

A COLEÇÃO EVA KLABIN

THE EVA KLABIN COLLECTION



KAPA EDITORIAL



FUNDAÇÃO EVA KLABIN

A COLEÇÃO EVA KLABIN

THE EVA KLABIN COLLECTION

DESTAQUES DA COLEÇÃO
COLLECTION HIGHLIGHTS

LUCIANO MIGLIACCIO

APRESENTAÇÃO
FOREWORD

ISRAEL KLABIN

PREFÁCIO
PREFACE

MAX JUSTO GUEDES

A CASA-MUSEU DE EVA KLABIN
COMO METÁFORA DE SUA EXISTÊNCIA

THE HOUSE-MUSEUM OF EVA KLABIN
AS A METAPHOR FOR HER EXISTENCE

MARCIO DOCTORS



KAPA EDITORIAL



FUNDAÇÃO EVA KLABIN



DIRETORIA/BOARD OF DIRECTORS:

Presidente/President
Max Justo Guedes

Diretor Secretário/Secretary Director
Marcio Klang

Diretora Financeira/Financial Director
Clarissa Lins

CONSELHO DE CURADORES/CURATORIAL COMMITTEE:

Presidente/President
Israel Klabin

Celso Lafer
Gilberto Chateaubriand
Paulo Eduardo Klabin
Yolanda Padilla Gomes

CONSELHO FISCAL/FISCAL COMMITTEE:

João Alfredo Dias
Waldir Pereira de Castro
Paulo Rubens Mendes
Luiz Garibaldi de Almeida (suplente/substitute)
Maria Fernanda C. V. Bravo (suplente/substitute)
Carlos Alberto Alves (suplente/substitute)

EQUIPE/TEAM:

Curador/Curator
Marcio Doctors

Administradora/Manager
Vanderlea Regina de Paiva

Museólogos/Museologists
Ruth Nina Vieira Ferreira Levy (museóloga/museologist)
Diogo Corrêa Maia (museólogo auxiliar II/assistant museologist II)
Ana Maria Monteiro de Carvalho (museóloga auxiliar I/
assistant museologist I)
Fernanda Ferreira Marinho Camara (estagiária/trainee)

Supervisor/Supervisor
Paulo Cesar da Silva

Secretárias/Secretaries
Isabela Gomide (cultura/culture)
Sonia Rodrigues (administração/administration)

Apoio/Support
Amanda Sinflório da Silva
Ivanilda Soares de Oliveira
Marciano Ferreira
Mônica Lima Dias
Rodrigo Mendes Lobo
Silvia de Oliveira Ferreira

Patrocínio/Sponsorship



Av. Epitácio Pessoa, 2480 – Lagoa – Cep 22471- 001
Rio de Janeiro – RJ – Brasil – Tel/fax (21) 2523 3471
www.evaklabin.org.br – cultura@evaklabin.org.br

APRESENTAÇÃO – ISRAEL KLABIN	5	FOREWORD – ISRAEL KLABIN	5
PREFÁCIO – MAX JUSTO GUEDES	6	PREFACE – MAX JUSTO GUEDES	6
A CASA-MUSEU DE EVA KLABIN COMO METÁFORA DE SUA EXISTÊNCIA – MARCIO DOCTORS .	8	THE HOUSE-MUSEUM OF EVA KLABIN AS A METAPHOR FOR HER EXISTENCE – MARCIO DOCTORS ..	8
DESTAQUES DA COLEÇÃO – LUCIANO MIGLIACCIO ARTE EGÍPCIA E GRECO-ROMANA.....	21	COLLECTION HIGHLIGHTS – LUCIANO MIGLIACCIO EGYPTIAN AND GRECO-ROMAN ART.....	21
ARTE OCIDENTAL.....	53	WESTERN ART.....	53
ARTE ORIENTAL.....	173	ORIENTAL ART.....	173
BIBLIOGRAFIA	190	BIBLIOGRAPHY	190

N.B. Nos casos em que é apresentada mais de uma atribuição para a mesma peça, trata-se da original – que se encontra no inventário de entrada da Fundação Eva Klabin – e da estabelecida pelo professor Luciano Migliaccio, autor da pesquisa e do livro.

AI – Atribuição de inventário
ALM – Atribuição Luciano Migliaccio

N.B. When more than one attribution is given to the same piece, they refer to the original one – the attribution of entry in the Eva Klabin Foundation inventory – and to the one established by professor Luciano Migliaccio, the author of the research and the book.

AI – Inventory Attribution
ALM – Luciano Migliaccio Attribution



Eva Klabin aos 19 anos (São Paulo, 1922)

Eva Klabin at nineteen (São Paulo, 1922)

APRESENTAÇÃO

O livro *A Coleção Eva Klabin*, da fundação que leva o seu nome, inicia uma missão de há muito necessária para esta instituição. A mostra de arte contida nesse museu está intimamente ligada a uma visão universal, se bem que pessoal, de quem a fez durante a vida e a destinou a ser um acervo permanente da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil.

A arte, se bem que objeto, transcende a sua materialidade transferindo a visão do artista para quem a possui e para quem a vê. Eva, ao adquirir as diferentes peças, assumiu na sua alma de colecionadora a transcendência das obras de arte e um pouco da alma dos artistas que as criaram. Assim é que, ao selecionar as obras contidas nesta publicação, a Fundação Eva Klabin transfere para a sua audiência algo de vivo, pois a obra de arte permanece além do artista que a criou e da colecionadora que a organizou.

Vários períodos da história aqui se sobrepõem: a arte do Egito antigo e do mundo greco-romano, os momentos de criação da pintura clássica nos séculos XVI, XVII e XVIII, com uma fabulosa representação da arte da Renascença, da pintura intimista holandesa e flamenga do século XVII, da cultura e elegância da Inglaterra no século XVIII, a presença do gótico em diversas peças e a sua procura rebuscada de um contato com a eternidade, a arte da Ásia oriental, enfim, os pontos altos que representam a cultura do passado e que foram formadores da cultura atual e tudo isso como cimento e alicerce da construção do presente. É nossa esperança que essa coleção e todos que venham a conhecê-la possam, a partir dessa base, criar um futuro em que o espírito, a graça e a procura espiritual venham a fundamentar um mundo melhor e mais criativo.

A emoção que o belo nos desperta vem da compreensão e da visão das diversas nuances da criação: aquelas expressas pelos artistas que nos precederam e que fertilizam nossos próprios projetos criativos.

A nossa intenção, ao publicarmos *A Coleção Eva Klabin*, é de transmitir ao leitor a mesma emoção que Eva Klabin sentiu ao escolher essas obras para o seu acervo.

Israel Klabin
Presidente do Conselho Curador
da Fundação Eva Klabin

FOREWORD

The book *The Eva Klabin Collection* of the Foundation that carries her name, represents the beginning of a long-needed mission for this institution. The art works held at this museum are intimately connected to a perspective that is both universal and personal, of whom created it during her life and destined it as a permanent collection of the city of Rio de Janeiro and of Brazil. Although still an object, a work of art transcends its materiality and transfers the artist's view to those who possess it or those who admire it. By acquiring these different pieces, Eva took to her collector's soul the transcendence of the artwork and a bit of the soul of the artist who had created it. In this sense, when selecting the works contained in this publication, the Eva Klabin Foundation transfers something alive to its readers, for a work of art is something that goes beyond the artist who had created it and the collector who had organized and transferred the collection so that it could be part of her city.

Various historical periods are here juxtaposed: the art of ancient Egypt and the Greco-Roman world, the inaugural moments of Classic painting in the 16th, 17th and 18th centuries, with an extraordinary collection of art of the Renaissance, the Dutch and Flemish intimist painting of the 17th century, the culture and elegance of 18th century England, the Gothic presence in several pieces and its elaborated search for a contact with eternity, the art of Eastern Asia, in sum, the higher peaks that represent the art of the past and were the basis of our current culture and still functioning as the cement and pillars of our present days. We hope that this collection and everyone who enter in contact with it may be able, with such basis, to create a future in which spirit, grace and spiritual search will serve as the foundations of a better and more creative world.

The emotion that beauty arises in us comes from the understanding and the vision of Creation's several nuances: those externalized by artists who preceded us and that fertilize our own creative projects.

By publishing this *The Eva Klabin Collection* our intention is to transmit to the reader the same emotion Eva Klabin felt when choosing these pieces for her collection.

Israel Klabin
President of the Curatorial Committee
of the Eva Klabin Foundation

O impacto que a Coleção Eva Klabin causa em um apreciador de artes que a visite pela primeira vez é extraordinário; poucos dos novos visitantes imaginariam encontrar num imóvel sem características arquitetônicas especiais, exceto sua privilegiada situação junto a um recanto de uma das jóias naturais do Rio de Janeiro, a Lagoa Rodrigo de Freitas, a coleção de arte que ele abriga.

A pergunta natural é: como tantas peças magníficas, abrangendo praticamente 5.000 anos da melhor arte que civilizações díspares realizaram em quatro continentes, puderam ser reunidas por uma mulher, embora rica, no período de sua existência? É inevitável que, ao tentar respondê-la, venha-nos à mente o conhecido verso de Terêncio¹ na sua comédia *O carrasco de si mesmo*, que poderia ser adaptado em relação a Eva Klabin: “Sou esteta e tudo que seja artístico tem interesse para mim”. A verdade disto está não só nas mais de 2.000 peças de arte que reuniu – quadros a óleo, gravuras, tapetes, prataria, bronzes, moedas e medalhas de ouro, estatuária, terracotas, vidros, faianças, esmaltes, porcelanas, mobiliário religioso e profano, tecidos, enfim, tudo o que os melhores artistas do passado produziram para deleite dos apreciadores –, mas igualmente no seu amor pela música erudita, constantemente executada no pequeno, no entanto excelente auditório que mandou construir na mansão e que hoje continua a lotar-se com a série *5^{as} com Música*.

Se, conforme afirmei, o visitante que percorre as várias salas e o quarto de Eva sofre forte impacto, muito maior seria este se soubesse como a coleção foi sendo formada; para isto, é necessário que conheça a extraordinária biblioteca de arte, agora em início de catalogação, que serviu para que Eva

¹ Célebre poeta e comediógrafo (c. 190 a.C. - c. 159 a.C.) que, embora nascido em Cartago, foi levado para Roma e educado na casa do senador Terentius Lucanus. Pouco se sabe de sua biografia, exceto ter sido amigo de Cipião o Africano, C. Laelius e Furius Philus. Suas comédias basearam-se em modelos gregos e, por seu turno, foram copiadas, em tempos modernos, por gênios do porte de La Fontaine, Molière e Chapman. Numa delas, *O carrasco de si mesmo*, encontra-se o belo e muito citado verso *Homo sum, et nihil humani a me alienum puto*, que pode ser traduzido livremente assim: “Sou homem e tudo o que é humano não me é indiferente”.

The impact of the Eva Klabin Collection on an art lover who visits it for the first time is extraordinary; few of the newer visitors expect to find in a house without special architectonic characteristics, except for its privileged location in a recess of one of Rio de Janeiro’s natural jewels, the Rodrigo de Freitas lagoon, the art collection it holds. The question that spontaneously comes to mind is: how so many magnificent pieces, encompassing practically five thousand years of the best art produced by different civilizations in four continents could be gathered by a woman, although undoubtedly rich, during the time-span of her life? By trying to answer it, one can’t help but thinking of the well-known verse of the comedy *The Self-tormentor*, by Terence¹, that could be easily applied to Eva Klabin: “I’m an aesthete and everything artistic is of my interest”. The truth of this is not found only in the over 2,000 art pieces she collected – oil canvases, prints, tapestries, silvers, bronzes, golden medals and coins, statuary, terracottas, glasses, faïences, enamels, porcelains, religious and profane furniture, fabrics, in short, everything the best artists from the past produced for the enjoyment of art lovers – but also as well in her love for erudite music, constantly played in the small but excellent auditorium she built in her mansion and that continue to be filled at each program of the series *Thursdays with Music*.

If, as I had stated before, the visitor who goes through the several rooms and Eva’s bedroom is hit by a strong impact, such impact would be even greater if he knew how the collection was gradually formed; for that it would be necessary to visit the extraordinary art library, now under cataloguing,

¹ Famous poet and comedy writer (c. 190 b.C. - c. 159 b.C.) who, although born in Carthage, was taken to Rome and educated at the house of the Senator Terentius Lucanus. Little is known about his life, except he was a friend of Cypian, the African, C. Laelius and Furius Philus. His comedies were based on Greek models and, on their turn, were copied by modern genius like La Fontaine, Molière and Chapman. In one of them, *The Self-tormentor*, is found the beautiful and often quoted verse *Homo sum, et nihil humani a me alienum puto*, which could be freely translated as “I’m a man and everything human is of my interest”.



Eva Klabin em ambiente *art déco*, em casa dos pais
(São Paulo, 1929)

Eva Klabin in an art déco environment at her parents’ house
(São Paulo, 1929)

aprofundasse seus conhecimentos e, com perfeita segurança, fizesse suas notáveis aquisições.

Posso afirmar que uma grande parte dos livros hoje armazenados em diversos locais da casa – mas que tenho esperança de que, em data não muito distante, possam ser reunidos na Biblioteca Eva Klabin – são exemplares únicos no país, obras de grande raridade e beleza. Dentre elas, têm especial lugar os catálogos de leilões de grandes coleções realizados no início do século XX, com boa parte das obras leiloadas hoje incluída nos acervos de importantes museus ou arrematadas por colecionadores de gosto refinado como o de Eva.

A coleção da Fundação Eva Klabin, da qual uma pequena mas significativa parcela é estudada neste livro por mestre Luciano Migliaccio – publicado graças à visão de três grandes mecenas Israel, Daniel e Armando Klabin, cujos nomes seria injusto não serem aqui lembrados –, e a notável biblioteca a que aludi serão, certamente, as bases do centro de pesquisas que, tão logo receba a divulgação merecida, atrairá especialistas e interessados do Brasil e do exterior, cumprindo assim o sonho possível de Eva quando, em 1990, criou a fundação que perpetua seu nome.

Max Justo Guedes
Presidente da Fundação Eva Klabin

that helped Eva to deepen her knowledge and, with perfect confidence, purchase her notable acquisitions.

I can affirm that a great number of the books today stored in several places of the house – and I hope that, in a day not too far off in the future, they may be gathered under the Eva Klabin Library – are unparallel volumes in the country; pieces of great rarity and beauty. Among them, a special attention goes to the catalogs of auctions of large collections held at the beginning of the 20th century, with a great deal of the auctioned pieces now included in the collections of important museums or purchased by collectors of sophisticated taste as Eva’s.

The collection of the Eva Klabin Foundation, of which a small but significant portion is analyzed by the prominent scholar Luciano Migliaccio in this book – published thanks to the vision of three great art protectors and fosterers, Israel, Daniel and Armando Klabin, whose names would be unfair not to mention here – and the remarkable library mentioned above certainly will form the basis of a research center that, as soon it is properly disseminated, will attract researchers from Brazil and abroad, thus fulfilling Eva’s possible dream when in 1990 she created the foundation that immortalizes her name.

Max Justo Guedes
President of Eva Klabin Foundation

A CASA-MUSEU DE EVA KLABIN
COMO METÁFORA DE SUA EXISTÊNCIA

THE HOUSE-MUSEUM OF EVA KLABIN
AS A METAPHOR FOR HER EXISTENCE

Existe uma estória que gosto muito e que define bem o espírito da Fundação Eva Klabin: havia duas irmãs tipicamente francesas – dessas que adoram estar sempre bem informadas a respeito do circuito cultural –, cujo objetivo na vida era conhecer cada um dos museus da França. Ao final de suas vidas, depois de terem visitado todos os museus possíveis e imagináveis, chegaram à conclusão que só faltava um único tipo de museu: o museu da vida. Resolvem, então, transformar sua casa em museu.¹ A idéia de que o conteúdo de uma casa traduz o sentido de uma vida e que é possível musealizar a existência retendo o tempo vivido através da conservação dos objetos nela contidos é o que caracteriza uma casa-museu e o que a diferencia de um museu tradicional. O ato final da vida de Eva Klabin, de transformar sua casa em museu, tem a mesma densidade de propósito das irmãs francesas. Ao visitarmos a Fundação Eva Klabin, além de entrarmos em contato com uma coleção de excelência (única entre as instituições brasileiras), temos a possibilidade de experimentar o espírito de uma época e uma forma de viver. Este diferencial singular entre os museus brasileiros, já que são poucas as casas de colecionadores abertas ao público, é o que caracteriza o museu da Fundação Eva Klabin. Quem foi essa personalidade fascinante, cuja sensibilidade percebeu que o sentido de sua vida era colecionar e que o objetivo desta coleção seria o de atribuir sentido para sua vida? Quem foi essa personalidade instigante que entendeu, antes de muitos, de que nada vale a riqueza se ela não retornar para a sociedade de onde ela se originou; que a acumulação de dinheiro deve ter uma destinação social? Quem foi essa personalidade que, sintonizada com seu próprio tempo, concluiu que caminhávamos para uma situação de desagregação do tempo e que seria necessário paralisá-lo, musealizando sua própria casa e a coleção nela contida? Quem foi essa personalidade que percebeu que a importância do passado é a sua projeção no futuro e transformou sua residência na tradução viva desta idéia ao reunir um acervo que cobre quatro mil anos de história da arte? Quem foi Eva Klabin?

¹ Esta história foi contada pelo Prof. Ulpiano Bezerra de Menezes na conferência “O Museu e o Problema do Conhecimento”, proferida no IV Seminário sobre Museus-Casas, organizado pela Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, no ano de 2000.

There is a story that I enjoy very much, which defines the spirit of the Eva Klabin Foundation: there were two typically French sisters – the type that loves to be well informed regarding the cultural circuit –, whose objective in life was to know each of the museums of France. At the end of their lives, after they had visited all of the possible and imaginable museums, they concluded that there was only one single type of museum lacking: the museum of life. They decided, then, to transform their house into a museum¹. The idea that the contents of a house translate the meaning of a life and that it is possible to turn existence into a museum, retaining the time lived through the conservation of the objects contained therein, is exactly what characterizes a house-museum and what differentiates it from a traditional museum. The final action of Eva Klabin’s life, which was to transform her house into a museum, has the same density of purpose as the French sisters. When visiting the Eva Klabin Foundation, in addition to getting in contact with a collection of excellence (unique among Brazilian institutions), we have the possibility of experiencing the spirit of an epoch and a way of life. This unique differential among the Brazilian museums, since they are few collectors’ houses open to the public, is what characterizes the museum of the Eva Klabin Foundation. Who was this fascinating personality, whose sensitivity perceived that the meaning of her life was to collect, and that the meaning of this collection would be to confer meaning to her life? Who was that stimulating personality that understood, before many, that wealth is worth nothing if it does not return to the society where it came from; that the accumulation of money should have a social destination? Who was that personality that, well attuned to her own time, concluded that we walked towards a situation of disaggregation of time and that it would be necessary to freeze it, by turning her own house and the collection therein contained into a museum? Who was that personality, who noticed that the importance of the past is its projection into the future and transformed her residence in a live translation of this

¹ This story was told by Professor Ulpiano Bezerra de Menezes during the conference “The Museum and the Problem of Knowledge” delivered at the 4th Seminar on Houses Museums organized by House of Rui Barbosa Foundation, Rio de Janeiro, 2000.

Eva Klabin tinha uma personalidade complexa, mas, mais que tudo, tinha a determinação que caracteriza os colecionadores e a convicção de que seu papel na vida era criar uma fundação que levasse seu nome e cuidasse do acervo de objetos de arte reunidos por ela. Nasceu em São Paulo em 8 de fevereiro de 1903. Era a filha primogênita de Fanny e Hessel Klabin e irmã de Ema, empresária e também colecionadora, e Mina, que morreu prematuramente. Seus pais eram imigrantes lituanos de ascendência judaica que chegaram ao Brasil no final do século XIX, assim como tantos outros imigrantes fugidos da Europa em busca de novos horizontes para suas vidas. No Brasil, a passagem entre os séculos XIX e XX caracterizou-se como momento de transição entre um país de tradição agrária e um país que iniciava seu processo de industrialização e crescimento urbano. A São Paulo do início do século XX era solo propício para pessoas de iniciativa e de caráter empreendedor, como os Klabin, que, movidos por essas circunstâncias, fundaram a empresa Klabin, Irmãos e Cia., dedicada ao ramo de papel. O núcleo inicial foi constituído por Hessel, pai de Eva, juntamente com os irmãos Salomão e Maurício (o primeiro membro da família a vir para o Brasil) e o cunhado Miguel Lafer. Os negócios prosperaram e Hessel foi designado para fazer os contatos internacionais da empresa, o que o levou a constantes viagens à Europa, principalmente à Alemanha, acompanhado pela família. Desde criança, Eva passou a ter uma vida internacional, o que certamente ampliou seus horizontes e moldou sua personalidade curiosa e aguçou sua sensibilidade. Em uma dessas viagens à Alemanha eclodiu a Primeira Guerra Mundial, e Hessel decidiu permanecer com a família na Europa, buscando refúgio na Suíça com o objetivo de ter um posto de observação privilegiado para perceber as novas oportunidades comerciais que poderiam surgir dessa crise que abalou o mundo. Este mesmo senso de oportunidade paterna foi fundamental para que Eva, décadas mais tarde, pudesse constituir sua coleção. Durante o conflito, a menina Eva foi matriculada em um colégio de Neuchâtel, dando continuidade à sua educação iniciada no Colégio Sion, de São Paulo. Ao final da guerra, em 1919, a família retorna ao Brasil e, em 1922, Eva volta de novo para a Alemanha, acompanhando sua mãe que se submeteu a um tratamento de saúde. Infelizmente, Fanny Klabin não resistiu e faleceu aos 52 anos de idade, em 1926. Eva Klabin decide partir para Nova Iorque, onde termina seus estudos. Nesse momento, encerra-se o primeiro ciclo de sua vida. Eva torna-se uma mulher madura e cosmopolita, conhecedora do velho e do novo continente, familiarizada tanto com a tradição milenar da Europa quanto com a pujança inovadora das Américas, fluente em vários idiomas e acostumada ao trânsito internacional. O conjunto dessas qualidades – em um momento em que poucas pessoas tinham acesso a essas

idea by gathering a collection that covers four thousand years of history of art? Who was Eva Klabin? Eva Klabin had a complex personality, but, more than anything, she had the determination that characterizes collectors and the conviction that her role in life was to create a foundation with her name that would take care of the artworks gathered by her. She was born in São Paulo on February 8, 1903. She was the firstborn daughter of Fanny and Hessel Klabin, sister of Ema, entrepreneur and also collector, and Mina, who died prematurely. Their parents were Lithuanian immigrants of Jewish descent, which arrived in Brazil at the end of the 19th century, as so many other immigrants fleeing from Europe in search of a new life. In Brazil, the passage from the 19th to the 20th century was characterized as a moment of transition from a country with a strong agrarian tradition to a country that began its industrialization process and urban growth. São Paulo in the early 20th century was a favorable soil for people with initiative and an enterprising character, such as the brothers Klabin who, impelled by these circumstances, founded the company *Klabin, Irmãos e Cia*, dedicated to the paper segment. The initial nucleus was constituted by Hessel, Eva’s father, together with the siblings Salomão and Maurício (the first member of the family to come to Brazil) and the brother-in-law Miguel Lafer. Business prospered and Hessel was appointed to make the international contacts of the company, which involved constant trips to Europe, particularly to Germany, accompanied by his family. Eva, then, had an international life since childhood, something that certainly enlarged her horizons, molded her curious personality and sharpened her sensitivity. In one of those trips to Germany the First World War erupted and Hessel decided to remain with the family in Europe, seeking refuge in Switzerland, with the objective of having a privileged observation position to watch for new commercial opportunities that would appear with the crisis that affected the world. This same sense of paternal opportunity was fundamental for Eva, decades later, to be able to constitute her collection. During the conflict, the girl Eva was enrolled in a school in Neuchâtel, giving continuity to her education started in *Colégio Sion*, in São Paulo. At the end of the war, in 1919, the family returned to Brazil and, in 1922, Eva went back again to Germany, accompanying her mother, who underwent a health treatment. Unfortunately, Fanny Klabin did not resist and died at 52 years of age, in 1926. Eva Klabin decided to leave for New York, where she finished her studies. At that moment, the first cycle of her life was completed. Eva becomes a mature and cosmopolitan woman, knower of the old and the new continent, familiarized with both the ancient tradition of Europe and the innovative strength of America, fluent in several languages and accustomed to international comings and goings.

