto, ao qual só chego após mil lutas (e, além disso, de modo bem diferente). À sua força pertence o futuro!”

Carta de Lyonel Feininger a Lasar Segall,
25 de maio de 1919.
Manuscrito, alemão, 1 página, 28 x 22 cm.
Tradução de Wolfgang Pfeiffer.



Gruppe „Secession 1919“

Dresden

Sehr geehrte Frau Segall!
 vielen Dank! für Ihren freundli-
 chen Brief, der mir hierher nach-
 geschickt wurde. Zweisellig, 1-2

Bilder könnte ich Ihnen noch schnell zuhause anschauen
 lassen, um wenigstens für Ihre schöne Sache mit verbrei-
ten zu sein; nur sind die Beförderungsverhältnisse äusserst
 unzuverlässig und langsam. Ich werde nach Zehlendorf
 schreiben und sehen, was sich machen lässt — auch
 ein paar Graphik-Blätter können Sie gerne haben.

Ich habe der Schriftleitung der „1919“ vielmals für
 die Übersendung des Mai-Heftes zu danken! und
 Ihnen muss ich sagen, dass ich herzliche Freude
 an den Reproduktionen zweier Ihrer Bilder: „Der Tod“ u.
 „Im Atelier“ habe. Ihre Werke haben einen sehr
 tiefen, seelischen Eindruck bei mir ausgelöst. Sie gelangen
 vermöge Ihrer Jugendkraft und Ungebundenheit an Traditionen
 zu der Unmittelbarkeit, zweifellos ich nur nach tausend Kämp-
 fen, (und dann in ganz anderer Art,) gelange. Ihrer Kraft
 gehört die Zukunft! Ergebenst Ihr
 Weimar, Kunstschule. 25. Mai, 1919 Lyonel Feininger

“O senhor [Leopold] Eger gostaria de adquirir a gravura *Umarmung* [Abraço], e deixou claro que não o desagrada a ideia de presentear a nossa coleção com ela. Ele não está disposto, no entanto, a pagar a soma total pedida, e especialmente, não deseja pagar a comissão de [Emil] Richter. Peço ao senhor que o informe de que maneira deseja proceder nessa negociação. Tenho muito interesse, naturalmente, em receber a gravura em nossa coleção. O Comitê de Exposição sugeriu ontem por unanimidade que as duas gravuras indicadas – *Bettler* [Mendigo] e *Am Totenbett* [No leito de morte] – sejam adquiridas para nossa coleção. Estou seguro de que a diretoria irá concordar com essa indicação.”

REVOLUÇÃO MODERNISTA NA ALEMANHA

Kunsthütte zu Chemnitz

am 29. Oktober 1919.

Herrn Maler Lasar Segall, Dresden.

Lieber Herr Segall!

Herr Eger möchte gern das Blatt "Umschau" für sich haben und ist nicht abgeneigt, es auch unserer Sammlung zu schenken. Er ist aber nicht gewillt, den vollen Preis zu zahlen, vor allem nicht die Provision für Richter. Ich bitte Sie freundlichst, ^{mir} mitzuteilen, in welcher Weise Sie ihm entgegenzukommen gedenken. Es liegt mir natürlich viel daran, daß wir das Blatt für unsere Sammlung schenkungsweise erhalten. Der Anstellungsausschuß hat gestern einstimmig die zwei vorgeschlagenen Blätter "Bettler" u. "Am Totenbett" für unsere Sammlung zur Erwerbung vorgeschlagen, sicherlich wird der Vorstand dem Vorschlage gern zustimmen. Mit Dr. Schumann habe ich wegen der Bildungsangelegenheit gesprochen, er bittet Sie, sich doch mit

1200.-- zu begnügen. Wir erhalten von Richter 15 % Provision = 180.--, sodas 1020.-- verbleiben. Da wir auf die Provision verzichten und der Käufer 1200.-- zahlen will, so würde es sich also nur um 84.-- handeln, die Sie nachlassen möchten. Im übrigen ist das Interesse außerordentlich lebendig und der Besuch sehr stark, am Sonntag alle gegen 900 Personen.

Mit freundlichen Grus

F. Schreiber-Weigand?

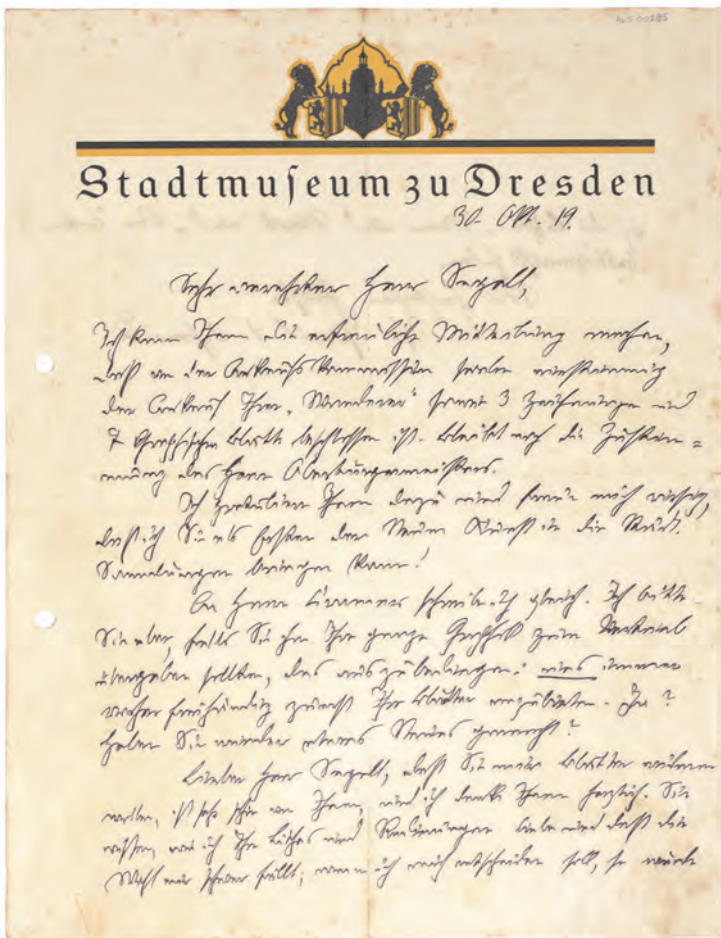
1200
225 240
1300 19.25

Carta de Friedrich Schreiber-Weigand, diretor de um museu público em Chemnitz, para Lasar Segall, 29 de outubro de 1919. Datiloscrito, alemão, 2 páginas, 22,6 x 14,5 cm.

Paul-Ferdinand Schmidt, diretor do Museu Municipal de Dresden, comunicava a Lasar Segall a decisão de adquirir a obra *Eternos caminhantes*, que inaugurava a seção moderna daquela instituição. O documento é ilustrativo do momento em que os museus alemães abandonaram a resistência à arte de vanguarda, processo que se estenderia por todo o período da República de Weimar (1918-1933). Durante o governo nazista (1933-1945), as obras modernas adquiridas pelos museus públicos alemães foram confiscadas e exibidas como arte degenerada.

“Tenho a satisfação de comunicar ao Sr. a jubilosa informação de que a Comissão de Aquisição decidiu, de maneira unânime, pela compra de *Eternos caminhantes*, mais três desenhos e sete gravuras. Resta agora apenas a homologação pelo Sr. Prefeito.

Congratulo-me, junto com o Sr., pelo fato de podermos colocá-lo como o primeiro da Nova Arte na coleção municipal, fato que me alegra muito.”



Carta de Paul-Ferdinand Schmidt para
 Lasar Segall, 30 de outubro de 1919.
 Manuscrito, alemão, 2 páginas, 29 x 22,3 cm.
 Tradução de Wolfgang Pfeiffer.

“Hoje me dirijo ao senhor com um pedido, mas deixe que eu me explique mais longamente: Dr. Niemeyer e eu pretendemos editar juntos uma revista dedicada à arte e literatura mais recentes. Ela será intitulada *Kündigung* [Anúnciação] e terá periodicidade mensal. A tiragem será de apenas duzentos exemplares, e será impressa manualmente nas oficinas da escola de artes decorativas de Hamburgo. As folhas terão o tamanho de 39 x 32 cm, com mancha gráfica de 27 x 20 cm e, para xilogravuras e litografias, o tamanho mais amplo possível, de 32 x 25 cm. A publicação de *Kündigung* só será possível graças aos sacrifícios dos amigos das artes de Hamburgo, que proporcionaram o papel e a impressão. Cada número deverá conter quatro folhas com gravuras. No momento, infelizmente, a revista

Carta de Rosa Schapire,
dirigente da *Kunstbund
Hamburg* [Associação de Arte
de Hamburgo], para Lasar
Segall, 23 de outubro de 1920.
Manuscrito, alemão, 2 páginas,
28,5 x 22,5 cm.

REVOLUÇÃO MODERNISTA NA ALEMANHA

ALL 24972

Hamburg 25. 8. 46
 Octoberstr. 11

Sehr geehrter Herr Lepall

dass ich Ihnen Brief so lange unbeantwortet
 geblieben hat wird gewiss nicht die Verstellung
 in Ihnen an dem wie ich in meine Gegenwart
 hat. Und doch war dem so, wird es mir nun
 nicht unangenehm hat die mein Klavier
 unentgeltlich hat. Kurz kommen sie mit einem
 Bild, lassen Sie mich aber erst denken was
 ich haben. Ich wünsche mich in künstlerisch
 Zusammenhang ein Zeitschrift für jüngste
 Kunst und Kultur anzuzeigen, sie
 wird den Teil, künstlerisch haben und will
 natürlich sein. Ich hoffe, wird man
 ein Exemplar stark ein wird und als Hand-
 buch in der Kunstgeschichte verwendet werden
 können werden. Papiergröße 29,5 cm Seitenzahl
 24 x 16, 30 Zeilen pro Seite. Ich bin für die
 Druckkosten 30,00 DM. In der Ausgabe
 der Zeitschrift ist über den die Offizient-
 schrift Hamburg, Kreisdruckerei angegeben.
 Sind sind Papier werden einwandfrei sein.
 Jede Nummer soll 4 graphische Platten ent-
 halten. Hierfür in der Art ist die Verbindung
 für ein Bild wird in der Lage sein. Hoffe
 bald auf Ihre Bestätigung und Dankbarkeit
 kommen.

Ich habe den Inhalt Nummer die mit
 Nummer einen Zeitschrift als Lese Lepall
 Nummer zu bringen. aber 4 graphische Platten

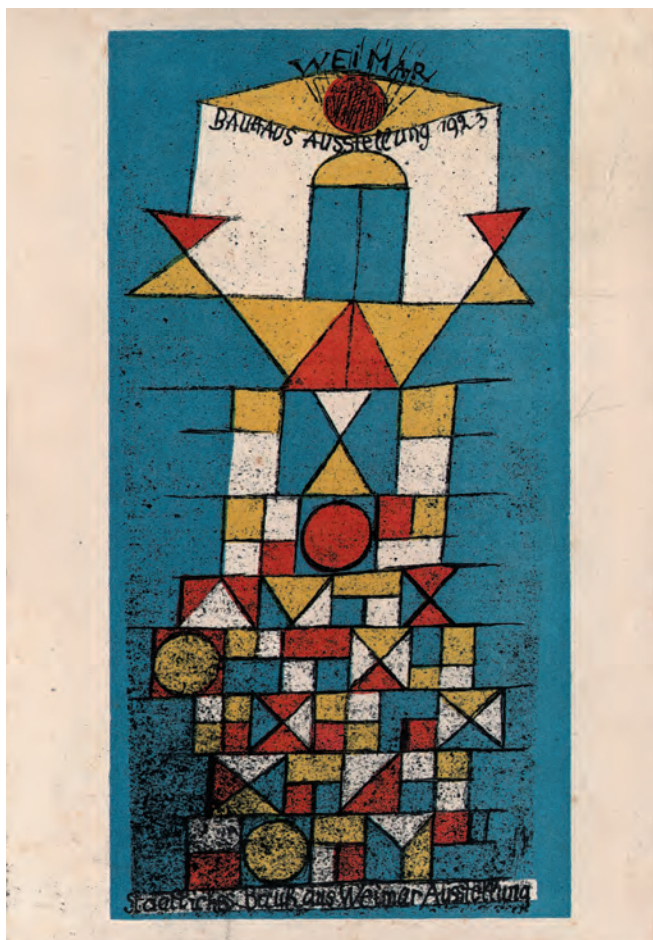
Kündigung não está em condições de pagar pelas contribuições e colaborações dos convidados.

Tenho uma grande vontade de dedicar o terceiro número de nossa revista a Lasar Segall, trazendo quatro de suas gravuras acompanhadas por um ensaio escrito por mim. Eu ficaria bastante agradecida se o senhor nos disponibilizasse as matrizes das xilogravuras e as litografias já impressas – talvez sobre um papel de transferência, já que a pedra seria muito difícil de enviar. Os meios de impressão das litografias estarão a nossa disposição por apenas um mês, e por isso seria oportuno que o senhor nos enviasse o mais brevemente possível para que possamos começar as impressões."



Cartão-postal com fotografia de Mary Wigman, 1920. Impresso e manuscrito a tinta preta, alemão, 8,5 x 13,5 cm.

REVOLUÇÃO MODERNISTA NA ALEMANHA



Cartão-postal com gravura de Paul Klee, 23 de agosto de 1923. Manuscrito, alemão, 10,5 x 15,3 cm.

“Tu sabes que eu tinha objeções quanto a tua arte. Ainda hoje não consigo entender o porquê de os sentimentos somente poderem se expressar através de uma intensa deformação dos corpos, levada ao ridículo. Em minha opinião, estavas num beco sem saída, e no final dele flutuavam abstratas superfícies coloridas num vazio sem alma. Consequentemente, serias obrigado a abandonar a atividade. Ou então, voltar-te e começar a fazer concessões ao realismo. Na minha opinião, estás agora neste caminho. Constato isso com satisfação.”

Werner Schultz (1891 - 1931) foi um artista radicado em Dortmund, Alemanha, com quem Segall estabeleceu relações em Berlim, onde ambos estudaram na primeira década do século xx. Após seus caminhos se separarem, iniciou-se entre eles uma correspondência que atravessou as décadas seguintes.

O documento aqui reproduzido registra as impressões de Schultz a respeito da exposição que Lasar Segall havia feito recentemente na Alemanha, que incluía obras produzidas em sua temporada brasileira. A comunicação entre ambos se encerrou de maneira abrupta. Schultz faleceu prematuramente em 1931.

REVOLUÇÃO MODERNISTA NA ALEMANHA

Zollernmund 13. 8. 1926

Lieber Lasar! Brief, Karte und Katalog
 habe ich erhalten. Gerne hätte ich Ihnen die den
 Brief mit gleich beantwortet, habe so gerne ich
 das aus zwei Gründen, erstens wollte ich den an-
 sprechenden Katalog ablesen, zweitens - und das
 ist der Hauptgrund - würde ich nicht mehr, was
 ich so werden sollte; denn da Lektüre die
 ich nicht mehr - in der nicht Romanen, sondern
 so habe ich mich nicht viel aus Bücher
 Briefe erhalten. Der Katalog gibt mich Aufschluss
 über Ihre und Deine Lieblinge, was ich
 auch der vorangeschickten Studie nach die
 eigenem Vorteil. Denn es ist auch sehr weniger
 zu machen, doch und gute Freunde aus dem Werk
 eines Künstlers heraus - nichtig, in die
 -weise, die ich nicht doch eigentlich, aber ich ein
 besseres Verständnis zu einem Leben das
 das ist. Denn ich, abgesehen von dem, was
 steht zu. In vorangegangenen Briefen nicht
 befragt, stehen die Gefühle und dem mit
 zum Leben stehen, gerade die Verbesserung der
 Körper, aus dem ich mich selbst. Nicht immer
 Meinung besteht die Dicht in eine Sache
 vorzuziehen, an deren Ende die große
 Taten, in selbigen, nicht stürzen. Denn hat
 dass die Romantikerische Situations
 Aber über die Arbeit eine und begünstigt Kern

zerrissen, an den Reden in meinen, Manier
 Meinung, auch befindet die Dicht auf einem
 Weg, die Welt, die unternimmt, um Befriedigung
 zu. Abgesehen von das alles ganz bedingtes und
 menschliche, die wahre Existenz, die ich
 Die Kunst hat gegenüber, was nicht als
 schmerzhaft, Agitationenmittel, Berechtigung.
 Meine Möglichkeiten werden Sie vielleicht
 ebenso unvollkommen, wie über die Arbeit, erziehe
 man, tadelpunkt, glaube ich, die Arbeit, wie
 es, ich würde, das Du kein, kämpfer, die
 würde Sie, im Umgang, von, fortzusetzen
 Frage. Vor allem ist, nicht, nicht, zu be-
 münden. Herzliche Grüße, auch an
 Deine Frau, von, ich, Sie, und, und.
 Dein Werner.

Carta de Werner Schultz a Lasar Segall, 13 de agosto de 1926. Manuscrito, alemão, 2 páginas, 28 x 22,3 cm.

“Estamos desde primeiro de maio em Dresden, moramos na Bayreutherstrasse 32. Neste intervalo fui nomeado professor da Academia de Dresden e estou lecionando ao lado de gente nova nas artes.

No dia 11 de março deste ano ganhamos um filho, ele se chama Ursus e é muito alegre e gordo. Ele come muito. Como vai você, sua esposa e seu filho? Dresden está muito bonita, apenas não chegou o verão aqui. Assim eu continuo trabalhando como você certamente também. Tenho recebido mais frequentemente encomendas de retratos. Escreva-nos sobre o que você está fazendo,

como você vai, como é a paisagem aí e o que sabe mais de interessante. Ainda acreditamos em poder visitar vocês um dia quando meu filho ficar mais crescido e tivermos dinheiro. Estivemos outro dia com o Dr. [Will] Grohmann, ele escreveu mais um livro, e até mais volumoso, sobre [Ernst Ludwig] Kirchner.

Na Alemanha, no momento, compra-se poucas obras de arte. As pessoas ricas compram automóveis. Os nossos quadros que P. F. Schmidt comprou alguns anos atrás, encontram-se no Museu Municipal num depósito. Espero que eles um dia possam festejar uma ressurreição.”

Carta de Otto Dix para Lasar Segall, 8 de junho de 1927.
Manuscrito, alemão, 3 páginas,
27,7 x 21,9 cm. Tradução de
Wolfgang Pfeiffer.

“Estou de volta ao lar, carregado de incontáveis impressões, e agradeço novamente ao senhor e a sua amável esposa pelas horas agradáveis que pude passar em vossa casa.

Dificuldades econômicas e técnicas suspendem por ora nossos planos de exposição. Decidiu-se por um adiamento até a primavera de 1931. Lamento por isso, especialmente por conta da impossibilidade de exhibir os seus quadros, os quais me agradam sobremaneira. Em todo caso, informarei ao senhor em tempo hábil, e peço que já me envie as águas-fortes que adquiri. Para onde devo transferir a soma de 300 marcos?

Eu poderia também, em algum dos meses seguintes, expor suas gravuras e aquarelas, caso isso não venha a coincidir com exposições já planejadas. Seria ótimo se o senhor me enviasse as aquarelas que selecionei, assim como mais algumas águas-fortes e xilogravuras à sua escolha.”

REVOLUÇÃO MODERNISTA NA ALEMANHA

IHRE ZEICHEN	IHRE NACHRICHT VOM	MEIN ZEICHEN	BRESLAU S DEN
A.C.S. 915.99-174		658/32	10. Oktober 1930.
DER DIREKTOR			
DES SCHLESISCHEN MUSEUMS DER BILDENDEN KÜNSTE			

Lieber Herr Segall,

mit unendlich viel Eindrücken beladen bin ich wieder heimgelkehrt und danke Ihnen und Ihrer lieben Frau nochmals für die genügenden Stunden, die ich in Ihrem Hause verbringen durfte.

Wirtschaftliche und technische Schwierigkeiten haben unsere Ausstellungsangelegenheit zunächst leider ins Stocken gebracht, so daß eine Verschiebung auf einen späteren Zeitpunkt (etwa Frühjahr 1931) beschlossen wurde. Das tut mir besonders in Bezug auf die Ausstellung Ihrer Bilder leid, auf die ich mich besonders gefreut hatte. Jedenfalls gebe ich Ihnen zur gegebenen Zeit wieder Nachricht und bitte Sie, die von mir erworbenen Radierungen schon jetzt zu senden. Wohin soll ich Ihnen dann den Betrag von 300.- RM überweisen?

Falls es mit Ihren Ausstellungsabsichten nicht kollidiert, könnte ich auch in einem der nächsten Monate im Museum

Graphik

Herrn
Lazar Segall
Paris XIV
rue Froidevaux 21



FERNRUUF POSTSCHECKKONTO
BRESLAU 10.01

Carta de Erich Wiese para Lazar Segall, 10 de outubro de 1930.
Datiloscrito, alemão, 2 páginas,
29,6 x 21 cm.

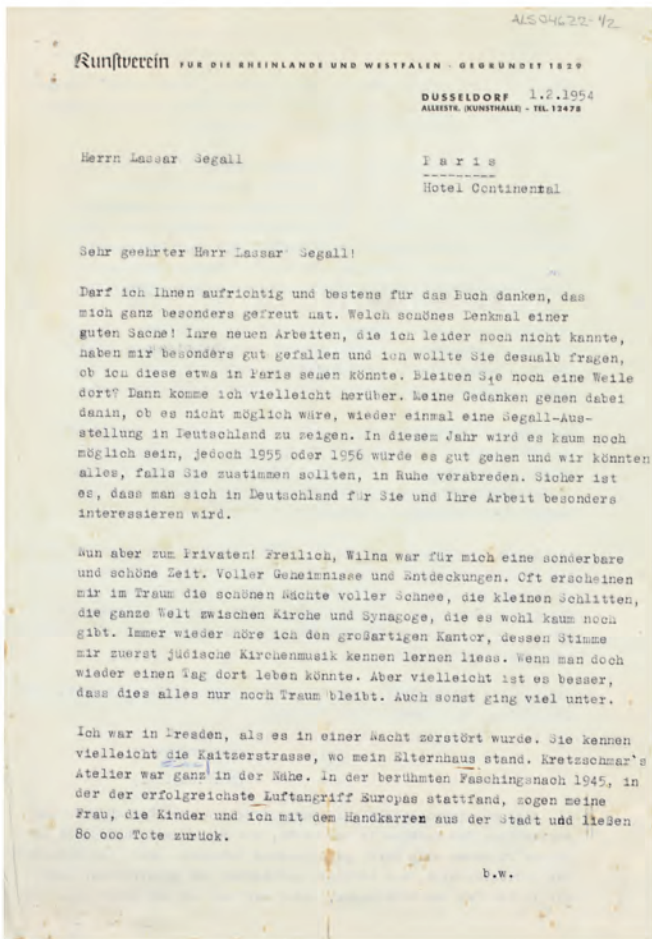
Relato da tragédia que se abateu sobre Dresden na noite de 13 de fevereiro de 1945, durante a Segunda Guerra Mundial, quando um ataque aéreo maciço dos aliados transformou a cidade numa enorme ruína, vitimando dezenas de milhares de pessoas. Hildebrand Gurlitt, autor deste documento, foi um dos *marchands* que tomou parte na venda de obras de arte moderna confiscadas dos museus alemães pelos nazistas, na chamada *Ação contra a Arte Degenerada*. Apesar de absolvido por seus atos durante a Guerra, em tribunais realizados pelos países vencedores, a legitimidade de suas transações comerciais durante o período nazista é discutível ainda hoje.

“Eu estava em Dresden, quando a cidade foi arruinada em uma noite. O Sr. talvez conheça a Kaitzerstrasse, onde ficava a casa de meus pais. O atelier do Sr. Kretzschmar ficava bem próximo. Na famosa noite de carnaval de 1945, quando o ataque aéreo mais devastador da Europa aconteceu, minha esposa, as crianças e eu saímos da cidade com um carrinho de mão e deixamos 80 mil mortos para trás.

[...]

Ter visto novamente a Galeria *Neue Kunst Fides* no seu livro me tocou profundamente. Ela foi igualmente destruída pelo fogo, como tudo entre a estação e o Teatro Neustädter. [...] Em frente

REVOLUÇÃO MODERNISTA NA ALEMANHA



Carta de Hildebrand Gurlitt para
Lassar Segall, 1º de fevereiro de 1954.
Datiloscrito, alemão, 2 páginas,
30 x 21 cm. Tradução de Juliana Paes.

às imensas ruínas da Igreja de Nossa Senhora vi centenas de mortos queimados, que foram amontoados ali, quando voltei para casa três dias após o ataque. A torre do castelo ainda está de pé e o *Zwinger* [monumento arquitetônico barroco] está sendo reconstruído [...] como uma cópia ruim. Os quadros valiosos, o museu *Grüne Gewölbe* [Galeria Verde], todas as preciosidades da Coleção Antiga estão em Moscou, em caixas no porão, provavelmente apodrecendo. A Coleção de Porcelanas foi destruída, as bibliotecas foram saqueadas. Mas as obras mais recentes,

os Românticos, estão lindamente penduradas no Castelo Pillnitz, salvas por amigos que mais tarde também fugiram.

[...] Assim Dresden está perdida como Vilnius e se a virmos novamente, como será? Certamente não como a cidade barroca, a cidade dos museus, talvez nem ao menos como o berço do Romantismo.”

REVOLUÇÃO MODERNISTA NA ALEMANHA

Seine Frau kennen Sie übrigens auch, und zwar, als sie als Bankhelferin als erste Soulierin von Mary Wigmann tanzte. Sie haben sie damals gemalt. Allerbestens lässt sie Sie grüßen.

Ich las die neue Fides in Ihrem Buche wieder, berührte mich tief. Sie ist ebenso verbrannt, wie alles seltsame Baumhof „und Heutdieser Tom“ ist. Probst ist in Kammern. Vor dem gewaltigen Baum der Frauenkreise sah ich mehrere verbrannte Fide liegen, die dort gesammelt wurden, als ich drei Tage nach dem Angriff lebte. Der Schloßstuhl steht noch und der Zwinger wird neu aufgeführt (aber nie!), als schlechte Kopie. Die wertvollen Bilder, das grüne Gewölbe, alles Wertvolle aus der Antiken-Sammlung sind in Kisten, und zwar in Kisten in Keller und verdrängt dort wohl. Die Formelansammlung ist zerfallen, die Bildtafelgeplündert. Aber die neuen Bilder, die Kompositionen, sind in solches Illimit noch aufgehängt, von Freunden, die später aber auch fliehen.

Nur Freund Kretschmar schreibt ich und zu noch, aber verzweifelt. So ist Dresden wie Ulina verloren und wenn wir es wiedergewinnen werden, was wird es sein? Bestimmt nicht die Barockstadt, die Stadt der Museen, kaum vielleicht einmal der Ort der Romantik. Casper David Friedrich's "Wiesen an der Elbe" sind noch da.

Das alles brachte ihr Buch und ihr Sinn mir in Erinnerung. Beifällig kam Dresden am Abend hierher und wir saßen etwas melancholisch zusammen -obgleich es uns beiden in jeder Weise gut geht- und dachten in freundlicher Erinnerung zu ihnen hinüber. Vielleicht kennen Sie doch einmal herüber? So sind nur zwei Stunden Flug und der Rhein bleibt schön.

