

VOLPI



**PEQUENOS
FORMATOS**
coleção Ladi Biezus

VOLPI PEQUENOS
FORMATOS
coleção Ladi Biezus



Ministério da Cultura e
Museu de Arte Moderna de São Paulo
apresentam

VOLPI PEQUENOS FORMATOS

coleção Ladi Biezus

Aracy Amaral Curadora
Paulo Portella Filho Curador assistente



Patrocínio



Realização



Ministério da
Cultura

Governo
Federal

20 de junho a 18 de dezembro de 2016

Sumário | Table of Contents

7	Apresentação Foreword Milú Villela
9	A visão do colecionador A Collector’s View Aracy Amaral
13	Volpi: o percurso de um artista Volpi: An Artist’s Path Depoimento Testimony Ladi Biezu a to Aracy Amaral
46	Linha do tempo Time Line Alfredo Volpi Ladi Biezu
52	Obras em exposição Works in Exhibition
133	Cronologia Chronology Organização Coordination Paulo Portella Filho
139	Biografia Biography Ladi Biezu Paulo Portella Filho
142	Créditos Credits

Foreword

Milú Villela

President of the Museu de Arte Moderna de São Paulo

The Museu de Arte Moderna de São Paulo has a mission of sharing the work of representative artists, making them accessible to all audiences.

The halls at MAM have hosted exhibitions by Marcel Duchamp, Candido Portinari, Andy Warhol, Roberto Burle Marx, Anselm Kiefer, Ernesto Neto, Adriana Varejão, and Cildo Meireles, among other great name of modern and contemporary art.

The *Volpi: pequenos formatos* exhibition is a celebration of this major name in Brazilian art, widely known in the international art circuit. MAM is proud to present works rarely displayed in museums, offering deeper knowledge in the production of this painting great master.

Apresentação

Milú Villela

Presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo

O Museu de Arte Moderna de São Paulo tem como missão divulgar a obra de artistas representativos, tornando-a acessível a todos os públicos.

As salas do MAM já abrigaram exposições de Marcel Duchamp, Candido Portinari, Andy Warhol, Roberto Burle Marx, Anselm Kiefer, Ernesto Neto, Adriana Varejão e Cildo Meireles, entre outros grandes nomes da arte moderna e contemporânea.

A exposição *Volpi: pequenos formatos* homenageia este nome maior da arte brasileira, amplamente conhecido no circuito internacional. É um orgulho para o MAM apresentar obras raramente exibidas em museus, proporcionando um conhecimento mais profundo da produção deste mestre da pintura.

A Collector’s View

Aracy Amaral

Curator

Ladi Biezus is far from the stereotype of an average collector. At the same time passionate about the collections he gathered throughout decades—such as those of African sculptures, rare images of São Paulo in the 1600s as well as those coming from the Brazilian Northeast, and an exceptional collection of paintings by Alfredo Volpi—he is furthermore driven by studying what he has acquired.

Thus, he observes other collectors in the same areas, of sculpture, of images, and, in this case, of Alfredo Volpi’s paintings, with a keen interest in deciphering the artisan’s and/or artist’s process. In regards to Volpi—of whom Museu de Arte Moderna de São Paulo is currently privileged to present around seventy small-format paintings, from his early output to the 1970s—we see Ladi Biezus’s rare personality aiming at retracing Alfredo Volpi’s (1896–1988) path, an artist whom Mário Pedrosa—undoubtedly our greatest art critic—dubbed “The Brazilian Master of His Time.”

Since 1944, when he held his first solo show at Itá gallery in São Paulo, aged forty-eight, presented by physicist Mario Schenberg, Volpi started to attract collectors who were passionate about his work. Schenberg was undeniably the first of them, followed by critic and poet Theon Spanudis, who gathered an extensive collection, in part later donated to MAC-USP. A second generation of “Volpists” included collectors such as Anita Marques da Costa and João Marino. A third wave of collectors-admirers, from the late 1960s onwards, would include Domingos Giobbi, Maria Helena Ortiz, and, a little later, Ladi Biezus and Marco Antonio Mastrobuono, not to mention art dealers and, from the 1950s onwards, visual artists, always attentive to Volpi’s output.

In the instance of Ladi Biezus, from his time spent with Volpi, in visits to his studio on weekends from the early 1970s on, when Biezus met the artist in

A visão do colecionador

Aracy Amaral

Curadora

Ladi Biezus foge ao estereótipo do colecionador comum. Ao mesmo tempo apaixonado pelas coleções que reuniu no decorrer de décadas – como as de esculturas de origem afro, raras imagens paulistas do século XVII, além daquelas do Nordeste brasileiro, e excepcional acervo de pinturas de Alfredo Volpi –, ainda move-o o interesse em pesquisar o que adquiriu.

Assim, observa os demais colecionadores dessas áreas, de esculturas, imaginária e, neste caso, de Alfredo Volpi, com especial interesse em decifrar o fazer do artesão e/ou artista. No caso de Volpi – de quem agora o Museu de Arte Moderna de São Paulo tem o privilégio de apresentar cerca de setenta obras de pinturas em pequeno formato, de inícios de sua produção até os anos 1970 –, vemos a rara personalidade de Ladi Biezus buscar retrazar, a partir de suas obras, o percurso de Alfredo Volpi (1896-1988), artista a quem Mário Pedrosa – sem qualquer dúvida, nosso crítico maior – denominou “o Mestre brasileiro de sua época”.

Desde 1944, quando realiza sua primeira individual na Galeria Itá, em São Paulo, aos 48 anos, apresentado pelo físico Mario Schenberg, Volpi começou a ter colecionadores apaixonados por seu trabalho. Schenberg foi, indiscutivelmente, o primeiro deles, seguido pelo crítico e poeta Theon Spanudis, que reuniu grande coleção, em parte posteriormente doada ao MAC-USP. Uma segunda geração de “volpistas” incluiu colecionadores como Anita Marques da Costa e João Marino. Uma terceira leva de admiradores colecionistas, a partir de fins da década de 1960, seria integrada por Domingos Giobbi, Maria Helena Ortiz e, pouco depois, Ladi Biezus e Marco Antonio Mastrobuono, sem mencionar *marchands* e, desde a década de 1950, artistas plásticos, sempre alertas à produção de Volpi.

person, this unique collector tried to approach Volpi's "manner" as a painter. With admiration and simplicity—and opinions often restricted, according to Biezus's own expression, because they departed from an "engineer's" view (due to his professional training), albeit based on philosophy—he tried to present his own view regarding Volpi's many different phases, particularly from the 1960s and '70s.

In a statement recorded for this occasion (in two different sessions at his home on this past January 11 and 13), transcribed by Paulo Portella Filho and revised by ourselves and Biezus to the last version, the collector delivers a valuable testimony regarding his view, from his dialogue and intimacy with Alfredo Volpi's painting.

No caso de Ladi Biezus, a partir de sua convivência com Volpi, em visitas a seu ateliê em fins de semana a partir de inícios dos anos 1970, quando o conhece pessoalmente, este colecionador singular procura se aproximar de sua "maneira" como pintor. Com admiração e simplicidade – e opinião sempre por ele restringida, segundo sua expressão, por ser a partir da visão de "engenheiro" (por sua formação profissional), embora embasado na filosofia –, tenta dar sua versão pessoal sobre as diversas fases de Volpi, em particular a partir das décadas de 1960 e 70.

Em depoimento gravado para esta ocasião (realizado em sua residência, em duas sessões, a 11 e 13 de janeiro deste ano), transcrito por Paulo Portella Filho, e revisto por nós e por Biezus até sua versão final, o colecionador confia-nos um testemunho valioso sobre sua visão, a partir de seu diálogo e intimidade com a pintura de Alfredo Volpi.

Volpi: An Artist's Path

Ladi Biezus' Testimony to Aracy Amaral

Ladi Biezus – This is an opportunity to discuss with you the theme of the creative process in Alfredo Volpi's work. This is a study I would have liked to do. Each artist has his way of making his creations. There are certain strategies that I identify, which I would like to analyze. Some of them, I have to say, I learned from your reflections.



Primeira obra de Volpi adquirida pelo colecionador
First painting by Alfredo Volpi acquired by the collector
Sem título | Untitled, déc. 1960
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
32 x 47 cm

Aracy Amaral – Which ones, for instance?

Ladi Biezus – The first and most important one is the process of progressive reduction from complex to simple. This strategy will accompany him for his whole life, with small overlaps, needed, so the reading is clear, and the connection, smooth.

A second approach follows, as fertile as the first one, that he will also employ during the entirety of his artistic activity: the implement of his peculiar constructivism. A “chromatic constructivism.”

Volpi: o percurso de um artista

Depoimento Ladi Biezus a Aracy Amaral

Ladi Biezus – Esta é uma oportunidade de discutir com você o tema do processo criativo na obra de Alfredo Volpi. Trata-se de um estudo que gostaria de ter feito. Cada artista tem seu jeito de fazer suas criações. Há certas estratégias, que identifico, que gostaria de analisar. Algumas delas, diga-se de passagem, aprendi a partir de suas próprias reflexões.



Ladi Biezus concedendo depoimento
em sua residência, São Paulo, janeiro 2016
Ladi Biezus giving his testimony at home,
São Paulo, January 2016

Aracy Amaral – Quais, por exemplo?

Ladi Biezus – A primeira, e mais importante delas, é o processo de redução progressiva do complexo para o simples. Essa estratégia vai acompanhá-lo durante toda a vida, com pequenos *overlappings*, necessários para que a leitura seja clara, e a conexão, suave.

Segue-se uma segunda estratégia, tão fértil quanto a primeira, que ele empregará também durante toda sua atividade artística: a implementação de seu peculiar construtivismo. O “construtivismo cromático”.

We can add two more as well, maybe less significant for some, or less manifest, more hidden than the previous two; namely, the use of brushstrokes as a relevant visual factor is the third strategy.

The fourth is the use of accurate chromatic chords characterizing the period when that particular painting was made. It is important, so much so that the Associação para a Catalogação da Obra de Volpi [Association for the Catalog Filing of Volpi's Work], as well as Instituto Alfredo Volpi, its actual successor, have used and still use the criterion of colors palette as a decision factor in order to locate “anachronistic paintings” (those whose typical construction of a period was resumed in later phases).

All these strategies originate in the unconscious; they were not preconceived. They are gifts recognized retrospectively. I believe that neither he nor we would be able to “predict” what his next work would be like. Differently from an engineer's or a mathematician's “doing,” for whom “given two dots on a plane,” it will be possible to predict the direction of the defined straight line and what the next dot will be, on continuous extrapolations; for an artist, this does not happen.

AA – What is your concept of chromatic constructivism?

LB – If we take, for instance, this white warhead or its study, Volpi follows a path that is similar to that of an engineer: he deposits a couple of colors that dialogue between themselves, two hues of white creating background and shape (the arc). The two shades of white: the shape is of a denser white, probably a lead oxide, and the background, more transparent, a titanium oxide with a light greenish touch. These two colors are somewhat sewn together by blue triangles resulting from the creation of the banner shape, from the rectangles of the starting grid. There is also the facture of two different orders of brushstrokes: the arc shape has methodic, continuous brushstrokes while the background is rendered by vibrating, dancing brushstrokes, a whiff of the wind on the lake's surface. The gothic arc sewn to the transparent background through the blue triangles corresponds to the construction's cornerstone. Next, after the painting rests in the point it is at (usually two weeks), he resumes it, launching on this framework three musical “notes” in different colors among themselves, which form a kind of melody of the painting, or a bar of this melody. They

Podemos também acrescentar mais duas, talvez menos importantes para alguns, ou menos manifestas, mais ocultas que as duas anteriores; a saber: o emprego da pincelada, como um fator plástico relevante, é a terceira das estratégias.

A quarta é o uso de acordes cromáticos específicos que caracterizam a época da realização daquela pintura, em particular. Tanto isso é importante, que a Associação para a Catalogação da Obra de Volpi, assim como o Instituto Alfredo Volpi, seu sucessor de fato, utilizaram e utilizam o critério da paleta de cores como fator de decisão para localizar “quadros anacrônicos” (aqueles cuja construção típica de uma época foi retomada em etapas posteriores). Todas as estratégias são provenientes do inconsciente; elas não foram preconcebidas. São dádivas reconhecidas retrospectivamente. Penso que nem ele nem nós mesmos poderíamos “pre-dizer” como seria sua próxima obra. Diferentemente do “fazer” do engenheiro ou do matemático, para quem “dados dois pontos sobre o plano”, será possível predizer qual será a direção da reta definida e qual o próximo ponto, numa extrapolação contínua; para o artista, isso não acontece.

AA – Como você conceitua o construtivismo cromático?

LB – Se tomarmos, por exemplo, esta ogiva branca ou seu estudo, Volpi segue um caminho quase de engenheiro: deposita um par de cores que dialogam entre si, os dois tons de branco que criam fundo e forma (o arco). Os dois tons de branco: a forma é de um branco mais denso, um óxido de chumbo, provavelmente, e o fundo, mais transparente, um óxido de titânio com um leve toque esverdeado. Estas duas cores são como que alinhavadas juntas pelos triângulos azuis, que resultaram da criação do desenho da bandeira, a partir dos retângulos do grid de partida. Têm também a fatura de duas ordens de pinceladas: a figura do arco tem uma pincelada metódica, contínua, enquanto o fundo é dado por uma pincelada em vibração, dançante, como um sopro de vento sobre a superfície do lago. O arco gótico costurado ao fundo transparente pelos triângulos azuis corresponde às fundações da construção. Em seguida, após o descanso da pintura no ponto em que se encontra (duas semanas, geralmente), ele retorna à mesma, lançando, sobre esse arcabouço, três “notas” musicais de cores diferentes entre si, as quais formam como que a melodia do quadro,

are always deposited on the canvas with one- or two-week intervals of incubation between them.

Thus, in the gothic arc that we have analyzed, these three series of “small popular banners” in different colors will, undoubtedly, without any intention by the artist, create a rhythm dictated by three curves: one with five light cerulean-blue banners forming an ellipsis of sorts with a dot outside the painting’s perimeter. Another series with five light-green “small popular banners” will shape the dots of a hyperbole branch. The last banners to be cast on the canvas, as the closure of the construction or the conclusion of the notes bar, are three pink banners forming a parable branch that leads the gaze to the right and the top. That invariable sequence of distributing the colors of the banners on the arc background and the blue triangles grid adds movement, a rhythm, which, complemented by a dancing brushstroke, completes the vibration and joy, as well as the great innocence conveyed by the painting.

AA – But that is something you infer from looking at the work since you have not seen him painting it.

LB – That is the sequence of colors he put in there. Not only that. I have recorded him, also, in the execution of this small work study. I saw them both, the one and the other, being painted with the intervals mentioned above. Even when the small study was perfect, even then he would concede those time lapses between one color and the next. It was a way of “resting.” Now, when it comes to the conic curves, I reckon it is a “trip” of mine on his work, which is conceptually a conic curve, but, instinctively, he also knew how to embark on them as a gift from the unconscious.

AA – And it was, shall we say, a significant time interval between the small- and later the large-format work?

LB – Let us say that everything was done in a period of two months. Now, the illations with the conic curves are reflections of mine that I would never even dare mention to him as, as I know him, he would facetiously despise them. He was a very polite person.

AA – Is that in the 1970s?

LB – Precisely in 1972. That was the third in the sequence of executions.



Sem título | Untitled, déc. 1970
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
47,5 x 24 cm

ou um compasso dessa melodia. São sempre depositadas sobre a tela com intervalos de uma ou duas semanas de incubação entre elas.

Assim, no arco gótico que analisamos, essas três séries de bandeirinhas de cores diferentes vão, com toda certeza, sem qualquer intenção do artista, criar um ritmo dado por três curvas: uma com cinco bandeiras azul-cerúleas claras, formando como uma elipse com um ponto fora do perímetro do quadro. Outra série, de cinco bandeirinhas verde-claras, vai formar os pontos de um ramo de hipérbole. As últimas bandeiras a serem lançadas na tela, como o fecho da construção ou a conclusão do compasso de notas, são três bandeiras cor-de-rosa, formando um ramo de parábola, que conduz o olhar para a direita e para o alto. Essa sequência, invariável, de distribuir as cores das bandeiras sobre o fundo do arco e a grade de triângulos azuis, imprime movimento, um ritmo que, complementado por uma pincelada dançante, completa a vibração e a alegria, assim como a grande inocência, comunicada pelo quadro.

AA – Mas essa é uma dedução que você faz observando a obra, pois você não o viu pintando.

LB – É essa a sequência das cores que ele colocou. Não apenas isso. Eu o registrei, inclusive, na execução deste pequeno estudo da obra. Tanto um quanto o outro, eu os vi pintados com os intervalos já mencionados. Mesmo quando o pequeno estudo era perfeito, ainda assim ele concedia aqueles lapsos de tempo entre uma cor e outra. Era uma forma de “descansar”. Agora, quando se trata das curvas cônicas, reconheço que se trata de uma “viagem” minha pela obra dele, que é conceitualmente uma curva cônica, mas, instintivamente, também sabia embarcar nelas como dádiva do inconsciente.

AA – E era, digamos, um intervalo grande de tempo entre a pequena e, depois, a obra em grandes dimensões?

LB – Digamos que tudo foi feito num intervalo de dois meses. Agora, as ilações com as curvas cônicas são reflexões minhas que nem me atreveria a mencionar a ele, porque, com certeza, conhecendo-o, ele desprezaria jocosamente. Ele era uma pessoa muito educada.

AA – Isso é década de 1970?

LB – Precisamente 1972. Esta foi a terceira na sequência das execuções.

The first one was that of the blue hues theme, which had been executed for the Paul VI Hall of Modern Art at the Vatican Museums. It had been commissioned by a donor who, through art dealer César Luís Pires de Mello, asked for a religious-themed painting; when it was concluded, the commissioner did not deem it a painting with a religious connotation and did not buy it. The high board of the Museums did not get to know this fact. It was a Pentecost’s scene, with all those red triangles vibrating on the blue context like fire tongues that descended from heaven and stopped on the heads of His disciples. It’s hard to think of anything more religious.

AA – It is like a gothic cathedral with its blue and red stained glass.

LB – Not for Volpi, who would laugh out loud with his wit. He did not want to believe in any of that. That is, not in the way we say “to believe.” He “believed” in his behavior, much more important than “believing” in an often-hollow discourse.

In the same manner, this is what happens with these two paintings in blue hues: the study on cardboard and the painting in its true greatness on canvas. They precede, by a few months, the Gothic arcs, they are within the theme of the paintings he painted specifically for the 1972 retrospective, under your curatorship. I bought both in the market, first, the painting and then, one fine day, this small jewel that the study is turned up for sale, with a more delicate facture because it was executed on cardboard.

AA – Oh, then it was not directly acquired from him?

LB – No, I bought it from Biaggio Motta, do you remember? From the gallery.