oportunidades – foi de grande importância e abriu enormes possibilidades para sua futura vida de colecionadora. Ao retornar ao Brasil, no início da década de 30, Eva conhece Paulo Rapaport, advogado austríaco naturalizado brasileiro, que trabalhava para Assis Chateaubriand nos Diários Associados. Nasce uma forte paixão entre eles, pontuada por intensa troca de cartas em alemão, em que Paulo se dirige sempre de forma muito carinhosa à Eva e se refere às dificuldades que Hessel colocava no relacionamento dos dois. Apesar da resistência paterna, em 1933 casam em cerimônia íntima na casa de Hessel, no elegante bairro de Santa Cecília, em São Paulo. Decidem morar no Rio, onde Paulo Rapaport vivia e era uma cidade com a qual Eva tinha grande afinidade. Como estava acostumada a hospedar-se no Copacabana Palace, Eva escolhe um apartamento na Avenida Atlântica no bairro do Leme. O casal faz novas amizades na sociedade carioca e aproxima-se de outros membros da família Klabin como Horácio e o casal Rose e Wolff. A década seguinte, a de 1940, foi marcada por conquistas e perdas. Em 1940 e em 1946, respectivamente, morrem Mina, sua irmã caçula, e Hessel, seu pai. Apesar das dificuldades com o pai, resultantes de sua personalidade autoritária e de ter sido contrário ao seu casamento, Eva tinha grandes afinidades com ele, como o mesmo gosto pelo colecionismo (Hessel era colecionador de prata) e o espírito forte, determinado e cheio de caprichos. É nesta década também que Eva se dá conta de que não poderá ser mãe. Em meio a tantas perdas, novos horizontes positivos vão se delineando. No mesmo ano de 1940, adquire o sítio Gisela, em Teresópolis, onde o casal encontra refúgio dos fortes verões do Rio de Janeiro e onde Eva se dedica a uma vida campestre, desenvolvendo sua ligação com a natureza. Dedica-se à criação de aves, tem especial apreço por cavalos (Ariel era seu preferido) e cachorros (entre outros, Umberto e Riffer), que a acompanharam vida afora. É ainda no final dos anos 40 que o casal resolve alugar a casa da Lagoa, onde hoje é a sede da Fundação Eva Klabin, e adquire algumas obras de pintura italiana clássica, através de Pietro Maria Bardi, assessor artístico de Chateaubriand e futuro diretor do Museu de Arte de São Paulo. Compram, em 1946, a *Sagrada Família e São João Batista*, de Bernardo Strozzi e, em 1947, a *Alegoria*, um estudo para teto, atribuído a Luigi Garzi. Nesse momento podemos antever o embrião do que veio a ser a futura sede da fundação. É interessante observarmos como se deu a compra dessa casa, porque revela o processo de escolha de Eva Klabin, que era pautado por intuição e convicção. A casa da Lagoa Rodrigo de Freitas não era especial (era muito mais modesta do que é hoje) e nem estava localizada em uma região nobre da cidade. Ao contrário, era de difícil acesso (não havia ainda o Corte de Cantagalo) e estava ao lado da favela da Catacumba. Havia apenas cinco lotes na área: dois, onde

Those qualities – in a moment when few people had access to such opportunities –, was of great importance, and opened up enormous possibilities in her future life as a collector. Returning to Brazil in the early thirties, Eva meets Paulo Rapaport, an Austrian lawyer naturalized Brazilian, who worked for Assis Chateaubriand of *Diários Associados*. A strong passion was born between them, punctuated by an intense exchange of correspondence in German, in which Paulo always addresses Eva in a very affectionate way and refers to Hessel’s opposition to their relationship. In spite of the paternal resistance, in 1933 they were married in an intimate ceremony in Hessel’s house, in the elegant neighborhood of Santa Cecília, in São Paulo. The couple decided to live in Rio, where Paulo Rapaport lived, and a city for which Eva felt much affinity. Since she was used to accommodations at the Copacabana Palace, Eva chose an apartment in the Atlantic Avenue, in the Leme neighborhood. The couple made new friends in the carioca society and approached other members of the Klabin family, such as Horácio and the couple Rose and Wolff. The following decade, the forties, was marked by both conquests and losses. In 1940 and in 1946, respectively, Mina, her youngest sister, died, as well as her father Hessel. In spite of the difficulties with the father, resulting from his authoritarian personality and from opposing her marriage, Eva had great affinities with him, such as the same taste for collections (Hessel was a silver collector) and a strong spirit, determined and whimsical. It is also at that time that Eva realized that she could not conceive and be a mother. Amid so many losses, new positive horizons started to emerge. In the same year of 1940 she acquired the ranch Gisela, in Teresópolis, where the couple found refuge from the scalding Rio de Janeiro summers and where Eva devoted herself to a rural life, developing her bond with nature. She bred birds, had a special interest in horses (Ariel was her favorite) and dogs (among others, Umberto and Riffer) that accompanied her during her life. Still in the late forties, the couple decides to rent the Lagoa house, where today we find the headquarters of the Eva Klabin Foundation, and acquired a few works of classic Italian painting, through Pietro Maria Bardi, artistic assistant to Chateaubriand and future director of the Museum of Art of São Paulo. They buy, in 1946, the *Sacred Family and Saint John the Baptist*, by Bernardo Strozzi and, in 1947, *Allegory*, a study for a ceiling attributed to Luigi Garzi. At this time we see the beginnings of the future headquarters of the foundation. It is interesting to observe how the purchase of that house was made, because it reveals the selection process of Eva Klabin, based on intuition and conviction. The house at Lagoa Rodrigo de Freitas was not special (it was much more modest than it is today) and it was not located in and, at this



hoje é o prédio desenhado por Paulo Casé, que pertencia ao motorista de Getúlio Vargas, a casa *art deco* da família Oliveira Castro, tombada pelo patrimônio histórico do município, a casa da fundação, que pertencia ao adido militar do Brasil em Santiago do Chile, Coronel Afonso Henrique de Miranda Correa, vizinho e amigo de Filinto Muller, chefe de polícia do Estado Novo, proprietário de uma casa onde hoje é o único prédio da praça Benedito Cerqueira. É difícil saber por que Eva Klabin se encantou com essa casa, talvez por intuição. Mas o fato é que a desejou tanto que, mesmo antes de adquiri-la, devido à resistência do proprietário em vendê-la, comprou de Filinto Muller em 1951 a parte da frente de seu terreno, que foi desmembrado e anexado à casa, finalmente adquirida em 1952 – já pensando em sua futura expansão. A casa, construída em 1931, de típico estilo normando, modismo arquitetônico das casas balneares do Rio de Janeiro de então, foi mantida por Eva Klabin, apesar de ter considerado a possibilidade de demoli-la e construir uma casa nova, conforme projeto encomendado ao arquiteto romano Gaetano Minnucci, que sugeriu a construção de um palácio de espírito neo-clássico na Lagoa, que pudesse abrigar o seu sonho de colecionadora. Na década de 50, sempre viajando de navio ao lado de seu marido, Eva percorreu as principais capitais europeias e, principalmente nas galerias da Bond Street de Londres – como a Legatt Brothers, por exemplo –, adquiriu quadros como o *Retrato de Mrs. Williams, née Currie, como Santa Cecília*, de Thomas Lawrence e o *Retrato de Mr. Critchley*, de George Romney. No Rio de Janeiro, além de comprar obras de colecionadores locais, torna-se em assídua freqüentadora da Galeria Debret, onde, em 1954, compra a pintura holandesa *Retrato de homem rodeado de*

time, the area where the house was located was not a noble area of the city. It was of difficult access (The Corte Cantagalo did not exist at the time) and it adjoined the Catacomb slum. There were only five lots in the area: two where today is the building designed by Paulo Casé, that belonged to Getúlio Vargas’s driver, the art deco house of the Oliveira Castro family, listed as a historic heritage site by the municipality, the foundation house, which belonged to the military attaché of Brazil in Santiago do Chile, Colonel Afonso Henrique of Miranda Corrêa, neighbor and friend of Filinto Muller, Chief of Police during the New State, and owner of a house where today there is the only building in the Benedito Cerqueira square. It is hard to know why Eva Klabin was attracted to that house, maybe by intuition. But the fact is that she wanted it so much that, even before acquiring the house, due to the proprietor’s resistance in selling, she bought from Filinto Muller, in 1951, the front part of his land, which was dismembered and annexed to the house, finally purchased in 1952, already thinking of a future expansion. The house, built in 1931, in typical Norman style, an architectural style that was in fashion for houses in bathing resorts such as Rio de Janeiro at the time, was maintained by Eva Klabin, in spite of they having considered the possibility of demolishing it and building a new one, according to a project ordered to Roman architect Gaetano Minnucci, who suggested the construction of a neo-classic palace able to shelter her collector dream. During the fifties, always traveling by ship besides her husband, Eva goes to the main European capitals and, particularly in the Bond St. galleries of London, such as Legatt Brothers, for instance, she acquires pictures as the *Portrait of Mrs.*

livros, de Govaert Flinck, e dá continuidade à paixão de seu pai, adquirindo grande número de objetos de prata e que formam uma coleção de rara beleza e qualidade, fundamentalmente de prataria inglesa do século XVIII. Em fevereiro de 1957, após 24 anos de casamento, em uma das viagens do casal, Paulo Rapaport falece em Heidelberg, Alemanha, vítima de um ataque cardíaco. Eva toma uma decisão difícil: viaja de volta para o Brasil, trazendo o corpo do marido de navio para ser enterrado no país que adotara. Este fato dá a dimensão da forte ligação que mantinha com Paulo Rapaport. Viúva e passado o período de luto, Eva Klabin transforma-se. Mulher submissa e devota ao marido, toma a decisão de fazer uso de seu dinheiro e de sua liberdade. Troca o preto do luto pelo vermelho da vida, como nos disse Becki Klabin em depoimento sobre sua amiga. Tinge os cabelos de um tom cenoura, passa a ter uma vida boêmia (torna-se assídua frequentadora da Boate Sacha’s e do Lê Bateau) e dedica-se com afinco a seu principal ideal, que era o de formar uma coleção e criar uma fundação. É durante os anos 60 que este sonho, de fato, começa a tornar-se realidade. Para isto teve a ajuda do primo Israel Klabin, que soube articular, com rara sabedoria, junto à empresa familiar, as condições financeiras para que Eva tivesse acesso aos recursos necessários para ampliar sua coleção. É neste período também que são disponibilizados fundos para reformar, ampliar e adequar a casa da Lagoa para receber a coleção que estava abrigada no apartamento da Avenida Atlântica. Durante sete anos, coordenada por Daniel Klabin, foi empreendida uma reforma exaustiva e meticulosa que atendesse os desígnios da colecionadora. Exigente e detalhista, os espaços eram feitos e refeitos até que estivessem de sua agrado. Várias áreas da residência, como o grande salão de recepções e a sala de jantar, tiveram que ser especialmente adaptadas para receber mobiliário de grandes proporções, como o retábulo renascentista, comprado em Nova Iorque, ou o refeitório de mosteiro do gótico tardio francês, comprado e dividido com sua irmã Ema Klabin, em Buenos Aires, da colecionadora russa Paula de Koenigsberg. Ao final da reforma, a casa fica com 1.100 metros quadrados de área construída e adquire a aparência que hoje conhecemos. Estava pronto o cenário para acolher a nova fase de sua vida. Passa a receber intensamente, organizando jantares, sempre servidos após a meia-noite. Importantes personalidades da cena política nacional e internacional visitam sua casa, como o ex-presidente Juscelino Kubitschek, o ex-premier de Israel Shimon Peres, o ex-secretário de Estado americano Henry Kissinger – que desejoso de conhecer sua coleção teve seu pedido aceito com a condição de que viesse às 3 da manhã – ou, ainda, David Rockefeller, a quem ofereceu um jantar que ficou nos anais da sociedade carioca pelo requinte e pelos arranjos fantásticos de flores tropicais feitos por seu amigo Burle Marx, responsável

Williams, née Currie, as Saint Cecily, by Thomas Lawrence and *Portrait of Mr. Critchley*, by George Romney. In Rio de Janeiro, besides buying local collectors’ works, she becomes an assiduous visitor of *Galeria* Debret, where, in 1954, she buys the Dutch painting *Portrait of Man Surrounded by Books*, by Govaert Flinck, and gives continuity to her father’s passion by acquiring a great number of silver objects and forming a collection of rare beauty and quality, basically of English silverware from the 18th century. In February of 1957, after 24 years of marriage, during one of the couple’s trips, Paulo Rappaport dies in Heidelberg, Germany, of a heart attack. Eva makes a difficult decision: she returns to Brazil by ship, bringing with her the body of her husband to be buried in the country he had adopted. This fact gives us the dimension of the strong connection she maintained with Paulo Rapaport. A widow and past the mourning period, Eva Klabin changes. A submissive and devoted wife, she makes the decision of using her money and her freedom. She changes the black of mourning for the red of life, as reports Becki Klabin in a testimony about her friend. She dyes her hair in a carrot shade, starts to have a bohemian life (she becomes an assiduous visitor of the night-club Sacha’s and Le Bateau) and devotes herself to her ideal, that is, to form a collection and create a foundation. It is during the sixties that this dream, in fact, begins to become reality. For this, she had help from her cousin Israel Klabin, who knew how to articulate with the family business, with rare wisdom, the financial conditions for Eva to have access to the resources necessary in order to enlarge her collection. It is also in this period that resources are made available to remodel, enlarge and adapt the Lagoa house to receive the collection that was kept in the Atlantic Avenue apartment. For seven years, coordinated by Daniel Klabin, an exhausting and meticulous remodeling was undertaken to meet the needs of the collector. Exacting and meticulous, the spaces were made and remade until she was satisfied. Several areas of the residence, as the great reception hall and the dining room, had to be particularly adapted to receive furniture of large sizes, such as the Renaissance retable, bought in New York, or the monastery dining furniture, in late French Gothic, purchased and shared with her sister Ema Klabin, in Buenos Aires, from the Russian collector Paula de Koenigsberg. At the end of the remodeling the house had 1.100 square meters of built up area and the appearance that we know today. The scenario to welcome the new phase of her life was ready. She starts receiving intensely, organizing dinners always served after midnight. Significant personalities of the national and international political scene visited her house, such as former president Jucelino Kubitchek, Shimon Peres, the former Israel

Hall Principal



Main Hall

Sala de Jantar



pelo jardim da casa. Jovens artistas, sempre trazidos à noite por seu primo, o galerista Paulo Klabin, e por sua ex-esposa Vanda, passam a frequentar a residência, curiosos em conhecer e aprender com a fabulosa coleção reunida ao longo de décadas. Durante os anos 60 e 70, Eva Klabin afirma-se como uma mulher extremamente requintada e vaidosa, disposta a usufruir de sua condição financeira para viver em grande estilo. Continua a fazer viagens internacionais, sempre de navio, para seu destino preferido: a Europa. Mas faz também viagens maiores em transatlânticos que davam a volta ao mundo, quando tinha oportunidade de adquirir peças para a sua coleção oriental. Comenta-se que sua bagagem era tão volumosa que suas malas/armário Louis Vuitton tinham que ser transportadas por transportadora para o cais do porto. Passa longas temporadas em Paris, hospedando-se no Hotel Meurice, na Rue de Rivoli; em Londres, no Claridge’s e, em Roma, no Excelsior. Nessas estadas, aproveita para acompanhar o circuito musical e para pesquisar peças para a sua coleção, frequentando galerias e antiquários, além de comprar jóias, principalmente de Boucheron e Cartier, e encomendar vestidos nas casas de alta costura. Em Roma, estreita relações com o casal Albanie e Francesco Monotti, que a ajudavam a garimpar peças nos antiquários da Piazza di Spagna. Foi indicação deles a compra do cartão de tapeçaria *Meninos Pescando* de Giovanni Francesco Romanelli, do ateliê do Palazzo Barberini, que era uma de suas obras preferidas e que manteve exposta em frente a sua cama até o final de sua vida. Teve oportunidade de adquirir mais um cartão desta série, mas não o comprou por ter achado o preço alto. Este foi um de seus poucos arrependimentos, uma vez que só comprava o que lhe agradasse. Costumava dizer que gostava de tudo que era belo e este era seu critério. Ainda nos anos 60, adquiriu grande parte de sua coleção de arte oriental e de peças arqueológicas egípcias e greco-romanas. Tinha apreço especial pelas tânagras e, em 1983, quando completou 80 anos,

premier, the former State Secretary of the United States, Henry Kissinger – who, wishing to see the collection had his request accepted under the condition that he came at 3 in the morning –, or, still, David Rockefeller, to whom she offered a dinner that was a milestone in the annals of the carioca society for its refinement and the fantastic arrangements of tropical flowers made by her friend Burle Marx, also in charge of the garden of the house. Young artists are brought at night by her cousin Paulo Klabin, who had a gallery, and his former wife Vanda, and start to frequent the residence, curious to know and to learn with the fabulous collection gathered along decades. During the 60s and 70s, Eva Klabin affirms herself as an extremely refined woman, also concerned with her looks, inclined to enjoy her financial condition and live in great style. She continues to make international trips, always by ship, to her favorite destination: Europe. But she also makes longer trips in transatlantic vessels around the world, when she has the opportunity to acquire pieces for her oriental collection. It is said that her luggage was so bulky that her Louis Vuitton wardrobe luggage had to be transported by moving companies to the port. She spends time in Paris, staying at the Hotel Maurice, at Rue du Rivoli, in London, at the Claridge’s and, in Rome, at the Excelsior. In these trips she accompanies the musical circuit and looks for pieces for her collection, frequenting galleries and antiquarians, besides buying jewels, particularly by Boucheron and Cartier, and ordering dresses in haute couture houses. In Rome, she become friends with the couple Albanie and Francesco Monotti, who help her to prospect pieces in the antiquarians of the Piazza di Spagna. It is by their indication that she buys the tapestry card *Boys Fishing* by Giovanni Francesco Romanelli, from the Palazzo Barberini’s studio, one of her favorite works, maintained in front of her bed until the end of her life. She had the opportunity to acquire one more card of this series,

presenteou seus convidados com uma edição especial sobre sua coleção de miniaturas gregas do século III a. C. Podemos afirmar que nas décadas de 60 e 70 ficou evidente o seu desejo de deixar um legado para a posteridade. Todos os passos foram tomados: ampliou a coleção, criou as condições para abrigá-la, iniciou sua catalogação e imaginou um circuito expositivo. Já no final da década de 80, praticamente a última de sua vida, tomou as providências jurídicas e burocráticas necessárias para a constituição da Fundação Eva Klabin, que, segundo seu desejo, deveria ser um centro de cultura artística, histórica e científica, com a finalidade de cuidar de sua casa, agora museu, que abrigava sua coleção, e desenvolver atividades culturais. Finalmente, em 1990, um ano antes de falecer, criou oficialmente a fundação que leva seu nome e a deixou para a cidade do Rio de Janeiro, que adotou com tanto carinho. Em 8 de novembro de 1991, morreu aos 88 anos de idade, após ter percorrido todas as décadas do século XX. Fazendo uma leitura da casa-museu de Eva Klabin, como metáfora de sua vida, podemos perceber que sua existência oscilava entre um mundo de luz e sombra e de situações de exuberância e de contenção. A imagem mais forte que minha memória afetiva reteve da primeira vez que entrei na casa foi do contraste entre um aspecto exterior de uma arquitetura contida e inexpressiva, de espírito calvinista, e um interior de conteúdo de luxo, sensualidade e opulência mediterrânea. Outro contraste que marcou minha memória foi a luminosidade da Lagoa Rodrigo de Freitas e o ambiente sempre noturno do interior da residência. Depois que passei a ser curador da fundação, por algum tempo ainda pedi aos guias para fazerem a visita à coleção com as cortinas abertas para que deixassem a luz entrar na casa. Sentia falta da leveza da luz para iluminar aquele ambiente de extremo requinte e passar uma sensação de vida diurna. Até que percebi que era importante conservar esta penumbra como respeito à escolha de Eva Klabin de trocar o dia pela noite. A casa é noturna mesmo durante o dia porque Eva Klabin dormia de dia e precisava desta escuridão. Ao mesmo tempo, é à noite que rompemos com a marcação sincopada do tempo da aceleração e da produção da vigília e é criada a mesma condição de introspecção do mundo dos sonhos. Da mesma forma, durante os anos 60 e 70 Eva Klabin empenhou-se em realizar o seu desejo de fazer uma coleção e teve uma atitude mais luminosa, exterior e pró-ativa e, nos anos 80, recolheu-se à sua solidão, mergulhando no seu interior e na penumbra dos ambientes de sua residência. Se fizermos uma análise da maneira como costurou o sentido de sua coleção podemos perceber que este modelo se repete. Seu objetivo era o de construir através de seu acervo uma história da história da arte, que seguisse o modelo enciclopédico dos Iluministas do século XVIII. O saber como

but she did not buy it for considering the price too high. This was one of her few regrets, considering that she only bought what pleased her. She used to say that she liked anything that was beautiful, and this was her criterion. Still in the sixties, she acquires great part of her collection of oriental art and Egyptian and Greco-Roman archeological pieces. She had special esteem by Tanagras and, in 1983, when she completed 80 years of age, she presented her guests with a special edition about her collection of Greek miniatures from the third century B.C. We can say that in the decades of 60 and 70 her desire to leave a legacy for posterity was evident. All the steps were taken: she enlarged the collection, created the conditions to house it, began cataloguing, and planned an expository circuit. At the end of the decade of the eighties, the last decade of her life, she took the juridical and bureaucratic steps necessary for the constitution of the Eva Klabin Foundation, which, according to her desire, should be a center of artistic, historical and scientific culture, with the purpose of taking care of her house, now a museum sheltering her collection, and to develop cultural activities. Finally in 1990, one year before dying, she officially creates the foundation that takes her name and bequeaths it to the city of Rio de Janeiro, the city she adopted with so much affection. On November 8, 1991, she dies at 88 years of age, after having experienced all the decades of the 20th century. Looking at Eva Klabin's house-museum as metaphor for her life, we notice that her existence oscillated between a world of light and shadows and situations of exuberance and contention. The strongest image that my affective memory retains of the first time that I entered the house was the contrast between the external aspect of a contained and inexpressive architecture of Calvinist spirit, and an interior of luxury, sensuality and Mediterranean opulence. Another contrast that marked my memory was the brightness of Lagoa Rodrigo de Freitas and the always nocturne ambiance of the interior of the residence. After I started to be curator of the foundation, for a while I still asked the guides to make the visit to the collection with open curtains so that light could enter the house. I missed lightness to illuminate that ambiance of extreme sophistication and to convey a feeling of diurnal life. Until I realized that the important thing was to conserve the twilight, in respect to Eva Klabin's decision of exchanging day by night. The house is nocturnal even during the day, because Eva Klabin slept in the daytime and needed the darkness. At the same time, it is at night that we break free from the syncopated demarcation of the time of acceleration and production of vigil, and the same condition of introspection belonging to the world of dreams is created. In the same way, during the sixties and seventies, Eva Klabin engaged herself in realizing her desire to make a collection, and she adopted a luminous, external and proactive

luz a guiar a humanidade na sua visão histórica de conhecer o passado para construir o futuro. De fato, a linearidade implícita neste projeto não se sustenta inteiramente em uma situação de casa-museu porque camadas mais subterrâneas, ou, se preferirmos, mais obscuras e que escapam ao controle, impõem-se corrompendo a linearidade de uma visão racional e controladora como a do Iluminismo. São necessidades que a própria dinâmica da existência impõe, de gostos e preferências pessoais, que acabam por desarticular a intenção original, já que o ambiente que abriga esse acervo não é o de um museu tradicional, mas de uma casa-museu. Por isso que, apesar do esforço de ordenação de Eva Klabin, este acervo guarda uma linha de escape que é tradução de sua própria condição de que, para além de uma bela e importante coleção, ele representa uma forma e um estilo de vida da personalidade que a criou. A riqueza da Fundação Eva Klabin está exatamente neste fato. Mas, independentemente desta questão, que é uma camada rica de sentido e que soma como interpretação e possíveis usos culturais desta coleção, é importante percebermos qual foi a dinâmica de organização e distribuição do acervo que guiou Eva Klabin. Seu modelo era o de colecionadores do século XIX, que tinham por objetivo reunir um acervo que cobrisse um amplo espectro de tempo e que reconstituísse a história da arte. A coleção Eva Klabin respeita este padrão clássico de colecionismo e, na grande reforma empreendida na casa durante a década dos anos 60, ela imprimiu esta marca à coleção. Cada um dos diferentes ambientes busca concentrar um determinado momento da história da arte e, em alguns casos, as salas foram nomeadas a partir do seu conteúdo. Ao entrarmos na casa, o Hall Principal destaca a transição entre os períodos Medieval e Renascentista. Nosso olhar é imediatamente atraído pela grandiosa moldura de lareira do gótico austríaco, que é a peça central da sala. Nas paredes laterais, duas belíssimas pinturas religiosas flamengas do início da Renascença do norte da Europa: *Madona com menino e paisagem* de Adrien Isenbrant e *Madona, menino e dois anjos* Jan Provost ambas do século XVI. Nas laterais da lareira, duas vitrines de arte chinesa com peças que vão da antiga dinastia Shang (cálices tipo Kou) até exemplares das dinastias Tang e Ming, que possuem correspondência temporal com a idade média e o final da Renascença. Em baixo da tela de Jan Provost, um belíssimo exemplar medieval de cadeiral de coro de igreja e, em um dos cantos do hall, a cabeça de Apolo, mármore greco-romano, que estabelece uma correspondência com o acervo de peças de arqueologia clássica da Fundação Eva Klabin, que poderão ser apreciadas nas salas para as quais o hall dá acesso. À direita do Hall Principal temos a Sala Renascença, que era o grande salão reservado para as recepções, onde podemos encontrar uma concentração de obras do período renascentista,