Mit den besten Wünschen, auch von seiner Frau und für die Ihre, die ich bestens zu grüßen bitte, bin ich

Ihr
sehr ergebener
(Dr. H. Wurlitt)

||| Können Sie mir einen besonderen Gefallen tun? Wir möchten die Ausstellung des Museums in Sao Paulo, die in Brüssel und später in London zu sehen sein wird, sehr liebster bekommen. Neul, der Präsident der Bundesrepublik, ein wirklich gebildetster und geistreichster Mann, ein Vorkämpfer des Fortschritts, einer der uns und der Kunst ganz nahe

- 2 -

20 0122-42

Rundbrief des die BRITANNISCHEN UND WESTDEUTSCHEN - VERBANDS 1954

1.1.1954
DUSSELDORF
AUSGABE: 1000 Exemplare, Nr. 12472

- 2 -

steht, hat dies schon vor Monaten über die brasilianische Botschaft in Bonn versucht; ich war auch dort, aber die Botschaft bekommt keine Antwort. Sie kennen doch Bardi? Kann er nicht helfen? Sie würden uns einen ganz besonderen Liebesbrief schreiben, wenn Sie die Herren frühen unterrichten könnten, dass wir keine wilden Testimonen sind, sondern Sie kommt aufrichtig lieben und schöne Muse haben wir auch.

d.G.

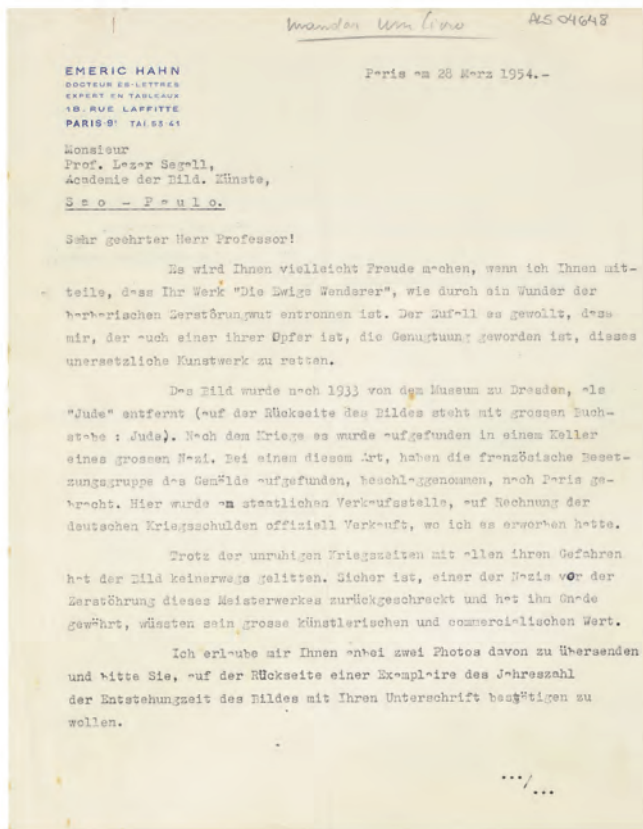
Nesta carta, o comerciante de arte húngaro estabelecido em Paris Emerich Hahn informa estar em propriedade da obra *Eternos caminantes*, que havia sido confiscada pelos nazistas e participado de diversas edições das exposições de arte degenerada. Antes do recebimento da carta, Segall acreditava que o quadro estivesse definitivamente perdido.

“Creio que vos agradecerá a notícia de que vosso trabalho *Eternos caminantes* escapou como que por milagre da bárbara destruição. Quis o acaso que coubesse a mim, também uma vítima deles, a satisfação de salvar essa insubstituível obra de arte.

O quadro foi removido do Museu de Dresden

depois de 1933, rotulado de ‘Judeu’ (no verso do quadro lê-se em grandes letras: Judeu). Após a Guerra ele foi encontrado no porão de uma alta autoridade nazista. Desta forma, as forças de ocupação francesas encontraram a pintura, confiscaram-na e a trouxeram a Paris. Aqui ela foi oficialmente vendida, num escritório de vendas estatal, em nome das reparações de guerra alemãs, onde eu a adquiri. Apesar de todos os transtornos dos tempos de guerra, com todos os seus perigos, o quadro não sofreu danos. É certo que um dos nazistas recuou ante a destruição dessa obra-prima e concedeu clemência, tendo reconhecido seu grande valor artístico e comercial.”

REVOLUÇÃO MODERNISTA NA ALEMANHA



Carta de Emerich Hahn, de Paris, para Lasar Segall, em São Paulo, 3 de maio de 1954. Datiloscrito, alemão, 1 página, 27,1 x 21 cm.

Ich hoffe sehr geehrter Herr Professor, dass Sie noch
immer in bester Gesundheit, in voller Tätigkeit arbeiten.

In bestem Dank voraus, für Ihre liebeswürdigen Antwort,
mit vorzüglicher Hochachtung

Ihr sehr ergebener

E. Halm

P.S. Entschuldigen Sie mir, um die Orthographische Fehler, aber ich
habe keine deutsche Schulung, bin ein geborener Ungar.

E. H.

Modernismos brasileiros

Radicado no Brasil em fins de 1923, Lasar Segall integra-se rapidamente ao grupo de intelectuais, mecenas e artistas que vinha promovendo a vanguarda estética. Os documentos do Arquivo Lasar Segall guardam registros da participação de Segall em diversos momentos culturais brasileiros.

MODERNISMOS BRASILEIROS

W. Grohmann,
Dresden,

Dresden, den 2. Mai 1921.

Lieber Lasar Segall!

Ich habe mir Deine Anregung, eine deutsche Ausstellung in Brasilien betreffend, durch den Kopf gehen lassen und bin zu folgendem Resultate gekommen. Es wäre selbstverständlich in jeder Beziehung ein unendlicher Gewinn, wenn eine erstklassige, deutsche Kunstausstellung in Brasilien und vielleicht Argentinien zustande kommen könnte, unter Mitwirkung der führenden Kreise der dortigen Länder. Das eine ist natürlich ganz klar, eine solche Sache kann nur gemacht werden, wenn auf der Gegenseite ein wirkliches Interesse vorhanden ist, nur dann kann ein erfreuliches Resultat dabei herauskommen, denn alle diese kulturpolitischen Arbeiten haben nur Sinn, wenn sie von gegenseitigen Verständnis und von freundschaftlichen Gefühlen getragen werden. Wir übersehen von hier aus weder die idealen noch die praktischen Voraussetzungen, sollte aber durch glückliche persönliche Beziehungen eine Grundlage geschaffen werden können, so müsste das für uns eine Anregung sein, das Beste zu leisten, was überhaupt möglich ist. Ich würde mir vorstellen, dass es am fruchtbarsten wäre in San Paolo, Rio de Janeiro und vielleicht Buenos Aires eine Ausstellung der besten, deutschen, modernen Werke vorzubereiten; in jeder Stadt müssten die Unternehmungen 8 Wochen dauern. Der Anfangstermin wäre vielleicht am besten der 1. Juli 1922. Man müsste dafür sorgen, dass während der Ausstellungen führende Kunstkritiker, evtl. in französischer Sprache Vorträge halten würden über die mitteleuropäische Kunst der Gegenwart. Vielleicht gleich in den Ausstellungsräumen mit anschließender Erklärung der gezeigten Bilder. Gleichzeitig müsste man auch über die übrigen künstlerischen Fragen der

Carta de Will Grohmann para
Lasar Segall, 2 de maio de 1921.
Datiloscrito, alemão, 2 páginas,
28,4 x 22,4 cm.

Em 1922, Lasar Segall planejou realizar uma grande exposição de arte moderna alemã no Brasil. Convidou o crítico de arte Will Grohmann para tomar parte na organização. O artista chegou a escrever para o senador Freitas Valle, tentando obter apoio para o empreendimento, mas não teve sucesso.

“Fiquei pensando sobre sua sugestão de realizar uma exposição de arte alemã no Brasil, e cheguei às seguintes conclusões. É evidente que em todos os aspectos só se tem a ganhar com a realização de uma exposição de arte alemã de primeira classe no Brasil, e talvez na Argentina, com o apoio dos círculos mais preponderantes daqueles países. Pois uma coisa é certa: tal empreendimento só pode ser realizado caso haja interesse verdadeiro

do outro lado. Só assim pode-se ter um resultado satisfatório, pois tais ações político-culturais só fazem sentido quando a outra parte tiver compreensão e amparar com disposição amistosa. Da nossa perspectiva é impossível divisar as condições intelectuais ou práticas, e somente por meio de relações auspiciosas e favoráveis poderemos plantar as bases para o empreendimento. Esse seria o melhor estímulo para nós, tanto quanto for possível. Eu imagino o quão difícil seja preparar exposições dos melhores trabalhos de arte moderna alemã em São Paulo, Rio de Janeiro e talvez Buenos Aires. Os eventos deveriam permanecer pelo menos oito semanas em cada cidade. A melhor data para a inauguração seria, provavelmente, 1º de julho de 1922.”

MODERNISMOS BRASILEIROS

ALS 100 1000 - 1/2

- 2 -

Gegenwart orientieren, sodass ein klares Bild des heutigen geistigen Zustandes in Mitteleuropa sich ergäbe. Sicher würde die Idee um ein wesentliches gefördert werden, wenn es gelänge, die dafür zuständigen Kreise in Brasilien und Argentinien dafür zu interessieren, für dieselbe Zeit, am besten ab 1. Juli 1922, noch andere führende Künstler in Deutschland zu einigen Veranstaltungen zu verpflichten. Ich denke dabei an Konzerte der heute besten Sängerin Fräulein Elisabeth R e t h b e r g (Staatsoper Dresden) und der berühmtesten deutschen Tänzerin Mary W i g a n n (s.Zt. in Dresden). Als Begleiter käme Kapellmeister Kutschbach (1. Kapellmeister an der Dresdener Staatsoper) in Betracht. Ich könnte mir wohl vorstellen, dass bei einer derartigen Sammlung der Kräfte ein Kunstereignis ersten Ranges zustande käme, der für beide Teile einen grossen Ausseren und inneren Erfolg bringen würde. Selbstverständlich müsste man ein derartiges Unternehmen gut vorbereiten, auch in der Presse und zu diesem Zwecke würde ich vorschlagen, sehr gute Zeitungs- und Zeitschriftenaufsätze über die deutsche Kunst der Gegenwart an die führenden Geister in diesen beiden Ländern zu schicken. Wir würden die Aufsätze natürlich nur in deutscher oder französischer Sprache liefern können, aber es würden sich wohl Mittel finden, ohne Mühe diese Artikel zu übersetzen und an den richtigen Stellen abdrucknen. Es würde genau wie bei der Auswahl der Künstler, auch hier lediglich die Qualität entscheidend sein und mit der allergrössten Gewissenhaftigkeit und Umsicht vorgegangen werden. Ich brauche wohl nicht hinzuzufügen, dass, wenn ich mich beteiligen würde, jede Entgleisung oder Unsicherheit vermieden würde und dass auch für die brasilianischen Kreise aus diesen Plänen niemals auch nur die geringsten Schwierigkeiten politischer oder auch kulturpolitischer Art entstehen würden.

Indem ich Dich bitte, Dich ausführlich mit diesem Plan zu beschäftigen zeichne ich mit den besten Grüssen als

Dein Freund

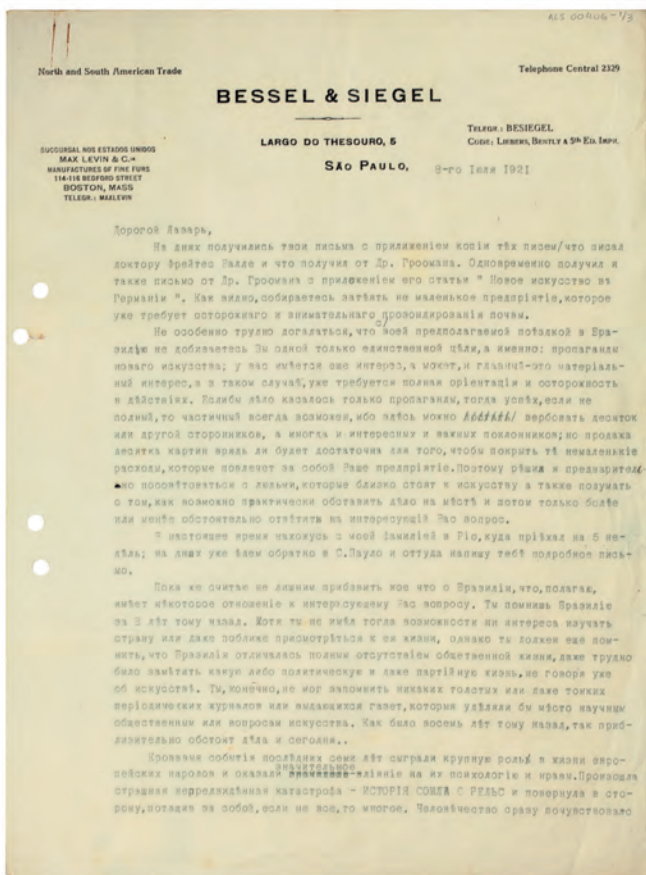
Will Johann

“Acho que será útil adicionar alguma informação sobre o Brasil, que sem dúvida vocês acharão interessante. Lembra-se do Brasil de oito anos atrás*? Naquela época, mesmo você não tendo possibilidade nem interesse de estudar este país ou analisar sua vida, talvez tenha notado a completa falta de vida social, política e partidária e em arte nem se fala. Você também não deve se lembrar dos periódicos, com artigos políticos, sociais e de arte. Hoje está aproximadamente a mesma coisa que há oito anos atrás.

Os derramamentos de sangue, acontecimentos dos últimos sete anos,

tiveram papel decisivo na vida do povo europeu e influenciaram de modo considerável sua psicologia e seus costumes. Aconteceu uma terrível e inesperada catástrofe, a HISTÓRIA SAIU FORA DOS TRILHOS carregando consigo muita coisa e se não foi tudo, foi uma grande parcela. A humanidade sentiu um mal-estar único, quase como uma ressaca depois de uma bebedeira. As pessoas esfregaram com as mãos ensanguentadas os olhos meio turvos e ficaram agitadas ao terem a impressão de que estavam à beira de um terrível e profundo abismo. Sentiram-se insatisfeitas com o passado e o

* Lasar Segall esteve no Brasil entre 1912 e 1913, realizando exposições de suas obras em São Paulo e Campinas.



Carta de Oscar Siegel para seu irmão Lasar Segall, 8 de julho de 1921.

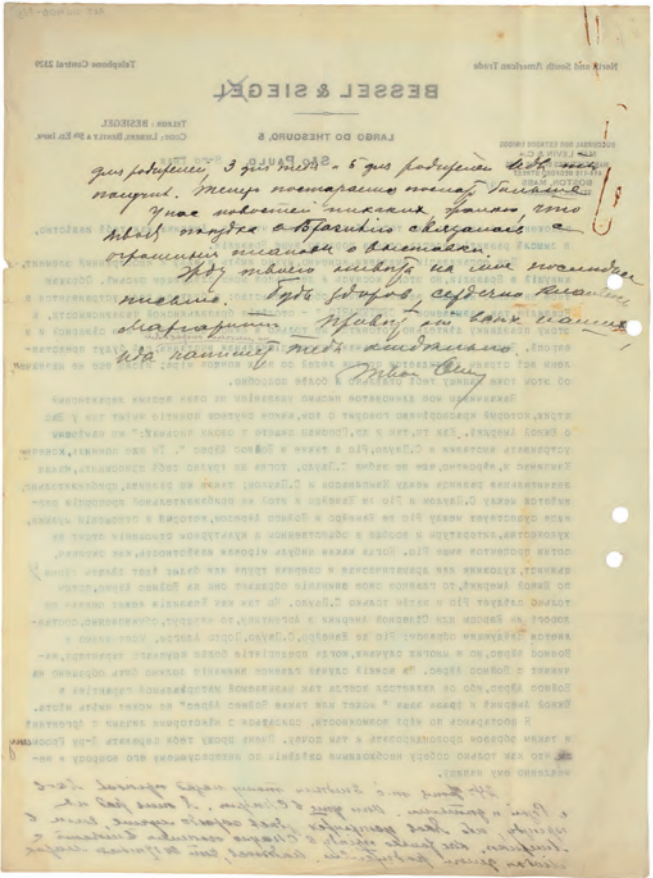
Datiloscrito, russo, 4 páginas, 30 x 22,3 cm. Tradução de Ivan Vereisky.

presente. Os espíritos e os corações tornaram-se excitados; iniciou-se a busca de novos ideais e de novos mitos. O elemento espiritual, que não estava comprometido com a terra, definitivamente alça-se aos céus; os demais, oscilando entre a terra e o céu, sobre os fios da imprudência, indiferença e fraqueza humanas, repentinamente se espatifaram na terra. Muitos dos nossos que, desprevenidos, se ocupavam de questões humanas, se decepcionaram totalmente. A partir dessa comoção geral, nos vários campos, sentiu-se a presença de um movimento, um sopro de vida e uma renovação

dos valores. No Brasil, nada disso aconteceu. Tudo permaneceu como era. Os acontecimentos de grandes dimensões dos últimos anos em nada afetaram o nosso país, nem sequer serviram de lição. Considerando que a situação aqui permaneceu a mesma, o sol bate da mesma forma, as laranjas, as bananas e o café crescem como antes, pois nenhuma planta foi atingida por um tiro de canhão, pisadas de cavalo ou disparo de revólveres; a tranquilidade não foi perturbada, nem pelos estrondos da guerra, nem pelos gritos dos feridos ou famintos; podemos afirmar sem risco que a vida aqui corre da mesma forma,

sem novos interesses, com a mesma indiferença do compassivo e bondoso brasileiro – sem a vida intelectual e social, sem periódicos, sem jornais sérios, sem associações

culturais, com as mesmas exposições ocasionais de quadros velhos, fabricados para fins comerciais, sem nenhuma escola, etc.”



“Jenny e eu nos entendemos muito bem. Nossa amizade foi uma salvação para nós, pois acho que estávamos ficando um pouco neurastênicas. Quando não vamos ao cinema, jogamos *ping-pong* todas as tardes. Estes são praticamente todos os prazeres intelectuais que São Paulo oferece. Não, ao dizer isto eu não estou esquecendo que recentemente estivemos na casa de Freitas Valle, onde foi proferida uma palestra de Lasar sobre arte moderna, traduzida, é claro, e que foi lida por Mário de Andrade. [...] Ah, Mina, São Paulo é tão monótona... Acho que só daqui a uns dez anos será possível viver bem aqui... Lasar teve muito sucesso, porém mais em termos morais e artísticos que materiais. É claro que os

primeiros são importantes, mas estes últimos são atualmente indispensáveis. Há em São Paulo outras duas famílias interessadas em arte moderna que compraram algo. O resto compra apenas coisas de mal gosto. Lasar fará uma exposição no Rio, e espero que ele consiga vender alguma coisa. Eu tenho a intenção de voltar para a Alemanha, e pela última vez procurar alguma oportunidade no teatro ou no cinema, e caso não encontre, me estabelecer em um emprego prático. Lasar vai permanecer mais um tempo por aqui.”

MODERNISMOS BRASILEIROS

1

Carta - Paulo A. S. Segall
1924

Sei Minne mit viel dank ich dir auch im
Namen von Lora für deinen lieben Brief.
Wie du mich schon aus Lemgo Briefen an
fahren hast, nehmen wir jetzt in Lemgo Lora
und ihre Bräuter wie jeder dein Einverständnis
im Brautstand aber für keine Zeit in haben
kann, wir haben wir dein Bild auf den
Bücher gestellt und ahnen im inneren
wogegen, und wissen sind deine Dank
die es Lora stand alle gut aufbewahrt.
Wir fühlen uns sehr gut bei Dank, Lemgo
und ich vertragen uns ausgezeichnet, es
war für uns beide eine Rettung, denn
ich glaube wir fingen beide schon aus eher
unwahrscheinlich zu werden. Ich grüße

2

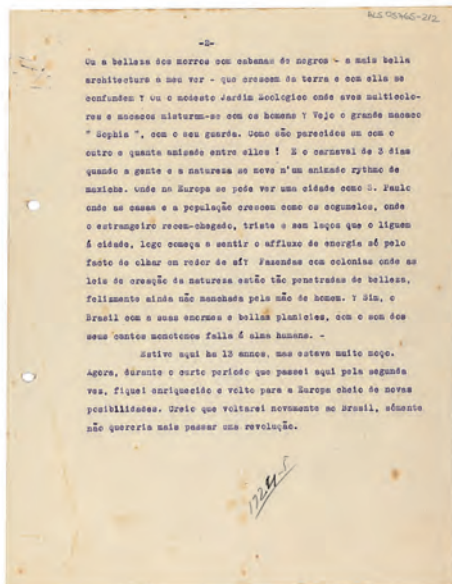
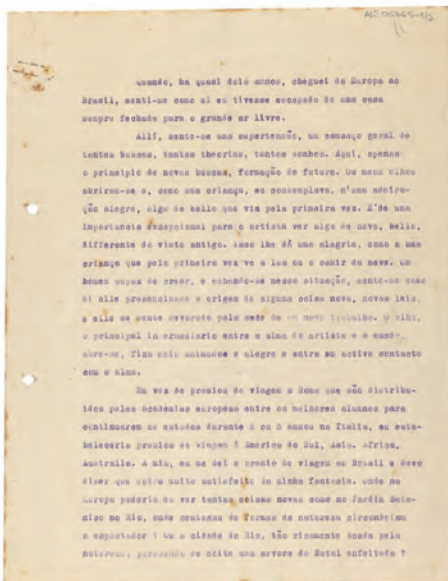
Wir haben Brand Berg-Pang kann wir nicht
das Lora erreichen, und das sind es seine
Lich alle geistigen Kennzeichen, die Leo - Paulo
bist. Lora, kann ich nicht verjagen, denn
Lich waren wir bei jeder Zeit, da wurde
ein Vertrag über moderne Kunst von Lora
natürlich ist es sehr, von Maria d' Andrade
verlesen. Das war mal etwas Groß! Wir
haben auch sonst sehr gut zusammen, doch
Lora wir besuchten in unserer Bräuterei
das Lora in T.V. der alten Koma gruppe ein
geplant hat, und fangen das bei Lora
Lindlichkeit mit Lora's Geser auch ganz
natürlich. Ich bin sehr glücklich daß ich
mich mit Lora nicht verstehen kann,
denn Lora ist stehen wie in einem sehr
schönen Verhältnis, in ein an der. Ich grüße
Leo Paulo ist doch ziemlich lang weilt

Carta de Margarete Quack (então Segall) para Mina Klabin, 20 de junho de 1924.

Cópia fotostática de manuscrito, alemão, 4 páginas, 28,4 x 21,6 cm. Documento doado ao Arquivo Lasar Segall por Anna Sonia Klabin Warchavchik Rotenberg.

“Quando, há quase dois anos, cheguei da Europa ao Brasil, senti-me como se eu tivesse escapado de uma casa sempre fechada para o grande ar livre. Ali, sente-se uma supertensão, um cansaço geral de tantas buscas, tantas teorias, tantos sonhos. Aqui, apenas o princípio de novas buscas, formação do futuro. Os meus olhos abriram-se e, como o de uma criança, eu contemplava, numa admiração alegre, algo de belo que via pela primeira vez. É de uma importância excepcional para o artista ver algo de novo, belo, diferente do visto antigo. Isso lhe dá uma alegria, como a uma criança que pela primeira vez vê a lua ou o cair da neve. Um homem capaz de criar, e achando-se nessa situação, sente-se como se ele presenciasse a origem de alguma coisa nova, novas leis, e ele se sente devorado pela sede de um novo trabalho. O olho, o principal intermediário entre a alma do artista e o mundo, abre-se, fica mais animado e alegre e entra em ativo contato com a alma.”

MODERNISMOS BRASILEIROS



Texto de Lasar Segall
com suas impressões
sobre o Brasil, c. 1925.
Datiloscrito, português,
2 páginas, 27,2 x 21 cm.

“Minha exposição aqui (19/12/1927 – 19/1/1928), que estava realmente interessante, foi uma grande realização artística, algo que eu não antecipava. O sucesso se deu principalmente entre aqueles que são mais europeus do que brasileiros e que têm uma relação mais estreita com a arte. Nos jornais e revistas do Rio de Janeiro e São Paulo escreveu-se muito sobre a exposição, e muitas reproduções foram publicadas. Antes do encerramento alguém (não se sabe quem) danificou meu *Autorretrato* com um corte, e isso também foi um sucesso. É preciso que eu diga que me tornei bastante popular no

Brasil, graças às minhas duas exposições – a de 1924 e a atual, algo que não se deve subestimar. O número de visitantes de minha exposição atual supera a marca de 4.500, e isto é o que torna um artista popular. Em Berlim, por exemplo, onde o interesse por arte é grande, as exposições são visitadas por uma média de cinco a oito pessoas por dia, e isso é facilmente compreensível: o espaço de exposição fica em geral numa rua secundária, no primeiro andar de um prédio. Além disso, cobra-se 1 marco de entrada, mais algum pelo catálogo, e ainda pelo serviço de chapelaria etc., e o resultado é que

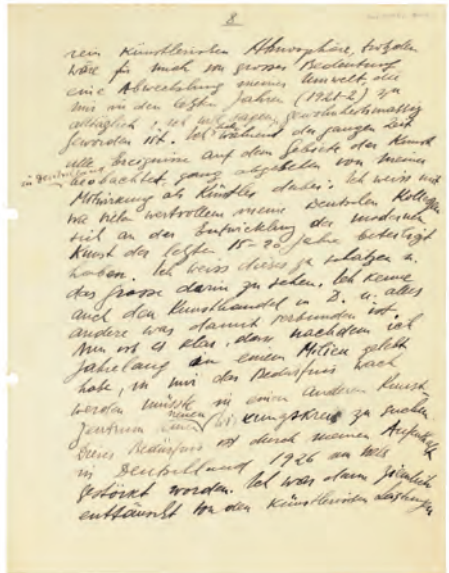
Las Segall 10/II 1928

Mein lieber Victor, ich habe dir vor
 zwei Wochen den Katalog meiner ^{einige} Ausstellungen
 übersenden und habe bei dieser Gelegenheit
 versprochen dir recht bald ausführlich zu
 schreiben. Nun will ich heute mein Versprechen
 erfüllen, zwar fällt mir das schreiben heute
 nicht so leicht als vor zwei Wochen, aber
 u. dieses aus vielen ^{ich} Gründen bekannt
 Gründen, aber ich will nicht länger Zeit
 verschwenden. Seit dem Tod meines L.
 Besonders fühle ich mich innerlich schwer
 verunmündet. Was ich in der ersten Woche schlicht
 durchgemacht habe, will ich nicht schildern,
 umgeben von qualenden Gedanken, was mir als
 ob ich selbst in Berührung mit dem Tod
 gekommen wäre. Ueberm ich vor ^{er} ab, ich
 kurz vor der Todesnachricht träumte, Ochen
 strich, ich sah sein vergrühtes Gesicht, meine
 Augen, dann das Tageslicht versagt wurde,
 er sagte mir Worte, die mein Herz zerbrachen.
 Einige Stunden später (7 Uhr morgens) kam
 die furchtbare Nachricht. Es ist für die
 Sanjkeit von uns verschwendet, in eine
 Anweisung zerdrückt, als ob er sie in bestimmten
 Formen ebertiebt hätte.

Cópia de carta de Lasar Segall
 para Victor Rubin, 10 de
 fevereiro de 1928.