AA – Yes, the Documenta gallery at Rua Padre João Manuel. And that painting with colorful “small popular banners,” is it from the 1970s?

LB – Indeed, from the 1970s. Something unique occurs in the mid-1970s, which is that explosion of colors. It occurs after a period of four or five years, at the turn of the 1950s to the ’60s. Volpi follows a long path of mysterious works with few colors, usually somber. Paintings, such as those that were part of the Venice Biennale,¹ resolved in two colors like blue, green, and black, or simply two hues of black, one more transparent and the other one more matte, with some graphic elements in the form

A primeira foi aquela da temática em azuis, que havia sido executada para a Sala Paulo VI de Arte Moderna nos Museus Vaticanos. Ela havia sido comissionada por um doador que, através do *marchand* César Luís Pires de Mello, pedia um quadro de cunho religioso; quando concluído, o patrocinador não o considerou um quadro com conotação religiosa e não o adquiriu. A alta direção dos Museus não teve conhecimento do fato. Era uma cena de Pentecostes, com todos aqueles triângulos vermelhos vibrando no contexto azul, como línguas de fogo que desceram do céu e pararam sobre a cabeça de seus discípulos. Difícil de se pensar em algo mais literalmente religioso.

AA – É como uma catedral gótica com seus vitrais azuis e vermelhos.

LB – Não para Volpi, que morreria de rir com sua astúcia. Ele não queria acreditar em nada disso. Quer dizer, não da forma como a gente fala “acreditar”. Ele “acreditava” em seu comportamento, muito mais importante que “acreditar” em um discurso quase sempre oco.

Da mesma forma, é o que se passa com esses dois quadros em tons de azul: o estudo sobre cartão e o quadro em verdadeira grandeza sobre tela. São anteriores, em alguns meses, aos arcos góticos, são da temática dos quadros que ele pintou especialmente para a retrospectiva de 1972, feita com sua curadoria. Ambos comprei no mercado, primeiro, o quadro e, um belo dia, aparece à venda a pequena joia que é o estudo, com uma fatura mais delicada por ser executada sobre cartão.

AA – Ah, então não foi adquirido diretamente dele?

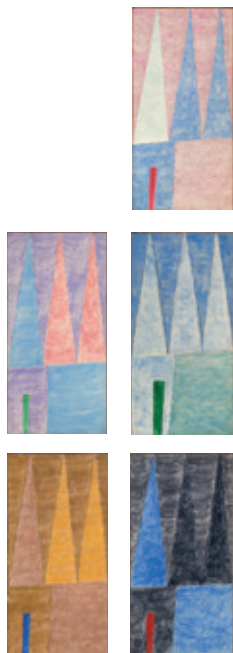
LB – Não, comprei do Biaggio Motta, você se lembra? Da Galeria.

AA – Sim, Galeria Documenta, à rua Padre João Manuel. E esse quadro de bandeirinhas coloridas, ele é dos anos 1970?

LB – Perfeitamente, dos anos 1970. Algo singular ocorre nos meados dos anos 1970, que é essa explosão de cores. Ela ocorre após uma fase de quatro a cinco anos, na virada dos anos 1950 para os 60. Volpi percorre uma jornada longa de obras misteriosas e de poucas cores, geralmente sombrias. Quadros, como aqueles que participaram da Bienal de Veneza¹, resolvidos em duas cores, tipo azul, verde e preto, ou simplesmente dois tons de preto,

¹ Volpi would have works at the 26th Venice Biennale in 1952; at the 27th Venice Biennale in 1954; and at the 32nd Venice Biennale in 1964. Ladi Biezu is probably referring to the Venice event in 1964, that is, its 32nd edition.

¹ Volpi teria obras na XXVI Bienal de Veneza, em 1952; na XXVII Bienal de Veneza, em 1954; e na XXXII Bienal de Veneza, em 1964. Ladi Biezu provavelmente está se referindo ao evento de Veneza de 1964, ou seja, à sua trigésima segunda edição.



Cinco estudos | Five studies
Sem título | Untitled, déc. 1970
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
33 x 16,5 cm cada | each

Versão em grande formato | Large-format version
Sem título | Untitled, déc. 1970
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
84,8 x 42,1 cm



of windows in green. These mysterious, troubling paintings were named by me as the “metaphysical period,” due to the anguished emotions they summon. It is surprising that they were painted when Volpi stayed in Rio de Janeiro while he was painting at Décio Vieira’s studio. With sharp observation, critic [Paulo] Herkenhoff wonders why, in a luminous, somewhat superficial town, Volpi would paint his somber paintings and, when he is back at gray São Paulo, he enters a sequence of “small popular banners” carrying unending festivity of joyful, vibrant colors. It was an extreme turn from the darkness abyss towards light. That drastic change, *ex abrupto*, so to speak, we will call this the second moment of Metanoia. It is not a rejection of the artist’s past up to that point, but a conversion, in the very physical sense, an extreme change to remain identical to himself. Change without concession, to accomplish their true choice, a choice for the infinite possibilities of color. As I said, to change in order to become more similar to himself, like descending into hell’s darkness to resuscitate to light.

um mais transparente e outro mais opaco, com alguns grafismos na forma de janelas em verde. Esses quadros misteriosos, inquietantes, foram por mim designados como “fase metafísica”, pelas emoções angustiantes que evocam. Surpreendente é que tenham sido pintados na estadia do Volpi no Rio de Janeiro, quando pintava no ateliê de Décio Vieira. Com muita argúcia, o crítico [Paulo] Herkenhoff se pergunta por que razão, numa cidade luminosa e algo superficial, Volpi pinta seus quadros sombrios e, quando retorna à São Paulo cinzenta, ingressa num filão de bandeirinhas portadoras de uma festividade inesgotável de cores alegres e cheias de vibração. Foi uma virada radical dos abismos da escuridão para a luz. É essa mudança radical, *ex abrupto*, pode-se dizer, que chamaremos de o segundo momento de Metanoia. Não é uma rejeição do passado do artista até aqui, mas uma conversão, no sentido físico mesmo, uma mudança radical para permanecer idêntico a si mesmo. Mudança sem concessões, para cumprir sua verdadeira escolha, a escolha pelas infinitas possibilidades da cor. Como dito, mudar para se tornar mais igual a si mesmo, como descer à escuridão dos infernos para ressuscitar para a luz.

AA – E o conceito de Metanoia? Amplie um pouco.

LB – Como foi mencionado, a Metanoia é uma conversão de rumo. É um conceito utilizado na ciência da *Business Administration*. Exemplificando: quando um novo produto vai ser desenvolvido, e supondo-se o meio ambiente não tendo vivência ou condições de produzir as partes, a empresa responsável se equipa para produzir todos os componentes, sejam físicos ou *soft*. A empresa terá uma estrutura *Verticalizada*. Quando, entretanto, o contexto dos negócios tiver condições técnicas e econômicas para produzir as partes que integram o Negócio, a Empresa tomará uma organização *Horizontalizada*. Adquire, do mercado, todas as partes componentes, e se organiza para definir as estratégias para atender seu Mercado, financia os desenvolvimentos técnicos necessários para a evolução do negócio, e se protege contra a competição antropofágica e a produção de exemplares de qualidade inferior. Este é um exemplo interessante de Metanoia. Como outro exemplo de Metanoia tomada como mudança radical de rumo, como Conversão, poderíamos citar um episódio do Novo Testamento. Saulo, um fariseu fundamentalista, organizou uma expedição a Damasco

AA – What about the concept of Metanoia? Could you please elaborate?

LB – As I mentioned before, Metanoia is a path conversion. It is a concept used in Business Administration science. To give an example: When a new product is going to be developed, and supposing the environment has not the experience or conditions to produce the parts, the responsible company equips itself to provide all components, both hard and soft. The company will have a *Vertical* structure. When, however, the context of business has technical and economic conditions to produce the parts that integrate the Business, the Company will assume a *Horizontal* organization. It acquires, at the marketplace, all parts and components, and organizes itself to define strategies to supply their Market, invests in necessary technical developments for the business to evolve, and protects itself against cannibal competition and production of lower-quality items. This is an interesting example of Metanoia.

As another example of Metanoia taken as an extreme path change, as Conversion, we could quote an event in the New Testament. Saul, a fundamentalist Pharisee, organized an expedition to Damascus to “frame” a synagogue that had fallen into apostasy by adopting the postures of a certain subversive anarchist called Jesus. On the way there, he was struck by a sudden flash of light which blinded him and made him fall from his horse. *In continenti*, he screamed: “Lord, what do You want me to do?” He rode to Damascus with some help and became Jesus’s most passionate follower. Undoubtedly, extreme Metanoia.

AA – You drew a diagram—Time Line—for Volpi’s work, according to your understanding. How are the moments of Metanoia and the introduction of strategies of Alfredo Volpi’s pictorial activity represented?

LB – It is a phenomenological implosion of his activities as a painter, i.e., a set of lines traced throughout his life, each one of them encompassing moments of his artistic activity. I say phenomenological [in Edmund Husserl’s sense] to express facts and attitudes without any “aprioristic” critical implication and without any aim of tracing phylogenetic links between Volpi and the artists who came before him in time. Without any intention of including him in any particular movement or school. It does not mean that such connection does not exist occasionally. The aim is not to gauge it, not

para “enquadrar” uma Sinagoga que descambara para a apostasia, adotando as posturas de um certo anarquista subversivo, chamado Jesus. A meio caminho, foi atingido por um imenso clarão que o cegou e derrubou do cavalo. *In continenti*, gritou: “Senhor, que queres que eu faça?” Seguiu amparado até Damasco e tornou-se o mais ardoroso seguidor de Jesus. Sem dúvida, a Metanoia radical.

AA – Você desenhou um diagrama – Linha do tempo – para a obra de Volpi, no seu entender. Como figuram os momentos de Metanoia e a implementação das estratégias da atividade pictórica de Alfredo Volpi?

LB – Ela é uma implosão fenomenológica de suas atividades de pintor, ou seja, é um grupo de linhas traçadas ao longo da vida, abrangendo, cada uma, momentos de sua atividade artística. Digo fenomenológica [na acepção de Edmund Husserl] para exprimir fatos e atitudes sem conotações críticas “apriorísticas” e sem nenhum objetivo de traçar ligações filogenéticas entre Volpi e os artistas que o precederam no tempo. Sem qualquer pretensão de incluí-lo em determinado movimento ou escola. Não quer dizer que não haja eventualmente tal filiação. Aquilatá-la não é o objetivo, nem mesmo ao final da análise. A finalidade é a de evitar a tentação de criar uma colcha de retalhos de influências de artistas consagrados e, assim, talvez, perder a própria identidade e as contribuições feitas pelo artista.

Esses pontos de aproximação com outros artistas antepassados, ou sua inclusão em alguma escola, podem, eventualmente, ser apontados a *posteriori*, sem o risco de perder a contribuição especial de Volpi.

AA – Mas, retornando ao diagrama da Linha do tempo, que pontos podemos destacar?

LB – Antes de mais nada, estão assinaladas as estratégias do Processo Criativo. Em segundo lugar, estão assinalados os entornos de ocorrência das duas Metanoias. A primeira grande etapa inclui todo o início da carreira do “proto-Volpi” e vai até o momento em que deixa de “pintar do natural”², realista, com uma pintura tonal, e parte por um caminho novo, da cor pura, da interpretação e da partida para o construtivismo peculiar que discutiremos em seguida.

² Para Volpi, “pintar do natural” seria o trabalho direto diante da natureza ou de um modelo. As demais pinturas seriam “de ateliê”.

even at the end of the analysis. The objective is to avoid the temptations of creating a quilt of influences by renowned artists and, thus, maybe, lose his identity and what the artist contributed. These points of approximation with other artists and ancestors or his inclusion in any school can, eventually, be indicated *a posteriori* without risking to lose Volpi's extraordinary contribution.

AA – Back to the diagram of the Time Line, however, what points can we highlight?

LB – First and foremost, the strategies of Creative Process are signaled. Second, the surroundings of occurrence of two Metanoias are signaled. The first great phase includes the whole beginning of the “proto-Volpi” career and extends to the moment when he abandons his realistic “painting from nature,”² with tonal painting, and goes on a new path of pure color, of interpretation, and of a depart towards a peculiar constructivism that we will discuss next.

AA – On the Time Line diagram, you point to the presence of a character around the start of the First Metanoia, painter Emygdio de Souza.³ Are you not contradicting yourself with your phenomenological approach?

LB – At first sight, yes. However, I would say that Emygdio de Souza acted as a catalyst of sorts in Alfredo Volpi's work when he was producing his inspired seascapes in Itanhaém. A catalyst is a substance that induces a reaction between two different elements without being part of the product of this synthesis. I would say, therefore, that his contact with Souza would have had some role in the episode of Metanoia deflagration for which he was ripe. Volpi expressed his admiration for Souza. He would sell his [Souza's] paintings to help him, without identifying himself with him. In part, however, there is a contradiction and, in part, there was no contradiction. However, there is affinity in the themes of his urban landscapes with something from Itanhaém's buildings in Volpi's work.

AA – Going back to the theme of Metanoia: Would it be right to say that they both define phases in Volpi's painting?

LB – Absolutely. The first marks the beginning of the constructivism journey that is quite peculiar to him while the second marks the end of

AA – No diagrama da Linha do tempo, você aponta a presença de um personagem, no entorno da partida da Primeira Metanoia, o pintor Emygdio de Souza³. Você não está caindo em contradição com sua abordagem fenomenológica?

LB – À primeira vista, sim. Entretanto, diria que Emygdio de Souza funcionou como uma espécie de catalisador na obra de Alfredo Volpi, quando produzia suas inspiradas marinhas de Itanhaém. Catalisador é uma substância que induz uma reação entre dois elementos, sem participar do produto dessa síntese. Diria, portanto, que o contato com Emygdio teria tido uma participação no episódio de deflagrar a Metanoia para a qual estava maduro. Volpi expressava sua admiração por Emygdio. Vendia seus quadros para ajudá-lo, sem identificar-se com ele. Em parte, portanto, há contradição e, em parte, não houve contradição. Mas há uma afinidade na temática de suas paisagens urbanas com algo das construções de Itanhaém na obra do Volpi.

AA – Voltando ao tema da Metanoia: seria correto dizer que as duas definem as etapas da pintura de Volpi?

LB – Certamente. A primeira marca o início da jornada do construtivismo que lhe é bem peculiar, enquanto a segunda marca o fim do “construtivismo no universo da forma” e o início do “construtivismo cromático”. A etapa a montante da primeira Metanoia (a montante do Construtivismo no universo da Forma) é a pintura do proto-Volpi. Nada menor, mas a façanha de uma vida em si mesma. A primeira etapa tem uma duração aproximada de 19/20 anos. A segunda, de 25/26 anos, e, finalmente, a última, de 19/20 anos. Sessenta e quatro anos de pintura criativa e irrepreensível!

AA – E você acha que essa explosão de cores que marca o início da terceira e última etapa, por volta de 1964, parte exclusivamente dele, não obedece alguma solicitação externa? Mesmo aquele quadro em tons ocre, que parece dos anos 1970?

LB – Não, esse quadro é dos anos 1970. Ele tem uma peculiaridade muito especial que merece ser relatada, mas que não é um exemplo de encomenda. Esse quadro foi pintado com terras naturais, todas provenientes da mesma escavação das sapatas de fundação da Estação de Tratamento

² For Volpi, “painting from nature” would be direct work before nature or a model. All other paintings would be “from the studio.”

³ Emygdio de Souza (Itanhaém, SP, 1867 – Santos, SP, 1949), writer and painter, worked with Benedito Calixto. Discovered by Volpi in 1939, he was also admired by critic Sérgio Milliet and had his solo show realized in São Paulo, at Nino Fiocca's Domus gallery in 1949.

³ Emygdio de Souza (Itanhaém, SP, 1867– Santos, SP, 1949), escritor e pintor, trabalhou com Benedito Calixto. Descoberto por Volpi em 1939, foi também admirado pelo crítico Sérgio Milliet, e teve sua individual realizada em São Paulo, na Galeria Domus, de Nino Fiocca, em 1949.

“constructivism in the universe of form” and the beginning of “chromatic constructivism.” The phase regarding the first Metanoia (regarding Constructivism in the realm of Form) is proto-Volpi’s painting. Not smaller, but the feat of a lifetime in itself. The first phase lasts approximately 19/20 years. The second, 25/26 years, and finally, the third, 19/20 years. Sixty-four years of creative, irreproachable painting!

AA – And do you believe that this color explosion marking the beginning of the third and last phase, around 1964, originates exclusively from him, not complying with some external request? Even that ochre-hued painting that seems to be from the 1970s?

LB – No, that painting *is* from the 1970s. It has a very distinctive peculiarity that deserves to be recounted. However, it is not an example of a commission. This painting was made with natural soils, all of them coming from the same excavation of the bed from the foundation of the Sewage Treatment Plant of the ABC [area on São Paulo’s outskirts]. I asked our field engineer to collect samples from all the layers of the phyllite [a sediment clay in different phases of color]. I gave the samples to Rosa, my sister, who is a biochemist, who washed and centrifuged them, dried them, and, later, ground them, having, as a result, a series of earthen pigments, I believe five in all, from white [of the kaolin extract] to dark ochre. It was then that I asked Volpi whether he would be able to execute a painting exclusively with those pigments. The painting would have a special meaning to me as it was connected to my activity as an engineer; it had a symbolic character as well, after all, it had an association that went from sewage to the sublime, his painting. Volpi agreed and, after a few weeks, he presented to me the study that is part of this exhibition. The study has a captivating, almost golden glow. However, when I examined it, I found it odd that there was one color that was not among the pigments I had handed him. I argued, “Did you have to use a color of a pigment I did not bring, which was not originated in the excavation?” He retorted, “All pigments I have used were given to me by you.” “What do you mean? One of these colors, the deeper greenish, I did not bring that one.” “Yes, you did. It was created by mixing two of the pigments you gave me.” Therefore, the unwanted contradiction was undone.



Estudo | Study
Sem título | Untitled, déc.1970
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
32,6 x 24 cm

Versão em grande formato | Large-format version
Sem título | Untitled, déc. 1970
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
84,8 x 42,1 cm



Conhecedor da predileção do artista por pigmentos a partir de “terras” que encontrava ou lhe traziam, Biezus lhe trouxe diversos grupos de pigmentos procedentes da escavação de sapatas de fundação da Estação de Tratamento de Esgotos do ABC. Estratos de argila de sedimentação, em fases diversas de coloração (e “com as terras, todas as cores funcionam bem”, dizia Volpi), devidamente filtradas por sua irmã Rosa, bioquímica, entregou-as ao pintor, quase uma provocação/inspiração. A resultante foi este delicado estudo, assim como a tela correspondente, ambos hoje em sua coleção.