attitude. In the eighties, she withdrew to her solitude, diving in her interior and in the twilight of her residence. If we analyze how she elaborated the meaning of her collection, we notice that this model is repeated. Her objective was to build, through her collection, a history of the history of art, which would follow the encyclopedic model of the Illuminists of the 18th century. Knowledge as light, guiding humanity in its historical view of knowing the past to build the future. In fact, the implicit linearity of this project cannot be sustained entirely in a house-museum situation, because of underground layers, or, if we prefer, obscure layers that escape control and are imposed, corrupting the linearity of a rational and controlling vision such as Illuminism. These are needs that the very dynamics of existence imposes; personal tastes and preferences that end by disarticulating the original intention, since the environment that shelters the collection is not a traditional museum, but a house-museum. Therefore, in spite of the ordination effort made by Eva Klabin, this collection maintains an escape line that translates its own condition, that is, in addition to being a beautiful and significant collection, it represents the form and lifestyle of the personality that created it. The wealth of the Eva Klabin Foundation lies exactly in this fact. But, regardless of this, which constitutes a rich layer of meaning that adds value as an interpretation and possible cultural uses of the collection, it is worth pointing out the type of dynamics in the organization and distribution of the collection pursued by Eva Klabin. Her model was that of 19th century collectors, who had the objective of gathering a collection that would cover a wide spectrum of time and reconstitute the history of art. The collection Eva Klabin respects this classic standard of collecting and, during the great remodeling of the house during the sixties, she imprinted this mark to the collection. Each of the different rooms tries to concentrate a certain moment in the history of art, and in some cases the rooms were nominated according to their contents. When we enter the house, the Main Hall highlights the transition between the Medieval and Renaissance periods. Our glance is attracted immediately to the grandiose frame of the Austrian gothic fireplace, the central piece of the room. In the lateral walls, we see two beautiful flamenco religious paintings, dating from the beginning of northern European Renaissance: *Madonna with Child and Landscape* by Adrien Isenbrant, and *Madonna, Child and Two Angels* by Jan Provost, both from the 16th century. On both sides of the fireplace, we find two glass-paneled display cases of Chinese art holding pieces that range from the old Shang dynasty (Kou-type chalices) to examples of the Tang and Ming dynasties, which have a time correspondence with the middle ages and the end of Renaissance. Under Jan Provost's

tal como nas tradicionais casas européias. O mobiliário do século XVI, composto por *stipi*, arcas, poltronas e *credenza* (arcaz), tem no retábulo, estrategicamente localizado no fundo da sala, o ponto alto da decoração, imantando nosso olhar e criando unidade estilística para o ambiente, que recebe nas paredes obras que vão do início da Renascença ao Maneirismo italiano, como o conjunto de Tondo (moldura redonda) e o par de anjos ajoelhados de Andrea e Luca Della Robbia (século XV); *Busto de Madona com menino*, Lorenzo Ghiberti (século XV); *Madona com menino e São João Batista*, atribuído ao círculo florentino de Botticelli (século XV); *Retrato de Nicolaus Padavinus* de Tintoretto (século XVI); *Guerreiro (Marte)* de Giambologna (século XVI), entre outras. O que caracteriza esta sala é o grande número de madonas – predileção que muitos visitantes atribuem ao fato de Eva Klabin não ter tido filhos – e um conjunto de seis vitrines que representa a arte dos quatro continentes: Europa, Ásia, África e Américas, e que foram concebidas por ela como tradução do espírito internacionalista da Renascença e do período subsequente à Renascença, em que a Europa lança-se na expansão marítima em busca de novos territórios, oportunidades e horizontes. A Sala Renascença, assim nomeada pela colecionadora, que reúne nas suas vitrines exemplares da arte egípcia, pré-colombiana, islâmica, chinesa e européia, reafirma a vocação iluminista da coleção de reconstituir, através das obras de arte, a história da arte. Sintomaticamente, é a única sala da casa, além do Hall Principal, em que a luz entra espontaneamente, vazada por duas grandes vitrines que nos permitem ver o belo jardim da residência.

Em frente à Sala Renascença, atravessando o hall, entramos na Sala Inglesa, que era o ambiente preferido da colecionadora, onde lia seus romances policiais de Simenon e Agatha Christie, sempre acompanhada de um copo de whisky e fumando com sua piteira. Esta sala reúne uma fabulosa coleção de retratos ingleses do século XVIII: *Estudo para retrato de Lady Caroline*, de Joshua Reynolds; *Retrato de Mr. Critchley*, de George Romney, *Retrato de Mrs. Williams*, de Thomas Lawrence, e, ainda, a tela de Lemuel Francis Abbot e atribuições a Thomas Gainsborough. Além das pinturas, a sala apresenta em suas vitrines duas coleções pelas quais a colecionadora tinha especial apreço, que são a de tânagras e a de vidros romanos. Nos momentos em que se dedicava a desvendar crimes – raciocínio muito próximo ao do colecionador que também precisa reconstituir passo a passo o percurso de uma obra que deseja –, Eva Klabin gostava de estar acompanhada desses exemplares da antigüidade clássica de extrema delicadeza e fragilidade; talvez a lembrá-la de como tudo é fugaz e pode romper-se a qualquer momento. Outras duas vitrines reúnem uma coleção de prata judaica, única entre os museus brasileiros, rememorando, neste ambiente de sua intimidade, a origem da família Klabin.

painting, a beautiful medieval church choir misericord and, in one of the corners of the hall, the head of Apollo, a Greco-Roman marble, that establishes a correspondence with the pieces of classic archeology at the Eva Klabin Foundation, to be appreciated in the rooms to which the hall gives access. To the right of the Main Hall we have the Renaissance Room, which was the great hall reserved for receptions, and where we find a concentration of works from the Renaissance period, just as in traditional European houses. The furniture from the 16th century, composed by stipes, chests, armchairs and credenzas, has in the strategically located retable, in the back of the room, the high point of decoration, magnetizing our glance and creating stylistic unity for the room, which receives on the walls works that range from early Renaissance to Italian Mannerism, such as the group of Tondo (round frame) and the couple of kneeling angels by Andrea and Luca Della Robbia (15th century); Bust of Madonna with Child, by Lorenzo Ghiberti (15th century); Madonna with Child and Saint John the Baptist, attributed to the Florentine circle of Botticelli (15th century); Portrait of Nicolaus Padavinus by Tintoretto (16th century); Warrior (Mars) by Giambologna (16th century), among others. What characterizes this room is the great number of madonnas – a predilection that many visitors attribute to Eva Klabin not having had children –, and a group of six display cases that represents the art of the four continents: Europe, Asia, Africa and America, conceived by her as a translation of the internationalist spirit of the Renaissance and the period subsequent to Renaissance, when Europe rushes into a maritime expansion in search of new territories, opportunities, and horizons. The Renaissance Room, thus called by the collector, gathers in its display cases samples of Egyptian, Pre-Colombian, Islamic, Chinese and European art, and reaffirms the Illuminist vocation of the collection for reconstituting, through works of art, the history of art. Typically, it is the only room of the house, besides the Main Hall, where light enters spontaneously by two great windows that let us see the beautiful garden of the residence.

In front of the Renaissance Room, crossing the hall, we find the English Room, the collector’s favorite room, where she read her mystery novels by Simenon and Agatha Christie, always accompanied by a glass of whisky and smoking with a cigarette-holder. This room gathers a fabulous collection of English portraits from the 18th century: Study for a Portrait of Lady Caroline, by Joshua Reynolds; Portrait of Mr. Critchley, by George Romney, Portrait of Mrs. Williams, by Thomas Lawrence and also a painting by Lemuel Francis Abbot and attributions to Thomas Gainsborough. Besides the paintings, the room presents in its display cases two collections for which the collector had special esteem, one of Tanagras and one of Roman glass. In the moments she devoted to investigate crimes

Hall Superior



Upper Hall

Quarto de Dormir



Bedroom

A Sala Inglesa dá acesso à Sala de Jantar, cujo mobiliário é marcado pelo Gótico tardio francês, no revestimento das portas, na *Boiserie* e no arcaz. A grande mesa mineira do século XVIII, que domina o ambiente, está posta tal como quando Eva Klabin recebia seus convidados para jantar, com cristais Baccarat, o serviço em porcelana de Limoges (coral filetado a ouro) e o faqueiro inglês de Vermeil. Nas paredes, óleos holandeses e flamengos do século XVII, basicamente de retratos e paisagens: *Retrato de homem rodeado de livros*, de Govaert Flinck (principal discípulo de Rembrandt); *Retrato de homem*, de Gerard Ter Borch; *Cena campestre*, de Philips Wouwerman; e *Paisagem rochosa*, de Hercules Seghers, entre outros. Em um canto discreto da Sala de Jantar podemos ver as primeiras peças adquiridas por Eva Klabin para sua coleção, na passagem entre sua adolescência e a vida adulta, que são duas pequenas telas do pintor flamengo Jan Gotliel Glauber: *Aurora* e *Crepúsculo*, revelando sua prematura consciência da transitoriedade da vida. É importante destacar a impressionante coleção de prataria inglesa, predominantemente dos períodos georgiano e vitoriano, que está exposta em parte na *boiserie*, especialmente adaptada para recebê-la.

Em seguida à austeridade da Sala de Jantar, entramos na Sala Chinesa, com suas extravagantes paredes laqueadas de vermelho vivo e modernas persianas pretas de lâminas de metal, características da decoração da década de 70. Mais um dos contrastes criados por Eva Klabin para capturar o olhar do visitante, surpreendendo-o. Nesta sala, que era o antigo jardim de inverno da casa, cujas vidraças dão acesso ao jardim, está reunida grande parte da coleção oriental, que podemos também descobrir espalhada por quase todos os outros ambientes da casa, talvez como uma forma de a colecionadora nos lembrar que a história da arte oriental é tão importante quanto a da arte ocidental. Os principais destaques são os bronzes da dinastia Shang (1557-1050 a. C.) e Chou (1049-220 a. C.), a imponente terracota *Camelo*

– a reasoning very close to that of the collector, who also needs to reconstitute step by step the course of a work that he or she wants –, Eva Klabin liked to be accompanied by those examples of classic antiquity, of extreme delicacy and fragility; maybe to remind her that everything is fleeting and may break up at any moment. Other two display cases show a collection of Jewish silver, unique among Brazilian museums, reminding her, in this intimate ambiance, of the origins of the Klabin family. The English Room leads to the Dining Room, whose furniture is marked by late French Gothic – in the coating of the doors, in the *boiserie* and in the big arch. The great table from 18th century Minas Gerais, that dominates the room, is arranged in exactly the same way as when Eva Klabin received her guests for dinner, with Baccarat glassware, Limoges porcelain dinnerware (gold-threaded) and the vermeil English cutlery. On the walls, Dutch and Flemish oils from the 17th century, basically portraits and landscapes: *Portrait of Man Surrounded by Books*, by Govaert Flinck (main disciple of Rembrandt); *Portrait of Man*, by Gerard Ter Borch; *Rural Scene* by Philips Wouwerman and *Rocky Landscape* by Hercules Seghers, among others. In a discreet corner of the Dining Room, we see the first pieces acquired by Eva Klabin for her collection, in the transition from adolescence to adult life. Two small paintings by Flemish painter Jan Gotliel Glauber: *Dawn* and *Twilight*, disclosing her premature conscience of the transitory nature of life. We should also point out the impressive collection of English silverware, predominantly from the Georgian and Victorian periods, partly displayed in the *boiserie*, which was specially adapted to receive it.

After the austerity of the Dining Room, we enter the Chinese room, with its extravagant bright red lacquered walls and modern black metallic blinds, typical of interior design in the seventies. Another contrast created by Eva Klabin to capture and surprise the visitor’s glance. In this room, that used to be the sun parlor of the house, with window panes opening to the

montado por uma figura feminina da dinastia Tang (618-907), a figura de Kuan-In em madeira, da dinastia Song (907-960), o bronze *Grou* do século XIX, que é uma ave mitológica tailandesa que leva a alma dos mortos para o paraíso. Na Sala Chinesa podem ser vistas ainda outras peças como Budas, divindades e objetos de uso cotidiano, proveniente de diferentes regiões do oriente como a Birmânia, o Camboja, a Índia, a Indonésia e o Japão.

No hall do andar superior estão reunidos exemplares da coleção do período barroco, como a pintura atribuída a Ribera, *São Jerônimo penitente* (século XVII) e uma belíssima e dramática escultura do Barroco austríaco representando Santa Tereza de Ávila, além de inúmeras peças de arte sacra como o Ostensório do Bispo de Milão de 1615, ou o porta-missal do Barroco colonial das Américas (Peru, século XVIII), de prata lavrada e repuxada. Este hall dá acesso à sala de música, que Eva Klabin criou para poder desfrutar de concertos particulares que oferecia a seus amigos e que, hoje, é utilizado como auditório para conferências, seminários e concertos dentro da programação cultural que é oferecida ao público visitante da Fundação Eva Klabin.

Na porta diametralmente oposta à do auditório, temos acesso aos aposentos da colecionadora. A Sala Verde, assim denominada em função da coloração verde do papel de parede que a reveste, introduz o universo privado de Eva Klabin, reunindo peças de diferentes procedências no tempo e no espaço, como a caracterizar seu gosto eclético. Nesse ambiente, que gira em torno da magnífica tapeçaria tipo Feuille de Chou (século XVI), procedente de Gand, na Bélgica, podemos encontrar preciosidades como as gravuras de Rembrandt *Os Banhistas* e *Três figuras orientais* (século XVII), o delicadíssimo desenho de Reynolds *Jovem dama com chapéu* e a pintura *Alma Mater* de Romney ambos do século XVIII e alguns exemplares de arte francesa como o óleo *Efeito de neve em Eragny*, de 1895, do impressionista Camille Pissarro, e o par de Faunos em terracota (século XVIII) de Claude Michel, dito Clodion e a sanguínea *Le petit gourmand*, de Jean-Honoré Fragonard (século XVIII).

Em seguida à Sala Verde, entramos no *Boudoir* (o escritório de Eva Klabin), onde podemos vê-la retratada em dois momentos distintos de sua vida: aos quatro anos de idade, em um *fusain* de Lasar Segall feito a partir de uma foto, em retribuição à ajuda que Hessel lhe prestara quando ainda era estudante em Berlim no início do século XX, antes mesmo de vir morar no Brasil e se casar com Jenny Klabin Segall; e em um *crayon* do artista português Pedro Leitão, retratista da sociedade carioca dos anos sessenta, que a registrou em um momento de maturidade. Os destaques do *Boudoir* são duas pequenas telas da fase italiana de Nicolas Antoine Taunay, *Paisagem com ponte* e *Paisagem pastoril*,

garden, great part of the eastern collection is gathered, parts of which we also see scattered by nearly all the other rooms of the house, maybe as a way to remind us that the history of eastern art is as important as western art’s. The highlights are the bronzes of Shang (1557-1050 B.C.) and Chou (1049-220 B.C.) dynasties, the imposing terracotta *Camel Mounted by a Feminine Figure* from the Tang dynasty (618-907), the figure of Kuan-In in wood, from the Song dynasty (907-960) and the bronze *Crane* from the 19th century, a Thai mythological bird that takes the soul of the dead to paradise. The Chinese Room also holds other pieces such as Buddhas, divinities and objects of daily use, originating from different eastern areas such as Burma, Cambodia, India, Indonesia and Japan.

In the hall of the upper floor we find collection pieces from the Baroque period, such as the painting attributed to Ribera, *Saint Jerome Penitent* (17th century), a beautiful and dramatic sculpture of the Austrian Baroque representing Saint Teresa of Avila, besides countless pieces of sacred art such as the Monstrance of the Bishop of Milan, from 1615, or a missal support in colonial American Baroque (Peru, 18th century) made of chiseled fretwork silver. This hall leads to the music room, which Eva Klabin created to enjoy the private concerts that she offered her friends and that today is used as an auditorium for conferences, seminars and concerts, according to the cultural programming offered to the public of the Eva Klabin Foundation.

The diametrically opposed door to the auditorium leads to the collector’s rooms. The Green Room, so called because of the green coloration of the wallpaper, introduces Eva Klabin’s private universe, with pieces of different origins in time and space, thus characterizing her eclectic taste. In this room, dominated by the magnificent Feuille of Chou tapestry (16th century), from Gand, Belgium, we find gems such as Rembrandt’s engravings *The Swimmers* and *Three Asian Figures* (17th century), the delicate drawing by Reynolds *Young Lady with Hat*, and the painting *Alma Mater* by Romney, both from the 18th century, as well as some examples of French art, as the oil *Snow Effect in Eragny*, 1895, by impressionist Camille Pissarro, the pair of terracotta *Fauns* (18th century) by Claude Michel, said Clodion, and the sanguine *Le Petit Gourmand* by Jean-Honoré Fragonard (18th century).

After the Green Room, we enter the Boudoir (Eva Klabin’s office), where we can see her portrayed in two distinct moments of her life: at four years of age, in a *fusain* by Lasar Segall made from a picture, in retribution for the help that Hessel had provided him when still a student in Berlin in the beginning of the 20th century, before coming to Brazil and getting married to Jenny Klabin Segall; and in a *crayon* by Portuguese artist Pedro Leitão, portraitist of the carioca society during the sixties, who recorded her in a moment of

anteriores à sua vinda ao Brasil, em 1816, acompanhando a Missão Francesa, e um conjunto de porcelana branca vitrificada *Homens lutando com um centauro* da manufatura Ginori de Doccia, de Florença, feita no final do século XVIII.

O Quarto de Dormir de Eva Klabin impressiona por sua grandiosidade e requinte aristocrático. A decoração é leve, com menos peças do que os outros ambientes da casa, e o tom cinza-azulado das paredes cria uma sensação de repouso. A imponente cama dourada do Barroco italiano foi estrategicamente colocada no centro do quarto, chamando imediatamente a atenção de quem nele entra. Na sua frente encontra-se o cartão de tapeçaria *Meninos pescando*, do italiano Giovanni Francesco Romanelli (século XVII), que Eva Klabin gostava de apreciar assim que acordava, por volta das 4 horas da tarde. Na parede da direita, *As doze sibilas*, em metal esmaltado, de Leonard Limosin (França, século XVI) e, na da esquerda, duas telas de autores ingleses do século XVIII: *Banhistas*, atribuída à Reynolds, e *Retrato de jovem dama*, de John Hoppner. Do Quarto de Dormir temos acesso ao *closet*, onde são exibidas peças do guarda-roupa de Eva Klabin. São modelos dos anos 60, 70 e 80, de costureiros franceses como Christian Dior e Jean Patou, além de vestidos de gala que mandava confeccionar no Rio de Janeiro, para as ocasiões especiais e para as grandes travessias transatlânticas, assim como estolas de pele, bolsas, luvas e chapéus (que usou até o final de sua vida) e uma fantástica coleção de sapatos assinada por Charles Jourdan, Chanel e Salvatore Ferragamo.

O circuito de visitação da casa-museu de Eva Klabin encerra-se no seu quarto. Depois de percorrermos uma sucessão de aposentos em que podemos exercitar pequeno percurso pela história da arte, do Egito Antigo à arte do século XIX, temos a sensação de que, além de usufruir de uma bela coleção, penetramos no universo de uma existência. Ao atravessarmos a porta da Fundação Eva Klabin, passamos por uma experiência que vai do público ao privado e do privado ao público. Percebemos que o colecionador, ao comprar um objeto, o aprisiona no círculo mágico de sua existência. Percebemos também que o colecionador, que não permite dispersar a sua coleção após a sua morte, como o fez Eva Klabin, adiciona mais uma camada de sentido para o objeto de arte, que é a atmosfera de sua residência. A obra de arte – que é pura metáfora –, ao ser capturada pelo colecionador, transforma-se em metáfora de sua existência. A vida de Eva Klabin só faz sentido para nós, hoje, porque ela deixou esta coleção reunida na casa em que escolheu para viver. Eva Klabin percebeu que sua casa, ao se transformar em museu, seria a metáfora de sua existência.

Marcio Doctors
Curador da Fundação Eva Klabin

maturity. The highlights of the Boudoir are two small canvases by Nicolas Antoine Taunay in his Italian phase, *Landscape with Bridge* and *Countryside*, painted before his trip to Brazil, in 1816, accompanying the French Mission, and a set of vitrified white porcelain *Men struggling with a Centaur* from the Ginori de Doccia manufacture, Florence, late 18th century.

Eva Klabin’s Bedroom impresses by its magnificence and aristocratic refinement. The decoration is light, containing a smaller number of pieces than the other rooms of the house, and the ash-bluish shade of the walls creates a sensation of restfulness. The imposing gold bed from Italian Baroque was strategically placed at the center of the room, and it immediately attracts the attention of whoever enters it. In front of the bed, we see the tapestry card *Boys Fishing*, by Italian Giovanni Francesco Romanelli (17th century), that Eva Klabin liked to appreciate when she woke up, around 4 PM. On the right wall, *The twelve Sybils*, in enameled metal, by Leonard Limosin (France, 16th century) and, on the left, two paintings by English authors from the 18th century: *Swimmer*, attributed to Reynolds, and *Portrait of young lady* by John Hoppner. From the bedroom, we have access to the closet, where pieces of Eva Klabin’s wardrobe are displayed. They are models from the sixties, seventies and eighties, made by French haute couture masters, like Christian Dior and Jean Patou, besides gala gowns that she used to have made in Rio de Janeiro for special occasions and great ocean crossings, as well as fur stoles, bags, gloves and hats (which she used until the end of her life) and a fantastic collection of shoes signed by Charles Jourdan, Chanel and Salvatore Ferragamo.

The visitation tour of Eva Klabin’s house-museum ends at her bedroom. After seeing a succession of rooms where we receive a small course in the history of art, from Old Egypt to the art of the 19th century, we feel that, besides enjoying a beautiful collection, we penetrated in the universe of an existence. When we cross the door of the Eva Klabin Foundation, we have an experience that goes from the public to the private and from the private to the public. We perceive that the collector, when buying an object, binds it in the magic circle of her existence. We also noticed that the collector, who refuses to allow the collection to be dispersed after her death, such as Eva Klabin, adds one more layer of meaning to the art object, which is the atmosphere of her residence. A work of art – that is pure metaphor –, when captured by the collector, becomes a metaphor for his or her existence. Eva Klabin’s life only has a meaning for us, today, because she left this collection gathered in the house where she chose to live. Eva Klabin knew that her house, when transformed into a museum, would be a metaphor for her existence.

Márcio Doctors
Curator of the Eva Klabin Fundation

ARTE EGÍPCIA E
GRECO-ROMANA

EGYPTIAN AND
GRECO-ROMAN ART



ESTÁTUA DE OFICIAL

Egito, Médio Império ao II Período Intermediário
(c. 2040-1550 a. C.)
Madeira, 27,5 x 7,0 x 18,0 cm
FEK 561.

Durante o chamado II Período Intermediário, entre o final do Médio Império e o chamado Novo Império, o Egito viveu uma época tumultuada, caracterizada pela invasão de povos procedentes do Oriente Médio, que causou uma crise da organização do estado dos faraós e da cultura religiosa tradicional. A cultura figurativa egípcia conheceu um declínio estilístico e técnico, embora algumas províncias mantivessem vivas as formas e os esquemas da arte do passado. A reorganização econômica e administrativa, já no final do Médio Império, provocou o surgimento de novas figuras sociais ligadas ao mundo dos ofícios, da guerra e da burocracia da corte que adotaram usos funerários inspirados nas crenças na sobrevivência individual. Desenvolveram-se assim as tumbas rupestres de particulares com as paredes decoradas com pinturas feitas com grande liberdade e inspiradas na realidade natural, introduzindo temas novos como cenas de luta ou de combate e paisagens. Nas tumbas de pequenas dimensões surgiu um gênero de estatuetas em madeira, chamadas de “modelos”, que retratavam as diversas atividades cotidianas que atuavam em benefício do morto: portadores de oferendas, barcos com pescadores, soldados armados, celeiros, estábulos com animais e todo tipo de atividade produtiva. A pequena escultura é bem característica desta nova orientação da sociedade do Antigo Egito. Representa um oficial trajando um saíote curto, na típica pose traduzindo a ideia de movimento, com o pé esquerdo avançando e os braços estendidos junto ao corpo. A cabeça, os braços e a parte anterior dos pés foram unidos ao corpo por cavilhas de madeira, enquanto o tronco, as pernas e parte restante dos pés foram realizados numa única peça de madeira. As junções foram revestidas de uma massa, possivelmente à base de cera, para vedar emendas e conferir unidade à peça. A técnica sugere a possibilidade de que a escultura fosse parte de uma série e pudesse constituir elemento de conjuntos variados. Este tipo de pequenas figuras, por suas características próximas aos bonecos, adequadas para compor encenações realistas, documenta uma faceta original da nova escultura egípcia, evoluindo dos esquemas rígidos e áulicos das épocas anteriores.

STATUE OF AN OFFICIAL

Egypt, Middle Kingdom through Second Intermediate Period (c. 2040-1550 B.C.)
Wood, 27,5 x 7,0 x 18,0 cm
FEK 561.