Manuscrito, alemão, 14 páginas,
 27,5 x 21 cm.

se uma exposição não é repetida e detalhadamente discutida em muitos jornais, nada acontece, e nada resulta que pudesse beneficiar o artista. Aqui é diferente: não existem locais específicos para exposições, o expositor aluga um espaço na rua principal, as portas permanecem abertas o dia todo, a entrada é gratuita, a lista das obras é gratuita, não é necessário deixar guarda-chuvas e bengalas na entrada etc. Esse modelo deveria ser adotado também na Europa, especialmente agora que decaiu o interesse pela arte."



“Depois que o Sr. partiu, aqui ficou um vazio enorme, como antes de sua chegada. Os ‘gênios’ todos se esconderam. A gente se cumprimenta friamente, mas de forma tão cortês quanto possível – nuvens de pesada desconfiança pairam na atmosfera ao nosso redor. Tenho simpatia tanto por Manuel Bandeira quanto por Cícero Dias. Este último produziu um enterro, que foi pintado numa faixa de papel de quatro metros. Aí, a gente vê multidões selvagens correndo em grupos, atravessando morros na direção do cemitério. A composição está muito bem resolvida. Esta gigantesca faixa pintada é uma prova excelente de sua fantasia inesgotável, a qual tem

sempre novas linhas e ritmos à disposição, de tal modo que se tem a impressão de que Cícero poderia se reproduzir assim sem barreiras até o infinito. Ele ergue espumas furiosamente, e eu acredito que isso é só a manifestação de uma espécie de juventude da fantasia, e algumas vezes eu gostaria de desejar-lhe um pouco mais de reserva, mas não tenho coragem de dizer-lhe alguma coisa, pois ele anda completamente selvagem, nada é sagrado para ele, e eu acredito que ele se afastaria de mim com desdém, porque ele não tem direção. Eu lamento, pois admiro nele especialmente a sua emocionalidade; aonde ele irá finalmente chegar?”

Rio, 15-9-28

lieber Segall,

Die freundl. Grisse die mit Ihren jetzigen Brief aus São Paulo kommen, haben mir große Freude bereitet. Nach Deutschland habe ich noch nicht geschrieben, werde es aber am liebsten in dem nächsten Brief ca. 20 Tage nach dem ⁱⁿ die 2. Adresse bringen (für Herrn Krieger Hof 10 für Herrn Probst 10) um ein etwaiges Missverständnis zu vermeiden, nenne ich nochmals die Adressen:

a) <u>allerle Namen am Vierendorf</u> Herr am Vierendorf Lützowstr. Berlin	Neue Kunst-Fabrik Herrn Probst Struwestr. 6 Dresden A.
--	---

Nachdem Sie weggefahren sind, ist es hier in Rio genau so leer geworden, wie vor Ihrer Abreise. Die "Lente" haben sich alle verbrochen. Zu jeder Pflanze hat es sich ^{hinunter} gesetzt. Höflich grüsst man ~~schon~~ - Wolken schwerer Misthauben erfüllen die Luft langsam. Sie patrisch sind mir wohl Manoel Bandeira und Cesaro Dias. Letzterer hat eine Bekanntschaft erzeugt, die auf einem etwa 4 meter langen Pappstreifen ^{hin} gemalt wurde. Wilde Menschen ^{haben} sich nicht man hier hordenweise über Hügel hinüber zum Friedhof hin setzen.

Die Komposition ist sehr glücklich gelöst. Dieser bemalte Reisestraifen ist ein prächtiger Beweis für seine unvergängliche Phantasie, die immer wieder neue Formen und Rythmen zur Hand hat, so dass man den Stil durchfliegen. Cicero konnte sich so ungestraft bei 'in's künftliche fort pflanzen. Es schäumt wild herum und ich glaube, dass dies bloss Ausprägung einer Jugendform der Phantasie ist, und Döflers möchte ich ihm etw. mehr

Carta de Oswaldo Goeldi
para Lasar Segall,
15 de setembro de 1928.
Manuscrito, alemão, 2 páginas,
17,7 x 26,5 cm. Tradução
de Wolfgang Pfeiffer.

“Segall
alô! bom dia. Estou chegando
da minha viagem. Não encontro
mais você nem dona Jenny e sinto
saudades. A viagem foi um colosso.
Passei noites de cantiga e dança,
cachaça e caju, junto do povo mais
suave, sob a lua mais verdadeira
deste mundo. Não posso mais
suportar vida civilizada. Estou povo,
estou cantando, estou farrista e
bonzinho. Inda por cima São Paulo
sem vocês inda me irrita mais.
Venham embora gente! Saudades
do Mario”

Cartão-postal de Mário
de Andrade para Lasar
Segall, abril de 1929.
Manuscrito, português,
8,4 x 13,5 cm.



ALS 01043

Segall
 allo! bom dia. Estou chegando da
 minha viagem. Não encontro mais
 você nem dona Geny e sim to san-
 dades. A viagem foi um colosso.
 Passei noites de cantiga e dança,
 cachaca e café, funto do povo mais
 suave, sob a lua mais verdadeira
 deste mundo. Não posso mais repor-
 tar vida civilizada. Estou povo, estou
 cantando, estou farrista e louzinhão.
 Fude por cima S. Paulo sem vocês
 inda me irrita mais. Veitiam embora
 gente! Saudades do
 Yariu

F1069

“Quem parece que vem fazer uma exposição em São Paulo é o Cícero Dias. Talvez na semana que vem ele já esteja em São Paulo. Que tipo estupendo! Passei com ele mais de 15 dias em Pernambuco e vivemos juntos o Carnaval de Recife que é a coisa mais inimaginável deste mundo. Você precisa ver esse Carnaval. [...] Não se pode comparar com o Carnaval do Rio. Não digo que seja melhor nem pior; é outra coisa, inteiramente distinto, é o que eles lá chamam de ‘frevo’ A gente é tomado duma loucura coletiva e delirante fantástica, tudo salta, tudo canta numa dança marchada tão frenética que é sabat legítimo, coisa espantosa de se ver e de se tomar parte em. Mesmo porquê é impossível não tomar parte, não há preconceito que resista e por mim fiz as coisas mais inconcebíveis deste mundo. Carecemos de ir lá todos juntos.”

Carta de Mário de
Andrade para Lasar
Segall, 22 de junho
de 1929.
Datiloscrito, português,
2 páginas, 32 x 22 cm.

“Eu gostaria ainda de lhe falar de seu quadro.

Estou ainda aturdida – não é necessário procurar qual é a música que lhe conviria melhor, não há necessidade disso – pois desde que o vi, eu vejo e ouço harmonias que não são desta terra...

Parto esta noite como em um sonho... com uma sensação nova e inesquecível...

Para mim o senhor não é nem um talento, nem um gênio, mas um homem com algo de divino.

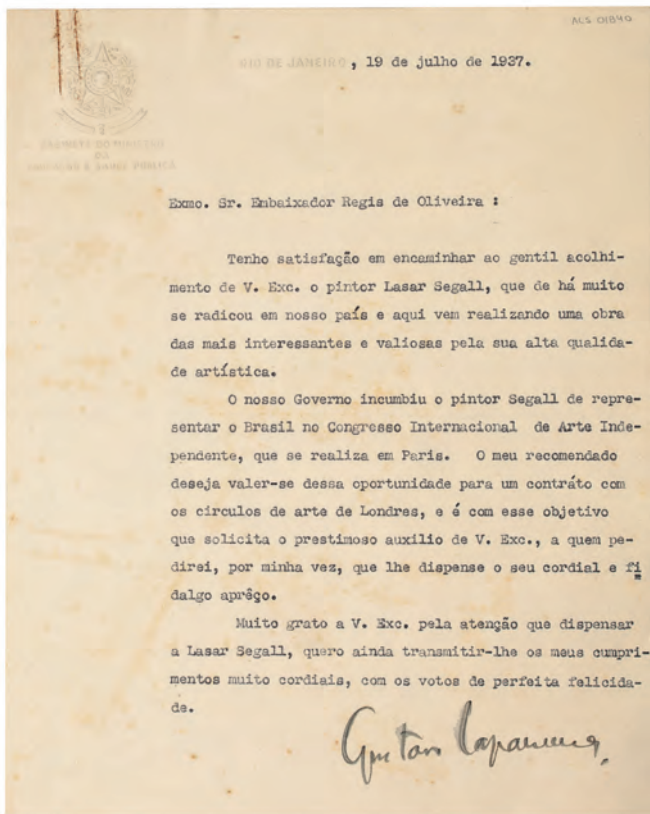
Creia-me, eu não exagero em nada meus sentimentos, não se trata de entusiasmo, estou muito calma, mas penetrada profundamente, eu diria quase religiosamente.

Eu lhe agradeço por todo o bem que o senhor me fez. É como um consolo, uma compensação em face de todas as misérias da vida.”

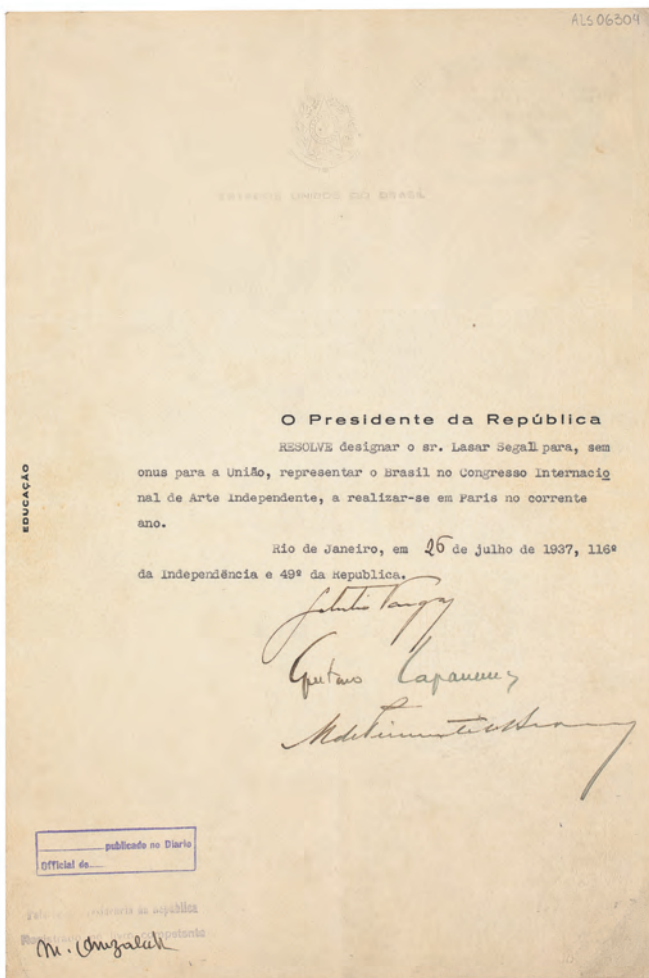
escola de arte lasar segall
 Monsieur Segall,
 J'aurai encore voulu voir
 pour le vôtre tableau —
 J'en suis encore tout
 étourdie — Il ne faut pas
 chercher quelle est la musique
 qui lui correspond le mieux.
 On n'a pas besoin — ~~car~~
~~car~~ car depuis que je l'ai
 vue je vois et j'entends
 des harmonies qui ne
 sont pas de cette terre —
 Je pars ce soir comme
 dans un rêve ^{nocturne} et avec
 une sensation inoubliable.
 Peut-être vous n'êtes ni
 un talent, ni un génie,
 mais un homme avec de
 divin —

croyez moi, je n'exagère
 en rien mes sentiments,
 ce n'est pas de l'enthousiasme,
 je suis très calme ~~mais~~
 pénétrée profondément ^{mais}
 je dirais presque religieusement.
 Je vous remercie
 pour tout le bien que
 vous m'avez fait — C'est
 comme une consolation ^{en quelque}
 en compensation à toutes
 les misères de la vie.
 Lucía

Carta de Lucy Citti Ferreira
 para Lasar Segall, 1935.
 Manuscrito a tinta preta, francês,
 2 páginas, 28,3 x 21,7 cm.
 Tradução de Vera d'Horta.



Carta de recomendação do ministro da Educação Gustavo Capanema, 19 de julho de 1937. Datiloscrito, português, 1 página, 21,4 x 13,7 cm.



Decreto assinado por Getúlio Vargas nomeando Lasar Segall representante do Brasil no Congresso Internacional de Arte Independente, 26 de julho de 1937. Datiloscrito, português, 2 páginas, 44 x 33 cm.

No início dos anos 1940, Lasar Segall preparou-se para sua primeira exposição em Nova York. Contatou o galerista alemão de origem judaica Israel Ben Neumann, que havia se radicado nos Estados Unidos após a ascensão do nazismo. Nas cartas trocadas entre eles, aparecem comentários sobre a situação no universo das artes. No trecho transcrito, Segall opina sobre o sistema de museus brasileiros, que achava ainda muito pouco desenvolvido, especialmente em relação à arte moderna.

“No que concerne aos museus brasileiros, sinto-me infelizmente obrigado a desapontá-lo. Não há nenhum, literalmente nenhum. Sim, existe um museu no Rio, num prédio muito bonito numa avenida maravilhosa, mas pelo que me lembro – eu estive lá há muitos, muitos anos – tem em sua coleção apenas cópias. Na Pinacoteca de São Paulo a situação é ainda pior. Exceto por umas quatro ou cinco obras de pintores modernos locais, entre os quais um quadro ruim de minha autoria, encontram-se lá apenas horrendos lixos acadêmicos. Sim, ainda há muito a se fazer por aqui no campo da arte.”

MODERNISMOS BRASILEIROS

ANVISTE 01

Lasar Segall,
São Paulo,
Rua Affonso Celso 502

São Paulo, 16.3.40.

Lieber Herr N e u m a n n ,

Der Katalog wie auch die Einladung sind sehr schön geworden, gefallen mir gut und bereiten mir Freude. Ich bin mit dem Text, Auswahl der Fotos, Preise vollständig einverstanden. Alles ist mit Verständnis, Sorgfalt und Interesse gemacht worden. Vielen Dank dafür! Ich möchte gerne wissen, wie die Eröffnung war, wie der Besuch ist und welches Interesse gezeigt wird. Ich ersuche, Hr. Herr Neumann, dass Sie eine sichere Einstellung zu den Kunststücken haben, wissen, was Sie wollen und was Sie tun. Mir bereitet es eine besondere Freude, zu erfahren, dass Sie sich immer mehr und mehr in meine Arbeiten vertiefen.

Was Sie mir über das Jüdische Museum in Tel-Aviv schreiben, interessiert mich außerordentlich, auch über Ihre Absicht, sich ernst am Aufbau dieses Museums zu beteiligen. Ich hatte mich selbstverständlich gefreut, wenn das Bild "Progrm" für das Museum erworben würde. Das wäre schon! Sehr am Herzen liegt mir aber, wenn das "New-Art-Museum" in New York sich für eine meiner Werke interessieren würde. Ich habe eine stille Hoffnung, dass dieses gelingen könnte, wissend von Ihrer wichtigen Position, die Sie in der dortigen Kunstwelt einnehmen. Und da das Bild "Progrm" als eines meiner Hauptwerke betrachtet wird, wäre ich natürlich glücklich, wenn Aussicht bestände, dass es von den New Yorker Museum erworben würde. Sollen wir das Beste hoffen. Ich freue mich jedenfalls, dass, wie mir scheint, alles gut begonnen hat.

Ich erfahre, dass Mr. Robert S m i t h , Washington, einen grosseren Artikel über mich geschrieben hat, den er nun anlässlich

ANVISTE 02

- 3 -

schrift zu haben, an welche man Kataloge und Einladungen schicken müsste. Wenn ich jetzt die angekündigten Exemplare erhalte, werde ich sie hier selber verschicken. Ich möchte Sie bitten, jetzt noch an den Erziehungsminister in Rio, Katalog und Einladung zu schicken. Die Adresse ist folgendes:

Exmo. Sr.
Dr. Gustavo Capanema,
Ministro da Educação,
Rio de Janeiro,
ESTRADA MAR.

Auch an:

Mrs.
Leon Brooks, 4501 - 4th Street N.,
Arlington Va
U.S.A.

Falls Sie wirklich nach Brasilien zu kommen gedenken, würde dieses für mich eine grosse Freude sein. Ich bitte Sie aber, mich rechtzeitig davon in Kenntnis zu setzen, damit ich für Sie alles vorbereiten kann.

Ich danke Ihnen nochmals herzlichst für alle Ihre Besuchen und für das, was Sie noch weiter für mich zu tun gedenken.

P.S.: Es würde mich interessieren, zu erfahren, was Sie unter "Oeuvre-Katalog" genau verstehen und wie das evtl. zu machen ginge.

Cópia de carta de Lasar Segall, de São Paulo, para Israel Ben Neumann, em Nova York, 16 de março de 1940.

Datiloscrito, alemão, 3 páginas, 27,3 x 19,9 cm.

Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete do Ministério da Educação e Saúde Pública, confirma a Lasar Segall a realização de sua exposição no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. O evento marcaria mais um passo na aproximação entre as instituições públicas brasileiras e as correntes estéticas modernistas.

“Sua exposição [...] está marcada para maio próximo e espero que ela seja um acontecimento. Peço-lhe que se comunique com o Oswaldo Teixeira – diretamente ou por meu intermédio, como quiser – para combinar as providências necessárias, de organização, catálogo e publicidade.”

Carta de Carlos Drummond de Andrade para Lasar Segall, 7 de março de 1942. Manuscrito, português, 4 páginas, 22,1 x 33 cm.

MODERNISMOS BRASILEIROS

o original do "Famã", na sala Rodapé
de 1.º Juny. Rememoro, vivamente, o
história e as que já vão ter bem
Krypoto novo, para o ditto. A G.
haballu de arte, que o devotio tinha
empresário, o que eram tão bem
necessários para publico, já não são
possíveis na officina burocrática de
Imprensa Nacional. E o livro pede
uma via e primeira edição, e athen
de apoio da Editora.

Rememoro-me a sua tentava e
neste momento, comprometo
do papel adequado
a esse,
Pia, 7.7.42 Carlo Amador



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
GABINETE DO MINISTRO

Meu caro Lúcia Bogall:

hão tencu realmente nenhuma
explicação lógica para a demora
desta carta, e não sei que já lhe
havia mandado, pelo mesmo emp-
leado privado, os dois caixas:
caixas que foram de fogo de fôr-
nao não basta, porém, para justificar
e explicar, que os dois não abri-
ram a uma demand de uma anti-epi-

2

Sua esposa, como já lhe ten-
do a escrita, está cansada por
nada porque e ela sabe que ela
está em a contabilidade. Ressalte que
se consegue com o livro de T. de
- Distância de por esse; intermitente,
como sempre - para melhorar as
condições necessárias, de organi-
zação, de métodos e possibilidades. E lhe
é uma exigência, com muito gosto,
e pronto-lhe, de lá, e mesmo
com espírito...
Pela mesma razão de quem

2

lho, de modo que me impede de
enviar cartas, embora não me tenha
de pensar... Enfim, com o mesmo
neste explicação do que era a coisa.
o eventual de seu filho e também
explícito. Certo, de qualquer modo, que
a importância de correspondência
não significa absolutamente des-
prezo pelo papel de arte, e esta
ocupada também me honra, e
a quem mand. após os meus
compromissos anteriores.

O ator e diretor teatral Zygmunt Turkow viveu no Brasil por dez anos, entre 1941 e 1951. Neste período, trabalhou junto ao grupo *Os Comediantes* e dirigiu as atividades teatrais da Biblioteca Sholem Aleichem no Rio de Janeiro. Em novembro de 1945, Turkow encenaria o espetáculo *Dos groisse gevins* [A sorte grande] no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ele convidaria Lasar Segall para executar a cenografia e os figurinos da peça.

“A biblioteca Sholem Aleichem está se preparando para comemorar os trinta anos de sua atuação cultural no Brasil. O ponto culminante de toda uma série de festejos será a montagem, no Teatro Municipal, da peça de Sholem Aleichem *Dos groisse gevins*.

Minha proposta é montá-la como uma comédia musical: a música será do tipo folclórico modernizado; o cenário e o figurino, um *lubok* estilizado [forma primitiva de arte russa, muito colorida e expressiva]. Tudo isso junto deverá resultar em algo ingênuo, jocoso, radiante; num sorriso despreocupado.

Esse espetáculo, além de seu caráter comemorativo, deverá também servir como demonstração de nossas artes teatrais, pelas quais há tanto interesse nos círculos culturais brasileiros.

É evidente que sua participação como criador dos projetos de cenário e figurino seria a garantia de um alto nível artístico para o espetáculo e uma celebração solene da cultura judaica no Brasil.”

415.0310-1/3

Zygmunt Turkow
Rua Conde de Balsemão 30.
Rio.

Rio, 29/7/1945.

Многоуважаемый г.н. Л. Сегал,
Как раз месяц тому назад состоялся
итальянский зрелищный фестиваль "Молодежь
Анжело" в Сан-Пауло, когда все, к сожа-
лению не было в городе.

Возвратившись в Рио я забегая и не имея
возможности встретиться с Вами, прихо-
дился поборолу отразиться к Вам пись-
менно.

Дело в следующем. Библиотека
"Молодежь Анжело" готовится издать
30 примеров своей культурной деятельности
в Бразилии. Курьезнейшим пунктом
целого ряда программ будет программа
в городском театре имени "Молодежь Анжело"
и дос точно певчие."

Предметная программа ее в виде музыка-
льной комедии: музыка — модифици-
рованная фольклор; декорации
и костюмы — сфимизованный мюзон.
Все вышесказанное: манера, и т.д.
солнечно — беззаботная улыбка.

Стихотворения эти, кроме своего
подметного характера, имеют также

Carta de Zygmunt Turkow
para Lasar Segall, 29 de julho
de 1945.

Manuscrito, russo, 3 páginas,
26,1 x 21,1 cm. Tradução de
Lucas Simoni.

III

и какими образом и в какой
в ближайшем времени безразлично.
Мне, а следовательно, было бы очень
хотел бы узнать подробности о состоянии
и ехать в С. Луис. Не предви-
дятся ли Вам поездки в Рио?

Ужасно хотелось бы видеть
Вашего. Для меня лично будет
такой радостью свидеться с Вами
что не знаю, а для еврейской
общественности — чрезвычайно
важным делом.

С сердечным приветом от меня
и от всей Вашей семьи,

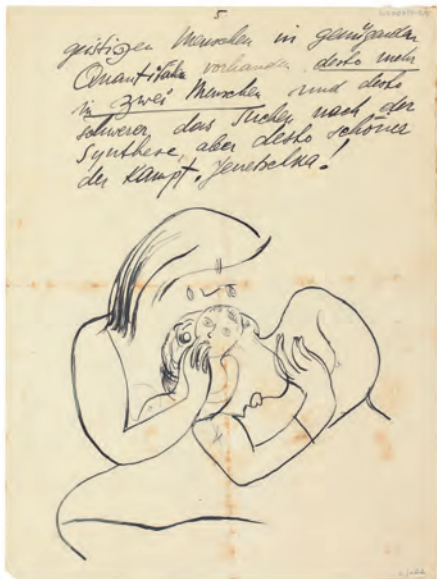
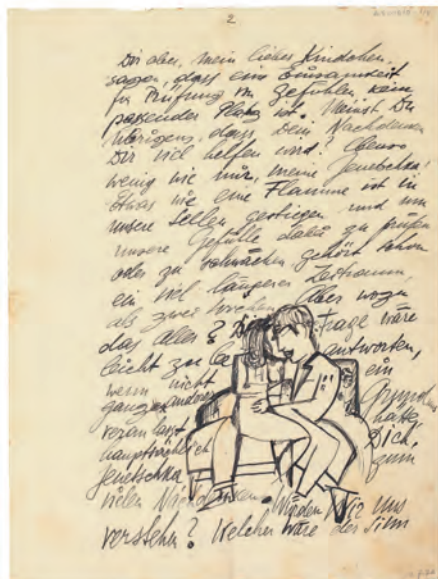
Ваш

Л. Уфоров.

Intimidade

Lasar Segall fez da vida familiar e das situações cotidianas tema frequente de suas obras. Suas relações afetivas e seus casamentos, o nascimento e o desenvolvimento de seus filhos, o trabalho de seu pai e mesmo os momentos de luto e perda foram transformados em pinturas, gravuras, esculturas, desenhos e aquarelas. Os documentos do Arquivo Lasar Segall complementam a arte, oferecendo um vislumbre mais completo dessa vida íntima, no que revelam outras imagens do homem por trás da obra.

INTIMIDADE



Carta de Lasar Segall a
 Jenny Klabin Segall, 21 de
 abril de 1925.
 Manuscrito, alemão, 5 páginas,
 27,7 x 20,8 cm.

“Hoje é o último dia de minha lua de mel, que não deixei acabar sem enviar pelo menos esta pequena lembrança. Desculpem meu silêncio e tenham mais um pouco de paciência, espero em breve lhes mandar as famosas cartas de quarenta páginas. Obrigado pelo caro telegrama de felicitações. [...] É uma hora da manhã, devo acordar às cinco e meia para pegar o trem de volta para nossa querida mamãe. Lasar, já com um lindo pijama azul-celeste (o mesmo do retrato, em que, na verdade, é cor-de-malva), manda um abraço, e eu também, muito forte, muito forte.”

Carta de Lasar e Jenny Segall para Mina Klabin Warchavchik e Luiza Klabin Lorch, 15 de julho de 1925.

Manuscrito, francês, 3 páginas, 22,4 x 33,6 cm.
Tradução de Margherite Marie Bodinaud.

et d'émotion, réconfortée à 6 heures par un fox-trot avec
mon cher nouveau marié, à sept heures par un sand-
wich et une croquette de volaille, à huit heures
par un discours, embrassée à neuf heures dans
le train pour São Paulo, endormie à 10 heures mais cela
ne se gêne plus personne.
Et voilà leur dernière page de mon voyage de noces,
que je n'ai pas voulu recevoir sans bons mandés
au moins ce petit souvenir. Excusez-moi silencieuse
et patiente, chère un tout petit peu, j'espère
bientôt vous envoyer les célèbres lettres de 40
pages. Merci pour votre cher télégramme de
félicitations, baisers à Sie et Walter et leur, il
est une heure du matin, je dois me lever à
cinq heures et d'émotion, pour recevoir le train
et retourner vers notre chère maman, Lásar,
désolé en votre premier bleu de ciel (le même
du portrait) qui est maigre, il est noir, vous
embrassez, et moi aussi, si fort, si fort,

Votre Jenny

Ma toilette du portrait n'est pas fantaisiste
elle est réelle, un peu mal-ouïe, pas vraie.



Des chères petites sœurs
Lisoutchka et Mipoutchka-

J'ai le vous envoie l'affiche douce-
reused (mais artistique!!!) de la mai-
son d'amour nouvellement fondée
au Brésil sous la raison sociale de

LASAR & JENNY

2, 8, 8
(à copier plus tard)

2. Affiche à lire précédée
par l'adresse de la maison
de Rio de Janeiro
Léon et Jenny, 1925

370 11

ALCO00024

Rio de Janeiro, 15 juillet 1925

Mes très, très, très chères

Tout va bien, Jenny bien et tout-à-fait
marisée et satisfait de son nouvel état.
Si satisfait et occupée même, qu'elle n'a pas
encore trouvé le temps de vous mander des
détails sur l'éclatante nocce qui a eu lieu
au Palais Marinho le 2 juin 1925, à laquelle
elle n'a malheureusement assisté qu'en petite
partie, mais il paraît que pour cette partie
la sa présence était indispensable. Je pourrais
appeler le 2 juin, non par de noces, mais il
est plus proche de la réalité de l'appeler mon
jour d'emballage, car je ne me suis mariée
qu'un petit moment de la journée tandis que
j'ai fait mes malles un grand moment. Voici
une description rapide de l'horaine de cette
mémorable journée. Éveillée à 3 heures du
matin, dorme jusqu'à cinq heures, emballé jus-
qu'à quatre heures et demi, repus à cinq heures
moins le quart détails d'habillage, les plus
indispensables et les plus intéressants pour toilette
du jour, entendu arriver invités à cinq
heures, venue nuptiale à cinq heures



Cartão comemorativo dos cinco anos de casamento, retratando o casal Jenny e Lasar e os filhos Maurício e Oscar, 2 de junho de 1930.