Knowing the painter’s preference for pigments from “dirt” he’d find, or people would bring to him, Biezus brought to him various groups of pigments proceeding from the excavations of the base stones of the ABC Sewage Treatment Plant. Extracts of sedimentation clay, in different phases of pigmentation (and “with earthen tones, all colors go well,” Volpi used to say), adequately filtered by his sister Rosa, a biochemist, he gave them to the painter, almost a challenge/inspiration. The result was this delicate study, as well as the corresponding picture, both part of his collection today.

de Esgotos do ABC. Pedi ao nosso engenheiro de campo que retirasse amostras de todos os estratos do filito [uma argila de sedimentação em fases de coloração diferente]. Entreguei as amostras à Rosa, minha irmã, bioquímica, que as lavou e centrifugou, secou e, posteriormente, moeu, tendo como resultado uma série de pigmentos terra, creio que cinco, ao todo, indo do branco [do extrato de caulim] até o ocre intenso. Foi aí que pedi ao Volpi se ele poderia executar um quadro exclusivamente com esses pigmentos. O quadro teria um significado especial para mim, porque estava associado à minha atividade de engenheiro; tinha também um caráter simbólico, afinal, tinha uma associação que ia do esgoto ao sublime de sua pintura. Volpi acedeu e, após poucas semanas, ele me apresentou o estudo que faz parte desta exposição. O estudo tem uma leveza quase dourada, que cativa. Mas, examinando-o, estranhei a existência de uma cor que não havia entre os pigmentos que lhe havia entregue. Argumentei: “Mas você teve que usar uma cor de um pigmento que eu não trouxe, que não era proveniente da escavação”. Ele retrucou: “Todos os pigmentos que utilizei

Volpi painted the same painting in true grandeur (100 cm; 3.3 feet), with the same colors from the study, at my request. I asked him, as I had done in a different instance (to be polite, as if to remind him of the commitment he had towards me), whether he did not want to keep the study so he could guide himself when executing the painting. “No,” he replied right away. “If I keep looking at the study, I am not able to execute the painting. You can take the study home.” About a month later he brought me the painting. The large-size painting you see there rigorously follows the same construction and the same pigments, launched in the same relative positions. And, however, they are totally different! The painting has diaphanous, subtle, transparent colors while the study has more material, less transparent colors, with a heavier charge of the same pigments. The result is very different. Even today, it is the image of the Sewage Treatment Plant on the one side, and the sweetness of the painting, on the other, which are recorded in my memory. That was also the greatest conditioning I ever asked of him.

AA – Did you not make more explicit requests?

LB – Absolutely! Volpi, with great humor, would fulfill those requests. It is a very subtle way of perceiving what was asked of him. Then, he would ask, “What colors would you like?” “A theme with pink and blue, for instance,” the candidate would answer. Volpi started with the two colors that would help him understand his wish. That was a kind of background that pointed the path. However, he could still play with the size and shape of the canvas, with the areas assigned for each color, which would leave ample space for his expression. On the next act, he would ask again, “Now, what color do you think would look good?” The candidate could answer, for instance, “Now I would include an earthen tone.” And Volpi, with a mischievous smile, would answer, “No! From now on, it is up to me. I will go ahead and finish the painting.” Sometimes it would be even simpler, like when he was asked to start with an earthen-toned background (usually a couple of hues), because Volpi would say, “With earthen tones, all colors work well.” And due to this ingenious procedure of a superior artist, some people, because they did not actually understand where the artist’s space of freedom resided, thought he would also paint by commission.

me foram entregues por você”. “Como assim? É que uma dessas cores, o esverdeado mais escuro, eu não trouxe.” “Trouxe sim”, disse ele, “ela foi obtida pela mistura de dois pigmentos que você me entregou”. Desfeita, assim, portanto, a indesejada contradição. Volpi pintou o mesmo quadro em verdadeira grandeza (100 cm), com as mesmas cores do estudo; também a meu pedido. Pedi-lhe, como em outra ocasião havia feito (meio por educação, meio para lembrar o compromisso que tinha assumido comigo), se não queria ficar com o estudo para poder se orientar na execução do quadro. “Não”, respondeu ele, de pronto. “Se ficar olhando para o estudo, não consigo executar o quadro. Pode levar o estudo para casa.” Algo como um mês depois ele me apresentou o quadro. A pintura em tamanho grande que você está vendo aí é rigorosamente da mesma construção e com os mesmos pigmentos, lançados nas mesmas posições relativas. E, no entanto, são completamente diferentes! O quadro tem cores diáfanas, suaves e transparentes, enquanto o estudo tem cores com mais matéria, menos transparência e uma carga mais intensa dos mesmos pigmentos. O resultado é bem diverso. Ainda hoje, é a imagem da Estação de Tratamento de Esgoto, de um lado, e a candura do quadro, de outro, que ficaram gravadas na memória. Esse foi, também, o condicionamento maior dos pedidos que fiz a ele.

AA – Não houve pedidos mais explícitos?

LB – Com toda certeza! O Volpi, com grande humor, atendia a esses pedidos. É um modo muito simples de perceber aquilo que lhe pediam. Então, ele perguntava: “Que cores você gostaria?” “Um tema com rosa e azul, por exemplo”, diria o candidato. Volpi iniciava com as duas cores que o ajudavam a entender o desejo dele. Essa era uma espécie de *background* que indicava o rumo. Mas ele poderia ainda jogar com o tamanho e o formato da tela, com as áreas assinaladas para cada cor, o que lhe deixava um grande espaço para se exprimir. Ato seguinte, ele perguntava, novamente: “E agora, que cor você acha que ficaria bem?” O candidato podia, por exemplo, dizer: “Agora colocaria um terra”. E o Volpi, com um sorriso malicioso, dizia: “Não! De agora em diante é comigo. Sou eu que vou prosseguir para concluir o quadro”. Às vezes, as coisas eram ainda mais simples, como quando lhe pediam para

AA – You mentioned that prior to that color explosion, soon after the second Metanoia, at the turn of the 1960s to the ’70s, there was that period of dark colors, of black colors. Where did those dark, black colors come from?

LB – Volpi, as you know, used *vigna*, which is nothing but an incompletely combusted grapevine. Charcoal is left exclusively, the ideal material to trace the construction’s designs. After the construction design is concluded using the *vigna*, all he had to do was dust the canvas slightly, and just a subtle trace of the design would remain that would not affect the painting’s colors, enough to make the framework. Volpi, differently from José Antônio da Silva, would start by tracing on the canvas the construction he would use for a painting. Unlike Silva, he did not go directly to the paint, on the naked canvas.



Exemplo do uso do grafite para delimitar as áreas da pintura
Example of graphite use to delimitate areas in a painting

AA – What about Krajcberg, didn’t he bring black pigments to Volpi?

LB – Yes, at that time, Krajcberg, coming from Minas [Gerais State], brought him this pigment, I believe it was some kind of coal, which Volpi used for the dark paintings towards the end of the second phase of his activity (of the second Metanoia). There was a friendship relationship between the two of them.

The First Contact with the Artist and His Work

AA – Having made this introduction, I would like to ask you a few generic questions. What was your first contact with Volpi’s work?

LB – I knew a bit of his work before I met and was introduced to the artist. The way we met is quite special. There was a ceremony to honor Tarsila do Amaral in the early 1970s. The main artists, her friends, among them Volpi, made a painting each to honor her. Gérard Loeb acquired the painting by Volpi. At the time, art dealer [Isaac] Krasilchik, who was my friend, said to me, “Oh, you don’t know Volpi, I will introduce you to him.” While we were talking, Volpi, probably unwisely, told me, “Come visit me at home.” From then on, I started to come to his studio almost every Saturday. As a rule, Volpi would not paint on Saturday, would not paint at all or paint very little on Sunday. He would only paint under the sunlight and suspend his work at evening. The unique color of artificial light,

começar com fundo de terras (geralmente um par delas), porque Volpi dizia: “Com as terras, todas as cores funcionam bem”. E, por conta desse procedimento genial, de um artista superior, algumas pessoas, pelo fato de não compreenderem onde ficava o espaço de liberdade do artista, achavam que pintava também por encomenda.

AA – Você mencionou que, antes daquela explosão de cores, logo após a segunda Metanoia, na virada dos anos 1960 e 70, houve aquele período de cores sombrias, de cores pretas. De onde provinham essas cores escuras, negras?

LB – O Volpi, como você sabe, usava a “vigna”, que nada mais é que um ramo da videira submetido à combustão incompleta. Resta exclusivamente o carvão, matéria ideal para traçar os desenhos da construção. Depois de concluído o desenho da construção com o uso da vigna, era só espanar levemente a tela, que restaria apenas um tênue traço do desenho que não afetaria as cores da pintura, suficiente para fazer o papel de arcabouço. Volpi, diversamente do José Antônio da Silva, começava esquematizando na tela a construção que iria utilizar para a pintura de um quadro. Ele não partia, como o Silva, diretamente pela tinta, sobre a tela nua.



Exemplo do uso da “vigna” para delimitar as áreas da pintura
Example of use of *vigna* to delimitate areas in a painting

AA – Mas e o Krajcberg, ele não trouxe pigmentos pretos para o Volpi?

LB – Sim, naquela época, Krajcberg, vindo de Minas, trouxe-lhe esse pigmento, penso que um carvão mineral, que Volpi utilizou nas pinturas sombrias daquele final da segunda etapa de sua atividade (da segunda Metanoia). Havia uma relação de amizade entre os dois.

O primeiro contato com o artista e sua obra

AA – Feita esta introdução, gostaria de fazer algumas perguntas genéricas. Qual foi seu primeiro contato com a obra do Volpi?

LB – Eu conhecia algo da obra, antes de conhecer e ser apresentado ao artista. É muito especial como o conheci. Houve uma homenagem à Tarsila do Amaral, no início da década de 1970. Os principais artistas, amigos dela, entre os quais o Volpi, pintaram um quadro em sua homenagem.

just like the natural light of the extreme hours of the day, interacts with the colors of the pigments and fakes the harmony he was trying to achieve.

AA – Then, I would ask now: When did you start to buy, to collect Volpi? After this first visit? Do you remember which was the first painting you bought?

LB – Yes, I do remember. It was a nocturnal seascape, with a moonlight beam [?] reflected on the water, two rope coils, and two “small popular purple banners” fluttering in the darkness. It was a painting from the late 1960s. One day I visited Collectio gallery, where I saw a painting of the same size, however, with “small popular multicolored banners.” I offered to Monica Filgueiras, art dealer and then co-owner of that gallery, an exchange of paintings. It would not be a good commercial deal for the gallery. Two days later, Filgueiras told me that it was not in their interest to make the deal, but she took advantage of the occasion to give me good advice. In her understanding, my painting was better than the one at the gallery. Therefore, even though she would be able to make the deal, she would not close it, because she said my painting was so much better than hers and, sooner or later, I would regret it. At that point, I had already been charmed by his work. The art dealer Nair Quartim Bortoletto came to me. She wanted to sell me a painting. I told her, “Look, I will buy as many paintings as you bring me, until I have about thirty-five of them. The condition is that you cannot betray me.” She would have to offer me every painting she got from Volpi, regardless of any condition. She brought me two and, already in the third, she was unfaithful. Then I told her I would not buy any more paintings from her. That is how it all started.

AA – But why thirty-five?

LB – I do not know why. This is what occurred to me, without thinking. From then on, I started to buy, from art dealers and other collectors, many paintings, with which I would make a kind of currency to exchange, with ability and some return, for older paintings. I remember that Theon Spanudis had created the rule: an old painting (like from the 1950s) was evaluated as four paintings of the same size of recent production. It was not a bad idea to create this currency as protection against higher costs added to inflation. Even today the four-to-one rule invented by him is valid as a good reference.

Gérard Loeb adquiriu o quadro pintado pelo Volpi. Na ocasião, o *marchand* e amigo [Isaac] Krasilchik me disse: “Ah, você não conhece o Volpi, vou te apresentar”. Ao longo da conversa, Volpi, por imprudência, provavelmente, me disse: “Passe lá em casa”. Daí por diante, passei a frequentar o ateliê quase todos os sábados. Via de regra, Volpi não pintava aos sábados; não pintava ou pintava muito pouco aos domingos. Pintava somente à luz do dia, suspendendo o trabalho ao entardecer. A cor própria da luz artificial, assim como a luz natural das horas extremas do dia, interage com as cores dos pigmentos e falseia a harmonia que ele queria produzir.

AA – Então, perguntaria agora: quando você começou a comprar, a colecionar Volpis? Depois dessa primeira visita? Você se lembra de qual foi o primeiro quadro que você adquiriu?

LB – Lembro-me, sim. Era uma marinha noturna, com um raio de luar [?] refratado na água, duas cordoalhas e duas pequenas bandeiras roxas tremulando na escuridão. Era um quadro do final dos anos 1960. Fui um dia visitar a Galeria Collectio, onde vi um quadro do mesmo tamanho, porém de bandeirinhas coloridas. Propus a Monica Filgueiras, *marchande* e então sócia dessa galeria, uma troca dos quadros. Não seria um bom procedimento comercial para a Galeria. Passados dois dias, a Monica me comunicou que não interessava fazer o negócio, mas ela aproveitava para me dar um bom conselho. No entender dela, meu quadro era melhor que aquele da Galeria. Portanto, ainda que lhe fosse facultado fazer o negócio, ela não faria, porque dizia que meu quadro era muito melhor que o dela e, mais cedo ou mais tarde, eu iria me arrepender. A essas alturas, eu já estava enfeitiçado por sua obra. Apareceu a *marchande* Nair Quartim Bortoletto. Ela quis me vender um quadro. Disse-lhe: “Olhe, compro quantos quadros me trouxer até completar uns 35. Mas a condição é que não pode me trair”. Ela teria que me oferecer todos os quadros que ela retirassem do Volpi, independentemente de qualquer condição. Trouxe-me dois e, já no terceiro, foi infiel. Então, disse-lhe que não compraria mais nenhum quadro dela. Foi assim o começo.

AA – Mas por que 35?

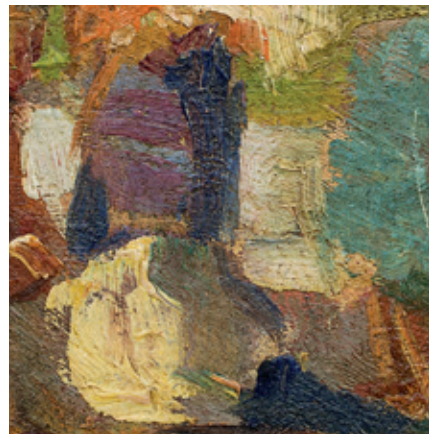
LB – Não sei por quê. Foi o que me ocorreu, sem refletir. A partir de então, comecei a adquirir, de *marchands* e de outros colecionadores, vários

Small-Format Works

AA – What was the reason for your interest in small formats? And when did you start buying the small-format works that will be the subject of this year’s exhibition here at MAM São Paulo?

LB – The small-format paintings, studies actually, have always had an irresistible pull because for me they communicate the moment of creation, with the most spontaneity. Studies are more intimate, they do not carry the solemnity of large-format paintings, in their true grandeur, and, in small-format works, spontaneity predominates. No one resists innocence, be it of a child, be it of Volpi’s small study.

Another good reason is that a small painting involved a smaller amount of money, more compatible with my engineer’s wages just a few years after I graduated. Imagine that with a beginner engineer’s salary I was able to buy two studies by Volpi in the marketplace. At that early stage, I purchased from Paulo Kuczynski a very captivating façade in red hues. A few years ago, he came to me and said, “Do you still have that small red façade I sold you a long time ago?” I said, “Yes, I do.” “I want to buy it,” he said. “However, I will not sell it,” I answered. “You can ask a very comfortable price, twice the market value.” “I will not sell it,” I answered. He was disappointed. Only later he would tell me that he intended to include it in an exhibition of Volpi’s beautiful works he had sold. “That was the first painting I sold; that is why I wanted to acquire it, I wanted it to be part of the exhibition.” That small study and I have already celebrated our golden anniversary! To have the dark painting, in two blacks with different degrees of coverage, and just a few small green areas, cost me six [Aldo] Bonadei’s paintings that I loved. However, with time, the market’s inconsistency allowed me to replace Bonadei’s paintings with ones that were even more beautiful than those I had sacrificed.



Exemplo de pincelada
Example of brushstroke

A Favorite Period Within Volpi’s Body of Work

AA – What is your favorite period in Volpi’s path?

LB – My interest’s focus changed quite a bit with time. Initially, I preferred the late 1940s: plane row houses (with no perspective), evolutions of

quadros, com os quais fazia uma espécie de moeda para, com habilidade, fazer troca com alguma volta por quadros mais antigos. Lembro-me de que Theon Spanudis havia criado a regra: um quadro antigo (tipo década de 1950) era avaliado em quatro quadros do mesmo tamanho de fatura recente. Não foi má ideia fazer moeda específica, como proteção contra o aumento de custo mais inflação. Também até hoje é válida como boa referência a regra quatro por um inventada por ele.

Obras em pequeno formato

AA – E qual o motivo para você se interessar por pequenos formatos? E a partir de quando você compra os pequenos formatos que vão ser o objeto da exposição deste ano aqui no MAM São Paulo?

LB – Os pequenos formatos, estudos, na realidade, sempre exerceram uma atração irresistível, porque eles me comunicam o momento da criação, da maior espontaneidade. Os estudos são mais intimistas, não têm solenidade como os quadros em tamanho grande, em verdadeira grandeza, e aquilo que predomina é a espontaneidade. Ninguém resiste à inocência, seja de uma criança, seja do pequeno estudo do Volpi.

Uma outra boa razão é que um quadro pequeno envolvia uma quantidade menor de dinheiro, mais compatível com meu salário de engenheiro, com poucos anos de formado. Imaginem que com um salário de engenheiro principiante dava para adquirir dois estudos do Volpi no mercado. Naquele início, adquiri do Paulo Kuczynski uma pequena fachada de cores vermelhas, muito cativante. Há poucos anos, ele me procurou e disse: “Você ainda tem aquela fachadinha vermelha que te vendi há tempos?” Eu disse: “Tenho sim”. “Quero comprar”, disse ele. “Mas eu não vendo”, retruquei. “Pode pedir um preço bem confortável, o dobro do mercado.” “Mas eu não vendo”, respondi. Ele ficou desapontado. Só depois de algum tempo ele me disse que pretendia incluí-lo numa exposição das belas obras de Volpi que havia vendido. “Esse foi o primeiro quadro que vendi; por isso queria adquiri-lo; queria que figurasse na exposição.” O pequeno estudo e eu já fizemos bodas de ouro! Ter o quadro escuro, em dois pretos de diferentes graus de cobertura, e apenas algumas pequenas áreas verdes,



Exemplo de pincelada
Example of brushstroke

Itanhaém's seascapes and Mogi's landscapes. Soon after, I shifted to plane façades and remained in that phase for many years, if I ever left it. Later, I shifted my preference to the mysterious paintings in his "metaphysical" phase: few, clean shapes, and few colors. Much melancholy. Today I am inclined to prefer paintings from the mid-1960s onwards, with many, numerous colors, "small popular festive banners" with up to fourteen colors on the same painting; joyful façades as well, with dancing brushstrokes, a festival of innocence and color.