During the so-called Second Intermediate Period, between the end of the Middle Kingdom and the New Kingdom, Egypt endured a tumultuous era, characterized by the invasion of peoples originating from the Middle East, which caused a crisis in the organizational state of the pharaohs and the traditional religious culture. The Egyptian figurative culture met with a stylistic and technical decline, although some provinces preserved the forms and representations of art from the past. An economic and administrative reorganization occurring at the end of the Middle Kingdom caused the emergence of new social figures associated with the world of trade, the war, and court bureaucracy, which had adopted funeral uses inspired by beliefs in individual survival after death. In this manner, the rock-cut tombs were built and decorated with murals painted with great liberty and inspired by real life, introducing new themes such as battle scenes or landscapes. In the smaller tombs, a kind of wooden statuette was introduced, called “a model”, which depicted the various daily activities that were practiced to benefit the dead, some of which are offering bearers, boats with fishermen, armed soldiers, cellars, granaries, stables full of animals and every type of productive activity. The small sculpture is characteristic of this new orientation of Ancient Egyptian society. It represents an official in a schenti, in the typical pose conveying movement, as the left foot advances and the arms extend close to the body. The head, arms, and the anterior part of the feet were joined to the body with wooden dowels, while the torso, legs and the remaining part of the feet were crafted from a single piece of wood. The joints were coated with a modeling compound, possibly wax-based, in order to seal repairs and give the piece unity. The technique suggests the possibility that the piece could belong to a series and be an element of a variety of collections. This type of small figure, because of the similar characteristics to dolls, appropriate for composing realistic enactments, documents an original facet of the new Egyptian sculpture evolving from the rigid and courtly representations of previous eras.



ROSTO DE ESQUIFE

Egito, XVIII Dinastia (c. 1550-1307 a. C.)
 Madeira dourada e incrustada de marfim e ébano,
 41,5 x 32,5 x 15,5 cm
 FEK 505.

O rosto é um fragmento de um grande esquife ou sarcófago, esculpido numa única peça de madeira, destinado a conter o corpo mumificado de um defunto. A cabeça possui um grande toucado tripartido, provavelmente cobrindo uma peruca, característica da moda da época do Novo Império correspondente à XVIII Dinastia faraônica. A execução documenta o grande refinamento do artesanato e das artes decorativas egípcias daquele tempo. O rosto, de forma arredondada e sem barba, possui olhos incrustados em bronze com partes em marfim, que retratam a córnea, e discos de ébano, representando a pupila. As extremidades das mesmas foram pintadas em vermelho para conferir um efeito mais realista ao rosto. As sobrancelhas e a pintura da maquilagem foram executadas em preto, revelando um cuidado particular com os detalhes estéticos da ornamentação corporal. O uso dos materiais e a tendência realista presente na imagem, distante do rigor da arte áulica, poderiam sugerir uma relação com a cultura figurativa da Mesopotâmia, ligada ao Egito por uma intensa rede de relações comerciais e culturais.

COFFIN FACE

Egypt, Dynasty XVIII (c. 1550-1307 B.C.)
 Gilded wood inlaid with ebony and ivory,
 41,5 x 32,5 x 15,5 cm
 FEK 505.

The face is a fragment of a great coffin or sarcophagus, sculpted into a solid piece of wood, housing the mummified remains of the dead. The head adorns a large three-part headdress, probably covering a wig, which was fashionable in the New Kingdom era corresponding to the Dynasty XVIII. The technique documents the great refinement of the artistry and of the decorative arts in Egypt at that time. The round and beardless face is composed of eyes inlaid in bronze with details of ivory corneas contouring the ebony pupils. The outer part of the eyes was painted in red to cause the face to appear more realistic. The eyebrows and the make-up were painted in black, revealing the particular care taken with the aesthetic details of body ornamentation. The use of materials and the realist tendency apparent in the image, far from the rigidity of courtly art, could suggest a relation to the figurative culture of Mesopotamia, connected to Egypt by an intense network of commercial and cultural ties.



ESTELA FUNERÁRIA DE THUTMÉS

Egito, final da XVIII Dinastia – Amenhotep III
(c. 1391-1353 a. C).
Pedra calcária policromada, 68,0 x 35,7 x 7,5 cm
FEK 610.

A estela é decorada com um baixo-relevo pintado, dividido em dois registros. Na parte superior observa-se o sinal *shen*, símbolo da alma, sob um cesto com o símbolo do olho. Abaixo à esquerda aparece o deus Osíris, sentado no seu trono, sob um pavilhão adornado de serpentes com disco solar. Em pé, diante de Osíris, Thutmés apresenta-se de braços erguidos em sinal de adoração. Na parte inferior, ele e sua esposa são representados sentados diante de uma mesa de oferendas. A esposa Amememopet apóia afetuosamente a mão esquerda sobre o ombro do esposo. Sob sua cadeira nota-se a imagem de um gato. Parte das cores originais ainda permanece, destacando-se o vermelho, o verde e o preto, com traços de azul e branco. Os hieróglifos pintados em azul com os nomes do casal dirigem uma prece a Osíris: “O Senhor da Terra Sagrada”, isto é, da necrópole. A estela da Fundação Eva Klabin documenta a sofisticação atingida pela arte e pela sociedade do Antigo Egito durante a época do Novo Império (cerca de 1550-1070 a. C.) o período de maior florescimento da civilização egípcia. Uma série de faraós guerreiros, em particular Thutmés III, estendeu o seu poder por toda a região do Oriente Médio, até os limites da Turquia atual, e, ao sul, até o Sudão. A riqueza trazida pelas conquistas militares promoveu um grande florescimento artístico, marcado por obras monumentais. Entretanto, produziu também um extraordinário luxo na produção de esculturas de pequenas dimensões e nas artes decorativas. Como pode ser visto no relevo, a moda e os adornos corporais se tornaram mais ricos e suntuosos, as roupas se tornaram mais complexas e foram usadas junto com perucas trabalhadas. No relevo da Fundação Eva Klabin este refinamento dos costumes se reflete na evolução do estilo figurativo e na representação de origem mágico-religiosa do ideal estético de uma sociedade altamente sofisticada e amante da vida.

FUNERAL STELE OF THUTMOSE

Egypt, end of the Dynasty XVIII – Amenhotep III
(c. 1391-1353 B.C.).
Polychromed limestone, 68,0 x 35,7 x 7,5 cm
FEK 610.

The stele is decorated with a painted low relief, divided in two registers. Observed on the upper portion is the sign *shen*, symbol of the soul, above a basket with the symbol of the eye. To the left below, the god, Osiris, appears, seated on his throne above a pavilion adorned with haloed serpents. Standing before Osiris Thutmose presents himself with arms raised in a sign of adoration. On the lower portion, he and his wife are represented seated before a table of offerings. The wife, Amememopet, affectionately rests her left hand on her husband’s shoulder. Note the image of the cat on her chair. Parts of the original colors remain, most prominently the red, green and black, with traces of blue and white. The hieroglyphs painted in blue with the couple’s names say a prayer to Osiris: “The Lord of Sacred Earth,” this is from the necropolis. The stele of the Eva Klabin Foundation documents the sophistication achieved by the art and society of Ancient Egypt during the New Kingdom era (c. 1550-1070 B.C.) the period of greatest growth in the Egyptian civilization. In a series of warrior pharaohs, particularly Thutmose III extended his power over the entire Middle Eastern region, even to the limits of present day Turkey, and to Sudan in the south. The wealth brought by military conquests promoted great artistic prosperity marked by monumental works. Meanwhile, the smaller sculptures and decorative art were also produced with extraordinary luxury. As can be seen in the relief, the fashion and adornments become more elaborate and magnificent; the clothes become more complex and were used with intricate wigs. In the relief of the Eva Klabin Foundation such refinement of customs is clearly demonstrated in the evolution of the figurative style and in the representation of magical and religious origins of the aesthetic ideal of a highly sophisticated society that loved life.



SEKHMET

Egito, XXI a XXII Dinastias
(c. 1070-909 a. C.)
Pedra calcária, 44,5 x 26,5 x 3,3 cm
FEK 566.

O baixo-relevo com a imagem de Sekmet, deusa com corpo de mulher e cabeça de leoa, integrava uma cena parietal mais ampla. Figuras em relevo com o perfil inciso de maneira bastante acentuada freqüentemente adornavam as paredes externas dos templos, já que esta técnica permite dar particular destaque às figuras utilizando a incidência da luz solar sobre sulcos e superfícies planas. A cabeça emoldurada por um toucado tripartite tem o rosto contornado por uma juba que, assim como os bigodes, foram realizados com pequenas incisões. Os olhos e as sobrancelhas são semelhantes aos humanos e o detalhe das linhas que demarcam o canto da boca atesta a habilidade do escultor. O esmero do rosto e do toucado contrasta com a simplificação do colar e do traje, cujo único detalhe é o nó que sustenta a alça e deixa descoberta parte do seio feminino. A forma do trajar, de estilo arcaico, o pequeno colar e o ângulo reto formado pelo ombro com o braço são características da época da XXI dinastia com a qual começa o chamado III Período Intermediário. Este momento da história egípcia, quando a fragmentação do poder central em vários centros regionais determinou um enfraquecimento da influência egípcia no exterior, foi também um período de decadência artística em que os grandes modelos áulicos foram traduzidos em formas simplificadas nos detalhes e às vezes pouco correspondentes aos rígidos cânones proporcionais da tradição antiga, como pode ser visto no relevo da Fundação Eva Klabin.

SEKHMET

Egypt, Dynasties XXI – XXII
(c. 1070-909 B.C.)
Limestone, 44,5 x 26,5 x 3,3 cm
FEK 566.

The low relief with an image of Sekhmet, goddess possessing the head of a lioness and the body of a woman integrated a more ample parietal scene. Figures in relief with the profile carved in an accentuated manner adorned the external walls of the temples because this technique gives particular prominence to the figures as sunlight falls over the grooves and smooth surfaces. The head framed by a three-part headdress has a face contoured by a mane that, similar to mustaches, was made by small incisions. The eyes and eyebrows are similar to those of humans and the detail of the lines that delineate the corner of the mouth attest to the skill of the sculptor. The diligence of the face and headdress contrasts with the simplification of the collar and the garments, of which the only detail is the knot that supports the strap and partially exposes the feminine breast. The form of dress, of archaic style, the small collar and the straight angle formed by the shoulder are characteristics of the Dynasty XXI era, with which the Third Intermediate Period begins. This period of Egyptian history, when the fragmentation of central power in several central regions determined a weakening of Egyptian influence abroad, was also a period of artistic decadence in which the great courtly models were expressed in simplified forms in the details and sometimes corresponded little to the rigid canons proportionate to ancient tradition, as is seen in the relief of the Eva Klabin Foundation.



ESQUIFE DE GATO

Egito, Período Ptolomaico ao Romano
(304 a. C. - 395 d. C.)
Madeira estucada e policromada e traços de resina,
51,0 x 21,0 x 35,6 cm – FEK 334.

O uso de mumificar animais sagrados como gatos ou crocodilos era freqüente durante a história do Egito Antigo e encontra-se documentado por muitos exemplos conservados em vários museus do mundo. O animal é representado sentado nas patas traseiras com a cauda esticada ao longo do lado direito do corpo. Detalhes como os olhos, o nariz, a boca, os bigodes e as orelhas foram pintados de preto. A figura é composta de duas partes divididas longitudinalmente, unidas por uma cavilha de madeira, que se pode notar no lado direito do corpo. A cabeça é constituída por uma peça única com o lado esquerdo da figura; esta foi fixada por cavilhas circulares de madeira à base, feita provavelmente com a mesma madeira em que foi esculpida a figura do animal, e formada por três pedaços unidos por cavilhas retangulares conferindo solidez ao conjunto. Notam-se ainda pontos de oxidação nas patas dianteiras, decorrentes talvez de pequenos cravos de bronze que foram utilizados para fixar adornos metálicos em forma de pulseiras. Uma grande abertura entre o corpo e a base e entre as pernas traseiras permite observar restos de tecido, o que poderia indicar a presença do animal mumificado no interior da peça. A escultura era inteiramente revestida de gesso, que ainda aparece na cabeça e no pescoço, e que servia de suporte para a pintura originalmente amarela que cobria todo o corpo do animal.

COFFIN OF A CAT

Egypt, Ptolemaic to Roman Period
(304 B.C. - 395 A.D.)
Stuccoed and polychromed wood with traces of resin,
51,0 x 21,0 x 35,6 cm – FEK 334.

The use of mummified sacred animals, such as cats or crocodiles, was frequent during the history of Ancient Egypt, and is documented by many examples preserved in various museums around the world. The animal is represented sitting on its hind legs with its tail stretched along the right side of the body. Details such as the eyes, nose, mouth, whiskers and ears were painted in black. The figure is composed of two parts divided vertically, joined by a wooden dowel, which can be noted on the right side of the body. The head is constituted by a single piece at the left side of the figure; this was attached with circular wooden dowels at the base, probably made with the same wood from which the animal figure was sculpted, and formed by three pieces joined by rectangular dowels providing firmness to the ensemble. Notice further the points of oxidation on the front paws, perhaps caused by the small bronze brads used to attach metallic adornments in the shape of bracelets. A large opening between the body and the base, as well as between the hind legs, allows one to observe remnants of fabric, which could indicate the presence of the mummified animal inside the piece. The sculpture was completely covered in plaster, which still appears on the head and neck, serving as a support for the originally yellow paint that covered the animal's entire body.



CRATERA

Atenas, segundo quartel do séc. VI a. C.
Cerâmica torneada e policromada com incisões,
28,5 x 38,0 Ø cm
FEK 338.

KRATER

Athens, second quarter of the 6th Century B.C.
Polished and polychromed pottery with incisions,
28,5 x 38,0 Ø cm
FEK 338.

A cratera era um vaso de boca larga usado nas libações rituais e nos banquetes, para diluir o vinho em água antes de servi-lo nas copas. A estrutura dos vasos gregos refletia a busca de formas cuidadosamente estudadas, visando o equilíbrio das proporções e uma perfeita adequação à função. Além disso, o exemplar da Fundação Eva Klabin apresenta um refinado e sóbrio jogo de cores: o corpo é pintado numa cor preta brilhante em que foram recavados quadros com representações de leões e cisnes em figuras negras sobre fundo vermelho. Alguns detalhes das figuras foram realizados com toques de branco e de vermelho e a grafito descobrindo a terracota. A cerâmica de figuras negras teve uma ampla produção em Corinto e Atenas entre 600 e 480 a. C., época anterior à invasão da Grécia por parte dos persas. Na segunda metade do século VI a. C., época de grande crescimento da cidade, Atenas tornou-se o principal centro de exportação em direção às colônias gregas da Itália e da Ásia Menor. A peça da Fundação Eva Klabin situa-se no segundo quartel do século VI, mais precisamente entre 560 e 530 a. C., pela influência das obras conhecidas do mestre Lydos, que criou temas novos e dramáticos na representação de cenas mitológicas, batalhas e caçadas, mas que pintou com frequência as tradicionais zonas de animais. A inspiração na cerâmica da cidade de Corinto se faz marcar pela presença de bustos femininos figurados nas plaquetas da parte superior das alças, pormenor bastante raro que particulariza esta cratera.

The krater was a large-mouthed vase used in ritual libations and in banquets for diluting the wine in water before serving. The structure of Greek vases reflected the search for forms carefully studied, focusing on the balance of proportions and a perfect adequacy to function. In addition, the example of the Eva Klabin Foundation presents a refined and sober palette of colors: the body is painted in a glossy black in which pictures with representations of lions and swans were etched in black figures over a red background. Some details of the figures are added with sgraffito touches of white and red unveiling the terracotta. The pottery of black figures was amply produced in Corinth and Athens between 600 and 480 B.C., the period prior to the Persian invasion of Greece. In the latter half of the sixth century B.C., the period of great growth of the city, Athens became the major center of exportation towards the Greek colonies of Italy and Asia Minor. The piece of the Eva Klabin Foundation is situated in the second quarter of the sixth century, more precisely between 560 and 530 B.C., by the influence of the known works of master Lydos, who created new and dramatic themes in the representation of mythological scenes, battles and hunting parties, but who also frequently painted the traditional subject of animals. The inspiration in the pottery of the city of Corinth is marked by the presence of feminine busts figured in the plaques on the upper part of the handles, a peculiarity rare enough to prove the uniqueness of this krater.



SÍTULA ITALIOTA

Itália meridional (Apúlia),
segunda metade do séc. IV a. C.
Cerâmica torneada e policromada, 25,0 x 18,0 Ø cm
FEK 1035.

SITULA ITALIOTA

Southern Italy (Apulia),
latter half of 4th Century B.C.
Polished and polychromed pottery, 25,0 x 18,0 Ø cm
FEK 1035.

Por volta de 530 a. C., a técnica de decoração da cerâmica grega foi totalmente transformada pela introdução da chamada pintura de figuras vermelhas. A superfície externa era coberta por verniz preto excluindo o espaço destinado às figuras que resultavam assim da cor da terracota. Para realizar os detalhes, o pintor podia utilizar um pincel fino, instrumento muito mais dócil do que as pontas usadas para gravar a superfície. Com essa nova técnica, foi possível imitar na arte vascular os resultados da pintura, sendo os vasos os únicos documentos da arte dos grandes pintores gregos, para nos totalmente perdida. O maior centro de produção continuou sendo Atenas, mas a partir do século IV os povos da Itália Meridional (Magna Grécia) influenciados pela civilização grega começaram imitar os produtos helênicos importados, sem possuir, no entanto, a mesma elegância das formas e da execução das figuras. Um dos maiores centros de produção foi a antiga Apúlia, próspera região agrícola incluída dentro dos limites setentrionais da Basilicata e da Apúlia atuais, com centros importantes como Canosa e Siponto, que comerciavam com as colônias gregas da Calábria, com Taranto e com a Grécia continental. A cerâmica ápula foi produzida em larga escala no século IV a. C. e constitui um dos mais prolíferos estilos da época. A forma desse pequeno vaso para vinho chamado em latim de “sítula”, isto é, pequeno balde, retoma recipientes rústicos em madeira e é bastante incomum. A decoração com figuras de crianças aladas, imagem de Eros e mulheres dançando entre viçosas palmeiras estilizadas, faz parte de um repertório recorrente e popular aludindo aos prazeres do banquete, da vida no meio da natureza e do amor.

In approximately 530 B.C., a technique for decorating Greek pottery was completely transformed by the introduction of red-figure painting. The external surface was covered with black varnish, with exception of the space allotted to the figures resulting from the color of the terracotta. To achieve the details the painter could use a fine brush, an instrument far more flexible than the sharp points used to engrave the surface. With this new technique, it became possible to imitate the results in paintings on vases, these being the only remaining documents of the art of the great Greek painters, otherwise totally lost to us. The largest center of production continued in Athens, but as of the fourth century the people of southern Italy (Magna Grecia) influenced by Greek civilization started to imitate imported Hellenistic products, without possessing, meanwhile, the same elegance of form and execution of figures. One of the largest centers of production was ancient Apulia, a prosperous agricultural region within the northern limits of present day Basilicata and Apulia, with important centers such as Canosa and Siponto, which held commerce with the Greek colonies of Calabria, Taranto and the Greek continent. Apulian pottery was produced on a large scale in the fourth century B.C. and constitutes one of the most prolific styles of the period. The form of this small vase for wine, in Latin called a “situla”, meaning “small bucket”, replaces rustic recipients of wood and is rather uncommon. The decoration depicting figures of winged children, the image of Eros, and women dancing between lively stylized palms is part of a popular and reoccurring repertoire alluding to the pleasures of the banquet, of life amid nature and love.



CABEÇA DE APOLO

Grécia, Magna Grécia,
séc. III-I a. C.
Mármore, 34,0 x 27,0 x 28,0 cm
FEK 504.

HEAD OF APOLLO

Greece, Magna Grecia,
3rd-1st Centuries B.C.
Marble, 34,0 x 27,0 x 28,0 cm
FEK 504.

A escultura grega da segunda metade do século V a. C. representa um momento fundamental na história da arte ocidental, constituindo durante séculos modelo de perfeição pelo seu equilíbrio entre um sistema de proporções baseado em sofisticados conhecimentos geométricos e matemáticos e verossimilhança na representação da natureza. A Grécia saindo vitoriosa sobre os persas exaltou os próprios ideais de liberdade, força e heroísmo individual na figura do jovem herói e do atleta e condensou o supremo ideal de perfeição e beleza além do humano na imagem de Apolo, deus do sol, da música, símbolo da luz da razão, que guia o pensamento e a razão humanas à compreensão do mundo. O fragmento da Fundação Eva Klabin é identificado como sendo o rosto de uma estátua dessa divindade. O estado de conservação da obra permite apenas perceber uma sombra dessa síntese única entre o elemento ideal, abstrato, no volume sólido e na proporção da cabeça que devia governar as proporções do todo, e o naturalismo da execução, que traduz a maciez e a sensualidade da pele juvenil, quase feminina, através do controle da passagem da luz nas superfícies. As esculturas gregas executadas em mármore eram frequentemente pintadas e destinadas a ornamentar a arquitetura dos templos: o fragmento Klabin possui um encaixe na parte superior do crânio que faz pensar que pudesse servir de apoio para uma cornija ou um entablamento. No entanto, os globos oculares são vazados para permitir a colocação de olhos de vidro, como era praticado no caso das esculturas em bronze. Esse detalhe e o material utilizado, que não parece mármore pentélico ou de Paros, faz pensar que possa tratar-se de uma cópia realizada na Magna Grécia, já na época romana, a partir de um original grego da época áurea da escultura.

Greek sculpture from the latter half of the fifth century B.C. represents a fundamental period in the history of western art, constituting the model of perfection for centuries through its balance between a system of proportions based on sophisticated geometric and mathematical principles and its verisimilitude in representing nature. In its victory over the Persians, Greece exalted its own ideas of liberty, strength and individual heroism in the figure of the youthful hero or the athlete, and condensed the supreme ideal of perfection and beauty beyond human attainment in the image of Apollo, god of the sun and music, symbol of the light of reason that guided thought and the human intellect to the comprehension of the world. The fragment of the Eva Klabin Foundation is identified as being the face of one of the statues of this divinity. The state of conservation of the work only permits the mere shadow of perception of this unique synthesis between the ideal element, abstract, in the solid volume and proportion of the head that should govern its full proportions, and the naturalism of its execution, which expresses the softness and sensuality of youthful skin, almost feminine, through the control of the passage of light across the surface. The Greek sculptures made in marble were frequently painted and designed to beautify the architecture of the temples: The Klabin fragment possesses a groove in the upper part of the cranium, causing the belief that it could serve as a support for a corona or a structural element in the architecture. In addition, the ocular globes are empty to permit the insertion of glass eyes, as was practiced in the case of bronze sculptures. This detail and the material used, which does not appear to be marble from Penteli or Paros, cause the belief that the piece could be a copy made in Magna Grecia, during the Roman era, from a Greek original of the golden age of sculpture.