Desenho a tinta preta e aquarela, 1 página, 17 x 11,5 cm.

Raíces judaicas

O Arquivo Lasar Segall custodia mais de oitenta documentos escritos em ídiche. Trata-se, em sua maioria, de correspondência trocada entre o artista e seus familiares espalhados por diversas partes do mundo. Há também textos publicados em periódicos judaicos em São Paulo e outras localidades.

O idioma ídiche é uma variante do alemão medieval, falado especialmente entre os judeus asquenazes, radicados na Europa Central e Oriental. Consolidado através dos séculos, o ídiche gerou obras literárias importantes que o elevaram a um alto grau de expressividade.

A eliminação sistemática de seus falantes e de suas instituições culturais ao longo da Segunda Guerra Mundial e, depois, sob o regime stalinista, bem

como a aculturação dos judeus nos países em que se refugiaram, diminuiu consideravelmente a comunidade de usuários do idioma e o colocou em risco de extinção.

Todos os documentos em iídiche e hebraico presentes no Arquivo Lasar Segall foram traduzidos para o português pelo professor Nachman Falbel, num projeto em que colaborou voluntariamente ao lado de Vera d'Horta. Graças a esta iniciativa, seu conteúdo está acessível a um número maior de interessados, pesquisadores e público em geral.

“Querido Lasar! Recebemos seu telegrama falando sobre o grande sucesso obtido por sua exposição e a todos isso causou muita alegria. Entre os telegramas que recebemos, consta um de Berlim e também nos jornais daqui há notícia sobre o grande sucesso que você obteve com a exposição. O embaixador brasileiro também compareceu, e isso novamente nos alegra. Recebi uma carta de Jacob, ele escreve que esteve com o Beni em Washington.

Prometeram a eles que receberão uma licença para ficar na América um longo tempo. Escreva, meu querido Lasar, como estão você e Jenny e conte sobre seu querido filho, como se sentem e estão de saúde. Conosco não há nenhuma novidade em especial. Eu e todos os nossos nos sentimos bem, graças a Deus, e com boa saúde.”

Carta de Abel Segall para seu filho Lasar Segall, 13 de maio de 1926.

Manuscrito, ídiche, 1 página, 22,5 x 17,1 cm. Tradução de Nachman Falbel.

“Em memória ao
aniversário da morte
de minha mãe, a muito
virtuosa senhora Mirian,
da família Wolff, filha de
Israel, que faleceu no 24º
dia do mês de Iyar do ano
de 5640 (agosto de 1880).”
No verso: “Lembrança do
aniversário da morte de
meu pai, aos 9 dias do mês
de Adar I, do ano de 5643’
(junho de 1883).”

Pergaminho manuscrito por Abel Segall, pai de Lasar Segall, em homenagem ao aniversário do falecimento de sua mãe, 1885. Manuscrito, hebraico, 22,3 x 22 cm. O pergaminho, em micro escrita, contém versos dos Salmos, formando desenhos da iconografia judaica. Tradução de Nachman Falbel.

זכרון יאהרצייט של אבי

תשעה ימים לחדש

אדר ראשון

שנת תרנז

לפך

RAÍZES JUDAICAS



“Se houvesse interesse em indagar a origem de minha vocação profissional, o trabalho de meu pai como escriba de Torá seria certamente crucial para compreendê-la. A preparação do pergaminho, o delineamento das formas arquitetônicas do alfabeto hebraico em tintas negras sobre o fundo claro, tudo isso teve um forte efeito sobre minha imaginação infantil e me proporcionou o primeiro contato com as impressões artísticas.

Ainda hoje experimento grande prazer na contemplação de um belo manuscrito ornamental feito por meu pai sobre um pergaminho, que conservo comigo, traçado com letras hebraicas miúdas, quase invisíveis a olho nu.”

Texto autobiográfico de Lasar Segall, 1932.

Datiloscrito, alemão, 1 página, 24,6 x 21,7 cm.

Ich erinnere mich, als ganz kleines Kind durch bunte Glasstückchen zum ersten Male Himmel, Menschen, Tiere, Häuser betrachtet zu haben und an den gewaltigen Eindruck, den ich davon gewonnen hatte und der mich jahrelang in meiner Phantasie verfolgte. Auch erinnere ich mich, wie ich im Cheder mit bunten Stiften immerzu zeichnete und kritzelte und dadurch nicht selten dem Lehrer und den Mitschülern Freude bereitete.

Sollte es jedoch von Interesse sein der Ursache der Bestimmung meines Berufes nachzuforschen, so war sicherlich die Tätigkeit meines Vaters als Thoraschreiber mit entscheidend. Das Preparieren des Pergamentes, das Entstehen der architektonischen, hebräischen Buchstaben in tiefem Schwarz auf hellem Grund wirkten stark auf meine kindliche Phantasie und vermittelten mir die ersten künstlerischen Eindrücke.

Ich empfinde noch heute grosse Freude an der Betrachtung einer mir erhaltenen, schönen ornamentalen Zeichnung meines Vaters auf Pergament in winzigen, dem blossen Auge kaum erkennbaren hebräischen Buchstaben ausgeführt.

Jahrelang, nachdem ich meine Geburtsstadt Wilna verliess, arbeitete ich noch immer unter den Eindrücken dieser ~~Stadt~~ Stadt und fühlte stark ihre Atmosphäre.

Im Grunde genommen, ändert man sich als Schaffender nicht; das Wesentliche bleibt bestehen, was sich ändert ist nur die Art in der man sich ausdrückt.

Ich suche keine Literatur und keine Philosophie in meiner Arbeit. Ich arbeite mit meinen Formen und meinen Farben ganz und gar meiner inneren Stimme gehorchend, die nahe der Erde und dem Menschlichen ist.

Lasar Segall

Paris 1932

Anotações técnicas

Formado no rigor das academias de belas artes tradicionais, Lasar Segall era um virtuose em seu ofício. Entre seus documentos encontram-se dezenas de páginas de anotações técnicas e testes de cor, minuciosamente anotadas, bem como manuais e métodos diversos, atestando uma constante busca pelo aprimoramento.

ANOTAÇÕES TÉCNICAS



Testes de cor de aquarela por Lasar Segall, c. 1935. Manuscrito, francês, 1 página, 31 x 22 cm.

“Para pintar juta ou linho – não algodão.

Para diluir a tinta têmpera usar leite desnatado ou água.

Empregar a têmpera como revestimento da tela antes de aplicar a pintura a óleo é muito recomendável, mas a camada deve ser fina e diluída (com leite, água ou terebintina).”

Diversas anotações
sobre têmpera, c. 1930.
Manuscrito a tinta preta,
alemão e português,
1 página, 16,1 x 12,8 cm.

ALSO5917

Para pintare
gutta ou linha
não algodão

um die Temperfarbe
 zu verdünnen
abgerahmte Milch
Wasser!

Temper als Unteranmalung für
 Oel zu verwenden ist sehr
 zu empfehlen - muss aber
 mager sein - also verdünnt
 werden. (Wass.
 Milch.
 Terpentinol)

Biblioteca particular

O Arquivo Lasar Segall abriga 1182 itens classificados como livros, revistas, folhetos, coletâneas de periódicos, catálogos e guias de exposições. O conjunto foi colecionado por Lasar Segall e é composto majoritariamente por publicações sobre história da arte. Há um número significativo de publicações que tratam da arte não-ocidental, revelando um interesse persistente de Lasar Segall pelas manifestações estéticas exteriores à tradição europeia.

A coleção encerra também primeiras edições autografadas, publicadas por pessoas que compunham o círculo de relações da família, além de livros de autores diversos ilustrados por Segall. Parte dessa coleção era mantida pelo artista em seu ateliê.



Les Estampes japonaises
[As gravuras japonesas],
Woldemar von Seidlitz,
Paris: Hachette, 1911.
Impresso, francês,
272 páginas, 26,6 x 20 cm.

Lagalk

KANDINSKY
**ÜBER DAS GEISTIGE
 IN DER KUNST**

INSBESONDERE IN DER MALEREI

MIT ACHT TAFELN
 UND ZEHN ORIGINALHOLZSCHNITTEN

DRITTE AUFLAGE



MÜNCHEN 1912
 R. PIPER & CO., VERLAG



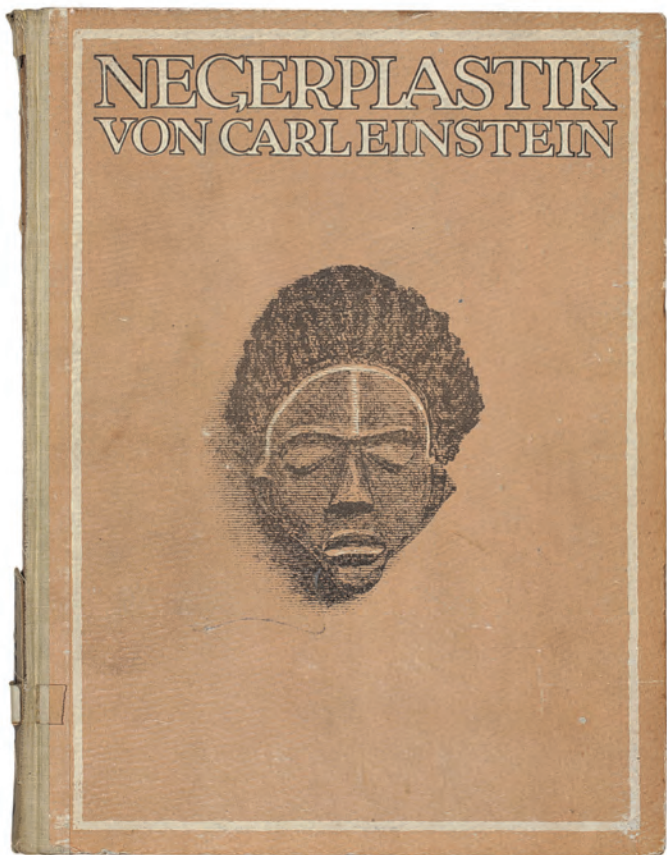
II.
 DIE
 BEWEGUNG

Ein großes spitzes Dreieck in ungleiche Teile geteilt, mit der spitzesten, kleinsten Abteilung nach oben gewendet — ist das geistige Leben schematisch richtig dargestellt. Je mehr nach unten, desto größer, breiter, umfangreicher und höher werden die Abteilungen des Dreiecks.

Das ganze Dreieck bewegt sich langsam, kaum sichtbar nach vor- und aufwärts, und wo „heute“ die höchste Spitze war, ist „morgen“¹⁾ die nächste Abteilung, d. h. was heute nur der obersten Spitze verständlich ist, was dem ganzen übrigen Dreieck eine unverständliche Fassade ist, wird morgen zum sinn- und gefühlvollen Inhalt des Lebens der zweiten Abteilung.

¹⁾ Dieses „Heute“ und „Morgen“ ist im Inneren des blicklichen „Tages“ der Schöpfung ähnlich.

Über das Geistige in der Kunst
 [Do espiritual na arte], Wassily
 Kandinsky, 1912.
 Impresso, alemão, 138 páginas,
 17,8 x 23,6 cm.



Negerplastik [Escultura negra], Carl Einstein, 1920.
Impresso, alemão, 135 páginas, 25,3 x 19,2 cm.



Buddhistische Plastik in Japan [A escultura budista no Japão], Karl With, 1920. Impresso, alemão, 230 páginas, 29,4 x 23 cm.



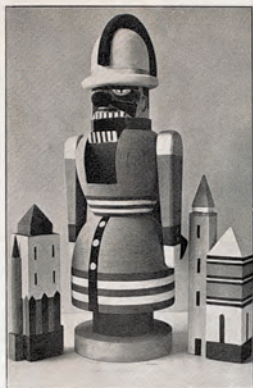
Idea und Aufbau des staatlichen Bauhauses Weimar [Idea e construção da escola estatal Bauhaus de Weimar], Walter Gropius, 1923. Impresso, alemão, 12 páginas, 25,1 x 24,9 cm.



HOLZPFERD. NIEDERDEUTSCH GERMANISCHES MUSEUM

Der Erwachsene greift das Kinderwollen und -Schaffen an, Vater und Mutter basteln, schnitzeln und nähen, Heimarbeiter und Industrie arbeiten und es entstehen die liebsten Spielzeuge des Kindes: die Puppe und das Pferd.

7



FEUERWEHRMANN MIT HÄUSERN, HOLZ, BEMALT, PROFESSOR MAX KÖRNER, NÜRNBERG

Die Puppenküchen in schöner farbiger Ausführung und reizendem Küchengeräth und die Kaschäden sind von Bruno Ulbricht, Wilhelm Becker bringt Bauernstuben in alter Aufmachung. In buntem Wechsel folgt den Maschinenzeugnissen wieder ein Raum mit künstlerischen Einzelstücken. Die Nürnberger Kunstgewerbeschule bevölkert mit buntem, originellem Spielzeug den Saal III.

21



Ausstellung des Spielzeuges
[Exposição de Brinquedos],
Nurembergue, catálogo de
exposição, 1926.
Impresso, alemão, 40 páginas,
22,9 x 15,6 cm.



A expressão artística nos alienados: contribuição para o estudo dos símbolos na arte, Osório Cesar, 1929. Impresso, português, 175 páginas, 27 x 20,6 cm.





*Primeiro Salão de Arquitetura
Tropical*, catálogo de
exposição, 1933.

Impresso, português,
32 páginas, 16 x 23,2 cm.



Canção da partida,
Jacinta Passos, 1945.
Impresso, português,
122 páginas, 24,8 x 18 cm.

Empreendimentos imobiliários

Mauricio Freeman Klabin, pai de Jenny Klabin Segall, foi um judeu russo que emigrou para o Brasil no final do século XIX. Tendo desembarcado em Santos com poucos recursos, nas duas décadas seguintes construiu um sólido patrimônio e trouxe outros familiares da Europa, integrando-os em suas empresas. Entre a fortuna constituída por ele encontrava-se uma expressiva quantidade de imóveis rurais e urbanos.

Com a morte prematura de Mauricio, em 1923, os herdeiros mais próximos – a viúva, Berta Klabin, os filhos Mina, Jenny, Luiza e Emmanuel, mais os genros Lasar Segall, Gregori Warchavchik e Ludwig Lorch – viram-se na contingência de administrar este patrimônio. Eles fundaram um empreendimento

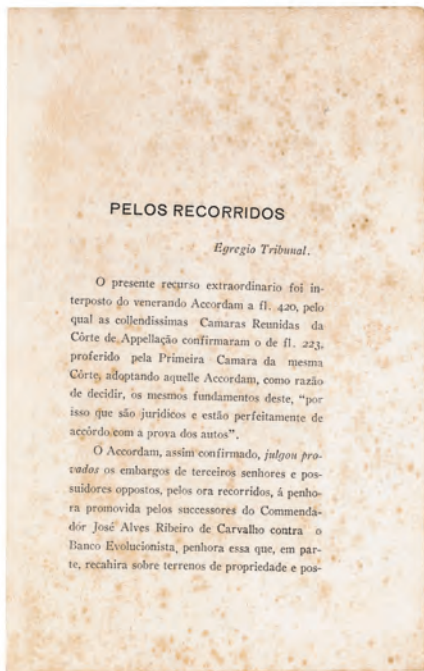
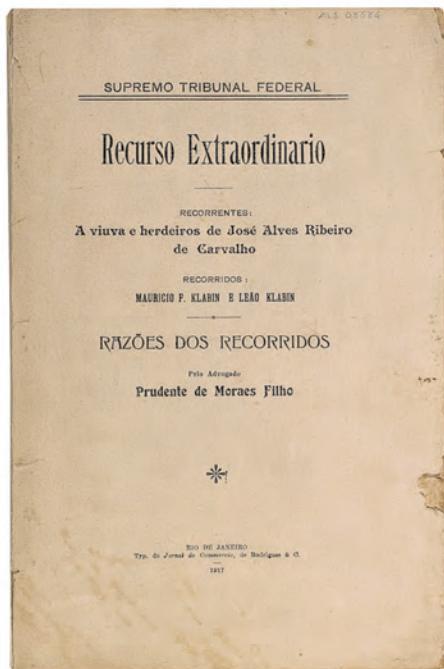
imobiliário: as propriedades da família nos bairros Tatuapé, Vila Mariana, Alto do Ipiranga e Belenzinho, áreas ainda pouco urbanizadas, foram divididas em lotes, arruadas e comercializadas para fins residenciais.

Iniciava-se ali uma grande operação que, durante a década de 1930, dominou parte substancial do mercado imobiliário da cidade. A ação dos herdeiros de Mauricio Freeman Klabin foi responsável por impulsionar a extensão da malha urbana de São Paulo na primeira metade do século xx. Além disso, permitiu o exercício de novas concepções arquitetônicas e urbanísticas, uma vez que Gregori Warchavchik, pioneiro da arquitetura moderna no Brasil, administrava o escritório dos herdeiros.

Este recurso argumenta em favor de Mauricio F. Klabin e Leão Klabin, com objetivo de defender seus interesses numa ação que corria no Supremo Tribunal Federal. O litígio opunha Mauricio e Leão Klabin aos herdeiros de José Alves Ribeiro de Carvalho, numa disputa pelos direitos sobre grandes porções de terra na cidade de São Paulo, nas regiões do Tatuapé, Belenzinho e Brás. O extenso texto do advogado traz um histórico da sucessão possessória de tais propriedades e discorre detalhadamente sobre antigos planos de colonização fracassados, empreendidos tanto pelo governo federal como pelo estado, oferecendo um testemunho sobre o processo de ocupação da cidade de São Paulo.

“[...] o embargante Mauricio Freeman Klabin adquiriu no Tatuapé um terreno com benfeitorias e cercado, por compra feita ao Banco União de São Paulo, e um outro terreno no Bairro das Minhocas, também com benfeitorias, por compra feita ao mesmo Banco, isto é, há seis anos mais ou menos, sendo que logo que fez a dita compra, entrou na posse dos ditos imóveis, na qual se conserva, explorando-os com cultura e alugando-os, tendo o depoente conhecido alguns inquilinos desses prédios; que as benfeitorias desse prédios constam de casas de morada, cocheiras, um moinho velho e dependências, sendo que no Tatuapé existe uma velha construção destinada a habitação de escravos, antigamente [...]”

EMPREENDIMENTOS IMOBILIÁRIOS



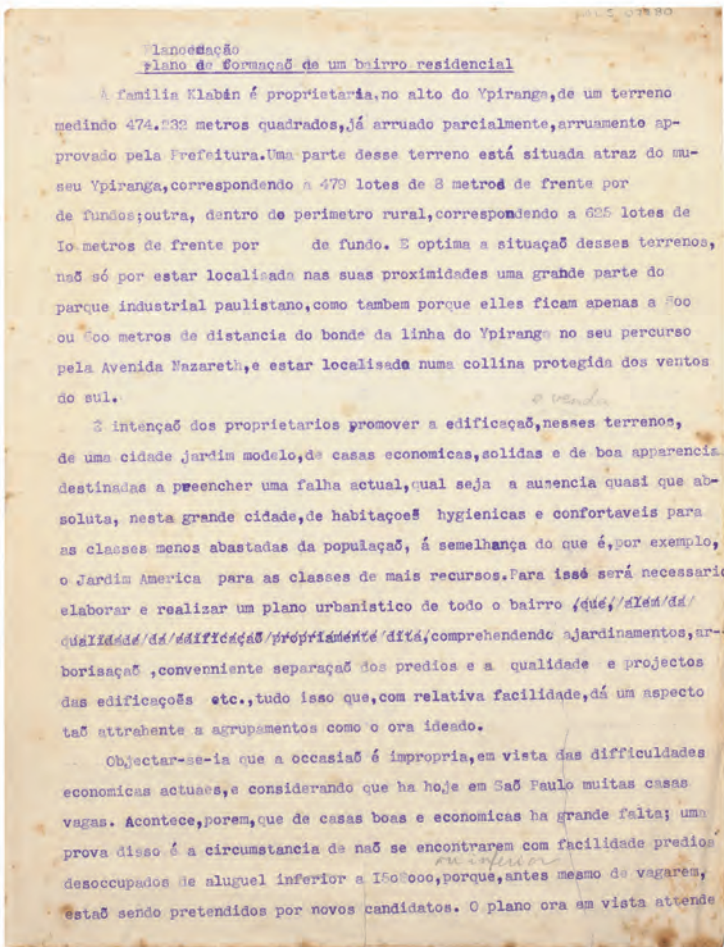
Recurso extraordinário, escrito pelo advogado Prudente de Moraes Filho, 1917. Impresso, português, 56 páginas, 23,2 x 15,1 cm.

“A família Klabin é proprietária, no alto do Ipiranga, de um terreno medindo 474.232 metros quadrados, já arruado parcialmente, arruamento aprovado pela Prefeitura. Uma parte desse terreno está situada atrás do Museu do Ipiranga, correspondendo a 479 lotes de 8 metros de frente por [em branco] de fundos; outra, dentro do perímetro rural, correspondendo a 625 lotes de 10 metros de frente por [em branco] de fundo. É ótima a situação desses terrenos, não só por estar localizada nas suas proximidades uma grande parte do parque industrial paulistano, como também porque eles ficam apenas a 500 ou 600 metros de

distância do bonde da linha do Ipiranga no seu percurso pela avenida Nazareth, e estar localizada numa colina protegida dos ventos do sul.

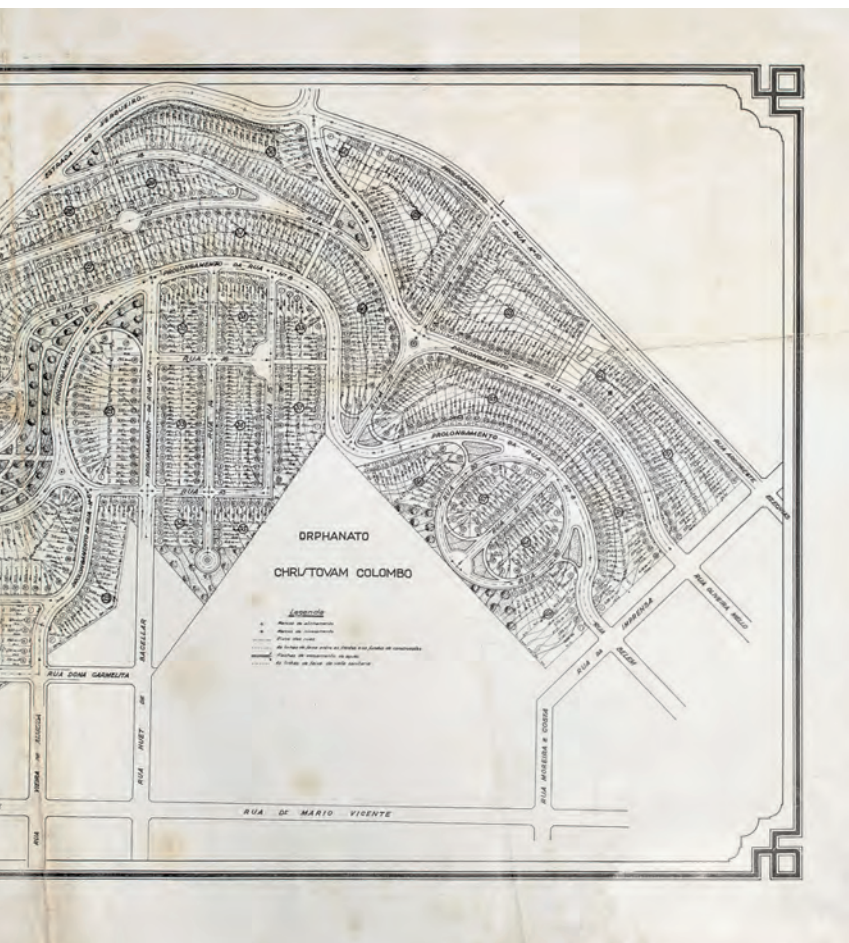
É intenção dos proprietários promover a edificação, nesses terrenos, de uma cidade jardim modelo, de casas econômicas, sólidas e de boa aparência destinadas a preencher uma falha atual, qual seja a ausência quase que absoluta, nesta grande cidade, de habitações higiênicas e confortáveis para as classes menos abastadas da população, à semelhança do que é, por exemplo, o Jardim América para as classes de mais recursos.”

EMPREENDIMENTOS IMOBILIÁRIOS



Plano de formação de um bairro residencial, c. 1930.
Datiloscrito, português,
1 página, 27,2 x 20,8 cm.

EMPREENDIMENTOS IMOBILIÁRIOS



Planta de loteamentos na região do Ipiranga, 1933.
Impresso, português,
1 folha, 45 x 38 cm.

“Comercialmente falando, a organização existente é esplêndida, não podendo ser mais eficaz para conseguir o seu fim, que é o de vender muito e a bom preço. Isto se demonstra aliás pelos ótimos resultados obtidos. É voz corrente na praça que o escritório Klabin-Warchavchik faz pelo menos metade de todas as vendas de lotes e terrenos em São Paulo. Isto me foi confirmado por um outro vendedor de lotes, o Sr. Laves, coproprietário da Vila Valparaíso, perto de São Bernardo, e portanto insuspeito no caso. Este senhor me declarou que as suas vendas são praticamente nulas, porque todos os possíveis compradores (que no caso seriam operários, pequenos empregados e outras pessoas de recursos limitados) estavam preferindo o Alto do Ipiranga para terem as vantagens oferecidas por Klabin, tais como o fornecimento grátis de uma parte de tijolos, o financiamento de uma outra parte dos materiais necessários para a construção, e as outras facilidades (bons meios de comunicação, luz, etc.).”

EMPREENDIMENTOS IMOBILIÁRIOS

ALS 01485-1/7

GODOFREDO HANDLEY & Co.
PERITOS EM CONTABILIDADE MODERNA

ORGANIZADORES DE SISTEMAS DE CONTROLE, ESTATÍSTICA E CONTABILIDADE ANALÍTICA
PARA EMPRESAS COMERCIAIS, FÁBRICAS, BANCOS, REPARTIÇÕES PÚBLICAS, ETC.
METHODS NACIONAL DE REGISTRAÇÃO MENSAGEM DE HANDEL - DIÁRIO-CONTABILIDADE, LIVROS EXERCÍCIOS
E BASTOS ANALÍTICOS DE CONTABILIDADE PÚBLICA - BALANÇOS GERAIS, MOVIMENTOS DE BANCOS
REVENDES E EXAMES PERICIAIS - PARCERIAS E RELACIONOS PARA FINS FISCALIS

~~XXXXXXXXXX~~ TELEPHONE XXXX 2-3197 & 5-6200
SÃO PAULO Praça do Patriarca 9-A

3 de Outubro de 1934.

Viuva e Filhos de **Maurício F. Klabin,**
São Paulo.