Not intending to be repetitive, there are two culminating points in this master's work: His transition to façades in the 1950s and, the second, the transition of sober paintings to paintings that are feasts of "small popular multicolored banners..."

AA – In the 1970s...

LB – Yes, from the mid-1960s to the early '70s. Today, I am a small-format enthusiast. They are the ultimate expression of spontaneity, entirely uninterested in doing that which could look like research... He does not have research ahead... Research entails the idea of previous planning; no. He heuristically tours the gardens of his fantasy, which only seemingly appears subdued to method.

He would often make quick sketches on paper, drawings followed by use of tempera, unpretentiously. However, in the end, those small sketches with the use of tempera, without any concern about doing everything right, would impose their power, and Volpi himself would rarely discard them. Those, he never sold. The greatest beneficiary was Theon Spanudis, who, a judicious man, saw ahead of everybody else. Those sketches would become highly appreciated, and that was good for Spanudis and, indirectly, for Volpi himself, because they would circulate quickly. On one occasion, I was at his studio and realized the folder where he kept these color sketches was bursting, and I could see a small work on construction paper, in greens and reds, with touches of blues and whites forming series. That was the study for a tile panel. Volpi noticed my uncontrolled attraction and said to me: "You can have it." "No," I replied, "you should give it to my fellow Mastrobuono" [who was paying one of the first visits to his study]. "He needs to be converted," because he still preferred drawing over color as a visual factor.

custou-me seis quadros do [Aldo] Bonadei, que eu amava. Quis, porém, a inconsistência do mercado que, com o tempo, pudesse repor os quadros do Bonadei, ainda mais bonitos que aqueles que havia sacrificado.

Um período predileto no conjunto da obra

AA – Qual é seu período preferido na trajetória de Volpi?

LB – O foco do meu interesse mudou bastante ao longo do tempo.

Inicialmente, a predileção era pelo final dos anos 1940: casarios planos (sem perspectiva), evoluções das marinhas de Itanhaém e das paisagens de Mogi. Pouco tempo depois, mudei para as fachadas planas e, nessa fase, sentei praça por muitos anos, se é que tenha saído de lá. Mais tarde, mudei de preferência pelos quadros misteriosos da fase Metafísica: poucas e enxutas formas, e poucas cores. Muita melancolia. Hoje estou inclinado a preferir os quadros de meados dos anos 1960 em diante, com muitíssimas cores, bandeirinhas festivas com até catorze cores num quadro; também fachadas alegres, com pinceladas dançantes, um festival de inocência e cores.

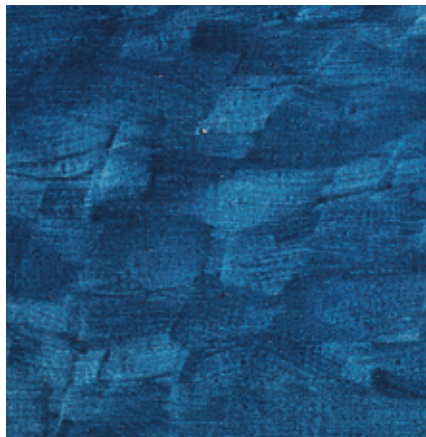
Não querendo ser repetitivo, são dois os pontos culminantes da obra do Mestre: a transição para as fachadas dos anos 1950 e, o segundo, a transição dos quadros sóbrios para os quadros que são um festival de bandeirinhas coloridas...

AA – Na década de 1970...

LB – É, meados da década de 1960 até o início dos anos 70. Hoje sou um aficionado dos pequenos formatos. São a expressão máxima da espontaneidade, totalmente despreocupados em fazer aquilo que poderia parecer uma pesquisa... Ele não tem pesquisas pela frente... Pesquisa passa a ideia de um plano prévio; não. Ele passeia heuristicamente pelos jardins de sua própria fantasia, que só aparentemente parece subjugada pelo método. Frequentemente, ele fazia esboços rápidos sobre papel, o desenho seguido pelo uso da têmpera, despretensiosamente. Mas, ao final, aqueles pequenos *sketches* com o emprego de têmperas, sem preocupação de fazer tudo certinho, impunham sua própria força, e o próprio Volpi raramente os descartava. Esses, ele nunca vendeu. O grande beneficiário foi Theon Spanudis que, perspicaz, enxergava à frente de todo mundo.

AA – Was it on paper?

LB – No, on construction paper. Right after the sketches, he would produce his “studies” on artisanal cardboard, made by himself. All his studies in the 1960s are on these cardboard pieces he would produce by soaking many layers of blotting paper, sheet by sheet, in gum arabic. After that, he would put that kind of *mille-feuille* in a press, where he would wait for the glue to dry. Next, this “now cardboard” would be trimmed and supply support for all his studies. Not long ago, studies on artisanal cardboard were despised, but Volpi explained, “A canvas moves with environmental humidity variations. Cardboard paper does not get deformed; it does not betray the tempera.” This is another facet of his artisan character. And, note, Mastrobuono became one of his most enthusiastic collectors and a great connoisseur of his work as well.



Exemplo de pincelada
Example of brushstroke

Shared Creative Process?

AA – Now a question that you, in other words, have already answered: How would you describe this chromatic experimentation that happens in Volpi’s pictorial production? That is, the development of his constant concern regarding color.

LB – I was not trained as an art critic; I was trained as an engineer.

AA – But you do have a collector’s experience.

LB – This is how I see it: In the same way that you physically build a house or a wall, you put first a row of bricks, then a window, more bricks, and you go on, just like building was done in the past, without a plan or a detailed plan. It was like that; Volpi would do the same. He would pick a canvas, make a drawing of a construction, and add two colors, no more than that, those that would occupy the greatest part of the surface, and he would often ask, “What color do you prefer?” Many people would be shocked, and he laughed. Then, someone would say: “Paint blue and gold, blue and yellow.” “Okay,” and after, then...

AA – What was the period in which you visited his studio more often? You said it was from the early 1970s, right? When did you stop visiting his home?



Exemplo de pincelada
Example of brushstroke

Aqueles esboços viriam a ser muito apreciados, o que foi bom para o Spanudis e, indiretamente, para o próprio Volpi, porque eles se difundiam rapidamente. Certa vez, estava no ateliê dele e percebi que a pasta onde ele guardava esses esboços a cores estava descolando, e aparecia um pequeno trabalho sobre cartolina, em verdes e vermelhos, com pitadas de azuis e brancos formando séries. Era o estudo para um painel de azulejos. Volpi percebeu minha incontrolada atração e me disse: “Pode ficar com ele”. “Não”, repliquei, “você deve dar ao meu compadre Mastrobuono” [que estava fazendo uma de suas primeiras visitas ao ateliê]. “Ele precisa ser convertido”, porque ainda priorizava o desenho sobre a cor, como fatores plásticos.

AA – Era sobre papel?

LB – Não, sobre cartolina. No momento seguinte aos esboços, ele produzia os “estudos” sobre cartão artesanal, produzido por ele mesmo. Todos os estudos dos anos 1960 são sobre o cartão que ele produzia, embebendo várias camadas de mata-borrão, folha por folha, em goma arábica. Isto posto, colocava essa espécie de mil-folhas numa prensa, onde deixava a cola secar. Em seguida, esse “agora cartão” era aparado e fornecia o suporte para todos os estudos dele. Havia, há não muito tempo, menosprezo pelos estudos sobre cartão artesanal, mas Volpi explicava: “a tela se movimenta com as variações de umidade do ambiente. O cartão não se deforma, não traindo a têmpera”. É mais uma faceta de seu lado artesão.

E, note-se, Mastrobuono tornou-se um dos mais entusiásticos colecionadores e grande conhecedor de sua obra também.

O processo criativo compartilhado?

AA – Agora uma pergunta que você, com outras palavras, já respondeu: como você descreveria essa experimentação cromática que ocorre na produção pictórica do Volpi? Ou seja, o desenvolvimento dessa preocupação constante com a cor.

LB – Não tenho formação de crítico de arte, tenho formação de engenheiro.

LB – I stopped in 1984, to respect his health condition. He was in the process of senile dementia, as we say. He was diagnosed with Alzheimer, and he would not recognize people anymore. Also, Eugênia, his daughter, did not appreciate it when people came to visit, because she would feel awkward... Volpi was no more in good shape.

AA – She was the one taking care of him?

LB – Yes. All the money he received, he gave to her, except for a small part, which he used to help Djanira Volpi, another daughter, and another part, indirectly, to help a lady whose name I forget. She was his friend Bruno Giorgi's cook in Rio de Janeiro. She had many children to raise. Volpi was sensitive to that fact and, once in a while, he would send a small painting through an art dealer in Rio, to whom she sold *in continenti*. Until the day Eugênia found out about his maneuver, and he was prevented from doing it by her. However, this art dealer⁴ took a commendable action. I did something similar for his adoptive daughter, Djanira.

AA – Djanira, who was also a painter.

LB – That is right. Eugênia was not in good terms with her. That made Volpi very sad, and once in a while he would say, “I have not seen Djanira in so long...” Until, one day, I told him, “Volpi, do you want me to take you to her?” “Yes, I do!” “Then let’s go.” I took him to Vila Clementino [district], where she was living. Both were euphoric when they saw each other. Djanira took him to a room where she conducted an Umbanda ritual, with much incense and prayers. She was dancing around him. I took my distance in an adjacent room to respect their privacy. That was excellent for him, so good, he left as a new man. It was a contrast with a seemingly extremely rational man who, actually, did not like ideologies, except for some socialism or communism. Religious option or something of the like, none. That is why critic Olívio Tavares de Araújo used to say, “Volpi was an atheist.” Well, this is not an issue, Volpi was not an atheist. He did not have any discourse. Volpi might as well be an atheist in his discourse. However, his behavior in terms of kindness and support for those in need was that of the best of Christians. He was a generous, profoundly hardworking man, what else can you ask for?

AA – E vivência de colecionador.

LB – Eu vejo assim: da mesma forma como você constrói fisicamente uma casa ou uma parede, você vai colocando uma fieira de tijolos, depois uma janela, mais tijolos, e você vai, como antigamente, como se faziam as construções, sem projeto ou sem projeto detalhado. Era assim, Volpi fazia a mesma coisa. Ele pegava uma tela, fazia um desenho de uma construção e punha duas cores, não mais que isso, aquelas que ocupavam maior superfície, e ele muitas vezes perguntava: “Que cor você prefere?” E muita gente se escandalizava, e ele ria. Então, fulano dizia assim: “Pinta azul e dourado, azul e amarelo”. “Tudo bem”, e depois, então...

AA – E qual o período em que você mais frequentou o ateliê? Você disse que foi a partir do início dos anos 1970? E até quando você frequenta a casa dele?

LB – Até 1984, em respeito ao estado de saúde dele. Ele estava em processo de demência senil, como se diz. Foi diagnosticado com Alzheimer, e ele não reconhecia mais as pessoas; era uma grande pena. Também Eugênia, sua filha, não gostava muito que as pessoas fossem, porque ela ficava constrangida... Volpi estava realmente mal.

AA – Então era ela que atendia?

LB – Sim. Todo o dinheiro que ele recebia, dava para ela, exceto uma pequena parte, que ele desviava para ajudar a Djanira Volpi, outra filha, e uma outra parte, indiretamente, também para uma senhora cujo nome esqueço. Era a cozinheira de Bruno Giorgi, no Rio de Janeiro. Ela tinha muitos filhos para criar. Volpi era sensível a esse fato e, de tanto em tanto, enviava um pequeno quadro através de um *marchand* do Rio, a quem ela vendia *in continenti*. Até o dia em que a Eugênia descobriu a astúcia, e ele foi barrado por ela. Mas esse *marchand*⁴ fez uma ação louvável. Fiz algo análogo para a filha adotiva, Djanira.

AA – Pela Djanira, também pintora.

LB – É isso mesmo. Eugênia não se dava com ela. Volpi ficava muito triste e, de vez em quando, me dizia: “Há tanto tempo que não vejo a Djanira...” Até que, um dia, eu disse a ele: “Volpi, quer que te leve até ela?” “Quero!”

⁴ Trata-se de Diógenes Paixão, que atuava como intermediário e que era dono do Bar do Mineiro, em Santa Teresa, no Rio de Janeiro.

⁴ This concerns Diógenes Paixão, from Rio de Janeiro.



Sem título | Untitled, déc. 1950
Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
26,5 x 9 cm

⁵ The Festival dei Due Mondi, a.k.a. Festival di Spoleto, was founded by conductor and composer Gian Carlo Menotti, having started their manifestations in 1958, and its director chose Spoleto as seat for the events. The group had the support of countless European artists and intellectuals.

AA – Eugênia was not aware of those visits to Djanira?

LB – At least the two times I took him, gratefully, she did not learn about them.

Geometric Paintings

AA – How many geometric paintings do you estimate Volpi painted?

LB – About forty paintings, maybe a little more, sixty. However, they were almost never sold; maybe he sold about ten of them. But, obviously, we must exclude the paintings from the 1970s, geometric, but textured. We know that a significant number of concrete paintings remained in the studio and that he, one day, donated them all to a street drama group, Teatro dei Due Mondi,⁵ you must have heard about them, from Italy. They must have made some money selling the paintings to maintain their activities; I’m not sure, [it was] an avant-garde group.

AA – But you estimate that he must have produced around forty geometric paintings?

LB – From those we decided to call concrete, hard edge. I could say that, in the 1950s, both kinds, hard edge and sensitive geometry, would have added to, at most, about sixty.

Many of these works would be kept at the studio. Often, Volpi would donate paintings to institutions that took care of children, orphans. Then Teatro Due Mondi emerged, and he would have donated the paintings that had remained at the studio. It was good because they spread the paintings.

AA – Where? In Europe?

LB – No, here, the Teatro had a presence here in Brazil, it was something like a branch of the Italian group.

Volpi’s Drawings

AA – How do you see the graphite drawings? Do you consider them generally as sketches, a preview for a painting to be developed, or as drawings with their value per se?

“Então vamos.” Eu o levei até a Vila Clementino, onde ela morava. Ambos ficaram muito contentes quando se encontraram. Djanira o conduziu a uma sala, onde fez um cerimonial de umbanda, com muito incenso e rezas. E ela dançava em torno dele. Eu me afastei para uma sala contígua, para respeitar a privacidade. Aquilo fazia muito bem a ele, muito bem, ele saía de lá um homem renovado. Contrastava com o homem aparentemente tão racional que, inclusive, não gostava de ideologias, com exceção de algo do socialismo ou do comunismo. Opção religiosa ou algo assim, nenhuma. Por isso o crítico Olívio Tavares de Araújo dizia: “ Volpi era ateu”. Bem, isso não vem ao caso; Volpi não era ateu. Ele não tinha o discurso, Volpi podia ser ateu no discurso, mas tinha o comportamento, em termos de bondade e apoio aos necessitados, do melhor dos cristãos. Era um homem generoso e profundamente trabalhador, o que mais se há de querer?

AA – E Eugênia não tinha conhecimento dessas visitas à Djanira?

LB – Ao menos as duas vezes em que eu o levei, ela, felizmente, não ficou sabendo.

Pinturas geométricas

AA – Quantas pinturas geométricas você calcula que Volpi deva ter pintado?

LB – Uns quarenta quadros, talvez um pouco mais, sessenta. Mas quase não eram vendidos; talvez tenha vendido uns dez. Mas, obviamente, devem-se excluir os quadros dos anos 1970, geométricos, porém com textura. Consta que um bom número de quadros concretos tenha ficado no ateliê, e ele, um dia, teria doado todos, não posso garantir, mas corria a informação de que ele havia doado todos a um grupo de teatro de rua, Teatro dei Due Mondi⁵, você deve ter ouvido falar, da Itália. Eles apuravam algum dinheiro vendendo os quadros para continuar suas atividades, não sei, um trabalho de vanguarda.

AA – Mas você calcula que ele teria feito uns quarenta quadros geométricos?

LB – Disso que a gente convencionou chamar de concretos, *hard edge*. Digamos que, na década de 1950, os dois tipos, *hard edge* e geometria sensível seriam, no máximo, uns sessenta.

⁵ O Festival dei Due Mondi, também conhecido como Festival di Spoleto, foi fundado pelo maestro e compositor Gian Carlo Menotti, tendo iniciado suas manifestações em 1958, e seu diretor escolheu Spoleto como sede de seus eventos. Era apoiado por inúmeros artistas e intelectuais europeus.

LB – No, as far as I see it, they were, undoubtedly, sketches. I would say, a sketch to do a painting. However, those sketches turned out so good, people insisted on keeping them. I, myself, bought a few in the marketplace, such as the sketch for a portrait of Gilda Vieira and (probably) Hilde Weber. However, that was an unfortunate aspect, because they were made with graphite pencil. And graphite sublimates, and, then, there is anguish, because they start to fade... And it's no use even keeping them in the dark because they fade nevertheless. It is a shame because they are exquisite drawings. Volpi also made charcoal studies, which are perfectly stable. However, there are also incomplete drawings, only sketches, which I think are worth more than paintings... But the painting, obviously, has some material support that responds better than drawings on paper.



Sem título | Untitled
[Retrato de Mira | Portrait of Mira], déc. 1950
Pastel sobre cartão | Pastel on cardboard
32 x 23,5 cm

Muitos desses trabalhos ficaram estocados no ateliê. Volpi doava, muitas vezes, quadros a instituições que cuidavam de crianças, de órfãos. Aí apareceu o Teatro Due Mondì, e ele teria doado os que ficaram no ateliê. Foi bom, porque eles dispersaram os quadros.

AA – Onde, na Europa?