O hábito de moldar pequenas imagens de terracota representando, principalmente, figuras femininas remonta aos tempos mais antigos da civilização do Mediterrâneo. Estas imagens eram oferecidas como ex-votos nos santuários das divindades ou formavam parte do mobiliário funerário de sepulturas, independente do sexo ou da idade do defunto, ainda que algumas possam ser consideradas como miniaturas de bonecas ou de brinquedos. Os arqueólogos, os historiadores da arte e os especialistas da cultura grega atribuem o termo tânagra a uma categoria particular de estatuetas de terracota, produzidas durante o período helenístico (IV a I séc. a. C.) em que a civilização grega estendeu a sua influência a toda a área do Mediterrâneo e do Oriente Médio, devido às conquistas militares de Alexandre o Grande e dos seus sucessores. A arte dessa época caracteriza-se pela busca de um maior realismo na descrição dos indivíduos e dos costumes sociais e pela introdução desses novos temas na abordagem dos tradicionais temas ligados à mitologia e ao universo religioso. As tânagras receberam esse nome por conta da pequena cidade da antiga região grega da Beócia, onde foram encontradas pela primeira vez, em 1870, por camponeses que aravam suas terras. Mesmo sendo produzidas em série por meio de moldes, essas estatuetas refletem a evolução da grande escultura da época, representando, ao lado de divindades como Vênus, vistas de forma humorística e cordial, as mulheres das classes médias e baixas das cidades, que são descritas pelos autores da Comédia Nova, como Menandro: senhoras, criadas, escravas, dançarinas, músicas, até cortesãs, figuradas com atenção particular aos pormenores das vestimentas e das atitudes. As tânagras imitam as estátuas em mármore ou em bronze, mas têm poses mais soltas, riem, brincam, tocam música e dançam, expressam o cotidiano de mulheres que estão bem menos reclusas nas casas do que suas antepassadas, documentando a evolução da condição feminina nas cidades cosmopolitas do período helenístico. O que dá homogeneidade a esta classe de estatuetas são suas

The habit of molding small images in terracotta representing primarily, feminine figures recalls the earliest times of Mediterranean civilization. These images were offered as ex voto in sanctuaries of divinities, or formed part of the funerary objects of sepultures, independent of the sex or age of the dead, and furthermore, some could be considered miniature dolls or toys. Archeologists, art historians and specialists in Greek culture attribute the term Tanagra to a specific category of terracotta statuettes, produced during the Hellenistic period (fourth to first century B.C.), when Greek civilization extended its influence to the Mediterranean and Middle East, due to the military conquests of Alexander the Great and his successors. This period of art is characterized by an endeavor to achieve greater realism in depicting the individuals and social customs, as well as the introduction of these new themes in the approach of the traditional themes related to mythology and the religious universe. The Tanagras received this name because of the small city in the Ancient Greek region of Beocia, where they were found for the first time, in 1870, by farmers aerating their fields. Although they had been produced in a series by using molds, these statuettes reflect the evolution of the great sculpture of the era; they sit beside divinities like Venus, seen as humoristic or cordial. They are the lower- and middle-class women of the city, who are described by the authors of the New Comedy, such as Menander: elderly women, housemaids, slaves, dancers, musicians, even courtesans, all created paying particular attention to the details in their garments and attitudes. The Tanagras imitate the marble and bronze statues, but hold more relaxed poses; they laugh, play music and dance, expressing the daily routines of women who are far less reclusive than their predecessors, which document the evolution of the feminine condition in cosmopolitan cities during the Hellenistic period. The stylistic characteristics give this class of statuettes homogeneity: their relation to

características estilísticas: a sua relação com a grande estatuária de Praxiteles, que, sem abandonar a idealização das feições da figura, foi responsável por importantes inovações na escultura grega do IV século a. C., em especial pela capacidade de exprimir a psicologia individual dos personagens e pela introdução do nu feminino na representação de uma imagem divina, como vemos na Afrodite Cnídia, conhecida por cópias, ou na Afrodite de Milo, renomada obra de escultor helenístico que chegou até nós. As figurinhas femininas, no entanto, exemplificam de forma mais característica as profundas transformações que as tânagras introduziram na produção de terracota, alcançando um nível de sofisticação técnica e de aprimoramento no tratamento da forma, de variedade temática, que as torna uma das expressões artísticas mais significativas do mundo helenístico. A coleção Eva Klabin possui o conjunto talvez mais relevante no Brasil dessa criação original da cultura grega na sua fase tardia, documento do interesse da colecionadora para todos os aspectos da evolução da condição da mulher ao longo dos séculos nas diferentes civilizações.



the great artistry of Praxiteles, who never abandoned the idealization of the figures' features, was responsible for important innovations in Greek sculpture of the fourth century B.C. He possessed a special ability to extract the individual psychology from his characters, and introduced the feminine nude in representing the image of divinities, such as seen in Aphrodite of Cnidos, known by its copies, or in the Venus de Milo, renowned work of the Hellenistic sculptor. The feminine figurines, however, characteristically exemplify the profound transformations introduced by the Tanagras in the production of terracotta, reaching a level of technical sophistication and perfection in the treatment of form and thematic variety, which makes them one of the most significant artistic expressions of the Hellenistic world. The Eva Klabin collection possesses perhaps the most considerable ensemble in Brazil of this original creation of Greek culture in its later phase, a document of interest for the collector in all aspects of the evolution of the female condition throughout the centuries in different civilizations.

ESTATUETA FEMININA DE PÉ

Grécia, Região Beócia, Período Helenístico
(séc. IV-I a. C.)

Terracota moldada e policromada, 23,5 x 10,5 x 6,6 cm
FEK 215.

STANDING FEMININE STATUETTE

Greece, Beocia Region, Hellenistic Period
(4th-1st Centuries B.C.)

Polychromed and Molded Terracotta, 23,5 x 10,5 x 6,6 cm
FEK 215.

A humanização dos temas e a observação dos costumes sociais expressos pelas poses e vestimentas dos personagens são evidentes nessa figura feminina. A mulher está parada. As roupas e o penteado seguem a moda da época: o *quitom*, longa veste de linho ou de lã, é sobreposto pelo *himation*, o manto, jogado com desenvoltura sobre o ombro esquerdo. A perna direita levemente flexionada e os braços são revelados pelo jogo dos drapeados e pelo movimento das pregas, conferindo naturalidade ao conjunto. O cabelo é bipartido na testa, formando leve ondulado e é preso em coque na nuca. A tiara e os brincos esféricos completam os enfeites dessa dama que parece surpreendida enquanto ouve a conversa de uma amiga encontrada por acaso na rua. A pose típica lembra figuras do teatro, conhecidas através das pinturas pompeanas, assim como a modelagem, atenta a suaves modulações do claro-escuro das pregas das vestes, remonta aos exemplares da escultura grega do II século a. C.

The humanization of themes and the observation of social customs expressed by the poses and characters' garments are evident in this feminine figure, as is in the following one. The woman is motionless. The clothes and hairstyle follow the fashion of the period: the *quitom*, a long linen or wool dress, is overlaid with the *himation*, a cloak, thrown boldly over the left shoulder. The right leg is slightly bent, and the arms are exposed by the draping folds and movement of the pleats conferring naturalism to the ensemble. The hair is parted at the brow, forming slight waves and a bun at the nape of the neck. The tiara and spherical earrings complete the adornments of this lady, who appears to be surprised as she listens to the conversation of a friend met casually in the street. The typical pose is reminiscent of theatrical figures, known in Pompeian paintings, as is the modeling, attentive to smooth modulations of the light-dark of the pleats in the garment, recalling the examples of Greek sculpture from the second century B.C.



MÁSCARA

Grécia, Período Helenístico
(séc. IV-I a. C.)
Terracota estampada, 12 x 17,0 x 13,5 cm
FEK 219.

O rosto apresenta feições femininas com nariz longo, boca pequena, lábios carnudos e entreabertos. Os cabelos, divididos na testa, formam ondulações aos lados e são presos na nuca. Folhas de hera e cachos de uvas sobrepõem-se ao penteado formando uma guirlanda e prendendo o cabelo junto às orelhas. Os olhos e a boca apresentam orifícios, sugerindo a reprodução, em pequena escala, de uma máscara utilizada pelos atores antigos durante as representações teatrais, sendo talvez oferenda votiva para uma divindade. A máscara poderia representar uma bacante, coroada de hera e de uvas, plantas sagradas ao culto de Baco, que deu origem às primeiras formas de teatro na cultura grega; mas não se pode excluir que figure o próprio deus, cujas imagens apresentam os mesmos atributos e freqüentemente traços efeminados. De fato, o teatro, elemento importantíssimo na vida e na sociedade grega ao longo dos séculos, representa o momento de encontro entre os dois pólos da cultura daquele povo que criou as raízes da cultura ocidental: a racionalidade, representada pelo rosto de Apolo, e o pensamento mágico, ligado à comunhão com as forças da natureza, revelado pelo simulacro de Dioniso Baco.

MASK

Greece, Hellenistic Period
(4th-1st Century B.C.)
Printed Terracotta, 12 x 17,0 x 13,5 cm
FEK 219.

The face presents feminine features with a long nose, small mouth, with full and parted lips. The hair, parted at the brow, form waves to each side and is tied at the nape of the neck. Ivy leaves and grape clusters encircle the hair in a wreath and hold the hair fixed at the ears. The eyes and mouth include openings, suggesting reproduction, on a small scale, of the mask used by ancient actors during theatrical presentations, perhaps as a votive offering to a divinity. The mask could represent a Bacchae, crowned with ivy and grapes, sacred plants to the Bacchus cult, which originated the first forms of theater in Greek culture; but the possibility cannot be excluded that the mask may represent the god himself, whose images present the same attributes and frequently effeminate traces. In fact, the theater, a highly important element in Greek life and society throughout the centuries, represents the meeting point between opposite poles of that people's culture, which created the roots of western culture, the rationality represented by the face of Apollo and the mystical beliefs, related to the communion of natural forces, revealed by the simulacra of Dionysius/Bacchus.



ESTATUETA FEMININA VELADA

Grécia, Período Helenístico (séc. IV-I a. C.)

Terracota estampada e policromada,

20,5 x 8,4 x 4,0 cm

FEK 234.

VEILED FEMININE STATUETTE

Greece, Hellenistic Period (4th-1st Centuries B.C.)

Polychromed and Printed Terracotta,

20,5 x 8,4 x 4,0 cm

FEK 234.

A caso sendo surpreendida numa atitude de dança, ou por um repentino e forte assopro de vento, o corpo da figura volta-se para a direita e a cabeça inclina-se, de leve, para o ombro direito; a perna direita estende-se para frente com o pé em ponta. A mão direita, sob o manto, segura-o ao pescoço, e a mão esquerda prende-o junto ao corpo. O *quitom* e o *himation*, curto, formam quase que uma única vestimenta, envolvendo a figura e emoldurando a cabeça como um capuz. Todo o conjunto, intensamente perpassado pelas curvas e ondulações do drapeado, sugere a sensação do movimento turbinoso e rítmico das danças que acompanham os rituais do mundo agrícola e pastoril em muitas regiões do Mediterrâneo. A técnica da terracota estampada, menos elaborada e rica em detalhes da moldagem a relevo pleno, acentua o caráter dinâmico e o impacto expressivo imediato da peça.

Either being surprised in an attitude of dance, or by a sudden and strong gust of wind, the body of the figure leans to the right and the head inclines slightly to the right shoulder; the right leg extends forward with the foot at a point. The right hand, over the cloak, holds it at the neck, and the left hand holds it close to the body. The *quitom* and the *himation*, short, almost form a single garment, enveloping the figure and framing the head like a helmet. The whole ensemble, intensely traversing the curves and waves of the pleats, suggests the sensation of the turbulent and rhythmic movement of the dances that accompany the rituals of the agricultural and pastoral world in many regions of the Mediterranean. The technique of the printed terracotta, less elaborate and rich in details of the modeling in full relief, accentuates the dynamic character and the immediate expressive impact of the piece.



GRUPO COM FIGURA FEMININA E TRÊS EROS

Grécia, Período Helenístico (séc. IV-I a. C.)

Terracota moldada e polícroma,

19,0 x 22,0 x 9,2 cm

FEK 238.

GROUP WITH FEMININE FIGURE AND THREE EROS

Greece, Hellenistic Period (4th-1st Centuries B.C.)

Modeled and Polychromed Terracotta,

19,0 x 22,0 x 9,2 cm

FEK 238.

O grupo representa uma figura feminina despida, talvez Afrodite, a Vênus dos romanos, reclinada num leito e semicoberta por um longo manto que é suspenso por três figuras de crianças aladas, personificando Eros, o Amor. A figura feminina, adormecida, recosta-se languidamente numa almofada, apoiando a cabeça na mão esquerda. As três figurinhas de Eros estão em atitude de voo, segurando as pontas do véu: a do meio carrega nas mãos uma coroa e uma fita.

Durante a época helenística, com o surgimento de estados monárquicos que substituíram as antigas cidades livres, a cultura grega passou por profunda transformação: literatos, artistas e filósofos se concentraram na análise dos problemas ligados à vida interior do indivíduo e às suas escolhas morais. Assim como na poesia, na arte figurativa a representação dos mitos tornou-se uma oportunidade para introduzir temas da existência cotidiana, enfocando situações e sentimentos íntimos do coração humano como a dor, a paixão, o desejo. Afrodite e seu filho Eros, símbolos do amor e da fecundidade da natureza, passam a ter comportamento e intenções puramente humanos e a ser pretexto para exaltar as múltiplas facetas do erotismo e da beleza feminina.

O grupo da Fundação Eva Klabin reúne, de forma relativamente rara, duas imagens que inspirarão posteriormente os artistas europeus do Renascimento e do Barroco: a de Eros, transformado numa criança marota, desvendando a nudez de Vênus aos olhos dos mortais e coroando a mãe com uma guirlanda de flores, marco do poder da sua beleza entre todas as deusas.

The group represents an unclothed feminine figure, perhaps Aphrodite, Venus to the Romans, reclined on a bed and partially covered by a long veil that is suspended by the figures of three winged children, personifying Eros, or Love. The sleeping, feminine figure lies languidly over a cushion, supporting the head and left hand. The three small figures of Eros are in an attitude of flight, two holding the corners of the veil, while the central figure holds a crown and a ribbon. During the Hellenistic era, with the rise of monarchic states that substituted the ancient free cities, the Greek culture underwent profound transformation: authors, artists, and philosophers focused on the analysis of the problems related to the interior life of the individual and to their moral choices. As did in poetry the representation of the myths, in figurative art became an opportunity to introduce themes of daily existence, directed at intimate situations and feelings of the human heart such as pain, passion and desire. Aphrodite and her son Eros, symbols of love and the fertility of nature, came to portray purely human behavior and intentions and to be the pretext for exalting the multiple facets of eroticism and feminine beauty.

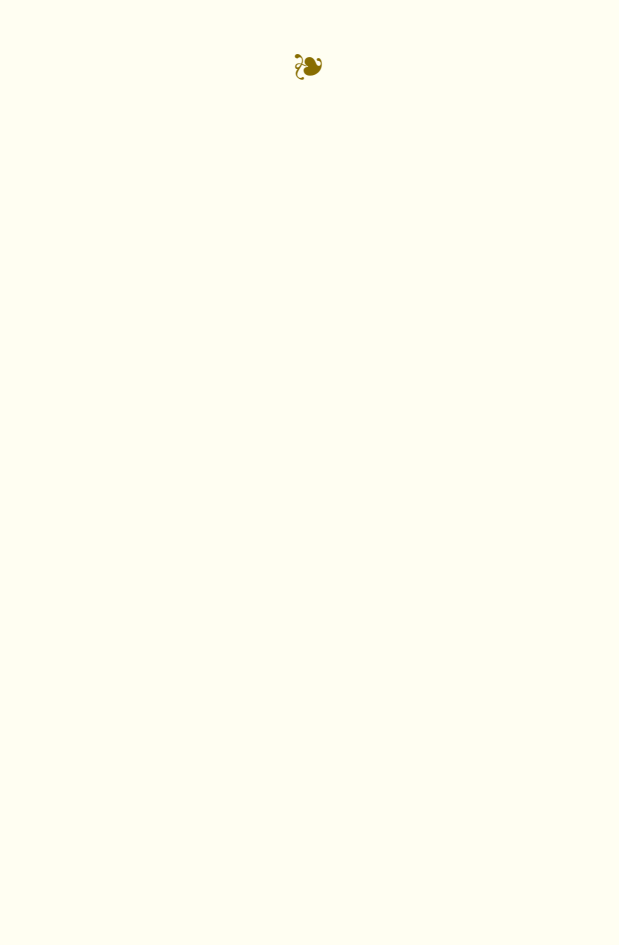
The Eva Klabin Foundation group unites, in a relatively rare manner, two images that will later inspire the European artists of the Renaissance and Baroque periods: Eros, transformed into a mischievous child, unveiling the nudity of Venus to the eyes of mortals and crowning his mother with a wreath of flowers, the sign of the power of her beauty among all the goddesses.



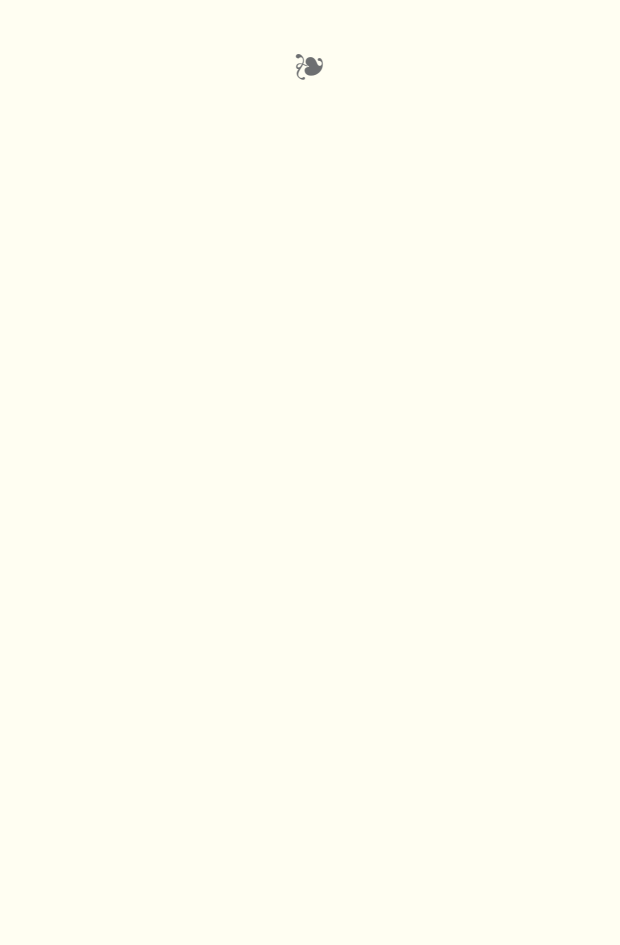
Durante o período do Império Romano (I a V séc. d. C.) o uso do vidro difundiu-se como nunca depois até o século XIX. Os artesãos romanos utilizaram praticamente todas as técnicas conhecidas hoje e também algumas hoje não mais usadas. Eram particularmente hábeis em cortar o vidro e foram capazes de criar objetos com camadas de cor e brilho diferentes, realizando misturas e inclusões de cores, ou figuras em relevo de cor branca sobre fundo azul escuro, os chamados “vidros camafeus”, como se vê no famoso Vaso Portland, hoje no British Museum de Londres. A grande expansão da indústria romana do vidro coincidiu com a afirmação da técnica do vidro soprado, desenvolvida na Síria e na Palestina a partir do século I a. C. A nova técnica revolucionou a produção na Itália e estimulou a criação de um número muito variado de novas formas e novos desenhos de objetos. Os artesãos não eram mais vinculados às limitações técnicas impostas pelo vidro moldado, já que a técnica do sopro lhes permitia grande versatilidade e velocidade de execução. Estas vantagens provocaram rápida evolução do estilo e das formas e a experimentação das novas técnicas levou os artesãos a criar formas inovadoras e, às vezes, únicas. As grandes possibilidades de adaptação do vidro – seu brilho, sua durabilidade, sua falta de porosidade – levaram as pessoas a substituírem por esse material a tradicional cerâmica. O vidro foi adotado em todos os âmbitos da vida cotidiana, desde a cosmética ao material de escritório e aos objetos da sala de jantar. O vidro substituiu o metal na fabricação dos espelhos; os pequenos vasos chamados de *alabastra* ou de *ungüentária* serviram para guardar óleos e perfumes utilizados por praticamente todos os habitantes do império. Outros recipientes, chamados de *pyxides*, eram usados para guardar jóias que podiam possuir partes em vidro imitando pedras preciosas e semipreciosas. Os comerciantes começaram a estocar as mercadorias, sobretudo os alimentos, em vasos e garrafas das formas mais variadas e adequadas para o transporte e a venda. O vidro começou a ser

During the period of the Roman Empire (1st-6th Centuries A.D.), the use of glass spread, as it never did again until the nineteenth century. The Roman artisans used practically all the techniques known today, as well as some that are no longer in use. They were particularly skilled in cutting the glass and were capable of creating objects with layers of differing color and shine, achieving mixtures and inclusions of colors, or white-colored figures in relief over a dark blue background, the so-called “cameo-glass”, as is seen in the famous Portland Vase, presently at the British Museum in London. A great expansion of the Roman glass industry coincided with the affirmation of the glass-blowing technique, developed in Syria and Palestine in the first century B.C. The new technique revolutionized production in Italy and stimulated the creation of numerous variations of new forms and new drawings of objects. The artisans were not bound by the limitations imposed by molded glass because the blowing technique permitted them great versatility and minimized production time. These advantages provoked a rapid evolution of style and form, and the experimentation of new techniques led the artisans to create innovative forms and, at times, unique ones. The great adapting possibilities of glass – its shine, its durability, its lack of porosity – led people to substitute traditional pottery for this material. Glass was adopted in all scopes of daily life, from cosmetics to office materials and objects from the dining room. Glass substituted metal in the manufacture of mirrors; the small vases called *alabastra* or *unguentaria* served to keep oil and perfumes used by practically all inhabitants of the Empire. Other recipients called *pyxides*, were used to keep jewelry that could possess parts in glass imitating precious or semiprecious stones. Merchants began to stock their goods, above all food goods, in vases and bottles of the most varied shapes and suitability for transportation and sale. Glass also began to be used in the production

utilizado também na pintura para a produção dos mosaicos, e as casas das pessoas ricas, assim como alguns edifícios públicos, como banhos e termas, principiaram a ser dotados de vitrais. A Fundação Eva Klabin possui uma coleção de objetos de vidro da época imperial que se destaca pelo número e pela variedade, constituindo oportunidade única no Brasil para entrar em contato com a extraordinária produção dos artífices e com o gosto da sociedade do tempo de Roma.



of mosaics, and in the homes of the wealthy, as well as in public buildings, such as baths and termas, began to be filled with stained-glass windows. The Eva Klabin Foundation possesses a collection of glass objects that is remarkable because of its number and variety, creating a unique opportunity within Brazil to become acquainted with the extraordinary production of artificers and the tastes of society from Roman times.



ENÓCOA

Região sírio-palestina, séc. IV
Vidro soprado em molde,
16,3 x 4,5 Ø cm
FEK 185.

**OINOCHOE**

Syria-Palestine Region, 4th Century A.D.
Mold-blown glass,
16,3 x 4,5 Ø cm
FEK 185.

UNGÜENTÁRIO

Tipo produzido na região sírio-palestina,
séc. III-IV d.C.
Vidro fundido e moldado, 11,7 x 7,4 Ø cm
FEK 183.

**UNGUENTARIUM**

Type produced in Syria-Palestine
Region, 3rd-4th Centuries A.D.
Cast and shaped glass, 11,7 x 7,4 Ø cm
FEK 183.

ANFORISCO

S/local, séc. III-V
Vidro soprado,
14,6 x 7,1 Ø cm
FEK 188.

**AMPHORISKOS**

Location unknown, 3rd-5th Centuries A.D.
Blown glass,
14,6 x 7,1 Ø cm
FEK 188.

JARRA

Tipo produzido na Itália, séc. II-III d.C.
Vidro soprado,
10,6 x 6,5 Ø cm
FEK 174.

**JAR**

Type produced in Italy, 2nd–3rd Centuries A.D.
Blown glass,
10,6 x 6,5 Ø cm
FEK 174.

ARTE OCIDENTAL

WESTERN ART



MADONA COM MENINO JESUS

França, segunda metade do séc. XIV

Marfim,

19,5 x 10,5 x 8,0 cm

FEK 748.

MADONNA WITH CHILD JESUS

France, latter half of 14th Century

Ivory,

19,5 x 10,5 x 8,0 cm

FEK 748.

O marfim procedente, como o âmbar, de lugares longínquos e fabulosos, está presente na arte europeia desde os tempos mais remotos. O valor dado a este material deve-se à sua raridade, mas também à durabilidade e incorruptibilidade, que o tornaram prezado em todos os momentos da história humana. Em algumas épocas da civilização ocidental, a escultura em marfim tornou-se especialmente importante: assim foi no tempo do florescer da arte gótica, entre os séculos XI e XV, especialmente na França e na Inglaterra. Não é possível pensar na arte gótica francesa sem pensar nas iluminuras e nos objetos de marfim, ao lado das esculturas e dos vitrais das grandes catedrais. Existem também relações estreitas entre os marfins e a poesia de corte da época, que oferecia novos temas profanos à fantasia dos artistas, que os desenvolveram com requinte extraordinário. A atividade dos ateliês franceses, florescida, sobretudo, entre o século XIII e as primeiras décadas do século XV, alimentada pelo marfim que chegava da África e da Ásia nos portos do Mediterrâneo e da Normandia ainda não é bem conhecida. Certamente, o maior centro de produção foi Paris, mas os historiadores ainda não foram capazes de distinguir com clareza as obras de cada ateliê. Os artistas produziam com estilo muito semelhante grupos da Crucificação, estatuetas de Nossa Senhora com o menino, enfeites para báculos de bispos, pequenos retábulos com temas religiosos, destinados às capelas e à devoção dos particulares, junto com objetos profanos para o uso doméstico: caixinhas com figurações extraídas de novelas e romances de cavalaria, pentes, cabos de facas e de espelhos. Seu mercado não se restringia apenas à França, mas a exportação dos trabalhos em marfim expandiu a influência da arte gótica francesa pela Europa afora.

A peça da Fundação Eva Klabin, que pode ser datada da segunda metade do século XIV, em face de seus caracteres estilísticos, alude ao tema da encarnação e do sacrifício de Jesus Cristo, representando cena de infância em que o redentor revela sua humanidade ao brincar com os objetos

Ivory, derived from faraway and fabulous places, as is amber, is present in European art since the earliest times. The value given to this material is owed to its rarity, but also to its durability and incorruptibility, causing it to be esteemed in all periods of human history. In some periods of western civilization, sculpture in ivory became especially important: as it was at the flourishing of Gothic art, between the eleventh and fifteenth centuries, notably in France and England. It is impossible to think of French Gothic art without thinking of the illuminated manuscripts and objects in ivory, in addition to the sculptures and stained glass in the great cathedrals. There is also a close relation between the ivory pieces and the court poetry of the era, which offered new profane themes to the fantasy of the artists, who developed them with extraordinary refinement. The activity of the French studios, thriving principally between the thirteenth century and the first decades of the fifteenth century, was sustained by the ivory that arrived from Africa and Asia at the ports of the Mediterranean and Normandy, as of yet not well-known. Certainly the principal center of production was Paris, although historians have not yet been able to distinguish the works of each studio with clarity. With a very similar style, the artists created groups of the Crucifixion, statuettes of the Madonna and Child, decorations for crosiers used by bishops, small altarpieces with religious themes, designed for chapels and in devotion of believers, as well as secular objects for domestic use: small boxes with scenes from novels of cavalry, combs, as well as knife and mirror handles. The ivory market was not restricted only to France, although the exportation of works in this material spread the influence of French Gothic art throughout Europe.