O Sr. Gregori Warchawchik comunicou-nos que alguns membros da Família Klabin estão se impacientando com a demora do serviço de organização que estamos realizando nesse escritório, desejando saber quando o concluiremos.

Em nossa carta de 1^o de Junho dizíamos que "pensamos terminar o serviço em 3 a 4 meses", mas dissemos também que não podíamos preestabelecer um prazo exato.

De facto cremos que nenhum perito em contabilidade conscio de suas responsabilidades assumirá um compromisso dessa natureza. O tempo necessario para um serviço de reorganização depende em grande parte de condições imprevisíveis no inicio e além disso inteiramente independentes da vontade do perito. Seria o mesmo que exigir de um medico consciencioso, no inicio ou no decurso do tratamento, uma garantia quanto ao dia em que o paciente estará curado.

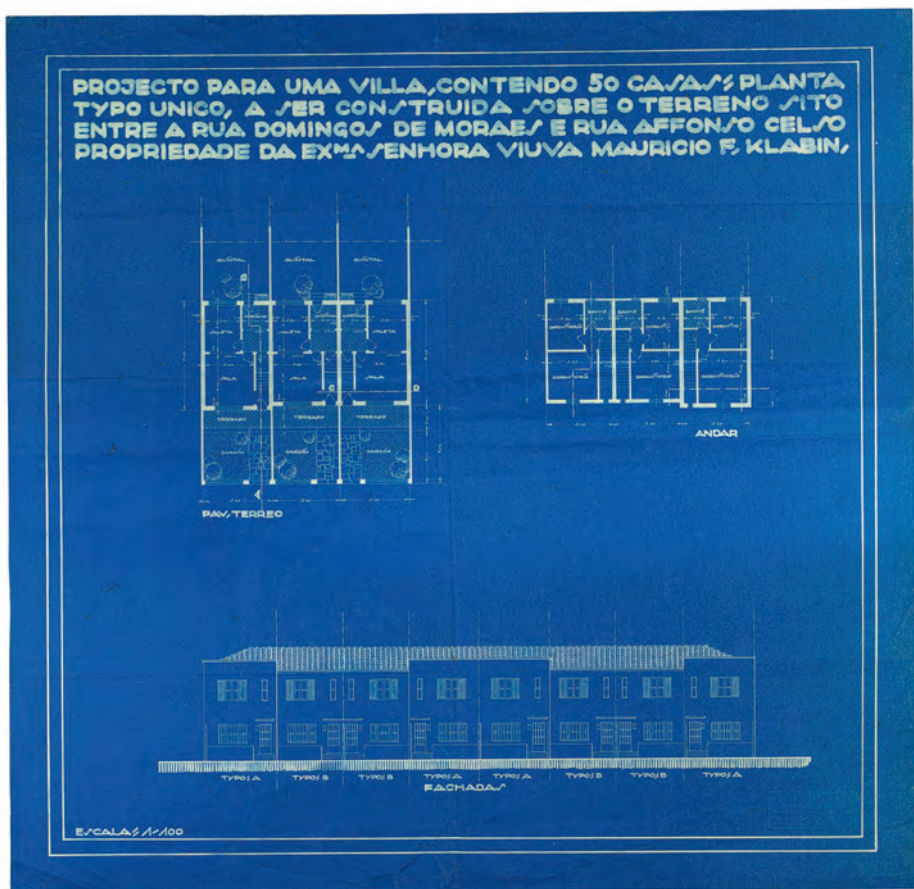
Temos porém muito praser em relatar a Vs. Ss. o que já se fez de 1^o de Junho até esta data, e como vai progredindo o serviço; ao mesmo tempo vamos dar as explicações sobre as dificuldades encontradas, que estão causando uma demora bem além do prazo tentativamente previsto.

Secção de Vendas de Terrenos:

Commercialmente fallando, a organização existente é esplendida, não podendo ser mais efficaz para conseguir o seu fim, que é de vender muito e a bom preço. Isto se demonstra aliás pelos optimos resultados obtidos. É voz corrente na praça que o Escriptorio Klabin-Warchawchik faz pelo menos metade de todas as vendas de lotes de terrenos em S. Paulo. Isto se foi confirmado por um outro vendedor de lotes, o Sr. Laves, coproprietario da Villa Valparaíso, perto de S. Bernardo, e portanto inauspeto

Vinte Anos de Experiencia como Organizadores no Brasil e na America do Norte

Relatório do contador Godofredo Handley sobre os negócios imobiliários da viúva e filhos de Mauricio Freeman Klabin, 3 de outubro de 1934. Datiloscrito, português, 7 páginas, 28,1 x 21,5 cm.



Projeto de Gregori Warchavchik
 para construção de uma vila formada
 por 50 casas, 1938.
 Cópia heliográfica, português,
 1 página, 67,1 x 69 cm.

ENGLISH VERSION

TABLE OF CONTENTS

- 225** FOREWORD DANIEL RINCON
- 226** MEMORY AND HISTORY VERA D'HORTA
- 242** CURATORSHIP AND ART MUSEUM ARCHIVES
ANA MAGALHÃES
- 257** MILESTONES
- 258** DIASPORAS, DRIFTS, DISPLACEMENTS
- 261** AESTHETIC CONCERNS
- 265** MODERNIST REVOLUTION IN GERMANY
- 271** BRAZILIAN MODERNISMS
- 279** PERSONAL AFFAIRS
- 280** JEWISH BACKGROUND
- 281** TECHNICAL NOTES
- 282** PRIVATE LIBRARY
- 283** REAL ESTATE DEVELOPMENTS

Foreword

DANIEL RINCON

The Lasar Segall Archive dates back to 1986, when the awe-inspiring volume of letters, objects, documents and publications Lasar Segall collected throughout his non-linear pathway gained new status. Having had affection as its connecting thread thence far, the compilation was passed onto new hands, and new views.

Ongoing contact with the Lasar Segall Archive reveals its content goes far beyond strict interest in the Russian artist's life and work, offering privileged access to several realms of collective human existence. One comes across traces of facts, ideas and human achievements, glimpses into very material phenomena captured from unique perspectives.

The main drive behind the process of choosing the seventy documents to represent the Lasar Segall Archive in this publication was precisely to shine a light on the expanded interest one believes is embedded in the collection. When confronted by a letter penned by a leading name in the art history world and another, signed by a more obscure sender, but bearing a singular crack into the past, the latter was always chosen over the former. The selection efforts were also focused on highlighting certain themes common to the entire collection.

Evidently, the reduced number of items included herein is far from covering all possible approaches to the Lasar Segall Archive. The days of believing documents spoke for themselves and tuning one's ears was all it took to capture a unison never-changing voice, irrespective the listener, are long gone. Each reader will find new and peculiar elements in the documents; each generation will come up

with new questions for and about them, in the attempt to bring out any light therefrom that allows for better navigation amidst their own dilemmas. These are times when possibilities are always relocated at every new encounter, at every new occasion, at every new look. The purpose of this publication is precisely to foster such encounters.

Memory and History

VERA D'HORTA

Over three decades have passed since the organization and research efforts relative to the Lasar Segall Archive first started. It took Mauricio Segall, the artist's oldest son, over a year to decide to share his father's personal documents and correspondence with the general public. Mauricio ultimately came through in April 1986, having decided to remove the locks and seals of two file cabinets that had remained provocatively mute at the museum's Non-Public Collection Area. On the one hand, everyone was both curious and certain of the relevant content thereof, given the many personal relationships Segall forged throughout his life; on the other hand, his son was understandably uncomfortable with sharing his father's personal archive. Precisely for this reason, it is once again necessary to thank Mauricio for the vote of confidence and also confess that the many surprises arising therefrom were far beyond everyone's best expectations.

Organizing an archive of approximately ten thousand items translated into a lonely job of several years, including all the necessary tasks, ranging from cleaning the docu-

ments to ensuring appropriate storage and access conditions. Document indexing was once a manual task in the pre-computer era, in paper cards, to ultimately produce the archive's first database. The database allowed for cross-referencing information and research according to people and subject matters, mapped out based on the documents themselves. In addition to the letters, accounting for most of the documents, the archive includes a substantial number of writings, both penned by Segall and other authors, as well as personal documents, technical painting notes, color tests (both watercolor and oil paint), pictures, postcards, special books with dedications, a collection of cigar bands, reading notes etc.

Given the considerable volume of letters and texts in German, it was absolutely key to count on the help of volunteers, namely Wolfgang Pfeiffer, Stefan Blass and Irmgard Longman. Certain documents in Russian are also being translated into Portuguese, and Nachman Falbel has recently translated the letters in Yiddish and Hebrew into Portuguese, having also shared valuable lessons on Jewish history and culture amidst ever-so-necessary coffee breaks. The documents were first scanned in 2009, thanks to a grant approved via the São Paulo Research Foundation (FAPESP), which both ensured digital access to the original papers and offered a new dimension for the development of studies on Segall. Digital images of selected documents are available at the museum's website, together with technical data and a note on the relevant content, broadening the scope for interested parties to conduct research, both in Brazil and abroad.

Segall's relatives would send letters written in Yiddish or Russian from Vilnius, falling into Segall's hands either in

Germany or Brazil. Segall often received letters from his father, Abel; from his brothers, Oscar and Jacob; and from his sisters, Rebeca, Luba, Manja and Lisa. Moreover, artists, collectors, critics and historians, most of whom were either German or working in Germany, would write to Segall on the organization of exhibitions, works sold or to discuss ideas, movements and manifestos – such correspondence further increased under the Weimar Republic (1918-1933), which fostered one of the most effervescent cultural periods of German history.

Segall also exchanged several letters with art critics Will Grohmann and Rosa Schapire, art historian Paul-Ferdinand Schmidt, Margarete Quack (his first wife, who later married Eduardo Suhr), artists Otto Dix, Otto Lange, Heinrich Campendonk, Karl Schmidt-Rotluff, Werner Schultz, Lyonel Feininger, Conrad Felixmüller, Jankel Adler, Paul Klee, Wassily Kandinsky, with expressionist ballerina Mary Wigman, sculptor Georg Kolbe and writer Stefan Zweig, among others. From 1910 to 1920, Segall also exchanged letters with museum directors, such as Friedrich Schreiber-Weigand (Chemnitz), publishers and gallery owners of the likes of Rosy Fischer (Frankfurt), Herbert von Garvens (Hannover), Rudolf Probst (Dresden and Mannheim) and Israel Ben Neuman (Berlin, Munich, New York), with Victor Rubin, art patron of Dresden, with his friend Schepto (Abraham Israel Scheptowitzky), whom he tried to protect from Nazi persecution, though Schepto ultimately passed at a concentration camp, in 1939. Segall also wrote to Bauhaus masters such as László Moholy-Nagy, Marcel Breuer, Paul Klee and Wassily Kandinsky.

As for Brazilian writers, intellectuals and artists, the archive includes names such as Cícero Dias, Mário de Andrade,

Victor Brecheret, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Murilo Miranda, Murilo Mendes, Manuel Bandeira and Lucy Citti Ferreira among several others.

Such succession of leading names and personalities of Brazilian and European cultural life offers a great measure of how much respect and admiration Segall and his works garnered in life. The documents are so rich and material that several scholars worldwide have used them as sources in papers, books, theses, dissertations, several of which have been part of exhibitions in Brazil and abroad.

The archive has also been furthered increased with donations made by Margarete Suhr, Yeda Miranda (Murilo Miranda's widow), and by diplomat Mário Calábria. Research activities have also resulted in copies of letters written to and by Segall in German and American archives. Contributions also occur thanks to the access fostered by online research and surveys.

Personal archives are revealing constructions of personality, both vis-à-vis all things kept, and also with respect to intentionally missing parts, not to mention the gaps that only chance can explain. Deciphering a personal archive is writing a renewed story of a given character, thanks to new work tools, previously based on second-hand information from contemporary testimonies and other sources that became public. Such work begins with the precocious awareness that no archive is capable of portraying a full-body picture, as the issue of secrecy commands destruction-oriented practices and attitudes moved by precaution. On the other hand, the memory that personality wishes to project to the future only becomes feasible through acts of conservation and inevitable selection, as it is impossible to keep everything.

The temptation of modifying the meaning of certain papers is also embedded into the process of safekeeping, which papers are used to provide strength to a narrative's plot. When individually reviewed, an original and authentic document does not always constitute evidence, for the truth thereof may be challenged or relativized by other documents part of the same set. Personal archives call for more than archivists to be duly approached. Research often comes across interferences in the source, whose purpose was to lead that organic whole towards reflecting a friendly image, solidary with the present, which may be admired – as in the case of the myth of Narcissus.

One understands that any profitable approximation with the Lasar Segall Archive must take into account how carefully the artist used to manage his public image. An eloquent example of the narcissistic characteristics of the “Segall persona” is the June 1944 issue of journal *Revista Acadêmica*, prepared in his honor, albeit being almost entirely edited by Segall himself, as revealed in the several letters exchanged with Murilo Miranda.¹

Certain “omissions” and manipulations of the personal archive are quite surprising. There are partially torn out documents, notebooks whose sheets were removed, inked-over annotations, altered work records and magazines of historical relevance whose pages were discarded. For instance, in order to understand the reception of Segall's works in Brazil's cultural environment, especially

1 The communication with Murilo Miranda, Director of *Revista Acadêmica*, reveals how Segall decided the order of the articles, the place and size of the illustrations, the need to include footnotes and several other details on the issue: ALS 02456, 02551, 02565, 02572 and several other letters of 1943.

in the 1930s and 1940s, it is necessary to resort to collections of external newspapers and archives. The artist understandably did not keep negative comments, mostly expressing local prejudice against foreigners, Jews and all things “modern”. One of Segall’s detractors, Carlos Maul, published an article entitled *Pintura arte e pintura política* (“Art Painting and Political Painting”, free translation), in Rio de Janeiro newspaper *A Notícia*, on Segall’s 1943 exhibition at the National Museum of Fine Arts. Maul led a campaign against that “Russian, Jew and Communist”, further mentioning that “for the modernists, ‘the crooked man is the measure of all things’”. The defamatory wave was such that art critics Luis Martins and Geraldo Ferraz, among others, joined the battle, having penned articles in the defense of both Segall and modern art, against the Nazi-fascist-inspired nationalism.²

Getúlio Vargas rose to power in 1930, with the help of the integralist movement, which ultimately founded political party *Ação Integralista Brasileira* in 1932, inspired by the ideals of Italian fascism. Preaching Christian morals and nationalism “to build the Nation”,³ the party fell in the good graces of urban oligarchy, haunted by the ghosts of communism and liberal ideals. All things considered, criticism against Segall resulting from the political con-

-
- 2 The following works cover the discussion: Carneiro, Maria Luiza Tucci and Lafer, Celso. *Judeus e judaísmo na obra de Lasar Segall*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004; and Caires, Daniel Rincon. *A estética nacionalista de Carlos Maul*, Seminário História & Democracia. Unifesp/Campus Guarulhos, 2018.
 - 3 On this matter: Carneiro, Maria Luiza Tucci, “Sob a máscara do nacionalismo. Autoritarismo e antisemitismo na Era Vargas (1930–1945)”, in *Estudios Interdisciplinarios de America Latina y el Caribe*, vol. 1, p 23-40, Jan-June 1990.

text translated yet another version of the same reactionary spirit that classified his art as 'degenerate' in Nazi-socialist Germany. It is not hard to imagine what an awful blow such xenophobic articles were for an immigrant who had just left Europe, fully committed to becoming Brazilian and settling down in the country.

The integralist spirit also took over the Society for Modern Art (Spam), to which Segall had dedicated the best of his talent as a cultural agent and set and costume designer. The 1933 and 1934 carnival balls,⁴ organized to raise funds for the new society, were authentic expressions of a "total artwork" (or *Gesamtkunstwerk*). Several artists worked together to paint decorative panels covering walls, and the festivities also included a ballet performance choreographed by expressionist ballerina Chinita Ullman; costumes were specifically designed for the occasion, Camargo Guarnieri composed the soundtrack, and newspaper *A vida de Spam* (Life of Spam, free translation) including contributions penned by Mário de Andrade, Antonio de Alcântara Machado, Sérgio Milliet and Paulo Mendes de Almeida, circulated in the "city of Spam", all orchestrated by Segall's enthusiasm. All Spam documents – from the Minutes on the foundation of Spam, to original projects for the balls, music recital programs, invitations and catalogs of the exhibitions held – were carefully maintained in the archive, considering their key role in Segall's art biography.

In certain cases, a document may be part of the collection, though protected by languages generally less familiar to Brazilians, such as Russian and Yiddish. On the other

4 *Carnaval na cidade de Spam* (February 1933) and *Uma expedição às selvas da Spamolândia* (February 1934).

hand, poor conservation conditions may operate as camouflage and a setback to fully address the content thereof – as if dust, stains and tears had the power to undermine the papers' relevance. It is precisely amidst such refuse that the most surprising information may lay.

This is the case of the documents in Russian confirming Lasar Segall was born in 1889, found on the verge of one's retirement from the Lasar Segall Museum, in 2014, lost in the back of one of the archive's many drawers. Stacked behind old folders, together with other fragile documents, mistreated by time. The poor conditions of such documents are not only attributable to their old age, but also to the likely improper handling thereof by family members and authorities of the many lands Segall travelled to – from Vilna, in the Russian Empire of the Czars, which Segall left on 1906, all the way to Dresden and Berlin, in Germany, and to São Paulo and Paris, where he lived for four years, until his final return to Brazil, in 1932.

Several other personal documents list 1889 as Segall's year of birth,⁵ though he would disregard such papers with a convincing – albeit fictional – explanation.⁶ Throughout his entire life, Segall claimed to have been born in 1891, including in the autobiographical text entitled “*Minhas recordações*” (*My Memories*, free translation); also, his wife, Jenny Klabin Segall, remained faithful to her husband's wishes,

5 ALS 05645, 05647, 05737, 05804, 05826, 05833, 05834, 05843 and 06418, among others.

6 One came across this issue when writing one's master's thesis, in the 1970s. After visiting Segall's grave at the Israeli Cemetery of Vila Mariana, in the innocent attempt to settle the dispute, as the tombstone stated 1891 as his year of birth, at the time, one assumed the mystery was in fact solved.

as engraved in his tombstone – despite the accurate date listed on the *Ketubah*,⁷ the couple's religious marriage contract, dated 1925. In turn, the album with newspaper excerpts, in which Segall collected references to his work, holds an article written by Yiddish playwright and journalist Jacob Parnes, on Segall's 1928 exhibition in Rio de Janeiro. The opening words of such article mentions Segall was "born in Vilna, in 1889", information that Segall himself most certainly provided to Parnes. Hence, it is clear that at least until 1928, Segall assumed his real date of birth.⁸ However, in the aforesaid autobiographical text, based on a series of interviews conducted by critic Geraldo Ferraz, during one of Segall's stays in Campos do Jordão,⁹ and which would also support the book Pietro Maria Bardi launched when of the retrospective of his work, at the São Paulo Museum of Art (MASP),¹⁰ Segall tends to romanticize his recollections on his life, having shared alluring stories that had absolutely no strict commitment to the facts. Segall's versions changed the original meaning of certain papers, and boggled the minds of one researcher after the next – after all, how is it possible to challenge the voice of the leading actor himself?

One of the documents whose meaning Segall changed is the one-year attendance certificate (04/15/1906 to

7 ALS 05786.

8 Parnes, Jacob. "Lasar Segall e sua exposição no Rio de Janeiro", published in Yiddish periodical *Brasilianische Idische Presse* [Jewish-Brazilian Press], 1928, translated by Nachman Falbel. *Álbun Recortes da Imprensa Brasileira 1913–1943*, p. 84.

9 January and February 1949. Geraldo Ferraz's paper is also available in the archive: ALS 06490.

10 The retrospective was held at MASP in October 1951, and the book was launched in 1952.

03/15/1907) at Carl Pankow's drawing classes,¹¹ course Segall attended just arrived in Berlin. Pankow's text confirmed that "Lasar Segall, of Vilna (Russia), born on July 8, 1889" was fully capable of attending classes at the Berlin Academy. Segall offers the following explanation for this document:

"In 1907, I joined the Academy of Fine Arts, which had the pompous name of *Koenigliche Kaiserliche Akademische Hochschule für Bildende Künste*. I was still two years short of the minimum age required to take the accreditation exams, which were rather hard, but painter Pankow, one of the two older painters who were interested in me, made 'things happen', as we often say in Brazil, having offered me a gift – which I now deem dispensable – consisting in two extra years of age. There has since been confusion as to my date of birth, set out in several biographies and encyclopedias as either 1889 or 1890. As a matter of fact, I am far younger – I was born in 1891."¹²

One is unaware why Segall claimed to be two years younger, though the irony of the foregoing statement could be a joke on future historians who would study his biography. The artist built his own, protected world, for the "Segall persona", where it was possible to "remember" certain events in a rather creative fashion. According to Celso Lafer, life in the Jewish ghettos give rise to such disregard for history: the social withdrawal that "gave meaning to Jewish existence at

¹¹ ALS 05643.

¹² Reference to the text entitled "Minhas recordações" [My Memories]: ALS 06500.

the ghettos [...] eventually led to a certain detachment from the world, as a survival strategy”, which ultimately “privileges memory over history”.¹³

It is only thanks to the recently found documents that it is possible to undisputedly claim that Segall was born on July 8, 1889 (in the Julian calendar, and on July 21st, in the Gregorian calendar), and not in 1891, as he wished. One of such old documents, in Russian¹⁴, is the “Posemeynye List”, which proved to be an important instrument of national politics in Czarist Russia, having performed the census to produce statistical data and inspect the performance of military duties and regular payment of taxes. Issued by the local councils or religious committees to control the population, the heads of the household would fill out the form, containing information ‘in good faith’, in other words, faithful/true and accurate.

The inventory of the family of Abel Guirchovitch Segall was registered in the district of Novgorod, a suburb of Vilna, where the Segall family lived, on July 13, 1901. The “Posemeynye List” was reviewed every two years in order to include new births, marriages and changes of domicile. The list available in the artist’s file is an update of August 9, 1904. The document includes the names of wife Esther-Godes Wulfovna and their eight children. On the left-hand column, one sees the names of the male children, together with their years of birth and ages in 1901, year of the initial record: Oscar (1882, 19 years old), Jacob (1885, 16 years old), Lasar (1889, 11 years old) and Grisha (1902, registered

13 Lafer, Celso. *Desafios*. São Paulo: Siciliano, 1995, p. 134.

14 Paulo A. de Lima translated documents ALS 05642 and 05641 from Russian, who one would like to thank yet again.

in 1903). In turn, the right-hand column lists the female children: Rebeca (1886, 15 years old), Luba (1887, 14 years old), Manja (1888, 13 years old) and Lisa (1893, 8 years old).

Another document that confirms the foregoing information is the very birth certificate and certificate of religious rite (circumcision) of young Lasar. The translation thereof into Portuguese, by Eugenio Julio Jacques Hollender de Jonge, certified public translator, is attached thereto, dated November 25, 1926, in São Paulo, one year before Segall became a Brazilian citizen, likely to be the reason for which Segall provided the certificate. The original certificate, in Russian, is dated October 10, 1910 and is the “excerpt of the metric books of Israelites born in the suburb of Novgorod, city of Vilna, in the year of eighteen eighty-nine (1889)”. It reproduces the birth date information of young Lasar (Leizer), born on July 8th (July 21st), and rabbi Samuel Petuchovsky performed the religious rite on July 15th (July 8th), in other words, on the child’s eighth day of life, as determined by Jewish religion.

There is also a small note that confirms the birth, which was likely intended to take the necessary measures for the official record: “On the date hereof, I hereby confirm that, on July 8th of this year, the citizen of Novgorod, Abel Guirchovitch Segall, had a male child, who was named Leizer (Lasar). Vilna, July 18, 1889”.¹⁵

¹⁵ In 2018, Dr. Kamile Rupeikaite, Director of the Vilna Gaon State Jewish Museum, of Vilnius, Lithuania, visited the Lasar Segall Museum, having provided copies of the following documents to the Lasar Segall Archive: Lasar Segall’s birth certificate, once again confirming he was born in the year of 1889 (ALS 09544) and a copy of the marriage certificate of Segall’s parents, Abel and Esther, in 1877 (ALS 09543).

Solving the enigma on Segall's birth does not in any way change the understanding and assessment of his work, albeit still being a material piece of information on his personality. Moreover, such information allows for the more accurate dating of pictures and works available at the museum, as Segall also wove several of his works into his storytelling, oftentimes in order to reinforce the heroic and prematurely modern role of its creator.

Certain sets of letters are especially interesting for the ideas contained therein. This is the case of the letters Segall and Kandinsky wrote to each other, starting in 1922. In a letter of 1938, Kandinsky argues that, amidst the 'crazy world', he is glad "not to be a politician, but a painter". I thus close the doors to my studio and the 'world' (or what they refer to as world nowadays) disappears. Far more interesting than Czechoslovakia, to me, is knowing whether this blue goes with that brown, whether the extension and direction of the line fully match, if the 'weights' were happily placed, etc."¹⁶ Another letter brings a comment on France, claiming Segall must be happy "to be far from Europe, this old aunt who has gone mad";¹⁷ though revealing his hope that the war could still be avoided. Kandinsky speaks of political turmoil, but also of exhibitions – including a Frida Kahlo show – who came to the opening, bearing "her Mexican look and typical outfits", completely shadowed "our ladies of Montparnasse".

¹⁶ Letter sent by Wassily Kandinsky to Lasar Segall, 6/6/1938. Typed, in German, signed. Translated by Wolfgang Pfeiffer. ALS 01911. The letters the artists exchanged were published in *Revista de História da Arte e Arqueologia* n.1. Campinas: Unicamp, 1995.

¹⁷ Letter from Wassily Kandinsky to Lasar Segall, Neuilly sur Seine. 3/31/1939. Typed, in German, signed, post-written manuscript in German. Translated by Stefan Blass.

Segall's answers to both letters are marked by irony,¹⁸ revealing his aesthetical convictions, compromised with the figurative realm and social reality. The artist is less optimistic when it comes to the war: "You, dear Kandinsky, are happier, you have the strength it takes to shut out the outside world and plunge into your own, your studio, and to peacefully focus on your work, and to regard the problems of art as more important than the facts of the world of today, to which all of us are intrinsically tied, whether we like it or not, and of which we are entirely dependent upon, unfortunately, both as people and as artists". Segall's production during the World War II years is eloquent proof of his deep commitment with and empathy for human suffering. During this period, Segall painted works *Ship of Emigrants*, *War, Concentration Camp* (free translation) and the drawings of *Visions of War Notebook: 1940–1943* (free translation).

The key to better understand the artist and the liberty he took regarding the facts of his biography lies on the pleasure he felt on being the leading actor of such peculiar narratives. Segall transformed 'cold heart truth' (emphasis added) into tasty 'stories', thanks to his unique talent, as several of his contemporaries confirmed.¹⁹ Arnaldo Pedroso d'Horta said, "Segall was one of those rare examples of people who manage to talk about themselves for hours on end without being boring. Quite to the contrary, it was very peculiar because he built this caricature, this persona for himself, evidently always valuing himself, in the

18 Letter from Lasar Segall to Wassily Kandinsky, São Paulo, 4/22/1939. Typed in carbon copy, in German, unsigned. Translated by Stefan Blass.