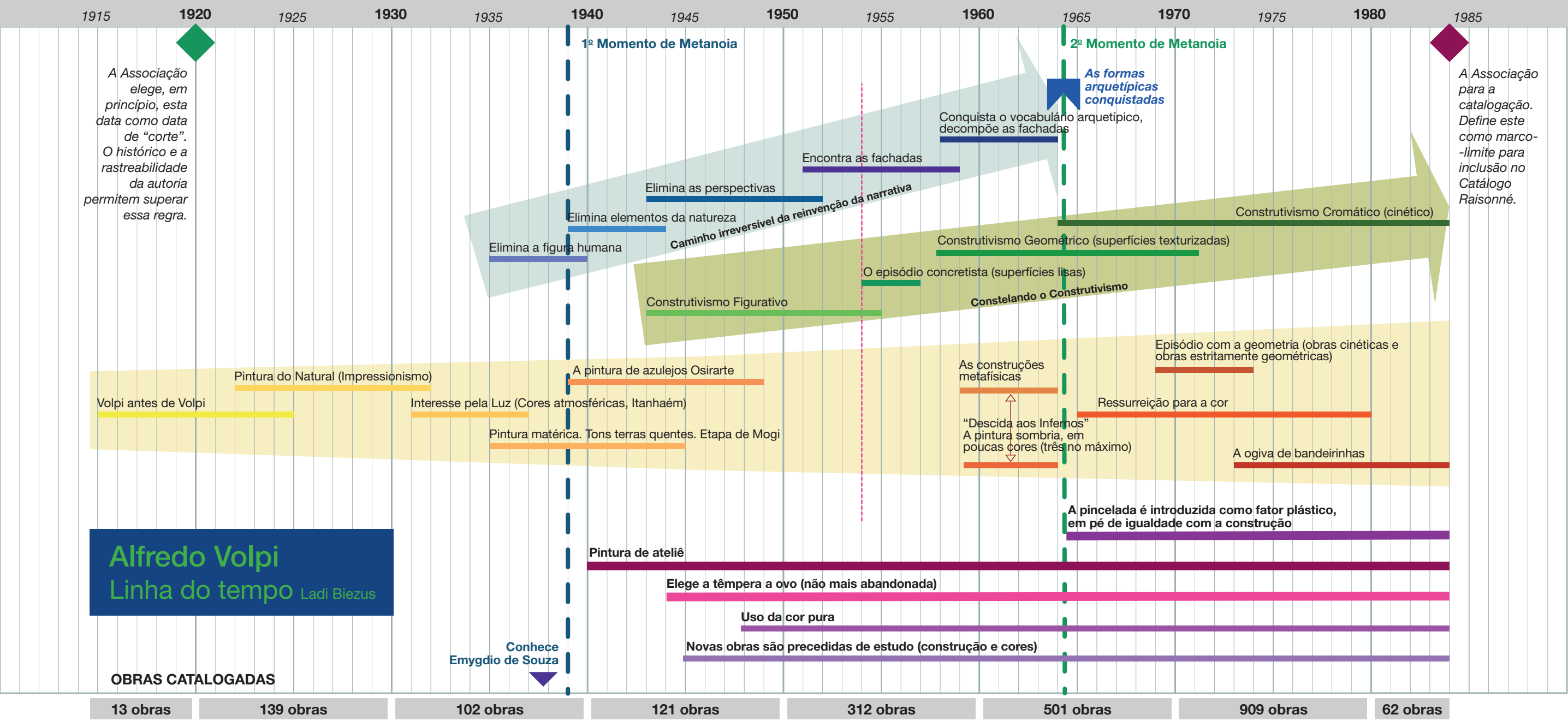
LB – Não, aqui, o Teatro tinha uma presença aqui no Brasil, era algo como uma sucursal do grupo italiano.

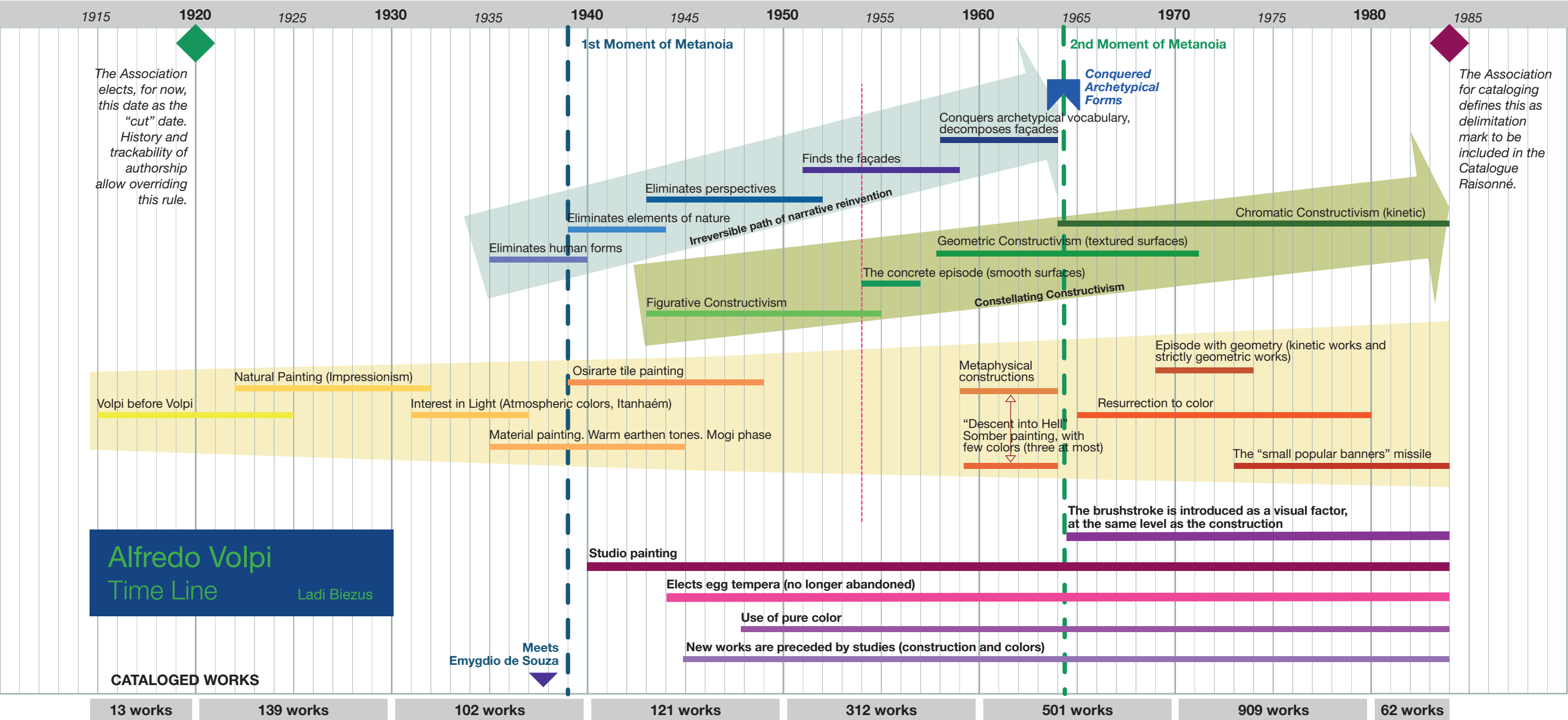
Desenhos de Volpi

AA – Como você considera os desenhos a grafite? Você os considera, em geral, como esboços, uma prévia para um quadro a ser desenvolvido, ou como desenhos válidos em si?

LB – Não, a meu ver, eles foram, inegavelmente, um rascunho. Eu diria, um *sketch* para fazer um quadro. Mas esses rascunhos ficavam tão bons que as pessoas insistiam em ficar com eles. Eu mesmo adquiri alguns no mercado, como aquele para esboço de um retrato de Gilda Vieira e da Hilde Weber (provavelmente).

Mas houve uma infelicidade, porque eles foram feitos com lápis a grafite. E o grafite se sublima e, então, bate uma angústia, porque eles vão desaparecendo... E nem adianta guardá-los no escuro, porque vão desaparecendo mesmo assim. É uma pena, porque são desenhos lindíssimos. Volpi fez também estudos a carvão que são perfeitamente estáveis. Mas há também desenhos incompletos, esboçados apenas, que acho valem mais que quadros... Mas o quadro, evidentemente, tem um suporte material que responde mais que desenhos sobre papel.





A sequência das imagens de obras no catálogo não obedece estritamente à ordem seguida pelo Catálogo Raisonné, publicado pelo Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna, porém, busca uma aproximação às diversas fases do artista.

The sequence of works in this catalog does not strictly follow the order of the Catalogue Raisonné published by the Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna. However, it aims at approaching all the different phases of the artist.

O mestre brasileiro de sua época

“[...] Assim como Volpi guarda todas as suas qualidades instintivas, seu lirismo, sua força poética, seus dons de colorista, na fase das casas, apesar do corte da tela à severa maneira compositiva ‘neoplástica’, assim também conserva ele todo o seu incomparável senso colorístico, sua fantasia, seu poder plástico na atual fase que uma terminologia arrevesada ou canhestra chama de ‘concretista’. Diante de sua imaginação criadora, sejamos mais modestos, e confiemos no tempo. No Brasil, não há mestre que o supere.”

The Greatest Brazilian Master of His Time

“... Just as Volpi maintains all his instinctive qualities, his lyricism, his poetic power, his colorist gifts, in the houses phase, despite the cut of the canvas to the severe ‘neoplastic’ composition manner, thus he also preserves his unmatched colorist sense, his fantasy, his visual power in full in the current phase that an inside-out or awkward terminology called ‘concretist.’ In the face of his creative imagination, let us be more modest, and trust time. In Brazil, there is no master who surpasses him.”

Mario Pedrosa, “O mestre brasileiro de sua época” (1957), apud Mario Pedrosa, *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, org. Aracy Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, São Paulo, 1981, pp. 59-62.

Mario Pedrosa, “O mestre brasileiro de sua época” (1957), quoted in Mario Pedrosa, *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, edited by Aracy Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, 59–62.



Sem título | Untitled, déc. 1920
Óleo sobre madeira | Oil on wood
22,5 x 32 cm



Sem título | Untitled, déc. 1920
Óleo sobre cartão | Oil on cardboard
21 x 28,5 cm



Sem título | Untitled, déc. 1920
 Óleo sobre tela colada sobre cartão | Oil on canvas mounted on cardboard
 24 x 28,5 cm



Sem título | Untitled, déc. 1930
 Óleo sobre madeira | Oil on wood
 22 x 35 cm



Sem título | Untitled, déc. 1920
Óleo sobre madeira | Oil on wood
16 x 26,5 cm



Sem título | Untitled, déc. 1930
Óleo sobre madeira | Oil on wood
34 x 26,5 cm



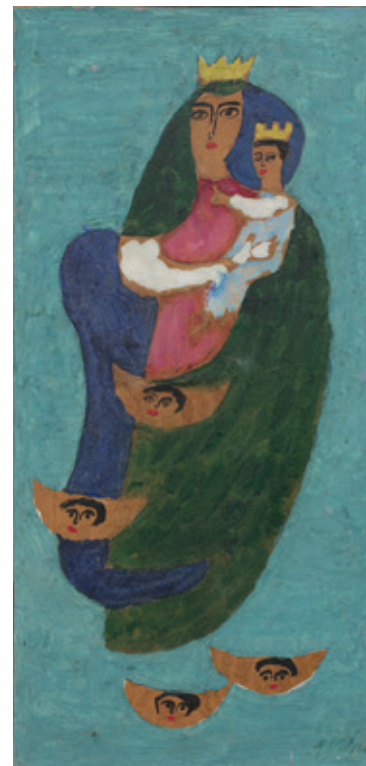
Menina, déc. 1940
Guache sobre papel | Gouache on paper
43 x 31 cm



Sem título | Untitled, déc. 1940
Óleo sobre madeira | Oil on wood
24 x 34 cm



Sem título | Untitled, déc. 1960
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
25 x 20 cm



Sem título | Untitled, déc. 1950
Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
29 x 13,5 cm

Anos 1950

Depois do quase desaparecimento da figura humana das composições de Volpi, a partir de 1950 aparecem as fachadas arquitetônicas, e um reducionismo parece imperar em suas pinturas. Gradualmente, a geometrização das fachadas e a economia cromática levam-no a uma aproximação do ideário dos jovens artistas abstrato-geométricos dessa década em São Paulo. Figuras geométricas simples ou bandeirinhas geometrizadas com uma dosagem minimalista de cores são a norma desse período.

The 1950s

After human figures have but disappeared from Volpi's compositions, from 1950 onwards, architectonic façades appear, and reductionism seems to rule in his paintings. Gradually, geometrization of façades and chromatic parsimony take him closer to the ideas of young abstract-geometrical artists in that decade in São Paulo. Simple geometrical forms or “small popular geometrized banners” with a minimal dose of colors are the norms in this period.

A. A.



Sem título | **Untitled**, déc. 1950
Têmpera sobre papel | Tempera on paper
24,5 x 15 cm



Sem título | Untitled, déc. 1950
Têmpera sobre papel | Tempera on paper
17 x 23 cm

64

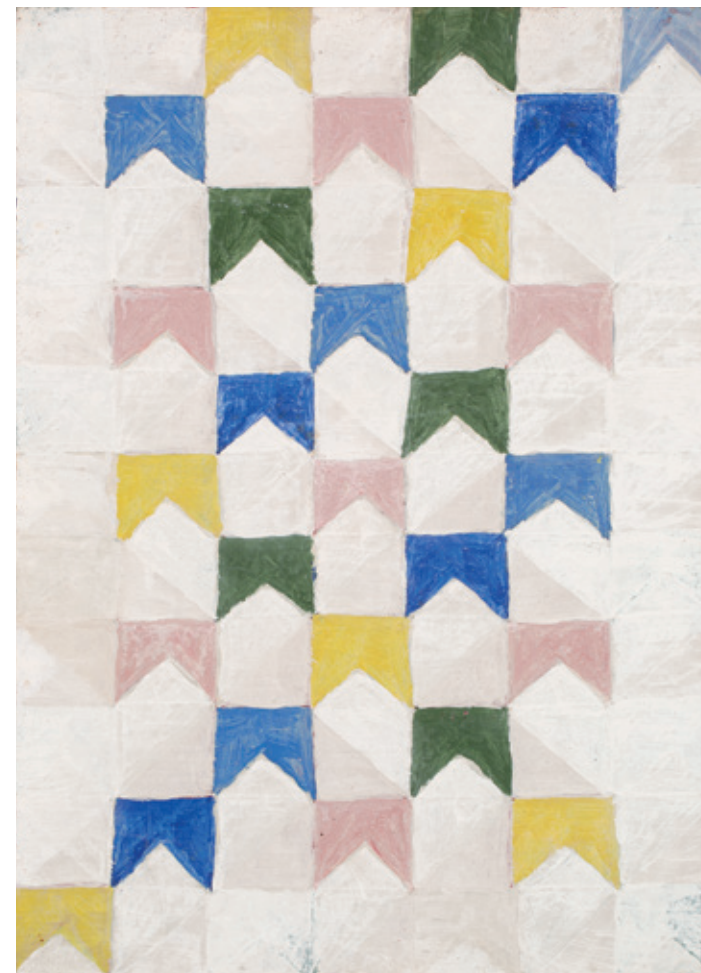


Sem título | Untitled, déc. 1950
Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
26,5 x 9 cm

65



Sem título | Untitled, déc. 1960
Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
32 x 23 cm



Sem título | Untitled, déc. 1950
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
36,5 x 26,5 cm



Sem título | Untitled, déc. 1950
Têmpera sobre madeira | Tempera on wood
49,5 x 14 cm



Sem título | Untitled, déc. 1950
Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
32 x 22 cm

Arquiteturas

Observações a partir de uma viagem à Bahia, em inícios dos anos 1950, com o poeta e crítico Theon Spanudis, flexibilizam suas composições com arcos, abóbadas e volutas inspiradas na arquitetura religiosa barroca.

Algumas fachadas dos anos 1960 apresentam, como curiosidade, tons sombrios, paralelamente à permanência de fachadas delgadas e de grande contenção cromática. Um retorno vibrante à cor pode, por outro lado, ser assinalado a partir de inícios dos anos 1970.

Architectures

Notes from a journey to Bahia in the early 1950s with poet and critic Theon Spanudis make his compositions with arches, domes, and volutes inspired by baroque religious architecture more flexible.

Some façades from the 1960s present somber tones as a curiosity, in parallel to the permanence of lean façades with high chromatic contention. A vibrant return to color can, on the other hand, be underlined from the early 1970s onwards.

A. A.



Sem título | Untitled, déc. 1950
Têmpera sobre papel | Tempera on paper
29,5 x 18 cm



Sem título | Untitled, déc. 1960
Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
33 x 23,5 cm



Sem título | Untitled, déc. 1950
Têmpera sobre papel | Tempera on paper
32 x 22 cm



Sem título | Untitled, déc. 1950
Têmpera sobre papel | Tempera on paper
31 x 22 cm



Sem título | Untitled, déc. 1950
Têmpera sobre papel | Tempera on paper
31 x 22 cm



Sem título | Untitled, déc. 1960
Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
23,5 x 32 cm



Sem título | Untitled, déc. 1950
Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
33 x 22 cm



Sem título | Untitled, déc. 1960
Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
32 x 23 cm



Sem título | Untitled, déc. 1970
Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
32,7 x 23,6 cm



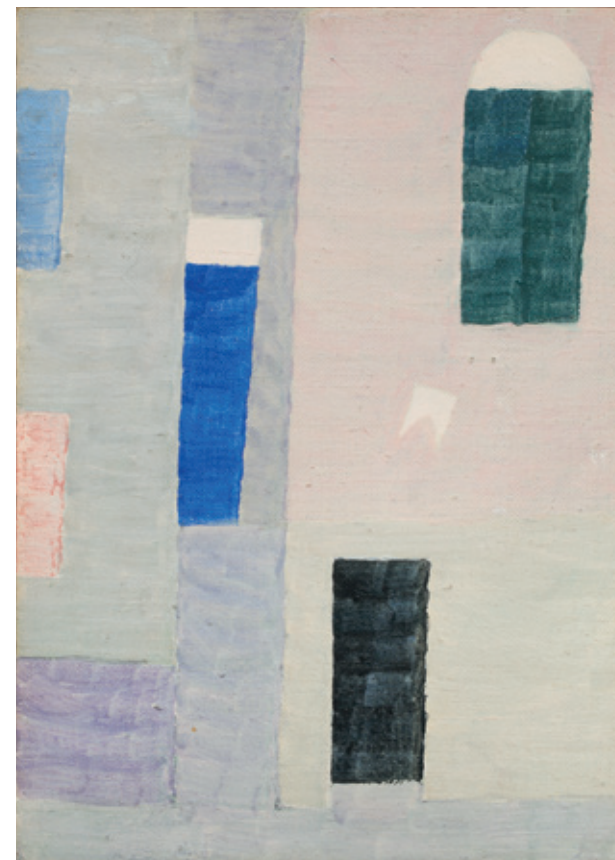
Sem título | Untitled, déc. 1960
Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
20 x 24 cm



Sem título | Untitled, déc. 1970
Têmpera sobre madeira | Tempera on wood
29,5 x 23 cm



Sem título | Untitled, déc. 1960
Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
32 x 23 cm



Sem título | Untitled, déc. 1970
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
32,5 x 23,5 cm



Sem título | Untitled, déc. 1950
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
23 x 45 cm



Sem título | Untitled, déc. 1960
Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
23 x 31 cm



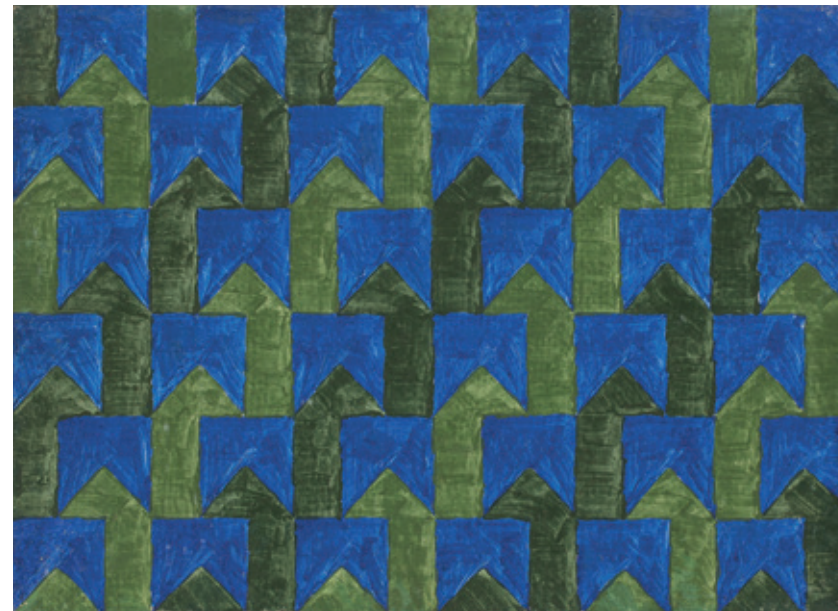
Sem título | Untitled, déc. 1960
Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
32,7 x 23,6 cm



Sem título | Untitled, déc. 1960
Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
33 x 25,5 cm



Sem título | Untitled, déc. 1960
 Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
 44,3 x 22,2 cm



Sem título | Untitled, déc. 1960
 Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
 23 x 32 cm



Sem título | Untitled, déc. 1970
Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
44 x 22 cm



Sem título | Untitled, déc. 1960
Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
26 x 12,3 cm

Das bandeirinhas na obra de Volpi

“Conta o artista que, em certa ocasião, devendo ir a Mogi, onde se encontrava sua mulher, o único meio de lá chegar, um táxi, levou-o de madrugada, pois o chofer ainda queria voltar a São Paulo em seguida. E Volpi se lembra de como o surpreenderam, na entrada de Mogi, à luz tênue da madrugada, as fileiras de bandeirinhas coloridas em contraposição ao casario, a cidade toda preparada para alguma festa popular. Dessa impressão, e da relação consequente cor-forma-espaco-casario, nasceriam as ‘bandeirinhas’ de Volpi, motivo transposto, transfigurado, abstraído (quadrado de cor recortado, dissecado, reelaborado, ou triângulo espaço-forma), que povoam, há cerca de vinte anos, dezenas e dezenas de suas telas.”