The Eva Klabin Foundation piece, which could be dated in the latter half of the sixteenth century, considering its stylistic characteristics, allude to the theme of Jesus Christ's incarnation and sacrifice, representing a childhood scene in which the redeemer reveals his humanity by playing with objects he



que oferece afetuosamente à mãe. A majestade de Nossa Senhora, traduzida pela coroa que lhe enfeita a testa, diferente das severas rainhas bizantinas, não a impede de manifestar seus sentimentos maternos e a alegria ao observar as atitudes da criança. De forma semelhante, na pintura e na poesia da época, o esplendor e o luxo da vida de corte expressam o ideal humano da beleza na representação do divino.

affectionately offers to his mother. The majesty of the Madonna indicated by the crown that adorns her, a difference from the severe Byzantine queens, does not hinder the manifestation of her maternal sentiments or her happiness in observing the attitudes in her child. Similarly, in the picture and poetry of the period, the splendor and luxury of court life express the human ideal of beauty in the representation of the divine.

MAESTRO DEI MAGI DI FABRIANO – (ALM)

Santa Maria Madalena

Urbino, Itália, último quartel do séc. XIV

Madeira policromada, 79,0 x 32,0 x 15,5 cm

FEK 363.

A escultura chegou até hoje em excelente estado de conservação, mesmo tendo sido repintada em época recente. A figura senta-se sobre um banquinho baixo sem encosto. É coberta por veste azul comprida, bordada em cor mais escura na gola e na cintura, e por manto vermelho que lhe cobre a cabeça e o cabelo loiro. Carrega pequeno vaso na mão direita e toca com a esquerda um longo cacho de cabelos que lhe sai do manto. O recipiente e a pose identificam a figura como sendo Maria Madalena, aludindo ao episódio do Evangelho em que a santa lavou e perfumou os pés de Jesus Cristo e os enxugou com os próprios cabelos. Embora a figura tenha ponto de vista rigidamente frontal, o seu corpo inclina-se levemente para a direita, sugerindo que fizesse parte de um conjunto, talvez ao lado de uma Nossa Senhora com o menino e outro santo. A posição das duas pernas é simétrica; e o rosto, que possui certa impassibilidade no sorriso e no olhar fixo, semelhante à de ídolo antigo, é adequado apenas para uma vista frontal. Também a parte posterior da figura é quase lisa e sem modelagem, o que indica que a escultura deveria ser visível apenas de frente, encostada a uma parede ou dentro de um nicho.

As características estilísticas da escultura da Fundação Eva Klabin permitem aproximá-la a outras existentes na região das Marche, no centro-leste da Itália, mais precisamente entre as cidades de Fabriano e de Urbino, que foram atribuídas a artista desconhecido apelidado de *Maestro dei Magi di Fabriano*, por ser o autor de um grupo da Adoração dos Reis Magos existente naquela cidade, e de outras esculturas semelhantes no *Museo di Palazzo Venezia* em Roma. Esse mestre, ativo nas décadas de sessenta e setenta do século XIV, foi às vezes identificado, sem provas concretas, com o monge escultor Giovanni di Bartolomeo, que é documentado em Fabriano entre 1365 e 1385. Os estudiosos o consideram herdeiro de Andréa e Nino Pisano, os dois escultores toscanos mais destacados da segunda metade do século. Uma comparação entre a fisionomia da Madalena e as esculturas de Nino em

MAESTRO DEI MAGI DI FABRIANO – (ALM)

Saint Marie Magdalene

Urbino, Italy, last quarter of the 16th Century

Polychromed wood, 79,0 x 32,0 x 15,5 cm

FEK 363.

The sculpture exists today in an excellent state of preservation, even though it has been repainted in a more recent period. A figure sits upon a low stool. She is clothed in a long, blue garment, embroidered in a darker color at the collar and waist, and the blonde-haired head is covered by a red cloak. She carries a small vase in the right hand and with the left hand touches a long, curly lock of hair that escapes the cloak. The recipient and pose identify the figure as Mary Magdalene, alluding to the episode of the Gospel in which the saint washed and perfumed the feet of Jesus Christ and dried them with her own hair. Although the figure has a rigidly frontal viewpoint, the body inclines slightly to the right, suggesting it may have been part of a set, perhaps beside the Madonna and Child or another saint. The position of the legs is symmetrical; and the face, that denotes mild apathy in the smile and fixed gaze, similar to the ancient idol, is only suitable from the front view. The back part of the figure is smooth and without modeling, indicating that the sculpture should be seen from the front, with the back facing to a wall or placed in a small alcove.

The stylistic characteristics of the Eva Klabin Foundation sculpture allow it to be likened to others existing in the Marche region, in the central east of Italy, more precisely between the cities of Fabriano and Urbino, that were attributed to the unknown artist called *Maestro dei Magi di Fabriano*, for being the author of a group of Adoration of the Three Kings in that city extant, and of other similar sculptures at the *Museo di Palazzo Venezia* in Rome. This master, active in the 60's and 70's in the fourteenth century, was at times identified, without concrete proof, as the monk sculptor Giovanni di Bartolomeo, who is documented in Fabriano between 1365 and 1385. Scholars considered him the heir to Andrea e Nino Pisano, the two most prominent Tuscan sculptors in the latter half of the century. A comparison between the physiognomy of the Magdalene and the sculptures by Nino in Pisa and Orvieto may show more clearly the source of inspiration

Pisa e em Orvieto pode mostrar com clareza a fonte de inspiração da obra. Em termos de qualidade, o *Maestro dei Magi di Fabriano* está certamente à altura dos melhores seguidores de Nino Pisano seus contemporâneos, o que torna a peça da Fundação Eva Klabin um destaque particular dentro do acervo de arte européia conservado no Brasil.

Outro motivo de interesse é a representação de Maria Madalena, extraordinária imagem da feminilidade em que se refletiu a tensão do pensamento cristão em relação ao papel da mulher. A lenda da pecadora arrependida que, pelo seu amor incondicional, se torna a mulher mais próxima de Jesus Cristo, foi tornada popular, especialmente pela devoção dos franciscanos, e inspirou muitos artistas ao longo dos séculos. Nela se espelhou uma das manifestações mais peculiares da reflexão ocidental sobre a figura da mulher, representando a santa como eremita consumida pelos jejuns ou como Vênus cristã, encarnação da beleza sensual redimida, na época do Renascimento e do Barroco.



of the work. In terms of quality, the *Maestro dei Magi di Fabriano* is certainly on a par with the best followers of Nino Pisano and his contemporaries, which gives the Eva Klabin piece particular distinction within the collection of European art preserved in Brazil.

Another point of interest is the representation of Mary Magdalene, an extraordinary image of femininity in which the tension of Christian thought regarding the female role is reflected. The legend of the repented sinner, who, through her unconditional love becomes the woman closest to Jesus Christ, was popularized, especially through the devotion of the Franciscans, and inspired many artists throughout the centuries. Mirrored in her was one of the most peculiar manifestations of western reflection over the figure of women, represented in the saint, as a hermit consumed by fasting, or as the Christian Venus, the incarnation of sensual beauty redeemed, in the Renaissance and Baroque periods.

LORENZO Ghiberti – (AI)

Madona com menino
Florença, Itália, primeira metade do séc. XV
Estuque moldado e policromado, 70,0 x 54,0 x 22,0 cm
FEK 641.

Os relevos representando a meia figura de Nossa Senhora com o menino, destinados ao ambiente doméstico e à devoção familiar, são algo característico da escultura florentina do século XV. A figura de Maria amamentando o pequeno Jesus, ou carregando o menino tendo um passarinho ou uma romã na mão, ou adormecido, deveria servir como exemplo moral para a família, ajudando as crianças a cultivarem desde os primeiros anos a devoção e o respeito para com os pais e a comunidade. Os primeiros exemplos, realizados em terracota pintada, surgiram, ao que parece, no ateliê de Lorenzo Ghiberti (1378-1455) no tempo em que ele trabalhava na primeira porta em bronze do Batistério de Florença (1401-1424). Estes eram peças únicas, mas antes de 1427 Ghiberti realizou um relevo que serviu como molde para reproduções em estuque pintado. Julgando pelo número de exemplares antigos existentes (mais de quarenta), este relevo foi provavelmente o mais reproduzido no século XV e deve ter sido replicado durante longo tempo. O fato de que já existia em 1427 é provado por uma cópia da figura do menino esculpida num chafariz em Veneza com aquela data. Mas ainda estava sendo reproduzido depois de 1452, e talvez continuasse sendo copiado até o século XVI, como documenta a presença nas bases de alguns exemplares da figura de Eva realizadas por Ghiberti para a segunda porta do Batistério de Florença.

O relevo da Fundação Eva Klabin está entre os mais belos exemplos da série, não sendo inferior pela qualidade e pelo acabamento dos detalhes a outros existentes, por exemplo, na Pieve de Sesto Fiorentino e no Cleveland Art Museum, nos Estados Unidos da América. A peça não possui fundo ou moldura, mas se apóia sobre filete moldado como parte do conjunto, sendo claramente pensada para ser colocada sobre uma estante e encostada numa parede. No entanto, a superfície parece danificada pela ação dos agentes atmosféricos, o que poderia sugerir que o relevo ficou algum tempo exposto na rua ou no exterior de um edifício.

LORENZO Ghiberti – (AI)

Madonna and Child
Florence, Italy, first half of the 15th Century
Modeled and Polychromed Stucco, 70,0 x 54,0 x 22,0 cm
FEK 641.

The relief representing the half figure of the Madonna and Child, and designed for the domestic environment and for family devotion, are something characteristic of Florentine sculpture in the fifteenth century. The figure of Mary breastfeeding the child Jesus, carrying the boy holding a bird or pomegranate in his hand, or sleeping, should serve as a moral example for the family, helping children to cultivate devotion and respect for their parents and the community from a very young age. The first examples, made in painted terracotta, were produced, as it may seem, in the studio of Lorenzo Ghiberti (1378-1455) at the time when he worked on the first bronze door of the Baptistery of Florence (1401-1424). These were unique pieces, but before 1427, Ghiberti sculpted a relief that served as a mold for creating reproductions in painted stucco. Judging by the number of existing antique examples, more than forty, this relief was probably the one most produced in the fifteenth century and must have been reproduced for a long time. The fact that it already existed in 1427 is proven by a copy of the figure of the Child Jesus sculpted in a fountain in Venice with that date. However, it was still being reproduced after 1452, and perhaps continued to be copied until perhaps the sixteenth century, as is documented on the bases of some examples of the figure of Eve made by Ghiberti for a second door of the Baptistery of Florence.

The Eva Klabin relief is among the most beautiful of the series, being of superior quality and due to the finishing touches in the details of others in existence, for example, in the *pieve di Sesto Fiorentino* and at the Cleveland Art Museum, in the United States of America. The piece does not possess a background or frame, but is supported by a sculpted fillet as part of the ensemble, clearly being intended to be placed on a shelf or against a wall. However, the surface appears damaged by environmental elements, which could suggest the relief was exposed on the street or the exterior of a building.

The work reveals the style of Ghiberti’s full mastery in the years when he was commissioned to make the second



A obra revela o estilo da plena maturidade de Ghiberti nos anos em que recebeu a encomenda da segunda porta do batistério florentino, que Michelangelo definiu como “Porta do Paraíso”. Sem renunciar à elegância da linha e à ternura na expressão dos sentimentos, herança de sua formação na arte do gótico tardio, o escultor imprimiu à obra uma nova solenidade e uma dignidade que refletem a cultura humanista e o estudo dos exemplos clássicos, presentes nas obras de Donatello e de Masaccio.

door of the Florentine Baptistery, which Michelangelo defined as the “Door to Paradise”. Without renouncing the elegance of the line and the tenderness in the expression of sentiments, inheritance of his education in Late Gothic art, the sculptor impressed on his work a new solemnity and a dignity that reflected a humanistic culture and the study of classic examples, present in the works of Donatello and Masaccio.

BOTTICELLI (1444-1510) – (AI)

FILIPPINO LIPPI (1457-1504) – (ALM)

Madona com menino e São João Batista

Florença, Itália, 1490-1500

Óleo sobre madeira, 96,0 x 60,0 cm – FEK 376.

60

Nossa Senhora é figurada sentada num trono com alto encosto, carregando o menino despido no colo, tendo São João Batista criança ao seu lado direito. O menino Jesus abençoando com a mão direita, dirige o seu olhar ao pequeno São João, que o fita juntando as mãos. No fundo, abre-se uma ampla paisagem com esbeltas árvores e montanhas. A imagem de Nossa Senhora com o menino e São João, protetor da cidade de Florença, é característica da arte toscana. Atrás da cena do diálogo entre os personagens infantis escondem-se quase sempre alusões de tipo moral e teológico, que estimulavam a meditação e a devoção dos observadores. Neste caso, a invenção do pintor de encobrir as mãos do menino com o véu da mãe, à maneira dos sacerdotes antigos oferecendo um sacrifício, poderia se relacionar ao conceito de Jesus Cristo perfeito sacerdote, expresso na Carta de São Paulo aos Judeus, destacando a sua humanidade e o seu sacrifício que permite aos homens entrar no santuário celeste e ultrapassar a antiga lei mosaica, simbolizada pelo Batista. A presença de elevada reflexão teológica num quadro para a devoção privada não deve surpreender por se tratar de uma obra pintada em finais do século XV, quando a sociedade florentina era estigmatizada pela veemente oratória religiosa do frade dominicano Girolamo Savonarola.

A obra entrou na Coleção Eva Klabin entre 1961 e 1965, com atribuição a Sandro Botticelli. No entanto, um estudo mais detido permite perceber no desenho e nas fisionomias dos personagens, na paisagem que parece conter sugestões das primeiras obras de Leonardo, a presença de idéias do mais próximo colaborador do mestre florentino, Filippino Lippi (1457-1504). Em particular, a figura de São João lembra aquela pintada por esse artista, em 1488, no retábulo da capela de Tanai de’Nerli na igreja do Santo Spirito, em Florença. Apesar de trechos executados com elevada qualidade, como as transparências ainda visíveis do véu da Nossa Senhora, o estado de conservação da obra, fortemente danificada no lado direito, não permite tirar conclusões definitivas. Só um

BOTTICELLI (1444-1510) – (AI)

FILIPPINO LIPPI (1457-1504) – (ALM)

Madonna and Child with St. John the Baptist

Florence, Italy, 1490-1500

Oil on wood, 96,0 x 60,0 cm – FEK 376.

The Madonna is figured sitting on a high-backed throne, holding the unclothed boy in her lap, with the young St. John the Baptist on her right side. The Child Jesus blessing with his right hand looks towards the young St. John, who gazes at him with hands joined. In the background, a broad landscape unfolds with slender trees and mountains. The image of the Madonna and Child with St. John, protector of the city of Florence, is characteristic of Tuscan art. Behind the scene of dialogue between the juvenile characters are nearly always hidden moral or theological allusions, which stimulated the meditation and devotion of the observers. In this case, the invention of the painter to cover the hands of the Child Jesus with his mother’s veil, imitating ancient priests offering a sacrifice, one could derive the concept of the perfect priest in Jesus Christ, expressed in St. Paul’s Letter to the Jews, emphasizing his humanity and sacrifice which allows men to enter into the celestial sanctuary and surpass the ancient Mosaic Law, symbolized by the Baptist. The presence of elevated theological reflection in a painting for private devotion should not be surprising as it was painted toward the end of the fifteenth century, when Florentine society was stigmatized by the vehement religious oration of the Dominican friar Girolamo Savonarola.

The work entered the Eva Klabin Collection between 1961 and 1965, attributed to Sandro Botticelli. However, a deeper study allows one to perceive in the drawing and physiognomy of the characters, as well as the landscape, that it appears to contain suggestions of the first works of Leonardo, and the presence of ideas from the closest collaborator of the Florentine master, Filippino Lippi (1457-1504). In particular, the figure of St. John is reminiscent of the one painted by this artist, in 1488, on the altarpiece of the chapel Tanai de’Nerli in the Holy Spirit church in Florence. In spite of higher quality sections completed, such as the transparency still visible in the veil of the Madonna, the state of conservation of the work, far too damaged on the right



61

estudo mais aprofundado poderá determinar se o quadro se relaciona diretamente com o ateliê do mestre ou se pode ser atribuído a um dos pintores que utilizaram com frequência seus desenhos, ao lado de sugestões derivadas do próprio Botticelli e de Domenico Ghirlandaio, como, por exemplo,

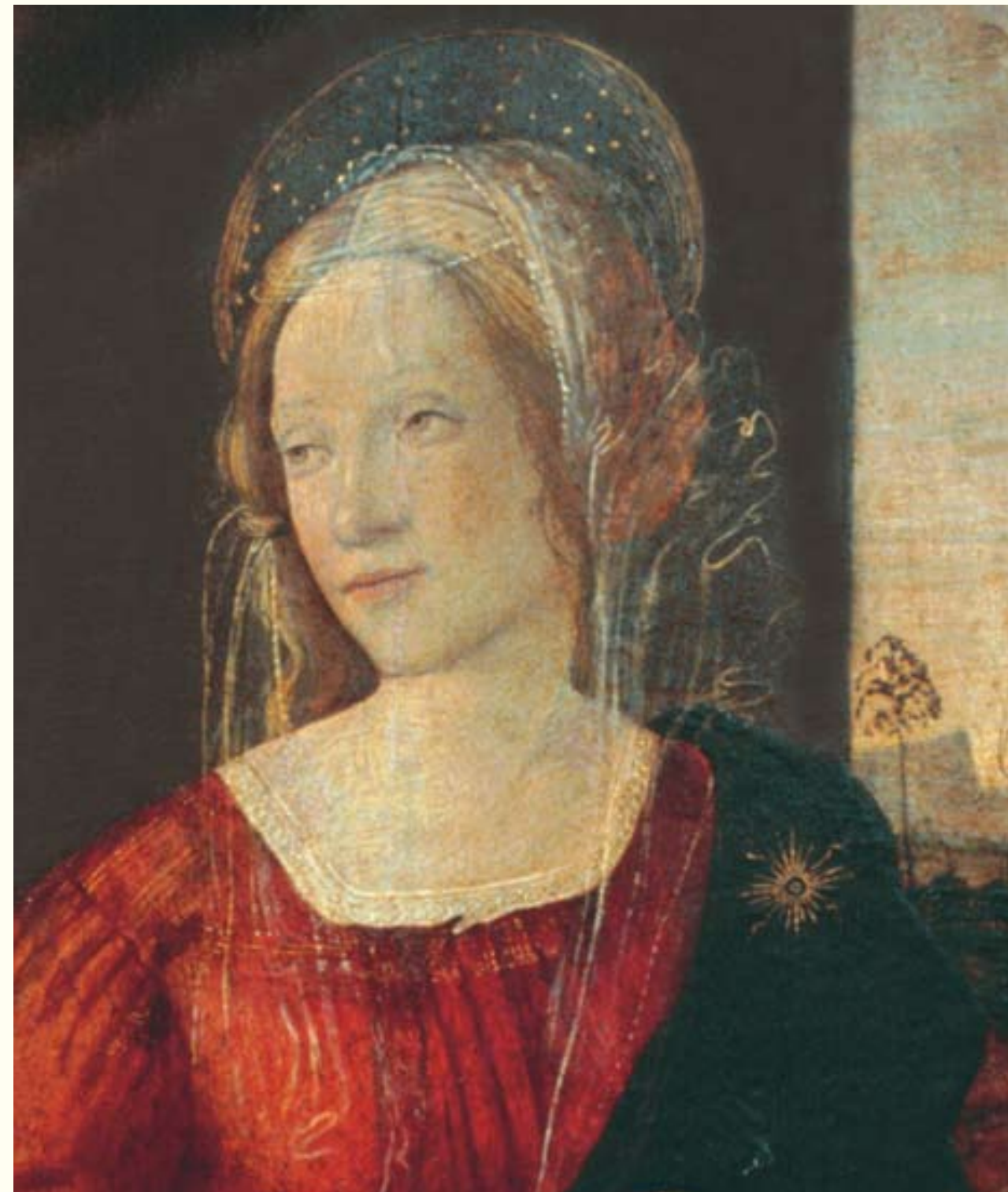
62 Vincenzo Frediani, destacado artista ativo no território de Lucca entre 1481 e 1505.

O pequeno retábulo está adaptado no interior de moldura entalhada e dourada, colocada na época da sua entrada para a Coleção Eva Klabin, composta por fragmentos de vária procedência, alguns com características decorativas lembrando o estilo nacional do século XVII português.



definitive conclusions to be made. Only a further study could determine if the painting is directly related to the studio of the master, or if it could be attributed to one of the painters that frequently used his drawings, along with suggestions derived from Botticelli and Domenico Ghirlandaio, such as, Vincenzo Frediani, a prominent artist active in the area of Lucca between 1481 and 1505.

The small altarpiece is adapted on the interior of a carved, golden frame, placed there at the time of its acquisition into the Eva Klabin Collection, composed of fragments of varying origin, some with decorative characteristics reminiscent of the Portuguese national style in the seventeenth century.



BENEDETTO DA MAIANO (1442-1497)
Virgem com menino
Florença, Itália, 1487-1493
Terracota policromada, 90,0 x 66,0 x 19,0 cm
FEK 354.

ANDREA DELLA ROBBIA (1435-1525) – (AI)
ATELIÊ DOS DELLA ROBBIA – (ALM)
Tondo – Florença, Itália, séc. XV-XVI
Terracota moldada e esmaltada, 136,0 Ø x 16,0 cm
FEK 361.

A figura de Nossa Senhora foi colada num suporte circular de madeira pintada de azul, para adapta-la à moldura. Esta, por sua vez, parece resultado de uma montagem de várias peças de desenho semelhante, nem sempre juntadas de maneira coerente. Não há informação de quando foi realizado o conjunto formado por elementos evidentemente procedentes de diversa origem: quase certamente a adaptação surgiu em época recente, em função da colocação das obras no mercado de arte.

A Nossa Senhora parece ter sido pintada com uma camada de tinta a óleo aparentemente moderna, mas é possível que possuísse policromia desde a origem.

A Virgem, em meia figura, carrega no colo o menino Jesus. Encosta a cabeça à do filho e cobre-o com a mão direita acomodando-lhe os panos. As duas figuras olham-se reciprocamente com ternura. O relevo da Fundação Eva Klabin é idêntico àquele em mármore colocado na luneta do arco do sepulcro de Filippo Strozzi na igreja de Santa Maria Novella em Florença, obra de Benedetto da Maiano, encomendada em 1487 e acabada em 1493, ou 1497, segundo outros estudiosos. Uma versão em mármore da composição encontra-se na igreja dos santos Filippo e Giacomo em Scarperia, perto de Florença. O tema da maternidade é interpretado com viva e moderna sensibilidade psicológica, típica da arte florentina do fim do século XV, que Benedetto comparte com outros grandes escultores contemporâneos como Verrocchio e Antonio Rossellino.

A obra relaciona-se sem dúvida aos dois relevos em mármore mencionados, mas ainda fica em aberto a questão de determinar

BENEDETTO DA MAIANO (1442-1497)
Virgin and Child
Florence, Italy, 1487-1493
Polychromed Terracotta, 90,0 x 66,0 x 19,0 cm
FEK 354.

ANDREA DELLA ROBBIA (1435-1525) – (AI)
STUDIO OF THE DELLA ROBBIA FAMILY – (ALM)
Tondo – Florence, Italy, 15th-16th Centuries
Modeled and Glazed Terracotta, 136,0 Ø x 16,0 cm
FEK 361.

The figure of Our Lady was placed on a circular wooden support and painted blue to adapt it to the frame. The frame, in turn, seems to be a result of a setting of various pieces of similar design, not always joined in a coherent manner. There is no information as to when the ensemble was formed by elements evidently derived from diverse origins: almost certainly the adaptation occurred in a recent period, at the time the works were placed in the art market.

Our Lady seems to be painted with a layer of apparently modern oil paint, although it is possible that it possessed polychrome since the time of its origin.

The Virgin, in half figure, holds the Child Jesus in her lap. Her head leans into her son and covers him with the clothes with the right hand. The two figures look at each other tenderly. The Eva Klabin Foundation relief is identical to the one in marble placed in the lunette of the arch of the sepulcher of Filippo Strozzi at the church of Santa Maria Novella in Florence, the work of Benedetto da Maiano, commissioned in 1487 and finished in 1493, or 1497, according to other scholars. A version in marble of the composition is found at the church of the saints Filippo and Giacomo in Scarperia, near Florence. The theme of maternity is interpreted with lively and modern psychological sensibility, typical of Florentine art at the end of the eleventh century, which Benedetto shares with other great contemporary sculptors, such as Verrochio and Antonio Rossellino.