19 See testimonies of Arnaldo Pedroso d'Horta and Paulo Mendes de Almeida in Beccari, Vera d'Horta. *Lasar Segall e o Modernismo paulista*. São Paulo: Brasiliense, 1984. Antonio Candido shared the same opinion.

end of the day. Segall was very smart. There was a lot of wit and jokes to everything that happened to him [...] any trivial event told by someone else would become a never-ending story in Segall's hands". Paulo Mendes de Almeida became an expert in imitating Segall, including his strong accent, having done all sorts of impressions, on record, of stories Segall used to tell – Segall and the tailor, Segall and the glasses, Segall and the fleas, Segall at the beach, and so many others.

Both Segall himself and his rare knack for stories kept the mythical 'Segall persona' alive. He was the dedicated cultivator of the character, whose childhood was tied to the "marvelous narratives of Chassidim",²⁰ to the realm of fables, poetry and creativity. Segall's adult life in Brazil, safeguarded in his studio, was filled with German cabaret songs, Russian music, memories of his father's house in a Vilna tainted by shades of gray. After all, the past may be "a fully mental thing, as it is nothing but images and beliefs" in the words of Paul Valéry.

The poet brought into this conversation, who criticized the alleged objectivity of history, further adds that, "*pure* history... comprised of *facts* only [...] would be completely irrelevant, for *facts*, alone, have no meaning". Further into his writings, Valéry refers to the limits he sees in history, in its questionable objectivity, and his arguments could be used to justify Segall's indulgence vis-à-vis his own biography: "It is therefore necessary to choose; in other words, to determine not only the *existence*, but also the *importance* of the fact; and such convention is vital. The convention of existence means man may only believe in what seems to

²⁰ Beccari, Vera d'Horta, op. cit., p. 35.

be less affected by all things human, believing this understanding is very unlikely to eliminate personality, instincts, interests and unique perspective...". Valéry also discusses chronology as one of the prejudices of history: "the succession of events or the concurrent nature thereof only has any meaning in each specific case, and within the limits in which such events may, *in someone's opinion*, act or reflect one on the other".²¹

Though the purpose hereof is not to take sides, it is necessary for the contemporary historian to acknowledge that the poetic project of an artist may include the very artist as a matter to be developed, as if the artist were a specific work of his own authorship. Segall is not the only artist who mistook himself for his work – there are several other examples of such phenomenon in the history of Brazilian art. Segall did not like to paint under the blinding light of the sun, because he saw nothing more fake than excessive sharpness or accuracy (as told by Lucy Citti Ferreira), rather preferring contours getting lost in each other, delicate transition zones and colors overtaking each other. Artists live in their poetry and are part thereof; this is their unalienable right. On the other hand, there is the "work of the historian, whose investigation is moral, first and foremost, almost a work of police investigation: the history of events that would thus be tied to ethics".²² Historians are concerned with the truth of the fact, they are the spectators of things they admire, but that are not mistaken for themselves.

21 Valéry, Paul. "Speech on History", given at the distribution of the awards of Lycée Janson-de-Sailly, on July 13, 1932. Published by Les Presses Modernes, 1932.

22 André, Jacques. "De la preuve à l'histoire. Les archives en France. L'Archive". *Traverses* 36. Paris: Centre Georges Pompidou, janvier 1986.

Curatorship and Archives at Art Museums

ANA MAGALHÃES

Art museums have always produced documents, and, for the very nature thereof, have always been under the obligation of keeping such documents for the sake of institutional memory. It is nonetheless worth mentioning that the valuation of such document sets and the conscious collecting thereof are more recent phenomena. Such frameworks, which have long been in the background of museum activity, and seem to have no interest whatsoever for their curatorial project, began playing a leading role with the rise of artistic works and practices approaching either the concept of or the archive itself as a medium or support.²³ It is arguable that it was based on the artistic experiences that art museums first began to reevaluate archives as a material instance for both the curatorial activity and the archive policies.

Below is a brief assessment of archive collecting and curatorship at museums and other facilities dedicated to the study of art, approaching certain international paradigms to then specifically probe into the Brazilian experience, especially with respect to the Contemporary Art Museum of the University of São Paulo (MAC USP). To begin, it is neces-

²³ For a brief panorama on this phenomenon, especially as from the 1970s, see Ulpiano Bezerra Meneses, in "Arquivos de artista, museus e pesquisa" (São Paulo: MAC USP, 2010, pp.10-27), in which the historical analyzes one of the main references in archival studies as artistic practice and support, with reference to the leading international names in the field.

sary to provide a brief context of the meaning of an archive in this context, as there are very clear differences in how archival studies address this notion, and how the field of art approaches and uses such definition. The idea is not to focus on the meaning of archive for archival studies, which field is largely related to the field of history, to the definition of document and the discussions on the several dimensions of memory.²⁴ Evidently, several artists also first looked into the relations between archive/document and archive/memory to build artistic propositions, which, especially in the late twentieth century, discussed the crisis of narratives and the role played by memory and remembering in contemporary society – issue which seemed to become increasingly pressing as new communication technologies, scanning processes and the relationship with virtual realities progressed.²⁵ However, considering how art museums have taken archives into their environment, it is possible to claim there is a certain collecting-oriented trend of what is generally referred to as personal archives, in the jargon of the field. This means that several institutions have organized archives based on the acquisition of personal documents of artists, critics, curators and personalities of the art world. More recently, since the rise of the study of the history of exhibitions, archives have become subject matter of discussion and of collection of sets of documents, for art museums to cover the history of organized exhibitions, as

24 To cite a leading reference in the definition of archive and the object of archival studies for research in Brazil, see Camargo, Ana Maria de Almeida & Bellotto, Heloisa Liberalli, *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros, 1996.

25 Huyssen, Andreas, "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia", *Public Culture*, Volume 12, Number 1, Winter 2000, pp. 21-38.

well as of substantial discussion on the protocol applicable to the process of documenting exhibitions.²⁶ Amidst projects or propositions of artists with either the support or the principles of archives, and the collecting of sets of documents, art museums take on the role of addressing archives as both a work of art and a document, as such borders were brought down by art praxis itself in the twentieth century.

The practice of building collections of archives and documents in the field of art stems from the development of large document centers since the late nineteenth century, concurrent to the establishment of art history as a field of study at European universities. In this regard, it is worth mentioning the most important example of such process for contemporary debate, both for the purposes of art history and for artistic and curatorial production: the famous Warburg Library and its Mnemosyne Atlas.²⁷ Though it does not concretely refer to an archive, but to a library, German art historian Aby

26 On this matter, see Maringelli, Isabel (org.). *III Seminário Serviços de Informação em Museus. Colectionar e significar: documentação de acervos e seus desafios*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016, focused on the documentation and organization of archives on exhibitions held at art museums.

27 About Aby Warburg and his contribution to the field of art history, as well as on the importance of his Mnemosyne Atlas, see Didi-Huberman, Georges. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions de Minuit, 2002 and Warburg, Aby. *Mnemosyne Atlas*. Madri: Akal Ediciones, 2010. The library Warburg first organized in his home city of Hamburg had to be rescued and transferred to Great Britain with the rise of Nazi Germany. It is currently held at the University of London – see the library's website: <<https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/library>>, access on Feb. 28, 2019, which is the core of the institution specializing in art history research. Moreover, the library's original location, the Warburg Haus, in Hamburg, is currently a center for art history research and academic events - see: <www.warburg-haus.de/>, Access on Feb. 28, 2019.

Warburg (1866-1929) structured his personal library based on the principles of a research archive. Comprised of volumes of books, notes and the famous panels, which Warburg referred to as *Pathosformeln*, his library brought together document sources in order to better understand the evolution of classical forms in time, and on the re-signification and survival processes thereof for Western culture. Even though the library does not meet the demands of science organization, but those of the network of relations and associations Warburg established as he advanced his research on the science of image. Also, Warburg did not see any hierarchy between different fields of knowledge or the subjects they focused on, whereby everything is submitted to the organic logic of the progress of his research. Warburg's library would not exist without the panels he started working on to come up with the Mnemosyne Atlas, which remained unfinished upon his death, and which are pictorial guides or cartographies operating as a gateway to his library and writings.²⁸ It is no wonder that the library seems so appealing to contemporary artists and curators, who find common grounds with their own practices and a methodological possibility to fictionalize and build several narratives, all different among themselves.²⁹

28 For a brief description and definition of Warburg's Mnemosyne Atlas de Warburg, see: <<https://warburg.library.cornell.edu/about>>, Access on Feb. 28, 2019.

29 Didi-Huberman, Georges, op. cit. On this matter, see the series of exhibitions organized by French philosopher and art historian Georges Didi-Huberman on Warburg's Mnemosyne Atlas, especially the installation devised together with artist Arno Gisinger for Palais de Tokyo, in 2014, *Nouvelles histoires de fantômes*, available [online] at <www.palaisdetokyo.com/en/event/georges-didi-huberman-and-arno-gisinger>, Access on March 1, 2019.

It seems clear that Warburg did not devise the atlas support, though he did use it to come up with a new work methodology for art history as an academic discipline, which then stemmed into the formulation of a theory of image. Atlases or notebooks with collections of excerpts of pictorial or text references seem to have been more common than imagined in the context of artistic education/formation in the nineteenth century, especially in the academic environment, but also used by avant-garde artists of the early twentieth century. In 2016, the curators who organized the exhibition in honor of the one hundred years of the death of futuristic artist Umberto Boccioni (1882-1916), included Boccioni's atlases or notebooks in the show, which were found by chance at the Municipal Library of Bologna.³⁰ As was the case of the panels of Warburg's Mnemosyne Atlas, Boccioni's atlas is also comprised of a file with his reference images, in the pursuit of a new artistic language.

The Warburg Library certainly served as paradigm for the birth of other archival frameworks developed for the field of art, both at the same time and after it. On this matter, it is worth mentioning the organization of the archival collection of Los Angeles' Getty Research Institute. As a private institution tied to the Getty Foundation, the Getty Research Institute is a art history research center that has, since the 1980s, and thanks to an international research residency programs, developed an archive-based collection division in art history: the so-called Special Collections.³¹ One of

30 Contò, Agostino & Rossi, Francesca (orgs.). *Umberto Boccioni Atlas*. Milan: Scalpendi Editori, 2016.

31 See: http://www.getty.edu/research/special_collections/?hp-2nd-level-nav=1 (access on March 3, 2019).

the purposes of this program is precisely to classify and produce knowledge on its Special Collections. Unlike the Warburg Library, the Special Collections still have a “universalizing” ambition; in other words, of becoming an international documentation center for art history research, ranging from documents on classic archeology to contemporary artists. The Warburg Library, in turn, was built on research on classic art tradition.

The Getty Research Institute has recently acquired one of its most famous collections, by Swiss critic and curator Harald Szeemann (1933-2005),³² which has already been showcased in two exhibitions. The first one was held in 2013, when the items became part of the Special Collections, and Getty sponsored the re-edition of the famous exhibition Szeemann curated at the Kunsthalle, in Bern, Switzerland, in 1969, which launched his international career as an independent curator. The travelling re-edition of the *When Attitudes Become Form* exhibition included a specific portion on the images and text documents of the original show, part of Szeemann’s personal collection.³³ In 2018, when the Getty Research Institute finished organizing Szeemann’s collection, a new exhibition was organized – *Harald Szeemann: Museum of Obsessions* – this time structured according to how Szeemann organized his shows, in chronological order.³⁴ As such, the exhibition plan

32 See on the tool bar “Notable Works and Collections”, the description on the background of the Szeemann collection, available [online] at <www.getty.edu/research/special_collections/notable/szeemann.html>. Access on 3 mar 2019.

33 Celant, Germano (org.). *When Attitudes Become Form, Bern 1969/ Venice 2013*. Milan: Fondazione Prada, 2013.

34 Phillips, Glenn & Kaiser, Philipp (orgs.). *Harald Szeemann: Museum*

was set based on the leading exhibitions Szeemann put together throughout his life, integrating works and objects shown during such events, with the additional contribution of the very documents (pictures, texts 3-Ds) part of the curator's collection.

This same approach is often used by institutions organizing recurring exhibitions, as is the case of the Venice and São Paulo Art Biennales, among others. For instance, this is also how collections were organized at the Ars Electronica Festival and the Videobrasil Festival.

The Venice Biennial department in charge of the historical documents on the art festival also has sets of plans and models, as well as a film collection – possibly one of the largest and most important collections on the history of filmmaking, as the Venice Biennial is responsible for the Venice Film Festival. Organized in the 1970s, the *Archivio Storico delle Arti Contemporanei* (ASAC), became a reference for the documentation and cataloguing process of twentieth century art. After facing financial hardships in 2000, ASAC was restructured, which plan included organizing a digital base for the collections since 2004.³⁵ The São Paulo Biennial Foundation organized the Wanda Svevo Historical Archive shortly thereafter. Though the organizers had plans to collect the documents on the Biennial editions since 1951, the archive was only set up and structured for research purposes in the twenty-first century, especially after the momentum gained in the early 2000s.³⁶ In turn, the

of Obsessions. Los Angeles: Getty Publications, 2018.

35 See: <www.asac.labiennale.org>. Access on March 3, 2019.

36 See: <www.bienal.org.br/arquivo>. Access on 3 mar. 2019. Though there is a project to organize the archive of the early 1990s, it was only after the 29th São Paulo Biennial that the Biennial Foundation board

archives of the Ars Electronica and Videobrasil Festivals, respectively organized abroad and in Brazil, played a key role in the organization of new media, and in what is currently referred to as time-based media art; in other words, works of art using videos, audio and digital media in general.³⁷

The pathway thus far established in this analysis requires addressing the university context, especially the case of the University of São Paulo (USP). To begin with, it is important to mention the organization of the Institute of Brazilian Studies of the University of São Paulo (IEB USP).³⁸ Established by historian Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) in 1962, and planned to be an institute for advanced study, focused on the research of Brazilian history and culture, IEB USP was planned together with the integration of the São Paulo Museum to the University, also part of a larger process covering the foundation of MAC USP, the Zoology Museum and the Archeology and Prehistory Museum,

understood the importance thereof. The history of the art festival played a key role in the project devised by curators Ivo Mesquita and Ana Paula Cohen for the edition, including a specific area for the collection, open for public consultation. Mesquita, Ivo & Cohen, Ana Paula (orgs.). *Guia. 28a. Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008.

37 Idealized by Austrian Peter Weibel (1944), the first edition of the Ars Electronica Festival was held in 1970, and was the world's first festival dedicated to discuss and promote new media and the connections between art and technology. See <<https://ars.electronica.art/about/>>. Access on March 4, 2019. The first edition of the Videobrasil Festival was organized in 1983 by the São Paulo Museum of Image and Sound (MIS), sponsored by Fotóptica. Since 1991, Solange Farkas has chaired the Videobrasil Cultural Association, and the initiative has become an important festival for the visual arts. See: <<http://site.videobrasil.org.br>>. Access on March 4, 2019. Both festivals are references when it comes to the process of digitally storing archives.

38 See: <www.ieb.usp.br/sobre-o-ieb/historico/> Access on March 4, 2019.

when USP was officially transferred to its new campus.³⁹ The IEB USP collections came from the purchase of the library, archive and art collection of critic, musicologist and modernist writer Mário de Andrade (1893-1945). Its organization as an archive both for theme-based and personal documents and collections caused IEB USP to be quite similar to a museum. As for the art museum, especially a museum such as MAC USP, aside from its museum-like nature, IEB USP seems to have received certain collections shared with MAC USP. Interestingly enough, Mário de Andrade's art collection went to IEB USP – maintaining the organic nature of the interaction between the art works, Andrade's library and documents. However, other leading collections for Brazilian visual arts were divided into documents, books and art works.

For instance, when USP received the donation made by psychoanalyst, collector and art critic Theon Spanudis (1915-1986), his items were separated into personal archive and art collection, sent to IEB USP and MAC USP, respectively.⁴⁰ One could argue that MAC USP did not have a struc-

39 On the program for the new campus and inclusion of the museums as part of USP, see Pedrosa, Mário, "Parecer sobre o CORE da USP", *Revista Risco. Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo - programa de pós-graduação do departamento de arquitetura e urbanismo - EESC USP*, 1-2, 2003, pp. 67-73. [article originally dated Nov. 14, 1962] and Brandão, Carlos Roberto Ferreira & Costa, Cleide, "Uma crônica da integração dos museus estatutários à USP", *Anais do Museu Paulista*, São Paulo.N.Sér.v.15.n.1.p.207-217.jan.-jun.2007, on the inclusion and establishment of new museums at USP.

40 Theon Spanudis donated part of his art collection and personal archive to USP in 1979. The main reference on the profile of his art collection is still Maria Izabel Branco Ribeiro's master's thesis. See: Maria Izabel Branco Ribeiro, "Construtivismo fabulador: uma proposta de análise da coleção Spanudis", submitted to the Graduate

tured archive when the Spanudius donation was received. However, the absence thereof and even before the organization of its Historical Archive did not prevent MAC USP from receiving other private documents over the years.⁴¹ It therefore seems there was some sort of change to the curatorial and conceptual project of both MAC USP and IEB USP; after all, in relation to IEB USP, for instance, when Mario de Andrade's legacy was purchased, all three sets (personal documents, books and artworks) were sent to the same facilities. As for MAC USP, the institution clearly attempted to implement a curatorial project capable of absorbing such organic connections, at other occasions, thereby taking on documents, books and artworks as an interdependent whole.

The establishment of the MAC USP library supports this hypothesis, as its initial collection came from the purchase of the personal library of artists and cultural agitator Paulo Rossi Osir (1890-1959),⁴² suggesting the Museum opened up to collections comprising personal libraries of leading names in the field of art, in the twentieth and twenty-first

Program in Visual Arts of the School of Arts and Communications of the University of São Paulo (ECA USP), in 2001.

- 41 For a guide on MAC-USP's Historical Archive, see Magalhães, Ana Gonçalves; Bevilacqua, Gabriel Forell & Ribas, Elisabete Marin (orgs.). *II Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa. Tecnologia, informação e acesso*. São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, 2013. pp. 237-241. The museum's first archive was named Archive of the São Paulo Museum of Modern Art, as MAC USP was founded upon transfer of collections from the São Paulo Museum of Modern Art (MAM) to USP, from 1962 to 1963. The Historical Archive became a formal organization within MAC USP in 1996.
- 42 On the personal library of Rossi Osir and its incorporation by MAC USP, see the master's thesis written by Lauci Bortolucci (2007), available [online] at <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-19102011-133617/pt-br.php>. Access on March 5, 2019.

centuries. Hence, though the Museum's library was built, throughout the years, according to the profile of its archive and research lines, it also includes personal libraries of important names of the modern and contemporary art world. Its most recent acquisition came through the donation included in the will of the Museum's first director, historian, curator and art critic Walter Zanini (1925-2013), in the form of his library and personal documents.⁴³

Between the documents currently maintained at its Historical Archive, and the books available at its library, MAC USP holds precious collections for Brazilian history of visual arts. In addition to the aforementioned collections, at least another eight came as donations made by Brazilian artists,⁴⁴ which are still expected to become available for research and future disclosure. In order to ensure the objects part of its library and archive are mobilized and contributed towards the furtherance of knowledge and reassessment of history, theory and art critic of the twentieth and twenty-first century, in Brazil, in the process of reformulating its rules, bylaws and regulations, in 2012, MAC USP attributed the same weight of its artworks to its library and historical archive: all three are part of what MAC USP understands as its collection.⁴⁵ In so doing, MAC USP has attempted to both determine the rules applicable to and encourage the existence of libraries and personal documents at the Museum.

43 Freire, Maria Cristina Machado. *Walter Zanini. Escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2013.

44 Magalhães, Ana Gonçalves; Bevilacqua, Gabriel Forell & Ribas, Elisabete Marin (orgs.), *op.cit.*, pp. 240-241.

45 See Chapter VI, Section 33, Sole Paragraph, of the MAC USP Rules, available [online] at <www.leginf.usp.br/?resolucao=resolucao-no-6439-de-17-de-outubro-de-2012>. Access on March 6, 2019.

Recently organized exhibitions stemming from new research developed on the MAC USP artworks have gradually showcased the articulation between all three types of collections. For instance, it is worth mentioning the exhibition entitled *Classicismo, realismo, vanguarda: pintura italiana no entreguerras* [Classicism, Realism and Avant-garde Art: Italian Painting in the Interwar Period], of 2013, in which books part of Paulo Rossi Osir's library were showed together with the artworks, and the catalogue included a section dedicated to the documents applicable to the collection of studied paintings, currently part of MAC USP's Historical Archive and Catalogue Division.⁴⁶ Such model is not new, but otherwise based on the traditional format of exhibition catalogues, as improved by the growing specialization of the curatorial activity at art museums in the first half of the twentieth century, which is still currently use. This is especially true when it comes to any events arising out of academic research and/or presentation of unpublished material. Thanks to such model, research developed on art history, critic and theory may currently resort to essential sources to study art across different levels.

Finally, it is worth once again mentioning the artists' contribution towards promoting document and book collections within art museums. It is common practice nowadays for art museums to ask artists to provide documents from their personal files, containing exhibition propositions and projects. The purpose of such actions is to value a museum's institutional history, qualify and further the

⁴⁶ Magalhães, Ana Gonçalves. *Classicismo, realismo, vanguarda: pintura italiana no entreguerras*. São Paulo: MAC USP/PRCEU, 2013. pp.197-204.

production of knowledge on its sources. In certain cases, it is thanks to measures artists take that archives are revalued at the institutions that build them. There are events in which the guest artist who is asked to “activate” the archive of a museum or artistic institution becomes the leading actor in the organization thereof, as a research tool.⁴⁷ In this regard, it is worth mentioning the role played by Brazilian artist Mabe Bethônico and her theme-based approach to archives and to the history of institutions, in the form of propositions ranging from *O colecionador* [The Collector] (public collection, in progress, 1996-), all the way to her project for a fictional museum, her wall project for the São Paulo MAM (which activated the museum’s library), all the way to her two interventions at the Wanda Svevo Historical Archive of the São Paulo Biennial Foundation, respectively, in 2006 and in 2008.⁴⁸ Bethônico plays a key role in shaping one’s approach to the study of archives at art museums, for her actions were based on her research activity, within the Brazilian academic context. Such actions are therefore a reminder that “activate” stands for research, and that art research is just as legitimate as the other fields in the process of building and furthering knowledge, and that document collections play a key role in the curatorial process.

47 Lemay, Yvon, “Arte e Arquivos: Novas Perspectivas da Arquivologia” In Magalhães, Ana Gonçalves (org.). *IV Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa*, 2017, São Paulo. *Anais do A formação interdisciplinar do documentalista e do conservador*. São Paulo: MAC USP, 2017. pp. 181-210.

48 Bethônico, Mabe & Pato, Ana (orgs.). *Mabe Bethônico. Documentos, arquivos e outros assuntos públicos*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2017.

BIBLIOGRAPHY

- BETHÔNICO, Mabe & PATO, Ana (orgs.). *Mabe Bethônico. Documentos, arquivos e outros assuntos públicos*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2017.
- BRANDÃO, Carlos Roberto Ferreira & Costa, Cleide, "Uma crônica da integração dos museus estatutários à USP". *Anais do Museu Paulista*, São Paulo. N.Sér.v.15.n.1.p.207-217.jan.-jun.2007.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida & Bellotto, Heloisa Liberalli. *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros, 1996.
- CELANT, Germano (org.). *When Attitudes Become Form, Bern 1969/Venice 2013*. Milan: Fondazione Prada, 2013.
- CONTÒ, Agostino & Rossi, Francesca (orgs.). *Umberto Boccioni Atlas*. Milan: Scalpendi Editori, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions de Minuit, 2002.
- FREIRE, Maria Cristina Machado. *Walter Zanini. Escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2013.
- GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg: An Intellectual Biography, With a Memoir on the History of the Library by F. Saxl*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- HUYSEN, Andreas, "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia". *Public Culture*, Volume 12, Number 1, Winter 2000, pp. 21-38.
- LEMAY, Yvon, "Arte e Arquivos: Novas Perspectivas da Arquivologia". In Magalhães, Ana Gonçalves (org.). IV Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa, 2017, São Paulo. *Anais do A formação interdisciplinar do documentalista e do conservador*. São Paulo: MAC USP, 2017. pp. 181-210.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves; Bevilacqua, Gabriel Forell & Ribas, Elisabete Marin (orgs.). II Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa. Tecnologia, informação e acesso. São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, 2013.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Classicismo, realismo, vanguarda:*

- pintura italiana no entreguerras*. São Paulo: MAC USP/PRCEU, 2013.
- MARINGELLI, Isabel (org.). III Seminário Serviços de Informação em Museus. Colecionar e significar: documentação de acervos e seus desafios. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de, "Arquivos de artista, museus e pesquisa: reflexões de um historiador" In Magalhães, Ana Gonçalves (Org.). I Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa. São Paulo: MAC USP, 2010. p.10-27.
- MESQUITA, Ivo & COHEN, Ana Paula (orgs.). *Guia. 28a. Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008.
- PHILLIPS, Glenn & KAISER, Philipp (orgs.). *Harald Szeemann: Museum of Obsessions*. Los Angeles: Getty Publications, 2018.
- PEDROSA, Mário. "Parecer sobre o CORE da USP". *Revista Risco. Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo - programa de pós-graduação do departamento de arquitetura e urbanismo - EESC USP*, 1-2, 2003, pp. 67-73. [article originally dated Nov. 14, 1962].
- WARBURG, Aby. *Mnemosyne Atlas*. Madri: Akal Ediciones, 2010.

Milestones

Lasar Segall claimed he was born in 1891, and that the 1889 date included in many of his documents referred to the intentional change made by his painting professor, Carl Pankow, who allegedly increased the young apprentice's age by two years to ensure his admittance to the Berlin Imperial Academy of Fine Arts. The doubts regarding Segall's real date of birth were further increased as the year of 1890 was also mentioned in different documents, catalogues and publications.

In 2016, researcher Vera d'Horta suggested the correction to Lasar Segall's date of birth, based on the assessment of items part of the Lasar Segall Archive. Late nineteenth century documents were key to determine the new date. In June 2016, the Lasar Segall Museum confirmed the validity of her claims and officially implemented the new date of birth (July 21, 1889).

[P. 53] Note confirming Lasar Segall's birth, 1889. Handwritten, Russian, 1 page, 17.6 x 11 cm. Translated by Victor Selin.

"I hereby confirm that, on July 8⁴⁹ of this year, the citizen of Novgorod, Abel Guirchovitch Segall, had a male child, who was named Leizer (Lasar).

City of Vilna, July 18, 1889
Signed by the Rabbi"

[P. 55] Lasar Segall's attendance record at the course offered by painter Carl Pankow in Berlin, March 20, 1907. Handwritten, German, 1 page, 41.8 x 33 cm. Translated by Wolfgang Pfeiffer.

"From April 15, 1906 to March 15, 1907, Mr. Lasar Segall, of Vilna, Russia, born on July 8, 1889, attended my course and fully learned the content thereof. I may hereby grant him the general and scientific training diploma.

Berlin, March 20, 1907
Carl Pankow"

⁴⁹ The date is recorded in the document according to the Julian calendar, then effective in Russia. Thirteen days are added in order to convert to the equivalent date in the Gregorian calendar; in other words, July 21.

[P. 57] Lasar Segall's Certificate of the Berlin Imperial Academy of Fine Arts, of May 18, 1907. Printed and handwritten, German, 27.9 x 39.3 cm.

[P. 58] Lasar Segall's Brazilian ID card, September 10, 1924. Printed and handwritten, Portuguese, 20.4 x 13.8 cm.

[P. 60] German ID card, March 29, 1926. Printed and handwritten, German, 32.8 x 21 cm.

[P. 61] Certified and official translation of Lasar Segall's Birth Certificate, November 25, 1926. Typed, Portuguese, 1 page, 31.2 x 42.5 cm.