About “Small Popular Banners” in Volpi’s Work

“The artist tells that once, needing to go to Mogi, where his wife was, the only way to get there, a taxi cab, took him in the middle of the night because the driver wanted to get back to São Paulo immediately. And Volpi remembers the way he was surprised when he got to Mogi under the faint light of very early morning, the lines of bright-colored ‘small popular banners’ juxtaposed to the row houses, the whole town ready for some traditional festival. From this impression, and from the following relationship color-shape-space-row houses, Volpi’s ‘small popular banners’ would be born, a transposed, transfigured, abstracted motif (cut-out, dissected, re-elaborated color square, or space-shape triangle) that have been inhabiting dozens and dozens of his works for about twenty years.”

Apud Aracy Amaral, *Alfredo Volpi Pintura* (1914-1972), MAM-Rio de Janeiro, out. 1972. Quoted in Aracy Amaral, *Alfredo Volpi Pintura* (1914-1972), MAM-Rio de Janeiro, Oct. 1972.



Sem título | Untitled, déc. 1970
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
24,5 x 33 cm



Sem título | Untitled, déc. 1960
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
33 x 24 cm



Sem título | Untitled, déc. 1970
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
32 x 23 cm



Sem título | Untitled, déc. 1970
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
32,5 x 23,5 cm



Sem título | Untitled, déc. 1970
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
44,3 x 22,2 cm

Cinco estudos

Exercício de variação cromática sobre um mesmo tema, este colecionador possui cinco pequenos estudos e uma tela maior realizados por Volpi. O pintor realizou-os um a um, de memória, com mínimas variantes de seus elementos e em suas pinceladas, e sem reter a tela anteriormente feita. Em seguida, pintou a mesma composição em grande formato.

Five Studies

Chromatic variations exercise on the same theme; this collector owns five small studies and a larger screen realized by Volpi. The painter painted each and every one of them from memory, with little variety of their elements and in his brushstrokes, without retaining the previously made painting. Next, he painted the same composition in large format.

A. A.



Sem título | Untitled, déc. 1970
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
33 x 16,5 cm



Sem título | Untitled, déc. 1970
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
33 x 16,5 cm



Sem título | Untitled, déc. 1970
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
33 x 16,5 cm



Sem título | Untitled, déc. 1970
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
33 x 16,5 cm



Sem título | Untitled, déc. 1970
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
33 x 16,5 cm

Desenhos e mastros

“Ao deparar com um significativo desenho de Volpi – do qual frequentemente se diz não ser um desenhista, posto que seus trabalhos sobre papel são também pictóricos, preâmbulos de pinturas que realizará –, na coleção de Isaias Melsohn, percebo a matriz de muitas de suas pinturas das décadas de 1950 e 60. Desenho-anotação, feito provavelmente por ocasião ou logo após sua viagem à Europa – e Veneza – em 1950, projeta elementos do vocabulário de que se utilizaria nos anos seguintes: fachadas verticalizadas, barco de forma que, posteriormente, transmutaria em vela, além da bandeirola e do mastro. Sintomático este desenho já registrar os germes de sua fase de casario descarnado, como gosto de me referir às suas ‘fachadas’ de inícios dos anos 1950. E, percebe-se aqui, inspiradas nas delgadas arquiteturas do casario de Veneza, à beira do Adriático, à esquerda do desenho. Em seguida, aparecem os mastros, e as velas, que povoariam suas telas dos anos 1960 e 70, e, para mim, até agora enigmáticas enquanto procedência. É como se este desenho encerrasse, num segredo bem guardado, a genética, como diz Melsohn, do vocabulário retido na emoção e na memória visual deste artista que posteriormente os elaboraria em repetidas versões alteradas, por mais de quinze anos.”

Drawings and Masts

“On stumbling upon an intriguing drawing by Volpi—of whom it is often said he does not draw, seeing that his works on paper are also pictorial, preambles of works he will come to complete—in the collection of Isaias Melsohn, I detect the matrix for many of his paintings in the 1950s and ’60s. A drawing-note, probably done at or soon after his journey to Europe—and Venice—in 1950, it projects elements of the vocabulary he would use in following years: vertical façades, boats in a shape that later would be transmuted into sails, as well as ‘small popular banners’ and masts. It is symptomatic that this drawing already records the germs of his phase of floating row houses, as I like to refer to his ‘façades’ from the early 1950s. And, we notice here, inspired by the lean architecture of Venice row houses by the Adriatic, on the left of the drawing. Next, the masts appear, and the sails that would inhabit his canvases from the 1960s and ’70s, and, for me, up until now, enigmatic regarding their origin. It is as if this drawing had a well-kept secret, the genetics, as Melsohn says, of the vocabulary contained in the emotions and visual memory of this artist who later would elaborate them in repeated altered versions for over fifteen years.”

Apud Aracy Amaral, “Volpi: construção e reducionismo sob a luz dos trópicos”, XXIV Bienal de São Paulo, 1998, Núcleo Histórico, Catálogo Geral, pp. 372/378. Quoted in Aracy Amaral, “Volpi: construção e reducionismo sob a luz dos trópicos,” XXIV Bienal de São Paulo, 1998, Núcleo Histórico, Catálogo Geral, pp. 372/378.



Sem título | Untitled, déc. 1960
Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
23 x 32 cm



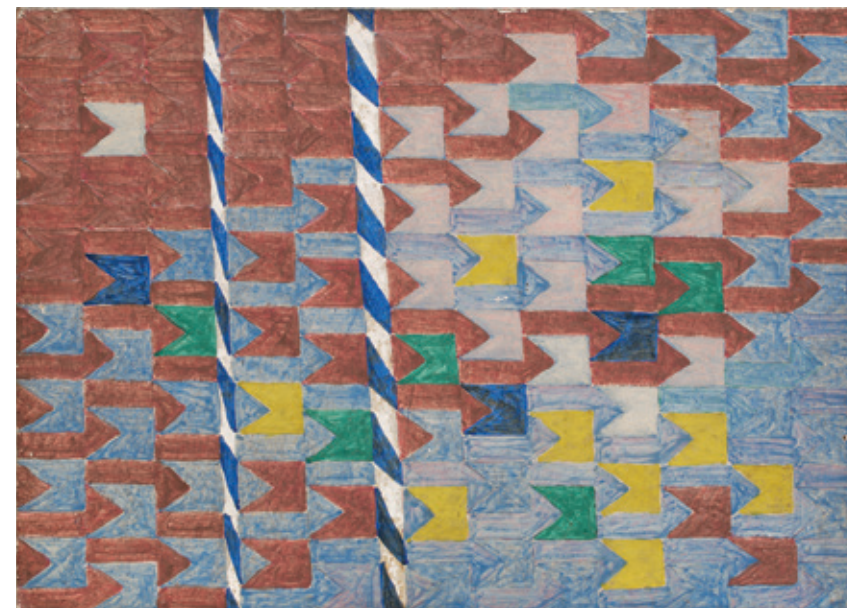
Sem título | Untitled, déc. 1960
Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
26,5 x 36,5 cm



Sem título | Untitled, déc. 1960
Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
23 x 32 cm



Sem título | Untitled, déc. 1960
 Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
 23 x 32 cm



Sem título | Untitled, déc. 1960
 Têmpera sobre cartão colado sobre tela | Tempera on cardboard mounted on canvas
 23 x 32 cm



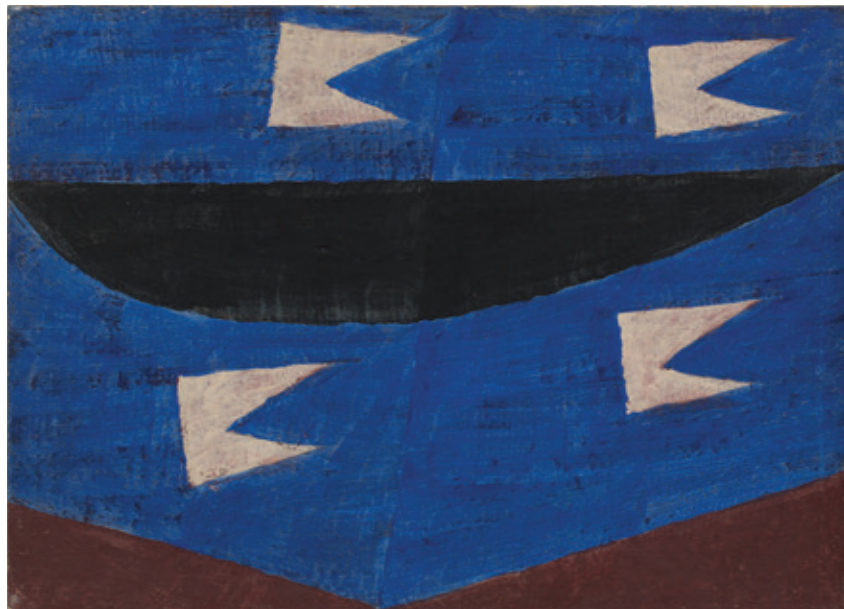
Sem título | Untitled, déc. 1960
Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
23 x 32 cm

110



Sem título | Untitled, déc. 1970
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
23,8 x 32,5 cm

111



Sem título | Untitled, déc. 1950
Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
23 x 33 cm

112



Sem título | Untitled, déc. 1960
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
32 x 23 cm

113



Sem título | Untitled, déc. 1970
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
24 x 33 cm

114



Sem título | Untitled, déc. 1970
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
24 x 33 cm

115



Sem título | Untitled, déc. 1970
Têmpera sobre tela | Tempera on canvas
47,5 x 24 cm

116



Sem título | Untitled, déc. 1970
Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
24 x 21 cm

117



Sem título | Untitled, déc. 1950
Têmpera sobre cartão | Tempera on cardboard
33 x 20,5 cm

118



Sem título | Untitled, déc. 1960
Grafite sobre cartão | Graphite on cardboard
22 x 33 cm

119



Sem título | Untitled, déc. 1970
 Grafite sobre cartão | Graphite on cardboard
 32 x 16 cm

120



Sem título | Untitled, déc. 1970
 Grafite sobre cartão | Graphite on cardboard
 23 x 32 cm

121



Sem título | Untitled [**Retrato de Gilda** | Portrait of Gilda], déc. 1950
 Grafite sobre cartão | Graphite on cardboard
 32 x 23 cm

122



Sem título | Untitled [**Retrato de Mira** | Portrait of Mira], déc. 1950
 Pastel sobre cartão | Pastel on cardboard
 32 x 23,5 cm

123



Sem título | Untitled, déc. 1960
 Grafite sobre cartão | Graphite on cardboard
 32 x 20 cm

124



Sem título | Untitled, déc. 1940
 Grafite e carvão sobre cartão | Graphite and charcoal on cardboard
 35 x 26 cm

125

Azulejos / Osirarte

No decorrer da década de 1940, e mesmo nos anos 50, Alfredo Volpi assim como outros artistas do Sindicato dos Artistas Plásticos e da Família Artística Paulista – como Hilde Weber, Giuliana Giorgi, Aldo Bonadei, Mario Zanini, Ottone Zorlini, Frans Krajcberg, Gerda Brentani, Virginia Artigas e De Fiori, entre outros – costumavam desenhar e pintar azulejos profissionalmente para a “Osirarte”, empreendimento do artista Paulo Rossi Osir, criado em 1940, inicialmente para produzir os azulejos desenhados por Portinari para o edifício do MEC, no Rio de Janeiro. Esses azulejos, medindo 15 x 15 cm, pintados artesanalmente por artistas, seguiam uma temática de inspiração popular ou religiosa.

Tiles / Osirarte

During the 1940s, and even the 1950s, Alfredo Volpi, like other artists belonging to the Sindicato dos Artistas Plásticos e da Família Artística Paulista (Union of Visual Artists and the Artistic Family of São Paulo)—such as Hilde Weber, Giuliana Giorgi, Aldo Bonadei, Mario Zanini, Ottone Zorlini, Frans Krajcberg, Gerda Brentani, Virginia Artigas, and De Fiori, among others—used to professionally design and paint tiles for “Osirarte,” a company owned by artist Paulo Rossi Osir established in 1940 initially to produce tiles designed by Portinari for the Ministry of Education and Culture in Rio de Janeiro. Those tiles, measuring 15 x 15 cm (6 x 6 in), were hand-painted by artists following themes of popular or religious inspiration.

A. A.



Sem título | **Untitled** (da série | from the series **Osirarte**), déc. 1940
Tinta sobre azulejo | Paint on tile
15 x 15 cm



Sem título | **Untitled** (da série | from the series *Osirarte*), déc. 1940
Tinta sobre azulejo | Paint on tile
15 x 15 cm

128



Sem título | **Untitled** (da série | from the series *Osirarte*), déc. 1940
Tinta sobre azulejo | Paint on tile
15 x 15 cm

129



Sem título | **Untitled** (da série | from the series Osirarte), déc. 1940
Tinta sobre azulejo | Paint on tile
15 x 15 cm

Alfredo Volpi

Lucca, Italy, 1896 – São Paulo, Brazil, 1988



Volpi trabalhando no ateliê do Cambuci, déc. 1970
Volpi working at Cambuci studio, 1970s

- 1911–1930** Works as a painter-wall decorator in buildings and homes in the city of São Paulo.
- 1914** Paints his first canvases.
- 1925** First group show, in which he sells one painting.
- 1928** Golden medal at the Salão de Belas-Artes Muse Italiche, in São Paulo; his first official recognition.
- 1934** Gets close to Rebolo, Zanini, Manoel Martins, Pennacchi, and Humberto Rosa in the live model classes at Palacete Santa Helena in São Paulo City. Known as *Proletarian Artists*, the group paints on open air and records the city's surrounding landscapes.
- 1936** Starts a relationship with Benedita da Conceição, a.k.a. Judite, to whom he would get married seven years later; they have three children. Takes part in the *Exposição de Pequenos Quadros*, organized by the Union of Visual Artists of São Paulo, formerly São Paulo Fine Arts Society.
- 1937** Becomes part of the collective Família Artística Paulista. First show of the group held at Hotel Esplanada, in São Paulo. Admires works by Morandi and Carlo Carrà at an Italian art show in São Paulo.
- 1939** Starts to travel regularly to the coastal town of Itanhaém (where he meets painter Emygdio de Souza) to visit his wife, Judite, transferred to that city due to health issues. Beginning of a fruitful production of seascapes and urban landscapes in the town, some of them recognized prime works from this period.

- 1940** Starts to work for Osirarte, a manufacturer of artistic tiles in São Paulo. Is awed by Paul Cézanne's work exhibited at a French art group show in town.
- 1941** Religious-themed work, awarded by Mário de Andrade, Bruno Giorgi, and Sérgio Milliet at a contest put in place to highlight SPHAN's [Service of Historical and National Artistic Heritage] efforts regarding restored monuments.
- 1942** Meets physicist and art critic Mario Schenberg, who buys a seascape from him.
- 1943** Moves to Cambuci District in São Paulo City, where he would live to the end of his days. Starts to travel frequently to Mogi das Cruzes, in São Paulo State. Paints many scenes in that town.
- 1944** First solo show at Itá gallery, São Paulo. Introduced by Mario Schenberg. Every last work is sold. Joins group of artists in the *Exposição de Arte Moderna* organized by Guignard, in Belo Horizonte, and, invited by the mayor, Juscelino Kubitschek, visits Ouro Preto. He records his impressions in his production of that time.
- 1945–49** Takes part in salons, and group and solo shows in São Paulo, Rio de Janeiro, Chile, and Argentina.



O artista preparando a têmpera
The artist preparing tempera paints

Alfredo Volpi

Lucca, Itália, 1896 – São Paulo, Brasil, 1988

- 1911–1930** atua como pintor-decorador de paredes em edifícios e residências paulistanas.
- 1914** pinta sua primeira tela.
- 1925** primeira coletiva, em que vende uma pintura.
- 1928** medalha de ouro no Salão de Belas-Artes Muse Italiche, em São Paulo; primeiro reconhecimento oficial.
- 1934** aproxima-se de Rebolo, Zanini, Manoel Martins, Pennacchi e Humberto Rosa nas aulas de modelo-vivo do Palacete Santa Helena, na capital paulistana. Conhecido como *artistas proletários*, o grupo pinta ao ar livre e registra paisagens dos arredores da cidade.
- 1936** inicia relacionamento com Benedita da Conceição, Judite, com quem se casa sete anos mais tarde, e tem três filhos. participa da *Exposição de Pequenos Quadros*, organizada pelo Sindicato Paulista de Artistas Plásticos, antes, Sociedade Paulista de Belas-Artes.
- 1937** passa a integrar o coletivo Família Artística Paulista. Primeira mostra do grupo, no Hotel Esplanada, em São Paulo. admira obras de Morandi e Carlo Carrà em mostra de arte italiana em São Paulo.
- 1939** passa a frequentar Itanhaém (onde conhece o pintor Emygdio de Souza), para visitar sua esposa, Judite, transferida para a cidade por razões de saúde. Início de uma profícuca produção de marinhas e paisagens urbanas da cidade, algumas reconhecidas obras-primas desse período.