The work is, beyond doubt, related to the two reliefs in marble mentioned above, although it is difficult to determine if it can be considered a preparatory maquette or a replica



se pode ser considerada uma maquete preparatória ou uma réplica realizada a partir deles. Só um estudo mais aprofundado da peça poderá responder a esta pergunta. No entanto, sabe-se que a prática de realizar modelos de terracota, de tamanho igual ao da obra, não era excepcional no ateliê de Benedetto da Maiano. Existem na Coleção Thyssen-Bornemisza e na Coleção Ruth Blumka, em Nova Iorque, modelos semelhantes para o altar Terranova, na igreja de Sant’Anna dei Lombardi em Nápoles, sendo que a peça da Coleção Thyssen foi pintada com cores a óleo de maneira semelhante à da Fundação Eva Klabin.

A moldura circular que completa o conjunto apresenta três faixas concêntricas esmaltadas. A primeira é branca, enfeitada por ovos; a segunda, de cores variadas, representa um festão de papoulas e campânulas azuis, de uvas roxas, de maçãs, romãs e espigas de trigo amarelas, de pinhas marrons, com folhas das várias árvores em tonalidades de verde. Finalmente, a terceira, cor de púrpura imitando o pórfito, é ornamentada com motivo de escamas. O repertório é característico do ateliê da família Della Robbia, ativo em Florença durante os séculos XV e XVI, especializado na produção de terracotas esmaltadas. Pela variedade, durabilidade e brilho das cores, as terracotas deste tipo foram exportadas para toda a Europa, da Hungria a Portugal, contribuindo muito para expandir a influência da arte renascentista fora da Itália. A peça da Fundação Eva Klabin, com base nos motivos ornamentais e nas cores, semelhantes aos da moldura de um retábulo conservado no Palazzo Pretório de Figline Valdarno, perto de Florença, atribuído a Benedetto Buglioni (1459/1460 - 1521), poderia pertencer a uma fase tardia da produção do ateliê, já no segundo quartel do século XVI.

66

made from them. Only a deeper study of the piece could answer this question. However, it is known that the practice of making models in terracotta, of the same size as the work, was not exceptional in the studio of Benedetto da Maiano. In the Thyssen-Bornemisza Collection there are, as well as the Ruth Blumka Collection in New York, similar models for the Terranova altar, in the church of Sant’Anna dei Lombardi in Naples, being that the piece in the Thyssen Collection was painted in oil colors in a similar manner to that of the Eva Klabin Foundation.

The circular frame that completes the ensemble presents three concentric glazed bands. The first is white, decorated with eggs; the second, of various colors, represents a festoon of poppies and bluebells, purple grapes, apples, pomegranates and yellow stalks of wheat, brown pinecones, and leaves from various trees and in multiple shades of green. Finally, the third, the color violet imitating porphyry, is decorated in a motif of scales. The repertoire is characteristic of the studio of the Della Robbia family, active in Florence, during the fifteenth and sixteenth centuries, which specialized in the production of glazed terracotta. Because of the variety, durability and shine of the colors, this type of terracotta was exported to all of Europe, Hungary and Portugal, contributing greatly to the spread of influence of Renaissance art outside of Italy. The Eva Klabin Foundation piece, based on the ornamental motifs and colors, similar to those in the frame of a preserved altarpiece at the *Palazzo Pretório de Figline Valdarno*, near Florence, attributed to Benedetto Buglioni (1459/1460-1521), could belong to a later phase of production of the studio, in the second quarter of the sixteenth century.

LUCA DELLA ROBBIA (1400-1482) – (AI)

ATELIÊ DOS DELLA ROBBIA – (ALM)

Par de anjos ajoelhados – Florença, Itália, segundo quartel do séc. XVI, Terracota moldada e esmaltada, 76,0 x 54,0 x 29,0 cm – FEK 358 e 359.

Moldados em terracota parcialmente esmaltados em tons vivos de azul, branco, amarelo e verde, nas asas e nas vestimentas, os dois anjos são representados ajoelhados, carregando um vaso circular, que devia servir de base para círios. Os anjos são próximos pela forma e pela cor, mesmo sendo maiores nas medidas, de um par de anjos tocheiros existentes na Coleção Thyssen-Bornemisza, derivados de protótipos oriundos do ateliê de Giovanni Della Robbia (1469-1529/30) na Misericórdia em Florença, datados de cerca de 1520 pelos estudiosos. Os anjos da Fundação Eva Klabin devem ter sido realizados, portanto, posteriormente. Em comparação com os exemplares mencionados, os anjos Klabin apresentam asas vivamente coloridas, bases retangulares mais altas e elaboradas, moldadas e coloridas juntamente com as figuras, um drapeado mais simplificado nas mangas, no colarinho e nas fitas que cruzam no peito caindo dos dois lados achatando-se sobre a túnica e o manto de forma pouco natural.

As obras da Fundação Eva Klabin documentam a fase do ateliê florentino da família Della Robbia em que a enorme quantidade de encomendas chegando de toda a Europa levou a uma produção que adquiriu características decorativas seriais. A partir dos exemplos de Andréa, sensível à lição de Verrocchio, os efeitos pictóricos permitidos pelo brilho das cores esmaltadas foram desenvolvidos com maior facilidade. Os trabalhos de Giovanni, último mestre do ateliê florentino, são caracterizados por uma apazível linguagem, mais naturalista e próxima do gosto popular, que foi continuada sucessivamente por seus irmãos e colaboradores, com obras espalhadas em todo o território toscano e fora da Itália.

LUCA DELLA ROBBIA (1400-1482) – (AI)

STUDIO OF THE DELLA ROBBIA FAMILY – (ALM)

Pair of Kneeling Angels – Florence, Italy, second quarter of the 16th Century, modeled and glazed Terracotta, 76,0 x 54,0 x 29,0 cm – FEK 358 e 359.

Modeled in terracotta and partially glazed in shades of blue, white, yellow and green, on the wings and garments, the two angels are represented kneeling, carrying a circular vase, which should serve as a base for large wax candles. The angels are similar in form and color, although of differing size, to a pair of torch angels belonging to the Thyssen-Bornemisza Collection, derived by prototypes originating from the studio of Giovanni Della Robbia (1469-1529/30) at Misericordia of Florence, dated approximately at 1520 by scholars. The Eva Klabin Foundation angels must have been made, however, afterward. In comparison with the examples mentioned, the Klabin angels present vividly colored wings, taller and more elaborate rectangular bases, modeled and colored jointly with the figures, more simplified pleats on the sleeves and collar, as well as the ribbons that cross at the chest, falling at each side and flattening over the tunic and cloak in a slightly unnatural manner.

The works of the Eva Klabin Foundation document a phase of the Florentine studio of the Della Robbia family because the enormous quantity of commissions arriving from all over Europe led to a production that acquired characteristics of a decorative series. Initiating with the examples of Andrea, sensitive to the lessons of Verrochio, the pictorial effects created by the shine of the glazed colors were developed with greater ease. The works of Giovanni, the last master of the Florentine studio, are characterized by a pleasurable language, which is more naturalist and nearer to popular taste, and was continued successively by his bothers and collaborators with works spread all over the Tuscan territory and outside of Italy.



ANTONIAZZO ROMANO (1430-1508/12) – (AI)
MARINO D’AGNOLLO – (ALM)

Madona com menino
Itália, final do séc. XV início do séc. XVI
Óleo sobre madeira, 34,0 cm x 23,5 cm – FEK 584.

Nossa Senhora, de meia figura, vestida de vermelho, com manto azul bordado e ornado por estrela em ouro, abraça o menino em pé e com a mão direita levanta o véu que o envolve. Em cima, há uma inscrição em caracteres latinos cursivos com abreviações, cujo texto é o seguinte: “Ave Dei genitrix Virgo immaculata/ Gaude Virgo pro salute data/ Ave Virgo quae portasti Dominum in utero/ Gaude quae lactasti Iesum in praesepio.” (Salve Virgem imaculada mãe de Deus. Regozija-te Virgem pela salvação que deste. Salve Virgem que carregaste o Senhor no teu útero. Regozija-te, tu que amamentaste Jesus no estábulo.) A imagem e os ingênuos versos destacam o papel da Virgem Maria no mistério da encarnação de Jesus Cristo em função da salvação da humanidade.

O pequeno quadro entrou no acervo da coleção Eva Klabin com uma atribuição a Antonio Aquili dito Antoniazzo Romano (c. 1430-1508/12), sendo que a composição possui lembranças de obras de diversas épocas do pintor, como a Nossa Senhora do Museo Cívico de Rieti e o retábulo da capela Caetani na igreja de San Pietro em Fondi, ao sul de Roma, datado de 1479 a 1481. As características da pintura sugerem que se trate mais provavelmente de um seguidor do mestre romano. De fato, um painel semelhante aparece em publicação de Filippo Todini, sendo atribuído a um pintor umbro, Marino d’Agnolo, talvez identificável com um Marino Agnelli que assina um retábulo, em Gênova, em 1501. O estudioso coloca Marino d’Agnolo dentro dos seguidores do mestre de Siena Bernardino Betti dito *il Pinturicchio* (1454-1513), mas a postura do menino, que abraça com ternura o colo da mãe e aproxima a cabeça ao seu rosto, e as características fisionômicas das figuras se relacionam também com obras do pintor Niccolò di Liberatore da Foligno dito Niccolò Alunno (c. 1430-1502), como os retábulos do Fogg Museum de Cambridge, da Pinacoteca de Bolonha e de Gualdo Tadino. Outras significativas semelhanças podem ser

ANTONIAZZO ROMANO (1430-1508/12) – (AI)
MARINO D’AGNOLLO – (ALM)

Madonna and Child
Italy, end of the 15th Century to beginning of 16th Century
Oil on wood, 34,0 cm x 23,5 cm – FEK 584.

The half figure of Our Lady, dressed in red with a blue, embroidered cloak and adorned by a golden star, embraces the standing Child Jesus, whose right hand rises to the veil that envelopes him. Above, there is an inscription in abbreviated, cursive, Latin letters: the text is as follows: “Ave Dei genitrix Virgo immaculata/ Gaude Virgo pro salute data/ Ave Virgo quae portasti Dominum in utero/ Gaude quae lactasti Iesum in praesepio.” (Save the immaculate Virgin, mother of God. Take delight in the salvation you have given, Virgin. Save the immaculate Virgin, you, who have carried the Lord in your uterus. Take delight, you that have breastfed Jesus in the stable.) The image and the ingenious verses emphasize the role of the Virgin Mary in the mystery of the incarnation of Jesus Christ considering the salvation of humanity.

The small picture was admitted to the Eva Klabin Collection as attributed to Antonio Aquili, known as Antoniazzo Romano (c. 1430-1508/12), due to the fact that the composition is reminiscent of works from several phases of the painter, such as Our Lady of the *Museo Cívico de Rieti* and the altarpiece of the Caetani chapel at the church of San Pietro in Fondi, south of Rome, dated 1479-1481. The characteristics of the painting suggest that it most probably is the work of a follower of the Roman master. In fact, a similar panel appears in publication of Filippo Todini, being attributed to an Umbrian painter, Marino d’Agnolo, perhaps identifiable with a Marino Agnelli, who signed an altarpiece in Genoa, 1501. The scholar places Marino d’Agnolo among the followers of the master of Siena Bernardino Betti, known as *il Pinturicchio* (1454-1513), but the posture of the Child, who tenderly embraces his mother’s lap and inclines his head toward her face, as well as physiognomic characteristics of the figures can be likened to works of the painter, Niccolò di Liberatore da Foligno, known as, Niccolò Alunno (c. 1430-1502), such as the altarpieces of the Fogg Museum in Cambridge, the National Picture Gallery of Bologna and of Gualdo Tadino. Other significant similarities



detectadas com as pinturas de um dos principais seguidores de Antoniazzo Romano, Antonio del Massaro dito *Il Pastura* (c. 1450-antes de 1516). Ao que tudo indica, portanto, o quadro da Fundação Eva Klabin pode ter sido pintado, entre a última década do século XV e a primeira do século XVI, entre Viterbo e Perugia, sendo um importante documento da arte do Renascimento naquela área.

could be detected as paintings of one of the principle followers of Antoniazzo Romano, Antonio del Massaro, known as, *Il Pastura* (c. 1450-before 1516). By all indications, however, the Eva Klabin Foundation picture could have been painted, between the last decade of the fifteenth century and the first decade of the sixteenth century, between Viterbo and Perugia, being an important document of Renaissance art in that area.

MESTRE DAS MADONAS DOS MENINOS TRAVESSOS – (AI)

Madona do menino travesso – Florença, Itália, 1525-1535
Terracota moldada e policromada,
55,0 x 30,0 x 22,0 cm
FEK 366.

O Mestre dos Meninos Travessos é o nome convencional dado pelos estudiosos a um escultor anônimo, certamente toscano, influenciado por Verrocchio e por Antonio Rossellino, que realizou um grupo de estatuetas em terracota pintada com características estilísticas coerentes, sendo que a mais comum é a presença de um ou mais meninos em atitude travessa. Grupos semelhantes existem no Altes Museum de Berlim, no Fogg Art Museum de Cambridge, em Massachussets, e no Victoria and Albert Museum de Londres. O conjunto das terracotas atribuídas ao Mestre dos Meninos Travessos revela excelentes qualidades na invenção e na execução das idéias, assim como na representação do volume e do movimento, indicando que se trata de um escultor de nível destacado. Alguns exemplares, como o do Victoria and Albert Museum, possuem duas ou três figuras de crianças, ligando-se à alegoria da virtude cristã da Caridade. Outras, com apenas uma criança, representam Nossa Senhora com o menino. Em algumas, o menino, numa atitude alegre e marota, descobre o peito da mãe ocupada em ler um livro. O exemplar da Fundação Eva Klabin pertence exatamente a esse tipo, mas lhe falta o livro na mão direita, o que torna a pose menos natural. Os traços da figura feminina são semelhantes, a disposição dos pés e dos joelhos inclinados à direita, as vestimentas soltas, com amplos mantos, a execução do panejamento, sobretudo entre os joelhos, e o alinhamento dos pés na base são conformes com outros exemplares mencionados, assim como o modelado do menino; a expressão do rosto maroto sorrindo, o cabelo de cachos encaracolados e indóceis. Próximas pelo estilo e pelo tema às estatuetas do Mestre dos Meninos Travessos são as figuras das Virtudes em terracota esmaltada, especialmente a Caridade, realizadas pelo ateliê de Giovanni della Robbia para o friso representando as Sete Obras de Misericórdia, no Ospedale del Ceppo, em Pistoia, terminado por Benedetto e Santi Buglioni entre 1526 e 1528. No entanto, a cultura do Mestre dos Meninos Travessos parece mais em dia com

MASTER OF THE UNRULY CHILDREN – (AI)

Madonna of the Unruly Child – Florence, Italy, 1525-1535
Modeled and Polychromed Terracotta,
55,0 x 30,0 x 22,0 cm
FEK 366.

The Master of the Unruly Children is the conventional name given by scholars to an anonymous sculptor, certainly Tuscan, influenced by Verrocchio and Antonio Rossellino, who made a group of statuettes in glazed terracotta, with coherent stylistic characteristics, the most common of these being the presence of one or more boys who denotes a mischievous attitude. Similar groups exist at the Altes Museum in Berlin, the Fogg Art Museum in Cambridge, Massachusetts, and at the Victoria and Albert Museum in London. The group of terracotta statuettes attributed to the Master of the Unruly Children reveals excellent qualities in the invention and execution of ideas, as well as in the representation of volume and movement, indicating that he is an accomplished sculptor. Some examples, such as the one at the Victoria and Albert Museum, possess two or three figures of children, related to the allegory of Christian Virtue of Charity. Others, with only one child, represent Our Lady and Child. In some, the Child Jesus, in a happy and mischievous mood, uncovers one of his mother's breasts as she reads a book. The Eva Klabin Foundation example belongs exactly to this type, although it lacks the book in the right hand, which causes the pose to seem less natural. The feminine figure features are similar, the position of the feet and knees inclined to the right, the loose garments with an ample cloak, the treatment of the drapery folds, particularly between the knees, and the alignment of the feet on the base are like the other examples mentioned, as is the modeling of the boy; the expression of the smiling, mischievous face, as well as the unkempt, curly locks of hair. Similar in style and theme to the statuettes of the Master of the Unruly Children are the figures of the Virtues in glazed terracotta, especially Charity, made by the studio of Giovanni della Robbia for the frieze representing the Seven Works of Mercy, *Ospedale del Ceppo*, in Pistoia, completed by Benedetto and Santi Buglioni between 1526 and 1528. However, the culture of the Master of the Unruly Children seems more in keeping



os desenvolvimentos da pintura de Andrea del Sarto (Nossa Senhora com o menino e São João Criança, 1518, Roma, Galleria Borghese) e com as idéias de Michelangelo, com resultados semelhantes aos de Jacopo Sansovino no Baco do Museo del Bargello, em Florença, de 1512, e mais ainda na Nossa Senhora do Parto da Igreja de Santo Agostinho, em Roma, realizada depois de 1516.

with the developments of the painting of Andrea del Sarto (Madonna and Child with the Young St. John, 1518, Rome, Galleria Borghese) and with the ideas of Michelangelo, with similar results to those of Jacopo Sansovino in the Bacchus at the *Museo del Bargello* in Florence, of 1512, and furthermore, in the Madonna del Parto at the church of St. Augustine, in Rome, made after 1516.

ANDREA DEL SARTO (1487-1530) – (AI)

MICHELE TOSINI DITO MICHELE DI RIDOLFO DEL GHIRLANDAIO (1503-1577) – (ALM) – Nossa Senhora com o menino e São João criança – Florença, Itália, c. 1570 Óleo sobre madeira, 50,5 x 41,5 cm – FEK 377.

74

Nossa Senhora é representada sentada no chão no meio de uma paisagem. Abrindo os braços e as mãos em ato de adoração, dirige o olhar ao menino Jesus, que, despido, sentado sobre o manto da mãe, à sua direita, carrega a esfera do mundo. À esquerda de Maria, o pequeno São João carrega uma cruz feita de cana e olha para a criança divina. A imagem sugere poeticamente a pobreza dos personagens sagrados no meio de uma natureza envolvida em atmosfera misteriosa de idílio e de silêncio, em contraste com a majestade de Cristo, senhor do mundo. O jogo de olhares entre as figuras alude à salvação da humanidade, por meio do sacrifício da cruz.

O quadro da Fundação Eva Klabin foi atribuído no passado ao pintor florentino Andrea del Sarto. De fato, na composição há lembranças das numerosas obras de tema semelhante que este artista soube pintar com grande originalidade, inovando a tradição florentina deste tipo de imagens voltadas para a devoção privada. No entanto, a elas se une a tendência a sugerir idéias por meio da alegoria, característica da arte florentina do tempo do grão-duque Cosimo I, dominada pelas personalidades de Giorgio Vasari e do pintor Ângelo Bronzino. A desenhos desses dois artistas remontam também às poses artificiosas das figuras, como paradas no tempo, derivadas dos protótipos de Michelangelo, conforme ditava a estética da época maneirista. As características fisionômicas e estilísticas das figuras, a pincelada determinada e segura, levam a aproximar a obra à produção de Michele Tosini, dito Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, mestre de um dos mais numerosos e importantes ateliês florentinos entre 1550 e 1575. Depois de uma primeira fase ligada justamente a Andrea del Sarto e ao seu mestre, Ridolfo del Ghirlandaio, a partir da década de cinqüenta, Michele Tosini aproximou-se muito do estilo de Vasari e de Bronzino, estudando também as obras de Michelangelo. Esta mudança foi estimulada pela colaboração com o próprio Vasari, desde 1557, na decoração de *Palazzo Vecchio*. Nas obras religiosas, Tosini buscou sempre simplificar os re-

ANDREA DEL SARTO (1487-1530) – (AI)

MICHELE TOSINI DITO MICHELE DI RIDOLFO DEL GHIRLANDAIO (1503-1577) – (ALM) – Madonna and Child with the Young St. John – Florence, Italy, c. 1570 Oil on wood, 50,5 x 41,5 cm – FEK 377.

The Madonna is represented sitting on the ground in the center of a landscape. Opening her arms and hands in an act of adoration, she looks towards the Child Jesus, who, unclothed and sitting on his mother's cloak, in his right hand holds a globe. To the left of the Madonna, the young St. John holds a cane cross and looks towards the divine child. The image poetically suggests the poverty of the sacred characters who are surrounded by pastoral and silent nature, in contrast with the majesty of Christ, lord of the world. The exchange of looks between the figures alludes to the salvation of humanity through Christ's sacrifice on the cross.

The Eva Klabin Foundation picture was attributed in the past to the Florentine painter Andrea del Sarto. In fact, the composition is reminiscent of numerous works of a similar theme that this artist knew how to paint with great originality, innovating a Florentine tradition of this type of image for the use of private devotion. However, to them was added the tendency to suggest ideas through allegory, a characteristic of Florentine art at the time of the grand duke Cosimo I, coined by the personalities of Giorgio Vasari and the painter, Agnolo Bronzino. The drawings of the two artists also call to mind the artistry of poses of the figures, as if frozen in time, derived from the prototypes of Michelangelo, according to the aesthetics of the period of Mannerism. The physiognomic and stylistic characteristics of the figures, the determined and secure brush stroke, lead to the likening of this painting to the production of Michele Tosini, known as Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, master of one of the largest and most important Florentine studios between 1550 and 1575. Following a first phase in which he studied with Andrea del Sarto and starting in the 50's with his later master, Ridolfo del Ghirlandaio, the work of Michele Tosini greatly resembled the style of Vasari and Bronzino, having studied the works of Michelangelo as well. This change was stimulated by the collaboration of Vasari himself, since 1557, in the decoration of the *Palazzo Vecchio*. In religious works, Tosini endeavored to ever simplify the ideals of the Mannerists, out of courtesy to the nor-

buscados esquemas maneiristas, em obséquio às normas da Contra-Reforma, até retomar soluções de tipo arcaizante da primeira metade do século nas obras pintadas nos anos anteriores à sua morte. Frequentemente, a obra de Michele Tosini confunde-se com a dos seus numerosos alunos, com que costumava colaborar, conforme informa Vasari, “tendo sempre no seu ateliê bom número de jovens” e ensinando-lhes “com incrível dedicação”. Não se pode excluir que o autor do quadro da Fundação Eva Klabin seja um desses jovens colaboradores, que atuaram na década de setenta, sob a direção do próprio Giorgio Vasari, no *Studiolo* do grão-duque Francisco I no *Palazzo Vecchio*. Andréa del Minga, por exemplo, dotado de grande sensibilidade para a pintura de paisagem, poderia ter executado o fundo do painel do Rio de Janeiro, em que os motivos da natureza oferecem um adequado comentário e uma entoação sentimental à composição.

As expressões e os escorços das figuras sugerem os nomes de Domenico Buti e de Francesco del Coscia, todos mestres saídos da grande escola de Tosini, e ainda não suficientemente conhecidos para poder formular atribuição mais segura.



ms of the Counter-Reform, by even resuming solutions considered obsolete from the first half of the century in works painted in the years preceding his death. Frequently, the work of Michele Tosini is confused with those of his numerous students, with whom he customarily collaborated, according to Vasari, “always

having in his studio

a good number of youths” and teaching them “with incredible dedication”. The possibility cannot be ruled out that the author of the Eva Klabin Foundation painting could be one of these young collaborators, who worked in the 70's, under the direction of Giorgio Vasari himself, at the *Studiolo* of the grand duke Francisco I at the *Palazzo Vecchio*. Andrea del Minga, for example, gifted with a great sensibility for landscape painting, could have painted the background of the panel in Rio de Janeiro, in which the objects of nature offer an adequate commentary and a sentimental intonation to the composition.

The expressions and the sketches of the figures suggest the names of Domenico Buti and Francesco del Coscia, both great masters born of the great Tosini School, and yet not well-known enough to safely give an attribution to either one.

75

**JEAN DE BOULOGNE, DITO GIAMBOLOGNA
(1529-1608)**

Guerreiro (Marte)

Florença, Itália, 1565-1570

Bronze, 38,0 x 17,5 x 18,0 cm – FEK 335.

**JEAN DE BOULOGNE, KNOWN AS GIAMBOLOGNA
(1529-1608)**

Warrior (Mars)

Florence, Italy, 1565 - 1570

Bronze, 38,0 x 17,5 x 18,0 cm – FEK 335.