[P. 62] Declaration of Brazilian citizenship granted to Lasar Segall, August 26, 1927. Printed and handwritten, Portuguese, 49.2 x 37.9 cm

Diasporas, Drifts, Displacements

The Lasar Segall Archive also holds several traces of the intense migrations that marked the first half of the twentieth century. Lasar Segall him-

self and several of his family members were constantly on the move, which translated into – not always peaceful – contact with other cultures and landscapes. The experience of immigration marked the work of Lasar Segall, becoming one of the recurring themes of his paintings.

[P. 65] Daily travel journal of Oscar Siegel and Ida Siegel, August 21, 1911. Typed, Russian, 6 pages, 43 x 35.6 cm. Translated by Ivan Vereiski.

Oscar Siegel⁵⁰ (1881-1927), Lasar Segall's older brother, wrote this travel diary in 1911, together with his wife Ida Ocougne Siegel (1887-?), aboard the ship coming from Russia to Brazil, alongside five-year-old Ettel and two-year-old Moses Siegel. Originally from the city of Vilna, the Siegel family immigrated in the pursuit of a better life.

"The sea is black, furious, today. It rained yesterday, all day long. Today is cold. I went to the deck around eight this morning, and the view was quite different from

⁵⁰ Spelling differences in the last names of brothers Lasar and Oscar results from the decisions made by immigration authorities, who used different criteria to transcribe their names.

yesterday. The never-ending ocean is on one side, and the coast of Spain on the other. There is an extensive mountain range. One can still see forests and colonies in certain areas, with the help of the binoculars. We have been traveling for five days only, yet I truly long to walk on firm land. We have come across several ships. Things should be rather different after Lisbon."

[P. 69] Lasar Segall's thoughts when visiting Vilna during World War I, 1917. Typed, French, 3 pages, 32 x 31.8 cm. Translated by Vera d'Horta.

"The people of Vilna, particularly the Jews, have undergone appalling hardships in the past, including bloody pogroms and calamities, which however seem small when compared to the horror that has now befallen upon them. It is difficult, impossible to describe such things in details. There are no appropriate words for this situation and it requires seeing it in person, in order to experience the immense suffering that threatens the lives of thousands of condemned souls in this terrible reality...

The streets are ridden by people, sentenced to starve to death, though still striving to hold out

their hands, in the hope of alms. Mothers with hunger-swollen legs gather up their last bit of energy to supplicate passersby for a loaf of bread for their children, laid flat out on the streets, reminding one of skeletons in their meagerness and miens. People who have left a life of abundance in the past erratically roam the streets, as hopeless shadows, aloof to all consequences of their ailments. Such agony and pain in their eyes and walk, involuntarily triggering the comparison to a fly that cannot get rid of the spider web, and from which the spider slowly, but unflinchingly sucks out all of its life."

[P. 73] Copy of Lasar Segall's letter, written in Berlin, to his brother Oscar Segall, in São Paulo, dated as of February 19, 1923. Typed, German, 7 pages, 26 x 20.8 cm.

Lasar Segall describes Germany's precarious situation in the peak of hyperinflation to his brother, and reflects on the effects thereof upon the arts and culture. He shares his plans of definitively moving to Brazil.

"I often yearn for pure air, far away from all the foulness around me. At times, when my soul finds itself excessively heavy, I imagine this

quiet place, where I will be able to achieve some of my plans, lies in Brazil. The Brazilians I spend time with around here encourage me to do so, but, at this point, it seems rather difficult to realize such yearnings. What do you reckon? Evidently, one cannot count on immediate success. I have great plans, I want to promote large exhibitions in Brazil and Argentina, not only with my works, but with the works of other people I have been in contact with; I also have plans for conferences, etc. Doing so not only takes a lot of money, but also energy and perseverance. The last two I have, should the push therefor appear."

[P. 75] Letter written by Friedrich Maron to Lasar Segall, May 26, 1924. Typed, German, 2 pages, 28.4 x 22.5 cm.

German artist Friedrich Maron (1887–1944) also immigrated to Brazil. His friendship with Lasar Segall began in Germany, and they remained pen pals for several decades. Maron and his wife came to Brazil in 1924, only a few months after Segall. Unlike the Russian artist, Maron initially avoided the large Brazilian cities, having found his place in Irati, in the state of

Paraná, where some of his relatives had already arrived. Maron's letters describe the cultural and social scene in Brazil's interior, at a time when mass immigration changed the local landscape. His letters also speak of the cultural scene in Curitiba, where he organized an exhibition with his engravings. Friedrich Maron never left Brazil, having lived in Rio de Janeiro until his death, in 1944.

"We finally arrived in Irati at ten o'clock, on Sunday, five hours later than expected. We met a very kind Austrian gentleman on our deck, who spoke Portuguese. He helped me send off our luggage in Itararé, and I thus faced no difficulties receiving the dispatched box. It had been raining terribly for eight days already, even before our arrival, and the roads were absolutely insurmountable for horses and wagons. For this reason, my uncle had not received my telegram, and we had to wait in Irati. He had already sent a horseman, by chance, when the rain dwindled down, to find out whether we had already arrived; he told us it was still impossible to have someone pick us up. We would have to wait for the roads to be minimally passable, as it takes

four hours to cover the distance between the station and the colony on horse, and six on the wagon. The greatest obstacle was a hilly and steep stretch, which kept us stranded at the hotel for three days. Someone finally came for us on Thursday, when our life-and-death journey began. It seemed like the wagon was about to turn every single minute, horses and wagons deep down into the mud, far past their axes. The most dangerous parts were on the curves, as we drove up the mountains. We finally arrived at the Colony in the afternoon, and you can imagine how emotional it was to see everyone again."

Aesthetic Concerns

Aside from his intense production, Lasar Segall devoted much of his energy to the theoretical dimension of the artistic *métier*. As a reader of the art criticism and history of his time, Segall built a strong aesthetic doctrine, which he stood for throughout his entire life, having shared such notions in pieces, papers and conferences published on several occasions.

[P. 83] Copy of Lasar Segall's letter to an unknown recipient, August 24, 1920. Typed, German, 2 pages, 28.4 x 22.4 cm.

"Dearest Doctor,

I have only now had a chance to make a statement on your daughter's work, as you have requested.

[...]

I truly appreciated the works you have sent me; they reveal great talent. She should not imagine she has not learnt enough, or that she failed to draw nature with sufficient fidelity. Such ideas could make her feel insecure, and she would eventually attempt to express herself through a belittled realism. Your daughter's strong experience and fantastic internal realm would be destroyed in this process. She tries to represent man and the landscape with much strength, as she believes to see them, and eventually loses track of the fact that the shapes of things in her internal realm are rather different from those seen in nature – perhaps drawing in a disproportional fashion, perhaps achieving shapes that bewilder, precisely because one cannot see them as she does. Great feelings stand out in her work, above all else. The more she is able

to set aside minor distractions such as hair, heads, clothes, etc., the more her private world will come out stronger – the more misaligned, primitive, childlike everything is created.

[...]

I would like to give her a piece of advice, in just a few words: do not mind details, or techniques or visual forms too much. Quite to the contrary; no technical refinement, it is best to express oneself in an awkward, puerile and simple manner. Paying attention only to lines and colors that best match one's most intimate ideas, and through which it is possible to express oneself in the most perfect way."

[P. 87] Excerpt of a piece written by Lasar Segall, c. 1920. Typed, German, 3 pages, 28.8 x 21.3 cm.

"When impressionism depleted itself, it became clear that a new era had dawned, that people, especially creators, felt something different, which led to a fight against impressionism. Something else was needed. The time was excessively superficial, excessively aesthetic. It was necessary to find a new pathway, and thus came expressionism.

Expressionism: expression, as opposed to impressionism, impression. Arrival of revolution in art. There was an urge to break with tradition. No one wanted to walk down previously treaded paths, and the struggle continued until the fall of impressionism. The expressionist movement is dependent upon individuality, the personal universe of each creator and of the shapes one has found to express such realm. Considering each creator ultimately draws one's inspiration from a different source, each person finds shapes through which to express one's universe. I refer especially to those who have achieved a unique shape, not to the imitators who deceive the audience. Certain artists have started giving cubist form to the universe; they have, in a certain way, destroyed the world to then rebuild it according to their principle and cubist-artistic vision; others, in turn took to futurism, concurrently depicting several events; a third may yet be completely abstract. One therefore waived any and all traditions, all things past, to erect the New. This is the clear expression of our time."

[P. 91] Manuscript for the conference entitled *On Art*, by Lasar Segall, 1924. Typed, Portuguese, 7 pages, 25.8 x 20.2 cm

Shortly after his arrival in Brazil, in 1924, Lasar Segall was invited to join the soirées organized at Vila Kyrial. Residence of senator Freitas Valle, patron of the arts in São Paulo, Vila Kyrial was an important meeting point for artists, writers, poets and enthusiasts. Segall produced the conference *On Art*, originally written in Russian and translated into Portuguese, language in which it was read, in public, by Mário de Andrade.

"All of a sudden, the impotence of art during many, many centuries, became clear. We were struck by fear of the wide and profound abyss extending between the great eras -and us, and, suddenly, we viewed primitive works of art, of the Egyptians, Byzantines of East Asia and Medieval art with a sense of interior kinship or connection. Our heart started beating strong again, and our blood began circulating with greater intensity. We felt like we had the same aspirations. The thirst for spirituality in art, for a spiritual attitude towards the world, a thirst for all things transcendental,

irrational, sparked a great fight for art in the early twentieth century.

[...]

It was necessary to create a new world. It became clear that art was not technique, but truth dressed in shapes, expressed using elementary means."

[P. 93] Text *Art and Public* by Lasar Segall, May 29, 1928. Newspaper excerpt, Portuguese, 1 page, 23 x 32.6 cm.

Following new statements of discontent triggered by an exhibition on his works, Lasar Segall published a series of three articles entitled *Art and Public*, in São Paulo newspaper *Diário Nacional*. Segall attempted to clarify the meaning of his modernist proposals and sustained the need for aesthetic renovation.

"A new artistic experience that creates such a new form is not recognized by part of the audience; ultimately, this is not possible, on a large scale, when it comes to art. The worst part of it all is that the audience denies, with wrath and mockery, or, even worse, combat. Art is generally deemed as something that has no common grounds with life. The

need for never-ending research is not understood. There is a perception that the assessment of works of art does not require special knowledge or natural aptitude; in other words, sensibility. Each person trust one's minor feeling, coming to a dead-end alley paved by blind belief in school-bench rules learned on anatomy, perspective etc. Any experiences in this domain are deemed superfluous. To this audience, art seems to be a superficial pastime, emotional in its nature, and they refuse to acknowledge the greatest artists are struggling in their ateliers, in the pursuit of new forms of expressions, much like in all other times, in order to provide new impulses, new rhythms, to the life of their time."

[P. 95] Piece entitled *Die deutsche Malerei* [The Art of Painting in Germany], written by Lasar Segall, published in German newspaper *Gegenwart*, March 12, 1935. Newspaper excerpt, German, 1 page 48.3 x 33 cm. Translated by Jenny Klabin Segall.

"Every art is tied to the soil in which it is born. But if it is truly great and powerful, it knows not of frontiers, having the universe as its

field of action. Or, in other words, it is through true art that national feeling acquires international form. The current period was one of the most auspicious for German painting, as there was hope that German art would conquer its much deserved place in the world, when, unfortunately, the Third Reich came about!

And where is German painting two years into the Nazi-socialist government? Are its current pitiful conditions but a temporary crisis?

The German artist is uprooted. He must transmit the Nazi-socialist vertigo into his work, based on an illusory doctrine."

[P. 97] Piece entitled *A arte israelita e seus intérpretes* [Jewish Art and Its Interpreters], written by Lasar Segall, published in newspaper *A Civilização*, 1936. Newspaper excerpt, Portuguese, 1 page, 28.2 x 23.3 cm.

"Jews do not conceive life and the world around them with the naturalness peculiar of those who feel with their eyes: they live more intensively with the conformations of their imaginations, their thoughts. As such, Jews find it easier than anyone else to place oneself in lively contact with

expressive art, as is the case, for instance, of Egyptian, Byzantine and Medieval art. Also, it becomes easy to place the Jew in a true relationship with contemporary art, for the art of expression provides man with the possibility of expressing the life of one's soul."

Modernist Revolution in Germany

Lasar Segall took part in the aesthetic transformations in progress during his period in Germany, having established contact with several civil society groups organized to foster and promote modern art and profited from their support initiatives. There are glimpses of such undertakings and relationships in the collection available at the Lasar Segall Archive.

[P. 101] Letter written by Karl Schneider to Lasar Segall, September 9, 1909. Handwritten in black ink, German, 8 pages, 21 x 33 cm. Translated by Wolfgang Pfeiffer.
 "We have really worked hard thus far, though the weather has often caught us off-guard, and we have

had to run around carrying our belongings all over the place, so as to escape the heavy rain. We have set up a room at our house, in which we manage to work quite well during the rainy season."

[P. 105] Minutes of the meeting of group The New Circle, at Hotel Bristol, in Dresden, May 5, 1917. Typed, German, 6 pages, 33 x 21 cm.

"[...] one should not allow any limitation on the reach of intellectual achievements. Current circumstances have prevented creators of culture to take their ideas to the public, resulting in atrophy in the cultural production of the individuals. Book and newspaper publishers and editors everywhere are inert. Such severe crisis triggers the yearning to reconnect cultural producers and people. Doing so requires providing the appropriate forum for cultural producers to be heard. They want to have the chance to explain themselves the purposes and perspectives of their achievements, release their original pieces, take their art works to public exhibition, perform music and theater and give conferences on their reflections. A small circle must be exposed to such new

ideas in the field of discoveries, techniques, natural sciences and philosophy, to then broaden such efforts to society as a whole, beginning with Dresden."

[P. 106] Catalogue of the first exhibition of the 1919 Dresden Secession Group, at the Emil Richter Gallery; cover illustrated with a woodcut by Conrad Felixmüller. Print, German, 42 pages, 28.7 x 23 cm.

[P. 109] Letter written by Lyonel Feininger to Lasar Segall, May 25, 1919. Handwritten, German, 1 page, 28 x 22 cm. Translated by Wolfgang Pfeiffer.

"I truly have to thank the organization of the 1919 Dresden Secession Group for sending the May journal! I must share the immense joy I felt to see the reproduction of two of your works – *Death* and *At the Atelier*. Your works cause such a deep impression in my soul. Thanks to your youthful vigor and disengagement of tradition, you succeed on having a direct effect that I only feel after one thousand fights (and, above all, in a quite different fashion). The future belongs to your strength!"

[P. 111] Letter written by Friedrich Schreiber-Weigand, head of a public museum in Chemnitz, to Lasar Segall, October 29, 1919. Typed, German, 2 pages, 22.6 x 14.5 cm.

"Mr. [Leopold] Eger would like to purchase the engraving *Umarmung* [Embrace], and he has made it quite clear that he has no objection to the idea of giving it to our collection. However, he is not willing to pay for the full amount requested, and, especially, he does not wish to pay [Emil] Richter's commission. I ask you to please inform him how you would like to proceed with this negotiation. Evidently, I am very interested in having your engraving in our collection. Yesterday, the Exhibition Committee unanimously suggested that both engravings referred – *Bettler* [Beggar] and *Am Totenbett* [On the Death Bed] – should be acquired for our collection. I am sure the board will agree to such suggestion."

[P. 113] Letter written by Paul-Ferdinand Schmidt to Lasar Segall, October 30, 1919. Handwritten, German, 2 pages, 29 x 22.3 cm. Translated by Wolfgang Pfeiffer.

Paul-Ferdinand Schmidt,
Director of the City Museum of

Dresden, informed Lasar Segall on the decision to purchase the work *Eternal Walkers*, opening the modern collection of such institution. The document evidences the moment when German museums discontinued the resistance against avant-garde art, which process would continue during the entire Weimar Republic (1918-1933). In turn, modern works purchased by German public museums were confiscated and exhibited as degenerate art during the Nazi regime (1933-1945).

"It is with great pleasure that I hereby confirm the jubilant information that the Purchase Commission has unanimously resolved to purchase *Eternal Walkers*, in addition to three drawings and seven engravings. The only last requirement is the ratification by our honorable Mayor.

I would like to praise the both of us for being able to place your work as the first of New Art in the city's collection, which fact brings me much joy."

[P. 115] Letter written by Rosa Schapire, head of *Kunstabund Hamburg* [Hamburg Art Association], to Lasar Segall, October 23, 1920. Handwritten,

German, 2 pages, 28.5 x 22.5 cm.

"Today, I write you with a request, though allow me to further explain: Dr. Niemeyer and I would like to join efforts to publish a journal dedicated to modern art and literature. It will be entitled *Kündung* and will be issued on a monthly basis, though with two hundred copies only, hand-printed at the workshops of the decorative arts school of Hamburg. The sheets will be size 39 x 32 cm, with layout of 27 x 20 cm and with the greatest size possible, of 32 x 25 cm, for woodcuts and lithographs. It will only be possible to publish *Kündung* thanks to the sacrifices made by the friends of the arts in Hamburg, who offered the paper and print. Each issue will have four sheets with engravings. Unfortunately, at this point, *Kündung* does not have the means to pay for the contributions and collaborations of our guests.

I would really like to dedicate the third issue of our journal to Lasar Segall, including four of his engravings and an essay, written by me. I would be very thankful if you could make the matrices of the printed woodcuts and lithographs available to us – perhaps over transfer paper, as it would be very

hard to send the block. The means to print the lithographs will only be available to us for one month, whereby it would be excellent if you could send it to us as soon as possible, to start the prints.”

[P. 118] Postcard with a picture of Mary Wigman, 1920. Handwritten in black ink, German, 8.5 x 13.5 cm.

[P. 119] Postcard with engraving by Paul Klee, August 23, 1923. Handwritten, German, 10.5 x 15.3 cm.

[P. 121] Letter written by Werner Schultz to Lasar Segall, August 13, 1926. Handwritten, German, 2 pages, 28 x 22.3 cm.

“You know I had certain objections to your art. To this day, I cannot understand why feelings can only be expressed through an intense deformation of bodies, in a derisory fashion. In my opinion, you had reached a dead end, where colorful abstract surfaces floated amidst a soulless void. Consequently, you would have to abandon the activity. Or otherwise start making concessions to realism. I believe you are now on this pathway. I am happy to say so.”

Though living in Dortmund, Germany, Werner Schultz (1891

- 1931) and Segall met in Berlin, where both artists met in the first decade of the twentieth century. After having parted ways, Schultz and Segall continued writing to each other for several years.

This document shows Schultz’s impressions on Lasar Segall’s recent exhibition in Germany, including works produced during his stay in Brazil. Communications between them abruptly ceased; Schultz passed prematurely, in 1931.

[P. 123] Letter written by Otto Dix to Lasar Segall, June 8, 1927. Handwritten, German, 3 pages, 27,7 x 21,9 cm. Translated by Wolfgang Pfeiffer.

“We have been in Dresden since the first of May, living at 32 Bayreutherstrasse. In the meantime, I have been named professor at the Dresden Academy and have been teaching together with new people in arts.

On 11 March this year we had a child, his name is Ursus and he is very happy and fat. He eats a lot. How are you, your wife and son doing? Dresden is very beautiful, though summer is not yet here. I thus continue working and certainly so do you. I have received

an increasing number of portrait orders. Do write about everything you have been doing, how you have been, what is the landscape like around there and whatever else you find interesting. We still believe we will be able to visit you once my son is older and we have the means. We have recently been with Dr. [Will] Grohmann; he has written one more, and even bigger, book on [Ernst Ludwig] Kirchner.

People seldom buy art in Germany nowadays. Rich folks buy cars. Our paintings, which P. F. Schmidt purchased a few years ago, are in a storage room at the City Museum. I hope they may one day celebrate their resurrection."

[P. 125] Letter written by Erich Wiese to Lasar Segall, October 10, 1930. Typed, German, 2 pages, 29.6 x 21 cm.

"I am back home, full of uncountable memories, and I would like once again to thank you and your lovely wife for the pleasant hours I was able to spend at your house.

Financial and technical hardships have temporarily suspended our exhibition plans. We have decided to postpone it until spring 1931. I am sorry to

say so, especially considering the impossibility of showcasing your paintings, which are so much to my liking. Nonetheless, I shall inform you in due time, and I kindly ask you to send me the etchings I have purchased. Where should I send the amount of 300 marks?

I could also exhibit your engravings and watercolors in one of the upcoming months, should this not coincide with planned exhibitions. It would be great if you could send the watercolors I have chosen, together with a few other etchings and woodcuts, at your discretion."

[P. 127] Letter written by Hildebrand Gurlitt to Lasar Segall, February 1, 1954. Typed, German, 2 pages, 30 x 21 cm. Translated by Juliana Paes.

Report on the tragedy that befell Dresden in the night of February 13, 1945, during World War II, when a massive Allies attack transformed the city into a huge ruin, taking thousands of lives. Hildebrand Gurlitt, author thereof, was one of the marchands that took part in the sale of modern art works the Nazis confiscated from German museums, in what became known as the *Action against Degenerate*

Art. Though Gurlitt was acquitted for his acts during the War, at trials organized by the winning countries, the lawfulness of his business transactions during the Nazi regime is still arguable, to date.

"I was in Dresden when the city fell into ruins in one night. You might know *Kaitzerstrasse*, where my parents' house was. Mr. Kretzschmar's atelier was quite close. On the famous night of carnival 1945, when the most devastating air attack in Europe took place, my wife, children and I fled the city with a cart, leaving behind over 80 thousand dead people.

[...]

I was deeply moved when I came across the Neue Kunst Fides Gallery in your book. It was also consumed by fire, much like everything between the station and the Neustädter Theater. [...] I saw hundreds of people burned to death in front of the immense ruins of the Our Lady Church; their bodies piled up over there, on my way home, three days after the attack. The castle's tower still stands, and the *Zwinger* [baroque landmark in Dresden] is being rebuilt [...] as a poor copy. The valuable paintings, the

Grüne Gewölbe museum, the many precious things of the Ancient History Collection are in Moscow, likely falling into pieces in the basement. The Porcelain Collection was destroyed, the libraries were plundered. However, the most recent works, the Romantics, are beautifully hung at the Pillnitz Castle, saved by friends who also eventually fled.

[...] Hence Dresden is lost, as is Vilna, and, if we should see it again, what will it be like? Certainly not as the baroque city, the city of museums, perhaps not even as the birthplace of Romanticism."

[P. 131] Letter written by Emerich Hahn, of Paris, to Lasar Segall, in São Paulo, May 3, 1954. Typed, German, 1 page, 27.1 x 21 cm.

In this letter, Emerich Hahn, Hungarian art dealer living in Paris, informs he has the work *Eternal Wanderers*, which the Nazis had confiscated, and which was displayed in several editions of the degenerate art exhibitions. Before receiving the letter, Segall believed the work had been lost.

"I believe you will be happy to hear your work *Eternal Wanderers* has escaped the barbaric destruction – almost as a miracle. Chance would

have me, also one of their victims, enjoy the pleasure of saving such irreplaceable work of art.

The painting was removed from the Dresden Museum after 1933, dubbed 'Jew' (one reads in big letters, on the back: Jew). It was found after the war in the basement of a high-rank Nazi official's house. Hence, the French occupation forces found the painting, confiscated it and brought it to Paris. It was officially sold here at a government sales office, on behalf of the German war redress efforts, where I purchased it. The painting has not seen any damage, despite all the turmoil and the many dangers of the war. One of the Nazis certainly blanched when ordered to destroy this masterpiece and granted clemency, having recognized its great artistic and commercial value."

Brazilian Modernisms

Living in Brazil in late 1923, Lasar Segall soon became an active member of the group of intellectuals, patrons and artists who had been promoting the aesthetic avant-garde

movement. The Lasar Segall Archive documents Segall's presence in several cultural events in Brazil.

[P. 135] Letter written by Will Grohmann to Lasar Segall, May 2, 1921. Typed, German, 2 pages, 28.4 x 22.4 cm.

Lasar Segall had plans to organize a large German modern art exhibition, in Brazil, in 1922. He asked art critic Will Grohmann to join his efforts. Segall actually wrote to Senator Freitas Valle, in the hopes of obtaining support for his endeavors, albeit unsuccessfully.

"I was thinking about your suggestion on organizing a German art exhibition in Brazil, and have come to the following conclusions. Evidently, from all standpoints, there are only gains in holding a first-class German art exhibition in Brazil, and perhaps in Argentina, with the support of the leading circles in those countries. Well, one thing is certain: such undertaking is only possible if there is real interest on the other side. This is the only way to obtain satisfactory results, as such political-cultural actions only make sense when the other side understands and amicably and willingly welcomes such efforts. On

this end, one cannot disregard the intellectual or practical conditions, and it is only through auspicious and favorable relationships that one is able to prepare the soil for such undertaking. This would be the greatest encouragement for us, as much as possible. I can only imagine how difficult it is to organize exhibitions with the leading works of modern German art in São Paulo, Rio de Janeiro and possibly Buenos Aires. The exhibitions should be held for at least eight weeks in each city. The best date for opening would likely be July 1, 1922.”

[P. 139] Letter written by Oscar Siegel to his brother, Lasar Segall, July 8, 1921. Typed, Russian, 4 pages, 30 x 22.3 cm. Translated by Ivan Vereisky.

“I believe it will be useful to provide some sort of information about Brazil, which you will certainly find interesting. Do you remember Brazil of eight years ago⁵¹? At that time, even if you were neither interested nor had the means to study this country

or analyze its life, you might have noticed the absolute absence of a social, political and party life – let alone in arts. Also, you probably do not recall the newspapers and their political, social and art content. Things have not changed much, vis-à-vis eight years ago.

The bloodshed, the events of the past seven years, have played a decisive role in the life of the European people, and have substantially influenced their psychology and traditions. A terrible and unexpected catastrophe has occurred, and HISTORY FELL OFF TRACKS, carrying away if not all, a substantial portion of everything with it. Humanity has experienced an unprecedented nausea, much like a hangover after a night of excessive liquor. People rub their blood-ridden hands on their teary eyes, and are troubled by the impression that they are on the edge of a profound and terrible abyss. They felt dissatisfied with both present and past. The spirits and hearts have become excited; the pursuit of new ideals and new myths has begun. The spiritual element, otherwise uncommitted to the land, most certainly takes on the skies; all others, wavering between heaven

⁵¹ Lasar Segall was in Brazil from 1912 to 1913, having showcased his works in São Paulo and Campinas.

and earth, on the lines of human recklessness, indifference and frailty, suddenly shatter against the ground. Many of ours who, caught off-guard, were concerned with human issues, are now completely disappointed. Such widespread commotion, across several fields, has triggered a sense of belonging, of a movement, of a breath of life and renewal of values. Nothing of the like has taken place in Brazil. Everything is as was. The milestones of recent years have in no way affected our country, not even as a lesson. Considering the situation here has remained nothing but the same, the sun still shines as before, the oranges, bananas and coffee grow as before, as no plant was hit by a cannon ball, stomped by horses or marred by guns; peace has not been disturbed, not even by the rumbles and bangs of war, nor by the screams of the hungry or wounded; it is possibly to safely claim that life here has been the same, without any new interests, with the same indifference of the compassionate and good Brazilian – without the intellectual and social life, without newspapers, without serious periodicals, without cultural associations, with the

same occasional exhibitions of old paintings produced for business purposes, without any school, etc."