- 1940** começa a trabalhar para a Osirarte, fábrica de azulejos decorativos em São Paulo. Impacta-se com a obra de Paul Cézanne exposta em coletiva de arte francesa na cidade.
- 1941** trabalho de temática religiosa, premiado por Mário de Andrade, Bruno Giorgi e Sérgio Milliet no concurso realizado para ressaltar esforços do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), com relação a monumentos restaurados.
- 1942** conhece o físico e crítico de arte Mario Schenberg, que lhe compra uma marinha.
- 1943** muda-se para o bairro do Cambuci, na capital, onde vive até seu falecimento. início de viagens a Mogi das Cruzes. Pinta muitas cenas da cidade.
- 1944** primeira individual, na Galeria Itá, em São Paulo. Apresentação de Mario Schenberg. Todas as obras são vendidas. integra o grupo de artistas da *Exposição de Arte Moderna* organizada por Guignard, em Belo Horizonte, e, a convite do prefeito, Juscelino Kubitschek, visita Ouro Preto. Registra suas impressões em sua produção do período.
- 1945–49** participa de Salões, coletivas e individuais em São Paulo, Rio de Janeiro, Chile e Argentina.



Volpi e o colecionador Ladi Biezus no ateliê do artista, déc. 1970
Volpi and the collector Ladi Biezus at the artist's studio in the 1970s

- 1950** Takes part in the 25th Venice Biennale. Travels in Europe (France and Italy) for six months with Zanini and Osir. Two years later, is awarded the Acquisition Prize at the Italian show.
- 1951** Takes part in the 1st Bienal de São Paulo. Theon Spanudis acquires his first painting by the artist. In that very decade, he would take part in the 2nd (Best National Painter Award), 3rd, and 4th editions of the Bienal de São Paulo. On the 5th Bienal, is part of the jury panel for the show's awards.
- 1954** Third participation in the Venice Biennale (27th edition), and a year of travels to Bahia State with Spanudis, from which paintings with façades and religious baroque architectural elements result.
- 1956** Special guest at the 1st National Exhibition of Concrete Art, MAM São Paulo, at Ibirapuera Park.
- 1957** First retrospective organized at MAM São Paulo by Mario Pedrosa.

- 1961** Special room at the 6th Bienal de São Paulo, introduced by Mario Schenberg.
- 1962–69** Takes part in important shows in São Paulo and Rio de Janeiro, as well as Mexico, Argentina, and Germany, in addition to two editions of the Venice Biennale. On the 32nd edition of the Italian show, he receives the First Prize. In the period, Antônio Bento, Max Bense, Murilo Mendes, Spanudis, and Maria Eugenia Franco introduce his shows in Brazil and abroad.

- 1970** Best Painter Acquisition Prize at the 2nd Panorama de Arte Brasileira at MAM São Paulo.
- 1972** Passing away of his wife, Judite. Retrospective organized by MAM-RJ by Aracy Amaral, who, for the first time, studies the artist's work in its production stages. Exhibition awarded the Golden Dolphin.
- 1975** Has a retrospective organized at MAM São Paulo by Paulo Mendes de Almeida.
- 1976** First book published about the artist, organized by Ladi Biezus, edited in Germany. Work study by Olívio Tavares de Araújo in a show organized by the author at the Campinas' Museu de Arte Contemporânea, São Paulo State, entitled *A visão essencial*. Donation of painting to the Pinacoteca do Estado de São Paulo collection during the tenure of director Aracy Amaral.
- 1978** Takes part in the *Arte agora III – América Latina/Geometria sensível* show at MAM-RJ, organized by Roberto Pontual.
- 1979–1985** Takes part in countless shows, mainly collective ones, in São Paulo and other states' galleries and cultural institutions.
- 1986** Celebration of the artist's 90th birthday, highlighting a show organized by Olívio Tavares de Araújo at MAM São Paulo.
- 1988** Passes away in São Paulo, on May 28, at 92.



Theon Spanudis, Ladi Biezus e | and Volpi, 1981

- 1950** participa da 25ª Bienal de Veneza. Realiza viagem de seis meses à Europa (França e Itália), com Zanini e Osir. Dois anos depois, recebe Prêmio Aquisição na mostra italiana.
- 1951** participa da 1ª Bienal de São Paulo. Theon Spanudis adquire sua primeira tela do artista. Participaria, ainda nessa década, das segunda (Prêmio de Melhor Pintor Nacional), terceira e quarta edições da Bienal de São Paulo. Na quinta Bienal, integra o júri de premiação da mostra.
- 1954** terceira participação na Bienal de Veneza (27ª edição), e ano de viagem à Bahia com Spanudis, da qual resulta produção de pinturas com fachadas e religiosas, com elementos arquitetônicos barrocos.
- 1956** convidado especial na 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, MAM São Paulo, no parque Ibirapuera.
- 1957** primeira retrospectiva do artista organizada no MAM São Paulo, por Mario Pedrosa.

- 1961** Sala especial na 6ª Bienal de São Paulo, com apresentação de Mario Schenberg.
- 1962–69** integra importantes mostras em São Paulo e no Rio de Janeiro, e ainda no México, Argentina, Alemanha, além de duas edições da Bienal de Veneza. Na 32ª edição da mostra de Veneza, recebe o Primeiro Prêmio. No período, Antônio Bento, Max Bense, Murilo Mendes, Spanudis e Maria Eugenia Franco fazem apresentações de suas mostras no país e no exterior.

- 1970** Prêmio Aquisição de Melhor Pintor no 2º Panorama de Arte Brasileira no MAM São Paulo.
- 1972** falecimento de sua esposa, Judite. Retrospectiva organizada no MAM-RJ por Aracy Amaral, que, pela primeira vez, estuda a obra do artista em suas fases de produção. Exposição premiada com o Golfinho de Ouro.
- 1975** ganha retrospectiva organizada no MAM São Paulo por Paulo Mendes de Almeida.
- 1976** primeiro livro publicado sobre o artista, organizado por Ladi Biezus, editado na Alemanha. Estudo de sua obra por Olívio Tavares de Araújo, em mostra organizada pelo autor para o MAC de Campinas, SP, intitulada *A visão essencial*. Doação de uma pintura para o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, na gestão de sua diretora Aracy Amaral.
- 1978** integra a mostra *Arte agora III – América Latina/Geometria sensível*, no MAM-RJ, organizada por Roberto Pontual.
- 1979–1985** Participa de inúmeras mostras, sobretudo coletivas, em galerias e instituições culturais de São Paulo e de outros estados.
- 1986** Comemoração do 90º aniversário do artista, com destaque para a mostra organizada por Olívio Tavares de Araújo, no MAM São Paulo.
- 1988** Falece em São Paulo, a 28 de maio, aos 92 anos de idade.



Volpi pintando o afresco *O sonho de Dom Bosco*.
 Palácio Itamaraty, Brasília, déc. 1960
 Volpi painting the fresco *O sonho de Dom Bosco*
 [Dom Boscos's Dream]. Itamaraty Palace, Brasília, 1960s

From the artist's passing onwards, his work has been seen both in Brazil and abroad, in solo and group shows, under different historical and artistic focuses. Among them, we highlight: *Volpi – projetos e estudos*, Pinacoteca do Estado, São Paulo, 1993, with essay by Olívio Tavares de Araújo; *Special Room Volpi: Construction and Reductionism in the Light of the Tropics*, 24th Bienal de São Paulo, 1998, curated by Aracy Amaral; *A música da cor*, an awarded show organized by Olívio Tavares de Araújo, MALBA, Buenos Aires, Argentina, 2007; and *Os Volpis do MAC-USP*, 2013, curated by Paulo Pasta.

In addition to extensive bibliography published about his work—over two dozen books—academic theses, videos, and films examine his production and importance within Brazilian contemporary art.

In 2015, Instituto Volpi de Arte Moderna, created under President Marco Antonio Mastrobuono, published the most up-to-date version of the general catalog classification of the artist's pictorial work, *Alfredo Volpi / Catálogo de obras 2015 / edição comemorativa do centenário da 1ª pintura*, with editorial coordination, cataloging, and research by Tatiana Sampaio Ferraz.

The data feeding this chronology were extracted from this last publication.



Volpi pintando
 Volpi painting

A partir do falecimento do artista, sua obra foi vista no país e no exterior, em individuais e coletivas, sob variados enfoques, históricos e artísticos. Entre elas, cabe ressaltar: *Volpi – projetos e estudos*, Pinacoteca do Estado, São Paulo, 1993, com ensaio de Olívio Tavares de Araújo; *Sala Especial Volpi: Construção e reducionismo sob a luz dos trópicos*, 24ª Bienal de São Paulo, 1998, curadoria de Aracy Amaral; *A música da cor*, mostra premiada, realização Olívio Tavares de Araújo, MALBA, Buenos Aires, 2007; e *Os Volpis do MAC-USP*, 2013, curadoria de Paulo Pasta.

Além de vasta bibliografia publicada sobre sua obra – mais de duas dezenas de livros –, teses, vídeos e filmes se debruçaram sobre sua produção e sua significação para a arte contemporânea no Brasil.

Em 2015, o Instituto Volpi de Arte Moderna, criado sob a presidência de Marco Antonio Mastrobuono, publicou a versão mais atualizada da catalogação geral da obra pictórica do artista, *Alfredo Volpi / Catálogo de obras 2015 / edição comemorativa do centenário da 1ª pintura*, sob coordenação editorial, catalogação e pesquisa de Tatiana Sampaio Ferraz.

Os dados que alimentam esta cronologia foram extraídos da referida publicação.

Ladi Biezus Biography

Paulo Portella Filho

Born in Erechim, Rio Grande do Sul State, Biezus graduated from the Polytechnic School at the University of São Paulo in 1957. From his early career, he has been involved in nationwide substantially relevant enterprises and the creation of public works in the civil engineering field. From 1969 onwards, while adapting to the life in São Paulo, he discovers, through a friend's suggestion, Alfredo Volpi's work, an artist to whom he gradually got close, thus forming, from then in, one of the most important depositaries of his work in Brazil.

With Marco Antonio Mastrobuono and contributors, he started a never-before-tried process of catalog file of the artist's work that, in 2015, was presented as a definitive landmark to verify his work.

In the 1990s, he was responsible for organizing an anthological show on Volpi, realized at Pinacoteca do Estado and focused on the artist's small-format works and studies originating from many different collections, with an essay by Olívio Tavares de Araújo and publication on the theme.

As well as a collector, he became referential for the knowledge of Alfredo Volpi's work. In 1975, distributed by the Kosmos Bookshop and Publisher, he organized and published the then most beautiful art edition on the artist realized among us — *Volpi* — a reference work presenting the artist's time-based path with an introduction and analytical and poetical commentary by Theon Spanudis.

His interest in Brazilian artistic output extends from colonial and baroque imaginary to the work of artists such as Arnaldo Ferrari, Sergio Camargo, and Luiz Sacilotto, among others, about whom he wrote and published articles and books.

Ladi Biezus Biografia

Paulo Portella Filho



Ladi Biezus, 2016

Nascido em Erechim, Rio Grande do Sul, formou-se na Escola Politécnica da USP em 1957. Desde o início de sua carreira, envolveu-se com empreendimentos e a criação de obras públicas de extrema relevância para o país, na área da engenharia civil. A partir de 1969, adaptando-se à vida paulistana, descobre, por indicação de um amigo, a obra de Alfredo Volpi, artista de quem se aproximou paulatinamente, constituindo, desde então, um dos mais importantes depositários de sua obra no Brasil.

Com Marco Antonio Mastrobuono e colaboradores, iniciou um processo inédito de catalogação geral da obra do artista que, em 2015, logrou apresentar-se como um marco definitivo para a verificação de sua obra.

Nos anos 1990, foi responsável pela organização de mostra antológica sobre Volpi, realizada na Pinacoteca do Estado, focada em trabalhos de pequeno formato e estudos do artista, oriundos de várias coleções, com ensaio de Olívio Tavares de Araújo e publicação sobre o tema.

Tornou-se, além de colecionador, uma referência para o conhecimento da obra de Alfredo Volpi. Em 1975, com distribuição da Livraria Kosmos e Editora, organizou e fez publicar a mais bela edição de arte sobre o artista até então realizada entre nós — *Volpi* —, obra de referência, que apresenta temporalmente o percurso do artista com introdução e comentários analíticos e poéticos de Theon Spanudis.

Seu interesse pela produção artística brasileira se estende da imaginária colonial e barroca à obra de autores como Arnaldo Ferrari, Sergio Camargo, Luiz Sacilotto, entre outros, sobre os quais escreveu e publicou artigos e livros.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

DIRETORIA | MANAGEMENT BOARD
Presidente | President
Milú Villela

Vice-presidente Executivo | Executive Vice President
Alfredo Egydio Setúbal

Vice-presidente Sênior | Senior Vice President
José Zaragoza

Vice-presidente Internacional | International Vice President
Michel Claude Julien Etlin

Diretor Jurídico | Legal Director
Eduardo Salomão Neto

Diretor Financeiro | Finance Director
Alfredo Egydio Setúbal

Diretor Administrativo | Administrative Director
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

Diretores | Directors
Cesar Giobbi, Daniela Villela, Eduardo Brandão, Orandi Momesso

CONSELHO | COUNCIL
Presidente | President
Pedro Piva

Vice-presidente | Vice President
Simone Schapira

Membros | Members
Adolpho Leirner, Alcides Tapias, Ana Maria Lima de Noronha, Angela Gutierrez, Antonio Hermann Dias de Azevedo, Antonio Matias, Carlos Eduardo Moreira Ferreira, Carmen Aparecida Ruete de Oliveira, Daniel Goldberg, Danilo Miranda, Denise Aguiar Alvarez, Fabio Colleti Barbosa, Fernando Moreira Salles, Geraldo Carbone, Graziella Matarazzo Leonetti, Henrique Luz, Israel Vainboim, Jean-Marc Etlin, João Carlos Figueiredo Ferraz, José Ermírio de Moraes Neto, Leo Slezzynger, Maria da Glória Ribas Baumgart, Michael Edgard Perlman, Otávio Maluf, Paula P. Paoliello de Medeiros, Paulo Proushan, Paulo Setúbal, Peter Cohn, Roberto B. Pereira de Almeida, Rodolfo Henrique Fischer, Rolf Gustavo R. Baumgart, Salo Davi Saibel, Thiago Varejão Fontoura, Vera Lúcia dos Santos Diniz

Conselho Internacional | International Council
David Fenwick, Donald E. Baker, Eduardo Constantini, José Luis Vittor, Patricia Cisneros, Robert W. Pittman

Conselho Consultivo de Arte | Art Consultative Council
Marcos Moraes, Paulo Venancio Filho, Tobi Maier

Patrono | Patron
Adolpho Leirner, Alcides Tapias, Alfredo Egydio Setúbal, Alfredo Rizkallah, Ana Maria Lima de Noronha, Angela Gutierrez, Antonio Hermann Dias de Azevedo, Antonio Matias, Carlos Eduardo Moreira Ferreira, Carmen Aparecida Ruete de Oliveira, Cesar Giobbi, Daniel Goldberg, Daniela Villela, Danilo Miranda, Denise Aguiar Alvarez, Eduardo Brandão, Eduardo Salomão Neto, Fabio Colleti Barbosa, Fernando Moreira Salles, Fernão Carlos B. Bracher, Geraldo Carbone, Graziella Matarazzo Leonetti, Henrique Luz, Israel Vainboim, Jean-Marc Etlin, João Carlos Figueiredo Ferraz, José Ermírio de Moraes Neto, José Zaragoza, Leo Slezzynger, Maria da Glória Ribas Baumgart, Michael Edgard Perlman, Michel Claude Julien Etlin, Milú Villela, Orandi Momesso, Otávio Maluf, Paula P. Paoliello de Medeiros, Paulo Proushan, Paulo Setúbal, Pedro Piva, Peter Cohn, Renata de Paula Seripieri, Roberto B. Pereira de Almeida, Rodolfo Henrique Fischer, Rolf Gustavo R. Baumgart, Salo Davi Saibel, Sérgio Ribeiro da Costa Werlang, Simone Schapira, Telmo Giolito Porto, Thiago Varejão Fontoura, Vera Lúcia dos Santos Diniz

EQUIPE | STAFF

PRESIDENTE | PRESIDENT
Milú Villela

CURADOR | CURATOR
Felipe Chaimovich

SUPERINTENDENTE EXECUTIVO | MANAGING DIRECTOR
Bertrando Molinari

ADMINISTRAÇÃO | ADMINISTRATION
Gerente | Manager
Nelma Raphael dos Santos

Compras | Buyer
Rafael Aurichio Pires

Financeiro | Financial
Coordenador | Controller
Luiz Custódio da Silva Junior
Assistentes | Assistants
Anny Mara Mendes Gomes, Tiago Alves Felipe

Loja | Shop
Coordenadora | Coordinator
Solange Oliveira Leite
Assistente | Assistant
Romário Rocha Neto
Vendedoras | Salesclerks
Filomena Pitta Pecego, Luciana Silva de Castro

Patrimônio | Premises & Maintenance
Coordenador | Coordinator
Estevan Garcia Neto
Assistentes | Assistants
Alekiçom Lacerda, Carlos José Santos, Douglas Peçanha da Silva, José Ricardo Perez

Projetos | Projects
Analista | Analyst
Monique Cerchiari Mattos

Recepção | Reception
Thamiris Bianchi Leme

Tecnologia | Information Technology
Estagiário | Intern
Diogo Cortez Vieira

ASSESSORIA DA PRESIDÊNCIA | PRESIDENT OFFICE
Assistentes | Assistants
Ângela de Cássia Almeida, Anna Maria Temoteo Pereira, Barbara L. G. Daniselli da Cunha Lima, Valeria Moraes N. Camargo
Coordenadora Relações Institucionais | Institutional Affairs Coordinator
Magnólia Costa

ASSOCIADOS | MEMBERS
Coordenadora | Coordinator
Roberta Alves
Assistente | Assistant
Daniela Cristina da Silva Reis
Atendimento/Recepção | Reception
Ana Caroline Theodoro da Silva, Cleia Kelly dos Santos Lima
Aprendiz | Apprentice
Fernando Batista Santos

BIBLIOTECA | LIBRARY
Coordenadora | Coordinator
Maria Rossi Samora
Bibliotecária | Librarian
Léia Carmen Cassoni
Estagiário | Intern
Leonardo Vieira

CLUBE DE COLECIONADORES DE GRAVURA, FOTOGRAFIA E DESIGN | PRINT, PHOTO AND DESIGN COLLECTORS' CLUB
Coordenadora | Coordinator
Maria de Fátima Perrone Pinheiro
Assistente | Assistant
Jaqueline Rocha de Almeida

Aprendiz | Apprentice
Paola da Silveira Araújo

CURADORIA | CURATOR OFFICE
Coordenadora executiva | Executive Coordinator
Maria Paula de Souza Amaral

Pesquisa e publicações | Research and Publishing
Coordenador | Coordinator
Renato Schreiner Salem

Produção de exposição | Exhibition Realization
Ana Paula Pedroso Santana
Daniele Francisca Canaes de Carvalho
Rafael Itsuo Takahashi

ACERVO | COLLECTION
Coordenadora | Coordinator
Cecília Zuchi Vezzoni
Assistente | Assistant
Andrea Cortez Alves

EDUCATIVO E ACESSIBILIDADE | EDUCATION AND ACCESSIBILITY
Coordenadora | Coordinator
Daina Leyton

Assistentes | Assistants
Ateliê | Studio
Maria Iracy Ferreira Costa
Cursos | Courses
Maria Luisa Nakandakare Risi
Educativo | Education
Juliana Avanzi
Programas Educativos | Education Programs
Felipe Sevilhano Martinez

Educadores | Educators
Barbara Ganizev Jimenez, Fernanda Vargas Zardo, Gregório Ferreira Contreras Sanches, Leonardo Barbosa Castilho, Mirela Agostinho Estelles

Estagiários | Interns
Eloisa Grella Suda, Laysa Elias Diniz, Lucas Procópio de Oliveira Tolloti, Victor Hugo Dantas da Silva

JURÍDICO E CONSULTORIA DE PROJETOS CULTURAIS | LEGAL AFFAIRS AND CULTURAL PROJECTS SUPPORT
Coordenador | Coordinator
João Dias Turchi

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO | CONTEMPORARY ART NUCLEUS
Coordenadora | Coordinator
Paula Azevedo

NÚCLEO MIRIM | CONTEMPORARY ART NUCLEUS FOR CHILDREN
Coordenadora | Coordinator
Ane Katrine Blikstad Marino

PARCEIROS CORPORATIVOS & MARKETING | CORPORATE SPONSORSHIP & MARKETING
Coordenadora | Coordinator
Livia Rizzi Razente

Design
Coordenadora | Coordinator
Camila Dylis Silickas

Eventos | Events
Assistente | Assistant
Luciana Pimentel de Mello

Comunicação | Communication
Analista | Analyst
Larissa Meneghini

Parceiros Corporativos | Corporate Sponsorship
Analista | Analyst
Andrea Lombardi Barbosa

RECURSOS HUMANOS | HUMAN RESOURCES
Coordenador | Coordinator
Paulo Rodrigues da Silva
Assistente | Assistant
Juliano César Santos

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO | CONTEMPORARY NUCLEUS

Sócios | Members

Abrão Lowenthal, Adriana Dequech Sola, Adriana Kurc, Adriano Casanova, Alessandra Monteiro de Carvalho, Alessandro Jabra, Alexandra M. Gros, Alexandre de Castro e Silva, Alexandre Fehr, Alexandre Shulz, Ana Carmen Longobardi, Ana Carolina Sucar, Ana Eliza Setúbal, Ana Lopes, Ana Paula Carneiro Vianna, Ana Paula Cestari, Ana Serra, Andrea Giaffone Feitosa, Andrea Gonzaga, Andrea Johannpeter, Andrea Serra, Angela Akagawa, Antonio Correa Meyer, Antonio Duva, Antonio de Figueiredo Murta Filho, Augusto Livio Malzoni, Beatrice Esteves, Beatriz Yunes Guarita, Berenice Villela de Andrade, Bernardo Faria, Bianca Cutait, Bruna Riscali, Camila Mendez, Camila Pedroso Horta, Camila Siqueira, Camila Yunes Guarita, Carla Dichy Hadid, Carla Maria Megale Guarita, Carlos Alberto de Mello Iglesias, Carol Kauffmann, Carolina Massad Cury, Cecilia Isnard, Christiane de Mello Iglesias, Christina Bicalho, Cintia Rocha, Clara Sancovsky, Claudia Falcon, Claudia Maria de Oliveira Sarpi, Claudia Proushan, Cleusa Garfinkel, Clotilde Roviralta, Cristiana Rebelo Wiener, Cristiane Basílio Gonçalves, Cristiane Quercia, Cristina Baumgart, Cristina Canepa, Dan Oizerovici, Daniela Cerri, Daniela Kurc, Daniela M. Villela, Daniela Schmitz, Daniela Seve Duvivier, Daniela Steinberg Berger, Dany Rappaport, Dany Saadia Safdie, Décio Hernandez di Giorgi, Eduardo Steinberg, Eduardo Mendez, Eduardo Vassimon, Elisa Camargo de Arruda Botelho, Elizabeth Santos, Eugenio Marschner, Fabio Cimino, Fernanda Boghosian Rossi, Fernanda Cardoso de Almeida, Fernanda Ferreira Braga Ferraz, Fernanda Mil-Homens Costa, Fernanda Resstom, Fernando C. O. Azevedo, Flávia Quadros Velloso, Flavia Steinberg, Florence Curimbaba, Francisco Mendes, Francisco Pedroso Horta, Frederico Lohmann, Gabriel Nehemy, Gabriela Giannella, Georgiana Rothier, Geraldo Azevedo, Giovanna Nucci, Graça Bueno, Guilherme Johannpeter, Gustavo Clauss, Helio Seibel, Heloisa Désirée Samaia, Heloisa Vidigal Guarita, Henry Lowenthal, Ida Regina Guimaraes Ambroso Marques, Ilaria Garbarino Affricano, Isa di Gregório, Isabel Ralston Fonseca de Faria, Jaime Greene, Jayme Vargas da Silva, João Maurício Teixeira da Costa, José Antonio Esteves, José Eduardo Nascimento, José Romeu Ferraz Neto, Judith Kovesi, Juliana Lowenthal, Julie Schlossman, Karla Meneghel, Katia Angelini Depieri, Kelly Amorim, Lica Melzer, Lilian Kanitz, Lucas Cimino, Lucas Giannella, Lucas Lenci, Luciana Adriano de Brito, Luciana Giannella, Luciana Lehfeld Daher, Luis Felipe Sola, Luisa Malzoni Strina, Luiz A. Maciel Müssnich, Maguy Etlin, Marcelo Gomes Conde, Marcia Igel Joppert, Marcio Silveira, Marcos Sancovsky, Maria Beatriz Castro, Maria Beatriz Rosa, Maria Isabel Mussnich Pedroso, Maria Lúcia Alexandrino Segall, Maria Regina Pinho de Almeida, Maria Rita Drummond, Maria Teresa Igel, Mariana Costa Werlang, Marília Chede Razuk, Marília Salomão, Marilisa Cunha Cardoso, Marina Linhares, Marina Lisbona, Marta Tamiko Takahashi Matushita, Martha Verissimo, Mauricio Penteadó Trentin, Mauro André Mendes Finatti, Maythe Birman, Michelle Lima, Mimi Douer, Monica Krasilchik, Mônica Mangini, Monica Vassimon, Morris Safdie, Nadia Rizzo Setúbal, Natalia Jereissati, Nathalie Lenci, Nicolas Wiener, Patricia Fossati Druck, Patricia Horovitz, Paula e Geraldo da Rocha Azevedo, Paula Jabra, Paula Proushan, Paula Regina Depieri, Paulo Cesar Queiroz, Paulo Proushan, Paulo Setúbal Neto, Pedro Twiaschor Kuczynski, Raquel Novais, Raquel Steinberg, Regina de Magalhaes Bariani, Renata de Castro e Silva, Renata Nogueira Beyruti, Ricardo Trevisan, Rita Proushan, Roberta Dale, Roberta Gazola Rivellino, Rodolfo Viana, Rodrigo Editore, Rose Klabin, Sabina Lowenthal, Sandra C. de Araújo Penna, Sari Esteve, Sérgio Ribeiro da Costa Werlang, Shirley Goldflus, Silvio Steinberg, Sofia Ralston, Sonia Regina Grosso, Sonia Regina Opice, Sonia Terepins, Stefania Cestero, Suleima Ribeiro de Arruda, Taissa Buesco, Teresa Cristina Bracher, Teresa Marco Nigri, Titiza Nogueira, Vane Sanchez Barini, Vera Dorsa, Vera Lucia dos Santos Diniz, Vivian de Campos, Wilson Pinheiro Jabur, Yeda Saigh

PARCEIROS | PARTNERS

MANTENEDORES



Bradesco



GERDAU



SÊNIOR PLUS

Conspiração Filmes, Duratex, Levy & Salomão Advogados

SÊNIOR

Ambev, Antena 1, BNP Paribas, Canal Curtal, DPZ, EMS, Estadão, Folha de S.Paulo, Instituto Votorantim, Rádio Eldorado, Revista Brasileiros, Trip Editora

PLENO

Arterial, Bolsa de Arte, Caixa Belas Artes, Crédit Suisse, IdeaFixa, Klabin, KPMG Auditores Independentes, Montana Química, Pirelli, Power Segurança e Vigilância Ltda, PWC, Rádio SulAmérica Trânsito, Reserva Cultural, Revista Adega, Revista Fórum, Saint Paul – Escola de Negócios, Seven English – Español, Sampo Seguros

MÁSTER

Bloomberg, CartaCapital, Casa da Chris, DM9DDB, FIAP, Gusmão & Labrunie – Prop. Intelectual

APOIADOR

ICIB – Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, ICTS Protiviti, IFESP – Instituto de Estudos Franceses e Europeus de São Paulo, Instituto Filantropia, Goethe-Institut, O Beijo, Paulista S.A. Empreendimentos, Pernilongo Filmes, Printi, Revista Piauí, Sanofi Aventis, Senac, Top Clip Monitoramento & Informação

PROGRAMAS EDUCATIVOS

Eaton, Cielo (Olhar de perto), COMGÁS (Domingo MAM), Magazine Luiza (Igual Diferente)

AGRADECIMENTOS

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente de São Paulo

AGRADECIMENTOS | ACKNOWLEDGEMENTS

André Mastrobuono
Breno Krasilchik
Calixto Murakami (*in memoriam*)
Djanira Volpi
Eugênia Volpi
Fabiola Murakami
Fred Lorca
German Lorca
José Queiroz
Katô Takai
Ladi Biezus
Marco Antonio Mastrobuono (*in memoriam*)
Nelson Okumura
Olívio Tavares de Araújo
Pedro Mastrobuono
Rodrigo Honório
Rosa Maria J. Biezus Chamma
Sergio Guerini
Tatiana Sampaio Ferraz
Yuji Kusuno

Centro Cultural São Paulo / DADOC
Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna
Pernilongo Filmes

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION

REALIZAÇÃO | REALIZATION
Museu de Arte Moderna de São Paulo

CURADORIA | CURATORSHIP
Aracy Amaral

CURADOR ASSISTENTE | ASSISTANT CURATOR
Paulo Portella Filho

PRODUÇÃO | PRODUCTION
Curadoria MAM

PROJETO EXPOGRÁFICO | EXPOGRAPHIC PROJECT
Artifício Projetos Culturais
Vasco Caldeira
Maria Fernanda Miserochi
Karen Doho

DESIGN VISUAL | GRAPHIC DESIGN
Claudio Filus

EXECUÇÃO DO PROJETO EXPOGRÁFICO |
EXPOGRAPHIC PROJECT EXECUTION
Cenotech

ILUMINAÇÃO | LIGHTING
Patrimônio MAM

CONSERVAÇÃO | CONSERVATION
Acervo MAM

MONTAGEM | INSTALLATION
Manuseio

TRANSPORTE | SHIPPING
ArtQuality

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS | ENGLISH TRANSLATION
Ana Ban

ASSESSORIA DE IMPRENSA | COMMUNICATION
Conteúdo Comunicação

CATÁLOGO | CATALOG

REALIZAÇÃO | REALIZATION
Museu de Arte Moderna de São Paulo

DESIGN GRÁFICO | GRAPHIC DESIGN
Claudio Filus

COORDENAÇÃO EDITORIAL | EDITORIAL COORDINATION
Renato Schreiner Salem

PRODUÇÃO EDITORIAL | EDITORIAL PRODUCTION
Rafael Franceschinelli Roncato

REGISTRO ENTREVISTA | INTERVIEW VIDEO RECORD
Pernilongo Filmes

REVISÃO E PREPARAÇÃO
PROOFREADING AND TEXT PREPARATION
Regina Stocklen

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS | ENGLISH TRANSLATION
Ana Ban

FOTOS | PHOTOS
Sergio Guerini
Exceto | Except
Olívio Tavares de Araújo pp. 2 e 132
Renato Parada pp. 12, 20 (dir.), 27 (dir.), 34-39 e 139
Pernilongo Filmes p. 13
Acervo Ladi Biezus p. 134
Calixto Toshinari Murakami, pp. 133 e 135
German Lorca p. 136
Acervo Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna p. 137

TRATAMENTO DE IMAGEM E IMPRESSÃO
PHOTO RETOUCHING AND PRINTING
Ipsis

O Museu de Arte Moderna de São Paulo está à disposição das pessoas que eventualmente queiram se manifestar a respeito de licença de uso de imagens e/ou de textos reproduzidos neste material, tendo em vista determinados artistas e/ou representantes legais que não responderam às solicitações ou não foram identificados, ou localizados.

The Museu de Arte Moderna de São Paulo is available to people who might want to manifest regarding the license for use of images and/or texts reproduced in this material, given that some artists and/or legal representatives did not respond to the request or have not been identified, or found.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO.

Volpi – Volpi: pequenos formatos. Aracy Amaral (Curadoria) ; Aracy Amaral, Paulo Portella Filho (Textos) ; Milú Villela (Apresentação) ; Renato Salem (Coord. Editorial) ; Ana Ban (Tradução) ; Regina Stocklen (Revisão) ; Claudio Filus (Designer Gráfico).

São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016.
148p : il.

Textos em Português e Inglês.

Exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de
20 de junho a 18 de dezembro de 2016.
ISBN 978-85-86871-83-2

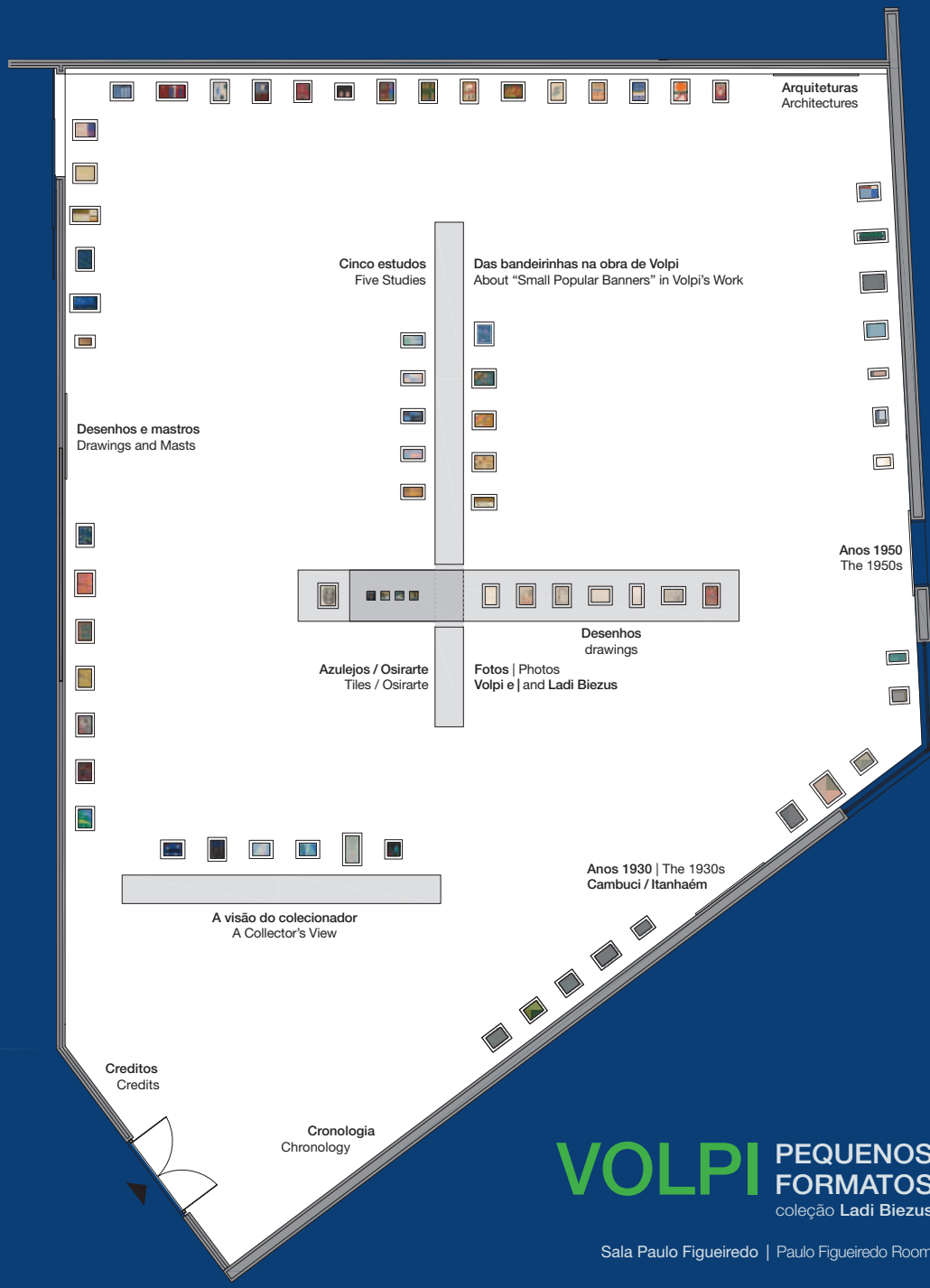
1. Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2. Arte Moderna Século XX
- Brasil. I. Título. II. Volpi, Alfredo (Lucca, Itália, 1896-São Paulo, Brasil, 1988).
III. Amaral, Aracy.

CDU: 75.036(81)

CDD: 75



Este catálogo foi composto na fonte Helvética e impresso
em Eurobulk 150 g/m² (miolo) e Supremo Duo Design 300 g/m² (capa)
pela gráfica Ipsis em junho de 2016.



VOLPI PEQUENOS
FORMATOS
coleção Ladi Biezus

Sala Paulo Figueiredo | Paulo Figueiredo Room

ISBN 978-85-86871-83-2



9 788586 871832



mam