[P. 145] Letter written by Margarete Suhr (then Segall) to Mina Klabin, June 20, 1924. Copy of handwritten letter, German, 4 pages, 28.4 x 21.6 cm. Document donated to the Lasar Segall Archive by Anna Sonia Klabin Warchavchik Rotenberg.

"Jenny and I get along quite well. Our friendship has saved us both, for I believe we were both becoming rather neurasthenic. When we do not go to the cinema, we play ping pong every afternoon. These are practically the only intellectual pleasures São Paulo offers. Actually, the fact that I say so, does not mean I have forgotten we have recently been at the Freitas Valle house, when Lasar gave a lecture on modern art, translated, of course, which was read by Mário de Andrade. [...] Ah, Mina, São Paulo is so boring... I believe it will only be possible to live decently here in ten years or so... Lasar has been very successful, more in moral and artistic terms than in financial terms. Of course the two first matter, but the last ones are absolutely indispensable. There

are two other families in São Paulo interested in modern art, which have purchased something. The others only buy things of such bad taste. Lasar will organize an exhibition in Rio, and I hope he manages to sell something. I want to go back to Germany, and to look for an opportunity in theater or film for the last time; should this not be the case, I want to find myself a practical occupation. Lasar will spend some more time around here."

[P. 147] Piece written by Lasar Segall with his impressions on Brazil, c. 1925. Typed, Portuguese, 2 pages, 27,2 x 21 cm.

"When, almost two years ago, I arrived in Brazil, coming from Europe, I felt as if I had escaped an ever-closed house to the wide open air. There, one feels a hovering tension, a general tiredness of so many pursuits, so many theories, so many dreams. Here lies only the beginning of new pursuits, the future in the making. My eyes opened up, I looked in a joyous gaze, seemed liked something beautiful seen for the first time. It is of exceptional importance for artists to see something new, beautiful, different from all things

old. This brings one joy, like a child who sees the moon or snow falling for the first time. A man capable of creating, when caught up in such situation, feels as if in the presence of the source of something new, new laws, and one is taken by the thirst for new work. The eye, main intermediary between the artist's soul and the world, opens up, becomes happier and cheerful and actively contacts the soul."

[P. 149] Copy of Lasar Segall's letter to Victor Rubin, February 10, 1928. Handwritten, German, 14 pages, 27.5 x 21 cm.

"My exhibition here (December 19, 1927 – January 19, 1928), which was truly interesting, was a great artistic achievement, something I had not anticipated. It was especially successful among those who are more European than Brazilian and who have a closer relationship to art. So much has been written on the exhibition in Rio de Janeiro and São Paulo newspapers and magazines. Before closing, someone (still unknown) damaged my *Self-Portrait* with a tear, and this was also a success. I have to say I have become quite popular in Brazil, thanks to my

two exhibitions – the 1924 and the current exhibition, which should not be underestimated. Over 4,500 people came to my current exhibition, which makes a popular artist out of me. For instance, in Berlin, where there is great interest in art, exhibitions are visited by an average of five to eight people a day, and this is easy to understand: exhibition venues are generally on secondary streets, on the first floor of a building. Also, the entry fee is usually 1 mark, then another mark for the catalogue, plus the cloakroom fee, and so on, and ultimately, if an exhibition is not repeated and discussed in detail in several newspapers, nothing happens, and nothing stems therefrom that could benefit the artist. Things are different here: there are no specific venues for exhibitions; the exhibit rents a place on the main street, doors are opened all day long, entrance is free of charge, the list of works is free, there is no need to leave one's umbrella and cane upon entry, etc. Europe should also implement this model, especially now that interest in art is fading."

[P. 153] Letter written by Oswaldo Goeldi to Lasar Segall, September

15, 1928. Handwritten, German, 2 pages, 17.7 x 26.5 cm. Translated by Wolfgang Pfeiffer.

"There is a sense of emptiness around here since you have left, much like there was prior to your arrival. The 'geniuses' are all in hiding. We greet each other coldly, albeit as politely as possible – clouds of heavy mistrust hover around us. I enjoy both Manuel Bandeira and Cícero Dias. The latter produced a funeral, which was painted on a four-meter paper roll, upon which we see hordes of savage people running around in groups, past hills, towards a cemetery. The composition is quite well settled. This gigantic painted banner is excellent proof of his never-ending fantasy, which always has new lines and rhythms at its disposal, in such a way that leads one into believing that Cícero could thus reproduce his work, limitlessly, all the way to infinity. He furiously raises foam, and I believe this is but the manifestation of some sort of fantasy youth, and I would often like to suggest him to be a tad more reserved, though I lack the courage to do so, as he has been as savage as ever, nothing else is sacred to him, and I believe he would dismayingly turn

away from me, as he is completely out of control. I may feel sorry, but I especially admire his intensity; where is he headed after all?"

[P. 155] Postcard Mário de Andrade sent to Lasar Segall, April 1929. Handwritten, Portuguese, 8,4 x 13.5 cm.

"Segall

Hello! Good morning. I am returning from my trip. I have not seen you and madam Jenny for quite a while, and I miss you. The trip was epic. I spent nights singing and dancing, amidst cachaça and cashew, together with the lightest of people, under the truest moon this world has ever seen. I can no longer stand civilized life. I am people, I am song, I am party and I am good. São Paulo is even the more annoying without you. Please do leave, wherever you are. Missing you dearly, Mario".

[P. 157] Letter written by Mário de Andrade to Lasar Segall, June 22, 1929. Typed, Portuguese, 2 pages, 32 x 22 cm.

"It seems that Cícero Dias is coming to São Paulo for an exhibition. He might be in town next week already. What an amazing character! I spent over 15 days with

him in Pernambuco, and together we experienced the Recife carnival, which is absolutely out of this world. You have to see this carnival. [...] It cannot be compared to carnival in Rio. It is not about whether it is better or worse; it is something else entirely, which they refer to as 'frevo'. One is taken by this collective and fantastically delirious madness, everything jumps, everything sings on such a frenetic marched dance that it seems like a legitimate Shabbat, an overwhelming thing to see and take part in. especially because it is impossible not to partake in it, there is no prejudice that can resist it and I, for one, have engaged in the most unimaginable things in this world. We must all go there together."

[P. 159] Letter written by Lucy Citti Ferreira to Lasar Segall, 1935. Handwritten in black ink, French, 2 pages, 28.3 x 21.7 cm. Translated by Vera d'Horta.

"I would also like to speak to you about your painting.

I am still flabbergasted – one does not have to look for the most convenient song, there is no such need – I see and hear harmonies that are not quite of this realm ever since I saw your painting...

I leave tonight as if in a dream...
with a new and unforgettable
feeling...

To me, you are neither a talent,
nor a genius, but a man with a
touch of divine.

Believe me, I am not one to
exaggerate my feelings, this has
nothing to do with enthusiasm, I am
very calm, though deeply, one could
even say almost religiously touched.

I would like to thank you for the
good you have brought me. It
is much like a consolation, a
compensation vis-à-vis all the
miseries of life."

[P. 160] Referral written by Minister
of Education Gustavo Capanema,
July 19, 1937. Typed, Portuguese, 1
page, 21.4 x 13.7 cm.

[P. 161] Decree signed by Getúlio
Vargas appointing Lasar Segall
as Brazil's representative in
the International Congress of
Independent Art, July 26, 1937.
Typed, Portuguese, 2 pages,
44 x 33 cm.

[P. 163] Copy of Lasar Segall's
letter, written in São Paulo, to Israel
Ben Neumann, in New York, on
March 16, 1940. Typed, German,
3 pages, 27.3 x 19.9 cm.

In the early 1940s, Lasar Segall
prepared himself for his first
exhibition in New York. Segall
reached out to German Jewish
gallery owner Israel Ben Neumann,
who had moved to the US after
the rise of Nazism. There are
comments on the situation in the
world of arts in the letters they
exchanged. Segall expresses his
opinion on the system prevailing in
Brazilian museums in the following
excerpt, which he believed was
underdeveloped, especially with
respect to modern art.

"Unfortunately, I believe I will have
to disappoint you in what concerns
the Brazilian museums. There is
literally no one. Yes, there is one
museum in Rio, a very beautiful
building on a marvelous avenue,
but from what I recall – I was there
many, many years ago – there are
only copies in its collection. Things
are even worse at the São Paulo
Pinacotheca. Except for something
like four or five paintings by modern
local painters, including one of
my very poor paintings, there is
nothing but horrible academic
garbage. Yes, there is still a lot to be
done here in the field of art."

[P. 165] Letter written by Carlos
Drummond de Andrade to Lasar

Segall, March 7, 1942. Handwritten, Portuguese, 4 pages, 22.1 x 33 cm.

Carlos Drummond de Andrade, Chief of Staff of the Ministry of Health and Public Education, confirms Lasar Segall's exhibition will be held at the National Museum of Fine Arts, in Rio de Janeiro. The event represented one more step taken in the approximation of Brazilian government institutions and the modernist schools.

"Your exhibition [...] is scheduled for next May, and I hope it will be a happening. I kindly ask you to communicate with Oswaldo Teixeira – either directly or through me, whatever you deem best – to agree on the necessary measures, regarding the organization, catalogue and advertising."

[P. 167] Letter written by Zygmunt Turkow to Lasar Segall, July 29, 1945. Handwritten, Russian, 3 pages, 26.1 x 21.1 cm. Translated by Lucas Simoni.

Actor and theater director Zygmunt Turkow lived in Brazil for ten years, from 1941 to 1951. During this period, he worked with group The Comedians and directed the theater activities of the Sholem Aleichem Library, in Rio de

Janeiro. In November 1945, Turkow opened the *Dos groisse gevins* [The Jackpot] at the Rio de Janeiro Municipal Theater. Turkow invited Lasar Segall to work on the set and costume design for the play.

"The Sholem Aleichem Library is organizing the celebration of its thirty years in Brazil, and the main attraction of the festivities will be the performance of Sholem Aleichem's *Dos Groisse Gevins* at the Municipal Theater.

My idea is for the play to be performed as a musical comedy: the entire score will be somewhat like modernized folklore; the set and costumes, in turn, will be a styled lubok [highly colorful and expressive primitive form of Russian art]. All these elements together should result in something naïve, playful, radiant – in a lighthearted smile.

Aside from its celebratory nature, this performance should also serve as a means to showcase our theater arts, for which there is considerable interest in the Brazilian cultural circles.

Evidently, your participation as the mind behind the set and costume design would guarantee the performance's high artistic value, in addition to the solemn

celebration of Jewish culture in Brazil.”

Personal Affairs

Family life and daily events were often portrayed in Lasar Segall's works. His personal connections and affections, marriages, the birth and growth of his children, the work of his father and even the moments of loss and grief were turned into paintings, engravings, sculptures, drawings and watercolors. The documents available at the Lasar Segall Archive complement the artist's works, offering a fuller and broader picture on his private life and other perspectives on the man behind the pieces.

[P. 170] Letter written by Lasar Segall to Jenny Klabin Segall, April 21, 1925. Handwritten, German, 5 pages, 27.7 x 20.8 cm.

“We love each other, Jenetschka, and in the beginning, love is made of gazes, emotions and passionate words. Feelings are the cause of it all. It is only later, when some sort of tranquility has settled in, that one thinks of the purpose, of the intent. Is it too late? No, Jenetschka! No meaning is found

either in thought, or meditation, but in reality, and reality is dependent upon willingness. A life together is comprised of the strong desire to build something, of a mutual completeness, of the suppression of selfishness, of abandoning all things that are superficially attractive and temporary.”

[P. 173] Letter written by Lasar and Jenny Segall to Mina Klabin Warchavchik and Luiza Klabin Lorch, July 15, 1925. Handwritten, French, 3 pages, 22.4 x 33.6 cm. Translated by Giancarlo Hannud.

“Today is the last day of my honeymoon, and I would not allow it to be over without at least offering this small recollection. Pardon my silence and please be patient, I hope to soon be able to send the famous forty-page letters. Thank you for the endearing telegram with your congratulations. [...] It is one o'clock in the morning, and I must wake up at five thirty to take the train back to our dear mother. Lasar sends his embrace, already dressed in beautiful light-blue pajamas (the very same ones of the picture, which are in fact mauve), and so do I – a very, very warm embrace.”

[P. 174] Celebratory card of the Segall's five-year anniversary, with a picture of Jenny and Lasar together with sons Mauricio and Oscar, June 2, 1930. Black ink and watercolor drawing, 1 page, 17 x 11.5 cm.

Jewish Background

The Lasar Segall Archive holds over eighty documents written in Yiddish, most of which are letters exchanged between Segall and his relatives living in several places worldwide. There are also pieces published in Jewish newspapers in São Paulo and in other places.

Yiddish is a derivation from medieval German, spoken especially among the Ashkenazi Jews living in Central and Eastern Europe. Consolidated throughout the centuries, several literary masterpieces written in Yiddish raised it to a high level of expressiveness.

The systematic elimination of its speakers and cultural institutions in World War II and under the Stalin regime, as well as the acculturation of Jews in the countries to which they immigrated, sub-

stantially decreased the number of Yiddish users, having become an endangered language.

All documents in Yiddish and Hebrew part of the Lasar Segall Archive were translated into Portuguese by professor Nachman Falbel, in a project developed on a voluntary basis, together with Vera d'Horta. Thanks to such initiative, the content thereof is available to a greater number of interested parties, researchers and the general audience.

[P. 179] Letter written by Abel Segall to his son Lasar Segall, May 13, 1926. Handwritten, Yiddish, 1 page, 22.5 x 17.1 cm. Translated by Nachman Falbel.

"Dear Lasar! We have received your telegram on the great success your exhibition achieved, which was of great joy to everyone. We have received several telegrams, including one from Berlin, and our newspapers have published pieces on your successful endeavors. The Brazilian ambassador also came, which once again made us very happy. I have received a letter from Jacob, he mentioned he has been with Beni, in Washington.

They were promised a license to stay in America for a long time. Do write, my dear Lasar; how are

you and Jenny, and tell us about your dear son, and about how you feel and how your health has been. There is no special novelty on our end. Ours, and myself, feel quite well, thank G'od, and in good health.”

[P. 181] Handwritten parchment by Abel Segall, Lasar Segall's father, in honor of his mother's passing, 1885. Handwritten, Modern Hebrew, 22.3 x 22 cm. The parchment, in microwriting, contains lines of the Psalms, forming Jewish iconography drawings. Translated by Nachman Falbel.

“In memory of the anniversary of my mother's death, the very virtuous lady Mirian, of the Wolff family, daughter of Israel, who passed on the 24th day of the month of Iyar, of the year of 5640 (August 1880). On the back: memory of the anniversary of my father's death, on the ninth day of the month of Adar I, of the year of 5643' (June 1883).”

[P. 185] Autobiographical piece written by Lasar Segall, 1932. Typed, German, 1 page, 24.6 x 21.7 cm.

“If there were any interest in inquiring on the origin of my professional calling, my father's

work as a Torah scribe would certainly be crucial to understand it. Preparing the parchment, outlining the architectural shapes of the Hebrew alphabet in blank ink on the light background, all this had a profound effect on my childhood imagination, and allowed me to first come in contact with artistic impressions.

To this day, I feel great pleasure in contemplating a beautiful ornamental manuscript my father did on a parchment, which I keep with me, traced in small Hebrew letters, almost invisible to the unaided eye.”

Technical Notes

Coming from the strict background of the traditional Academies of Fine Art, Lasar Segall was a virtuoso in his craft. His documents include several pages of technical notes and color tests, in great detail, as well as several manuals and methods, confirming Segall's constant pursuit of improvement.

[P. 189] Watercolor tests, including handwritten notes by Lasar Segall, c. 1935.

[P. 190] Watercolor test, including handwritten notes by Lasar Segall.

[P. 190] Watercolor tests, including handwritten notes by Lasar Segall.

[P. 191] Tempera recipe, c. 1930. Handwritten, Portuguese and German, 2 pages, 21.3 x 16.1 cm.

[P. 193] Several notes on tempera. Handwritten in black ink, German and Portuguese, 1 page, 16.1 x 12.8 cm.

“To paint on jute or linen – not cotton.

Use skimmed mil or water to dilute tempera.

It is highly recommendable to apply tempera on canvas prior to oil paint, though the layer must be thin and diluted (using milk, water or turpentine).”

Private Library

The Lasar Segall Archive (ALS) includes 1182 classified items, such as books, magazines, brochures, collections of periodicals, catalogues and exhibition guides, all of which Segall gathered. Most items are publications on art history. There is

a substantial number of pieces on non-Western Art, revealing Segall's ongoing interest for aesthetic expression outside European tradition.

The collection also comprises autographed first editions of the family's acquaintances, in addition to books written by several authors and illustrated by Segall. The artist kept part of this collection in his atelier.

[P. 197] *Les Estampes japonaises*, Woldemar von Seidlitz, Paris: Hachette, 1911. Printed, French, 272 pages.

[P. 198] *Über das Geistige in der Kunst*, Wassily Kandinsky, 1912. Printed, German, 138 pages, 17.80 x 23.60.

[P. 199] *Negerplastik*, Carl Einstein, 1920. Printed, German, 27 pages, 108 illustrated boards.

[P. 200] *Buddhistische Plastik in Japan*, Karl With, 1920. Printed, German, 230 pages.

[P. 201] *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar*, by Walter Gropius, 1923.

[P. 202] *Ausstellung des*

Spielzeuges, Nuremberg, exhibition catalogue, 1926.

[P. 204] *A expressão artística nos alienados: contribuição para o estudo dos símbolos na arte*, Osório Cesar, 1929. Printed, Portuguese, 175 pages.

[P. 205] *First Tropical Architecture Salon*, exhibition catalogue, 1933.

[P. 206] *Canção da partida*, Jacinta Passos, 1945. Printed, Portuguese, 122 pages, 24.8 x 18 cm.

Real Estate Developments

Jewish Russian Mauricio Freeman Klabin, Jenny Klabin Segall's father, immigrated to Brazil in the late nineteenth century. Having first arrived in Santos with scarce resources, over the next twenty years, Mauricio built his estate and brought other family members from Europe, offering jobs in his companies. His fortune included several rural and urban properties.

After Mauricio's premature death, in 1923, his closest heirs – widow Berta Klabin, descendants Mina,

Jenny, Luiza and Emmanuel, together with sons-in-law Lasar Segall, Gregori Warchavchik and Ludwig Lorch – had the incumbency of managing such estate. They founded a real estate development: the family properties in the São Paulo neighborhoods of Tatuapé, Vila Mariana, Alto do Ipiranga and Belenzinho, which were still largely rural at the time, were divided into lots, paved and sold for residential purposes.

These endeavors marked the beginning of a huge operation that dominated a considerable part of the São Paulo real estate industry in the 1930s. The efforts made by Mauricio Freeman Klabin's heirs triggered the extension of São Paulo's urban network in the first half of the twentieth century. Moreover, they allowed for the implementation of new architectural and urban planning alternatives, as Gregori Warchavchik, pioneer of modern architecture in Brazil, managed the heirs' office.

[P. 211] *Appeal to the Federal Supreme Court (STF)*, written by attorney Prudente de Moraes Filho, 1917. Printed, Portuguese, 56 pages, 23.2 x 15.1 cm.

The appeal was filed on behalf of Mauricio Freeman Klabin nad Leão

Klabin, in order to secure their interests in a case pending before the Federal Supreme Court (STF). The case focused on the dispute between Mauricio and Leão Klabin against the heirs of José Alves Ribeiro de Carvalho, for the rights over large parcels of land in the city of São Paulo, in the whereabouts of Tatuapé, Belenzinho, Brás, Maranhão and Bairro das Minhocas. The attorney's extensive motion includes the background on the possession of such land, providing great detail on failed colonization attempts undertaken both by the Federal and the State government, offering a testimony on the occupation process of the city of São Paulo.

"[...] appellant Mauricio Freeman Klabin purchased, in Tatuapé, a fenced parcel of land and improvements thereof, upon acquisition performed with Banco União de São Paulo, in addition to another parcel of land at Bairro das Minhocas, improvements included, upon purchase performed with the same bank; in other words, approximately six years ago, and as soon as such purchase was made, appellant was vested in the possession of said properties, as is to date,

having exploited such land with crops and upon lease, and witness has met certain tenants of such buildings; and the improvements of such buildings include residential houses, stables, an old mill and facilities thereof, and there is also an old construction in Tatuapé formerly used as slave quarters [...]"

[P. 213] Plan for the implementation of a residential neighborhood, c. 1930. Typed, Portuguese, 1 page, 27.2 x 20.8 cm.

"The Klabin family owns a 474,232 square-meters parcel of land on the upper course of the Ipiranga river, which is partially paved, and the City Government has approved the pavement thereof. Part of this land is located behind the Ipiranga Museum, corresponding to 479 lots of 8 meters on the front, by [blank] on the back; another portion, located within the rural perimeter, corresponds to 625 lots of ten meters on the front, by [blank] on the back. The location of such parcels is excellent, not only because it is close to a large part of the São Paulo industrial area, but also because they are only 500 or 600 meters away from the Ipiranga streetcar line along avenida

Nazareth, on a hill protected against the southern winds.

The owners plan to erect a model garden city on such land, comprised of sound, low-income houses in good standing to cater to a current gap, to wit, the almost absolute absence, in this city, of sanitary and comfortable homes for the lower classes, similar to the planning offered, for instance, in Jardim América, to the upper classes."

[P. 214] Ipiranga Plat Map, 1933. Printed, Portuguese, 1 sheet, 45 x 38 cm.

[P. 217] Report prepared by accountant Godofredo Handley on the real estate business of the widow and offspring of Mauricio Freeman Klabin, October 3, 1934. Typed, Portuguese, 7 pages, 28.1 x 21.5 cm.

"The existing organization is doing quite well from the business standpoint, and it could not be more efficient to achieve its purpose, which is to sell much, at a fair price. In fact, this is clear in the great results obtained. Word has spread in town that the Klabin-Warchachik office is behind at least half of all the sales of land

and properties in São Paulo, as confirmed by another seller thereof, Mr. Laves, co-owner of the Valparaíso Villa, close to São Bernardo, and thus unsuspecting in the case. The man has told me he has practically been unable to sell any land, as all potential buyers (in this case, factory workers, employees and other people of limited resources) preferred Alto do Ipiranga in order to profit from the advantages Klabin offers, such as the gratuitous supply of part of the bricks, credit to buy another part of the necessary construction material, in addition to other benefits (good communications means, electricity, etc.)."

[P. 218] Gregori Warchavchik's plan to build a villa comprised of 50 houses, 1938. Heliographic copy, 1 page, 67.1 x 69 cm.

REALIZAÇÃO



MINISTÉRIO
DO TURISMO



APOIO CULTURAL

associação cultural
de amigos do
museu lasar segall

FOLHA
NÃO DÁ PRA NÃO LER.

MUSEU LASAR SEGALL
Rua Berta | 111 | São Paulo | SP
Aberto de quarta a segunda
Das 11h00 às 19h00
www.museusegall.org.br
Entrada Gratuita

LASAR SEGALL MUSEUM
Rua Berta | 111 | São Paulo | SP
Open from wednesday to monday
From 11 am to 7 pm
www.museusegall.org.br
Free Entrance

70 DOCUMENTOS DO ACERVO
LASAR SEGALL ARCHIVE: 70 DOCUMENTS

CONCEPÇÃO E COORDENAÇÃO EDITORIAL / EDITORIAL DESIGN
AND COORDINATION Giancarlo Hannud, Marcelo Monzani
PESQUISA E SELEÇÃO DE DOCUMENTOS / RESEARCH AND SELECTION
OF DOCUMENTS Daniel Rincon Caires
TEXTOS / ARTICLES Ana Magalhães, Daniel Rincon Caires,
Vera d'Horta
REVISÃO / PROOFREADING Júlia Ayerbe
TRADUÇÃO / TRANSLATION Christina Rostworowski da Costa
PROJETO GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN Luciana Facchini,
Pedro Alencar (assistente)
TRATAMENTO DE IMAGENS / IMAGES Jorge Bastos
CTP, IMPRESSÃO E ACABAMENTO / CTP, PRINTING AND FINISHING
CROMOS Editora e Indústria Gráfica LTDA

MUSEU LASAR SEGALL
BOARD OF DIRECTORS

DIRETOR EMÉRITO / DIRECTOR EMERITUS
Maurício Segall
DIRETOR / DIRECTOR
Giancarlo Hannud
CHEFE DA DIVISÃO TÉCNICA / HEAD OF TECHNICAL DIVISION
Marcelo Monzani
CHEFE DA DIVISÃO ADMINISTRATIVA / HEAD OF
ADMINISTRATIVE DIVISION
Valquiria Cestrem

GOVERNO FEDERAL / FEDERAL GOVERNMENT

PRESIDENTE DA REPÚBLICA / PRESIDENT OF THE REPUBLIC OF
BRAZIL
Jair Bolsonaro
MINISTRO DO TURISMO / MINISTRY OF TOURISM
Marcelo Álvaro Antônio
SECRETÁRIO ESPECIAL DE CULTURA / DEPUTY SECRETARY
OF CULTURE
Roberto Alvim
PRESIDENTE DO IBRAM / PRESIDENT OF THE BRAZILIAN
INSTITUTE OF MUSEUMS
Paulo César Brasil do Amaral

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Foi feito o depósito legal na Biblioteca Nacional (Lei nº 10.994, de 14/12/2004).

Legally deposited with the Biblioteca Nacional (under Law No. 10.994, of 12/14/2004).

Direitos reservados e protegidos pela Lei nº 9.610/1998. All rights reserved and protected by Law No. 9.610/1998.

Proibida a reprodução total ou parcial sem a prévia autorização dos editores.

Reproduction of this book in whole or in part, without permission from the editors, is prohibited.

Todas as traduções de documentos do Arquivo Lasar Segall foram feitas por Daniel Rincon Caires, exceto quando indicado. All translations of documents from the Lasar Segall Archive have been made by Daniel Rincon Caires, except where noted.

Impresso no Brasil 2020
Printed in Brazil 2020

© Museu Lasar Segall / Lasar Segall Museum

Museu Lasar Segall

70 documentos do acervo | 70 documents From the Archives
Concepção e coordenação editorial Hannud, Giancarlo e Monzani, Marcelo; Textos de Ana Magalhães, Daniel Rincon Caires, Vera d'Horta; tradução do português para inglês Christina Rostworowski da Costa].
São Paulo: Museu Lasar Segall, 2019.
288 pp.; 120 ils.

Edição bilíngüe Por./Ing.
ISBN 978-85-62930-20-1

1. Segall, Lasar, 1889-1957 2. Arte - Brasil. 3. Documentação. 4. Museu Lasar Segall - Acervo
I. Magalhães, Ana II. Caires, Daniel Rincon III. Vera d'Horta, IV. da Costa, Christina Rostworowski, V. Título

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/MinC

Tiragem 1.000 exemplares

Tipografia Fakt

Capa DuoDesign 250 g/m²

Miolo Couchê fosco 150 g/m²

Edition 1.000 copies

Typography Fakt

Cover 250 g/m² DuoDesign

Body Matter 150 g/m² Couchê matte

MUSEU LASAR SEGALL

70 DOCUMENTOS DO ACERVO



Os documentos reunidos em vida por Lasar Segall (1889 – 1957) formam o Arquivo Lasar Segall, uma importante coleção para pesquisa da história da arte brasileira e europeia. Esse acervo, composto por cerca de 10.000 itens, constitui-se, pelo seu ineditismo, natureza e dimensão, em uma das mais importantes fontes para a análise e compreensão da vida e da obra do artista, um dos principais nomes da arte moderna brasileira.