A estatueta foi realizada a partir de modelo do escultor belga Jean de Boulogne, que a partir de 1561 se instalou em Florença e se estabeleceu como artista da corte dos Médici, italianizando seu nome em Giambologna. A maquete foi realizada entre 1565 e 1570, mas a fusão, na opinião dos estudiosos, só se concretizou em 1577, por obra de Domenico Portigiani, um dos maiores colaboradores do artista. A escultura, pensada para ser vista livre no espaço, permite ao espectador perceber como o artista utiliza os traços do rosto e a pose da figura para traduzir a prontidão e a determinação marcial que caracterizam o deus da guerra. Todos os músculos da vigorosa anatomia estão tensos e os olhos fitam o inimigo, mas Marte detém o seu ímpeto e torce com força o corpo e o braço armado para trás, se preparando para o ataque. O seu outro braço se estende e se curva para frente de modo a equilibrar a torção, enquanto a mão se estende numa postura de comando. A pose aberta das pernas reforça a sensação dinâmica, traduzindo a ousadia de um desafio. O repertório dos atos lembra a estilização do movimento humano para alcançar a expressão de um temperamento elevado e sublime, que caracteriza o balé e o melodrama da época: mas ao figurar o seu Marte pronto para o ataque, Giambologna representa também a encarnação do heroísmo viril, ideal de comportamento da aristocracia, o que determinou o sucesso dessa figura nas coleções de muitos príncipes da época. O Marte de Giambologna evidencia a habilidade do escultor na representação do movimento e seu domínio perfeito da anatomia sugerido de forma sutil, mas muito precisa e rebuscada, no nu. A combinação entre o extremado refinamento da técnica e o naturalismo da imagem é ainda mais surpreendente quando consideramos que a estatueta mede pouco mais de quarenta centímetros de altura. Mas essa concentração de desafios técnicos e expressivos está sempre presente na produção de estatuetas de bronze de Giambologna, que deveriam passar pelas mãos de numerosos amadores aristocráticos, visando provocar

The statuette was made from the model of the Belgian sculptor, Jean de Boulogne, who immigrated to Florence in 1561 and established himself as an artist of the Medici court, Italianizing his name to Giambologna. The maquette was made between 1565 and 1570, although the casting, in the opinion of scholars, was only rendered in 1577, in the work of Domenico Portigiani, one of the artist's greatest collaborators. The sculpture, thought to be seen in an open space, allows the observer to take notice of how the artist uses the facial features and the pose of the figure to express the readiness and martial determination that characterize the god of war. All the muscles of the robust anatomy are tense and the eyes glare at the enemy, but Mars suppresses his rashness, and forcefully twists his body and the weapon laden arm backward in preparation for attack. His other arm is extended and curved in order to balance the torsion, while the hand is extended in a posture of command. The wide-legged stance reinforces the dynamic feeling, expressing a daring challenge. The repertoire of action recalls a stylization of human movement to achieve the expression of an elevated and sublime temperament, which characterizes the ballet and melodrama of the period: but in creating his Mars ready for the attack, Giambologna also represents the incarnation of virile heroism, the ideal aristocratic behavior, which determined the success of this figure in the collections of many princes at the time. The Mars of Giambologna gives evidence to the sculptor's skill in representing movement and his perfect understanding of anatomy subtly suggested, although very precise and expected in the nude. The combination of extreme technical refinement and the naturalism of the image are even more surprising when we consider that the statuette measures little more than forty centimeters. This concentration of technical and expressive challenges ever present in the production of bronze statuettes by Giambologna, which must have passed through the hands of numerous aristocratic art admirers, aims first and foremost to arouse esteem and wonder in regard to the expressive and



em primeiro lugar a admiração e o prazer da maravilha em relação às considerações expressivas e estilísticas concebidas pelo artista, já parte, nessa época, da sociedade da corte. Conhecem-se outros exemplares da estatueta, por exemplo, na Frick Collection de Nova Iorque e no Cleveland Art Museum. A peça da Fundação Eva Klabin apresenta algum dano no braço direito. As dimensões levemente maiores em relação a outros exemplares conhecidos poderiam sugerir a hipótese de uma fundição mais tardia, talvez do século XVII.

stylistic considerations conceived by the artist, at this time already part of the society of the Court. Other examples of the statuette are known, for example, in the Frick Collection in New York and at the Cleveland Art Museum. The Eva Klabin Foundation piece presents some damage on the right arm. The slightly larger dimensions of the statuette in comparison with the other known examples could suggest the possibility of a later founding, in perhaps the seventeenth century.

JAN PROVOST (1465-1529)

Madona, menino e dois anjos
Bruges, Flanders, 1510-1520
Óleo sobre madeira, 56,5 x 50,0 cm
FEK 510.

JAN PROVOST (1465-1529)

Madonna, Child and Two Angels
Bruges, Flanders, 1510-1520
Oil on wood, 56,5 x 50,0 cm
FEK 510.

Matriculado antes no grêmio dos pintores de Antuérpia, a partir de 1494 Jan Provost estabeleceu-se em Bruges, maior centro de produção da pintura e da tapeçaria na Flandres da época, travando relações com a arte de Gerard David. Em 1520-21 teve contatos com Dürer em Antuérpia e em Bruges. As obras de Jan Provost são numerosas e representam um dos últimos momentos vitais da tradição flamenga, iniciada por Jan Van Eyck e por Rogier Van der Weyden antes da crise provocada pela assimilação das propostas renascentistas e maneiristas chegadas da Itália.

No painel da Fundação Eva Klabin, Nossa Senhora, vestida de vermelho e de azul, senta-se na frente de um alto encosto coberto por um pano verde, com uma coluna de mármore colorido, fechando a paisagem do fundo. A madona carrega no colo o menino Jesus, meio envolvido nas fraldas, que se inclina para tocar um livro apresentado por dois anjos. As vestes e as asas das duas criaturas são pintadas em cores vivas e preciosas. A imagem lembra o destino do Redentor que é o de realizar as profecias contidas nos escritos revelados por Deus ao longo da história do povo judeu. O conjunto é próximo a composições de Dirck Bouts, assim como as fisionomias dos personagens, que também podem ser comparadas a protótipos de Hans Memling, sugerindo que a cultura do autor do painel foi orientada pelos dois mais importantes sucessores da arte de Rogier van der Weyden entre Louvain e Bruges no último quartel do século XV.

Previously gaining his membership to the community of painters in Antwerp, in 1494 Jan Provost immigrated to Bruges, the largest center of production of paintings and tapestries in Flanders at the time, closely connected to the art of Gérard David. In 1520-1521 Provost held relations with Dürer in Antwerp and Bruges. The works of Jan Provost are numerous and represent one of the last flourishing periods of the Flemish tradition, initiated by Jan Van Eyck and Rogier Van der Weyden before the crisis provoked by the assimilation of the proposals of the Renaissance and Mannerism from Italy.

In the Eva Klabin Foundation panel, the Madonna dressed in red and blue, sits in front of a high support covered by a green cloth, with a colorful marble column, half-blocking the background landscape. The Madonna holds the Child Jesus in her lap, half-wrapped in a diaper, and the child bends forward to touch a book presented to him by two angels. The garments and wings of the two creatures are painted in lively and precious colors. The image is suggestive of the destiny of the Redeemer that will fulfill the prophecies contained in the writings revealed by God throughout the history of the Jewish people. The arrangement is similar to the compositions of Dieric Bouts, as are the physiognomies of the characters, who could also be compared to the prototypes of Hans Memling, suggesting that the culture of the panel's author was orientated by the two most important successors of the art of Rogier Van der Weyden between Leuven and Bruges in the last quarter of the fifteenth century.



ADRIAEN ISENBRANT (c. 1490-1551)

Madona com menino e paisagem

Bruges, Flandres, c. 1530.

Óleo sobre madeira, 106,0 x 75,0 cm

FEK 597.

ADRIAEN ISENBRANT (c. 1490-1551)

Madonna and Child and landscape

Bruges, Flanders, c. 1530.

Oil on wood, 106,0 x 75,0 cm

FEK 597.

Nossa Senhora, vestida de vermelho e de verde escuro, senta-se numa grande rocha como num trono apoiando-se em uma vultosa árvore. Segura o menino Jesus nu no colo e lhe oferece, com a mão direita, um pequeno cacho de uvas, símbolo do sacrifício da cruz. Atrás dela, abre-se ampla paisagem com castelos, casebres, vilarejos e campos cultivados, em que aparecem pequenos animais, entre os quais se nota um macaco. O tema do papel redentor de Jesus e do seu destino é apresentado numa atmosfera de idílio campestre que confere humilde ternura à cena familiar, destacando a carinhosa relação entre a jovem mãe, trajada singelamente, de longos cabelos loiros soltos nos ombros, e a criança, cujo corpo grácil e nu evidencia sua condição indefesa e precária. Por outro lado, a pose do menino sentado, que parece abençoar ao receber o singelo presente da mãe, lembra a majestade da criança divina que passa despercebida aos olhos do mundo. Obras semelhantes na composição e no formato, atribuídas a Adriaen Isenbrant, encontram-se na Alte Pinakothek de Munique e no Fine Arts Museum de San Francisco, ambas representando a cena evangélica do repouso durante a fuga para o Egito. No quadro da Fundação Klabin, entretanto, a composição parece ter servido para traduzir um significado simbólico e não narrativo, faltando os episódios acessórios extraídos dos evangelhos apócrifos como a queda dos ídolos, o milagre das palmeiras e o dos campos de trigo. A comparação com as pinturas mencionadas evidencia uma maior dureza no desenho das figuras, na representação da paisagem e da vegetação, assim como no tratamento da cor desprovida das sutis nuances que se encontram em outras obras de Isenbrant. É possível, portanto, que a obra da Fundação Eva Klabin seja um produto do ateliê, de toda forma realizado em parte com a intervenção de colaboradores, utilizando idéias e desenhos derivados das composições do mestre. As partes figurativas são inspiradas na grande tradição artística da cidade de Bruges, em que Isenbrant foi ativo desde cerca de 1510 até a morte. As fisionomias, em particular, possuem influências da arte

Dressed in red and dark green, the Madonna sits on a large rock as if on a throne leaning against a towering tree. She holds the nude Child Jesus in her lap and offers him, with her right hand a small cluster of grapes, symbol of the sacrifice of the cross. Behind her, unfolds a broad landscape with castles, cottages, villas and cultivated fields, in which small animals appear, among them a monkey. The theme of the redeeming role of Jesus and of his destiny is presented in a pastoral environment that confers humble tenderness to the familiar scene focusing on the loving relationship between the young mother, simply clothed and with long, blonde, hair that falls down on her shoulders, and the child whose thin, nude body, demonstrates his defenseless and precarious condition. Contrarily, the pose of the sitting Child, who appears to bless the simple present from his mother as he receives it, reinforces the majesty of the divine child that passes unnoticed to the eyes of the world. Similar works in composition and format, attributed to Adriaen Isenbrant, are found at the Alte Pinakothek in Munique and the Fine Art Museum in San Francisco, both representing the evangelic scene of Rest on the Flight to Egypt. In the Klabin Foundation picture, the composition seems to have served to express symbolic meaning rather than narrative meaning, lacking the accessory episodes extracted from the Apocrypha gospels such as the fall of the idols, the miracle of the palms and that of the fields of wheat. The comparison with the pictures mentioned demonstrates a greater harshness in the drawing of the figures and the representation of the landscape and vegetation, as it does in the treatment of the color wanting in subtle nuances found in other works of Isenbrant. It is possible, however, that the work belonging to the Eva Klabin Foundation could be a product of the studio, by all means made in part with the intervention of collaborators, using ideas and drawings derived from the compositions of the master. The figurative parts are inspired in the great artistic tradition of the city of Bruges, in which Isenbrandt was active from approximately 1510 until the time of his death. The physiognomies in particular possess



de Hans Memling e de Gerard Dou, enquanto a paisagem poderia ser aproximada às obras de Joaquim Patinir, como o Repouso da Fuga para o Egito do Minnesota Art Institute de Minneapolis, datado de cerca de 1515, ou o retábulo com o mesmo tema do Museo del Prado, em Madrid, pela nova

82 importância expressiva dada à representação da natureza, que caracteriza dentro da história da arte européia a originalidade dos mestres desta época da pintura flamenga.



influences of the art of Hans Memling and Gerrard Dou, while the landscape could be likened to the works of Joachim Patenier, such as the *Rest on the Flight to Egypt* of the Minnesota Art Institute in Minneapolis, dated approximately 1515, or the altarpiece with the same theme at the Museo del Prado in Madrid because of the new expressive importance given to the representation of nature, which characterizes the originality of the masters of this period in Flemish painting within the history of European art.



JAN GOSSAERT, DITO MABUSE (1478-1533)

Madona com menino

Países Baixos, c. 1520

Óleo sobre tela, 31,0 x 22,8 cm

FEK 72.

Na pintura de Jan Gossaert, dito Mabuse, a tradição flamenga, as influências da gráfica de Dürer e de Lucas van Leyden e a do Renascimento italiano, descoberto durante a sua viagem a Roma, em 1508, na comitiva do duque Felipe de Borgonha, convergem para originar uma das primeiras manifestações do Maneirismo nos Países Baixos. Uma composição muito semelhante nas figuras à da Fundação Eva Klabin encontra-se no museu de Policka, na República Checa, sendo, porém, ambientada num interior com ornamentação clássica e possuindo uma paisagem no fundo. No quadro da Fundação Eva Klabin, o ambiente é mais íntimo e as figuras emergem da sombra. As vestimentas da Nossa Senhora possuem cores mais harmoniosas e quentes, acentuando a ternura do olhar da mãe e a sua atitude afetuosa e preocupada para com a criança. Na figura feminina transparece o eco de Lucas van Leyden, mas a composição parece derivada das gravuras de Dürer pela intensidade dos sentimentos. Especialmente pela escolha do momento em que a Madona levantando o véu quase parece consciente do futuro sacrifício da criança apoiada num plano de mármore sugerindo uma mesa de altar, sobre o qual brilham, como gotas de sangue vivo, algumas cerejas vermelhas. A pose do menino, de complexão atlética esperneando, indica que o pintor teve contato com as idéias de Michelangelo e de Rafael na Itália. A evidente presença de soluções estilísticas nórdicas, em particular a influência das composições de Dürer, sugere que a peça foi realizada num momento não distante da viagem do artista alemão à Flandres, por volta de 1520.

JAN GOSSAERT, KNOWN AS MABUSE (1478-1533)

Madonna and Child

The Netherlands, c. 1520

Oil on canvas, 31,0 x 22,8 cm

FEK 72.

In the painting of Jan Gossaert, known as Mabuse, the Flemish tradition and the graphic influences of Dürer and Lucas van Leyden, as well as that of the Italian Renaissance, discovered during his trip to Rome in 1508, accompanying the entourage of the duke Philip III of Burgundy, converge to originate one of the first manifestations of Mannerism in The Netherlands. A composition very similar to the figures of that of the Eva Klabin Foundation is found at the Policka Museum, in the Czech Republic, being, however, in an interior setting with classic ornamentation and possessing a landscape in the background. In the Eva Klabin Foundation picture the environment is more intimate and the figures emerge from the shadows. The garments of the Madonna possess more harmonious and warmer colors accentuating the tenderness on the mother's gaze, as well as her affectionate and concerned attitude towards the child. In the feminine figure, the echo of Lucas van Leyden becomes evident, although the composition seems derived from the engravings of Dürer because of the emotional intensity. This is evident especially because of the moment chosen in which the Madonna, lifting her veil, seems almost conscious of the future sacrifice of the child, who is supported on a marble surface, suggesting an altar table, on which some red cherries shine, like drops of fresh blood. The pose of the Child, of athletic complexion kicking about, indicates that the painter had contact with the ideas of Michelangelo and Raphael in Italy. The evident presence of Nordic stylistic solutions, in particular the influence of the compositions of Dürer, suggest that the piece was made not too long after the trip the German artist made to Flanders, in approximately 1520.



FRANÇOIS CLOUET (c. 1522-1572) – (AI)

Retrato de Homem

França, 1560-1570

Óleo sobre madeira, 25,0 x 19,0 cm

FEK 54.

O retrato da Fundação Eva Klabin apresenta as qualidades de severa elegância e penetração psicológica dos mais conhecidos retratos do artista. O personagem que, pelo traje, poderia ser um eclesiástico, é figurado de três quartos com as feições claramente iluminadas contrastando com a sombra do fundo e o preto da vestimenta. O estado de conservação da superfície, necessitando de limpeza, não permite hoje distinguir com precisão os valores cromáticos formados por um leque sóbrio de cores, traduzindo a interioridade do retratado e a sua severidade, a diferença dos requintes manifestados pelos detalhes do trajar em outros retratos de aristocratas realizados pelo artista. Tudo traduz simplicidade e força de temperamento. Os detalhes do rosto lembram a técnica de Clouet (c. 1522-1572), grande desenhista e autor de iluminuras utilizadas em medalhões, ou para ornamentar encadernações de livros destinados a importantes figuras da corte de França, em particular a rainha Caterina de’Medici, que teve uma predileção particular pelos retratos do pintor. Nos retratos pintados a óleo, ainda escassamente documentados, Clouet se revela em dia com a arte italiana da sua época, aproximando-se, no recorte das figuras e nas apazíveis e pacatas tonalidades das cores, dos resultados da pintura veneziana e lombarda.

FRANÇOIS CLOUET (c. 1522-1572) – (AI)

Portrait of a Man

France, 1560-1570

Oil on wood, 25,0 x 19,0 cm

FEK 54.

The portrait of the Eva Klabin Foundation presents the qualities of the severe elegance and psychological penetration of the most well-known portraits of the artist. The character, who, by his clothing, could have been an ecclesiastic, is figured at three quarters with the features clearly illuminated, contrasting with a shadow in the background and the black of his garment. The state of preservation of the surface, needing cleaning, does not today allow one to distinguish the chromatic values formed by the sober palette of colors, expressing the intimacy of the portrait and its severity, a difference in refinements manifest by the details in the clothing in other portraits of aristocrats made by the artist. All this expresses simplicity and strength of temperament. The details of the face are indicative of the technique of Clouet (c. 1522-1572), the great draftsman and author of illuminated manuscripts used in medallions, or for ornamentation of book covers of books designed for important figures of the French Court, in particular for the queen, Catherine de’ Medici, who had a particular predilection for the portraits of the painter. In the portraits painted in oil colors, still scarcely documented, Clouet reveals himself well versed in the Italian art of his time, nearing, in the design of the figures and the pleasurable and peaceful hues of the colors, the results of Venetian and Lombardian painting.



**JACOPO ROBUSTI, DITO IL TINTORETTO
(1518-1594)**

Retrato de Nicolaus Padavinus

Veneza, Itália, 1589

Óleo sobre tela, 116,0 x 88,5 cm – FEK 378.

A atividade de Jacopo Tintoretto como retratista, durante os últimos anos da sua vida, foi desenvolvida, sobretudo, ao serviço dos membros da alta aristocracia veneziana. Continuando uma grande tradição inaugurada por Tiziano, o pintor soube criar uma fórmula de sucesso, unindo a descrição cuidadosa dos elementos necessários para qualificar o nível social dos personagens, o ambiente e o traje, a uma penetrante análise dos traços fisionômicos, com resultados de grande realismo psicológico. Ocupado com a realização de grandiosas encomendas para a república e para as principais instituições religiosas de Veneza, Tintoretto deixava em grande parte a execução aos seus colaboradores limitando a sua intervenção às partes mais importantes das telas. No belo retrato da Fundação Eva Klabin aparece uma inscrição em latim identificando o retratado e a ocasião da encomenda: “Nicolaus Padavinus a Decemvirum secretis extra ordinem electus MDLXXXIX” (Nicolò de Pádua, eleito secretário dos Decênviros secretos no ano de 1589). A grafia correta do nome seria “Nicolaus Patavinus”: é possível, portanto, supor que o erro seja fruto da incompreensão de um texto mais antigo durante restauro realizado no passado. Toda a inscrição seria assim de uma época posterior. O Nicolò de Pádua mencionado poderia ser o juriconsulto Nicolò Genua Patavino, morto em 1615, autor de tratados de direito, editados em Veneza ainda em 1621. O texto nos informa de que Nicolò teve a honra extraordinária de ser eleito como um dos quatro secretários do Conselho dos Dez, do governo da República de Veneza, embora não fizesse parte da ordem dos juristas da cidade. O cargo era um importante passo para poder conseguir a admissão no selecionado círculo do poder e da mais elevada aristocracia veneziana. A importância da nomeação, que deu origem à encomenda a um dos mais celebrados pintores de Veneza, justificaria a pose orgulhosa e solene do retratado. O traje é típico dos nobres venezianos da segunda metade do século XVI: a toga longa preta, forrada de pele, de amplas mangas; bem como o ambiente

**JACOPO ROBUSTI, KNOWN AS IL TINTORETTO
(1518-1594)**

Portrait of Nicolaus Padavinus

Venice, Italy, 1589

Oil on canvas, 116,0 x 88,5 cm – FEK 378.

The work of Jacopo Tintoretto as a portrait artist during the last years of his life was developed, principally, in service of the members of the Venetian high aristocracy. Continuing a great tradition inaugurated by Titian, the painter knew how to create a formula for success, uniting the careful description of the necessary elements in order to designate the social status of the characters, the environment and the garments, to a penetrating analysis of physiognomic traits, with great psychological realism as a result. Occupied with the undertaking of grandiose commissions for the Republic and for the principal religious institutes of Venice, Tintoretto left a large part of the work to his collaborators limiting his intervention to the most important parts of the canvases. In the beautiful portrait of the Eva Klabin Foundation appears na inscription in Latin identifying the portrait and the occasion of the commission: “Nicolaus Padavinus a Decemvirum secretis extra ordinem electus MDLXXXIX” (Nicolò de Pádua, elected secretary of the secret Decemviri in the year 1589). The correct spelling of the name would be “Nicolaus Patavinus”: is it possible, however, to assume that the error was made because of a misunderstanding of a more antique text during a restoration effected in the past. The entire inscription would thus be from a previous period. The Nicolò de Pádua mentioned could be the jurist Nicolò Genua Patavino, who died in 1615, author of contracts of law, edited in Venice until 1621. The text informs us that Nicolò had the extraordinary honor of being elected as one of the four secretaries of the Council of Ten of the government of the Republic of Venice, although he was not a part of the order of jurists of the city. The position was an important step in gaining admission to the selected circle of power and to the highest Venetian aristocracy. The importance of such a nomination that led to the commissioning of one of the most celebrated Venetian painters, would justify the proud and solemn pose of the subject. The clothing is typical of the Venetian nobles of the latter half of the sixteenth century: the long, black toga lined with animal skin and abundant



90 áulico enfeitado por grandes colunas de mármore. O retrato traduz a imagem de dignidade, de sobriedade, de equilíbrio almejada pelo homem de estado da república: as virtudes e as características humanas que o tornariam digno de continuar a tradição de bom governo de que a nobreza veneziana se orgulhava, para formar uma casta extremamente fechada na defesa dos próprios privilégios. Por outro lado, o olhar agudo e as feições do rosto, realizadas com admirável maestria pelo pincel do pintor, sugerindo uma profunda compreensão do temperamento do modelo, traduzem inteligência e perspicácia no manuseio dos assuntos diplomáticos e políticos, dignos de um estadista da época de Maquiavel, experimentado conhecedor da realidade humana.



sleeves; much like the regal environment adorned by large marble columns. The portrait expresses the image of dignity, of sobriety, of balance ardently desired by the statesman of the Republic: the virtues and human characteristics that would dignify the continued tradition of good government, for which the Venetian nobility prided itself on by forming an extremely closed cast in defense of their own privileges. Contrarily, the sharp look and the facial features, executed with admirable mastery by the painter's brush, suggesting a profound comprehension of the model's temperament, express intelligence and astuteness in the handling of diplomatic and political issues, worthy of a statesman of the Machiavellian period, an experienced connoisseur of human reality.



LEONARD LIMOUSIN (c. 1505-1577)

Doze sibilas
Limoges, França, primeira metade do séc. XVI
Metal esmaltado, 12,5 Ø cm
FEK 991.

No final do século XV, na França apareceu um novo método para a utilização do esmalte, o chamado esmalte pintado, que foi monopólio dos ateliês de Limoges, que exportaram sua produção para toda a Europa. De modo geral, a cada tinta corresponde uma camada de esmalte e um cozimento da peça. Os perfis das figuras são realizados com o buril, gravando levemente a camada clara superior até aparecer o fundo mais escuro. A habilidade dos artistas de Limoges alcançou resultados extraordinários pela grande liberdade dos desenhos, o amplo leque das tintas, o uso do claro-escuro e, sobretudo, pela típica pintura em preto e branco, chamada de *grisaille*, imitando o efeito translúcido dos camafeus e das pedras preciosas. A Coleção Eva Klabin possui peças assinadas por dois dos mais destacados artistas dentre os numerosos ateliês familiares que utilizaram esta técnica, na Limoges do século XVI, Leonard Limousin e Pierre Reymond. Leonard Limousin, isto é, de Limoges, foi o mais famoso de uma família de sete artistas do esmalte em metal. Em 1530 foi chamado para servir ao rei Francisco I como artista da corte e manteve esse lugar durante o reinado de Henrique II. Para os dois soberanos realizou muitos retratos em esmalte, entre os quais algumas plaquetas com a imagem de Diana de Poitiers, amante de Henrique, assim como pratos, vasos, jarros, copas e outros trabalhos decorativos. Foi conhecido também como pintor. Asua longa e produtiva carreira começou sob a influência da gravura alemã e holandesa. Seu primeiro trabalho, datado do ano de 1532, é uma série de dezoito plaquetas figurando a Paixão de Cristo, derivadas de gravuras de Dürer. No entanto, a presença de importantes artistas italianos, Rosso, Primaticcio, Solário, ativos na residência de Francisco I, em Fontainebleau, acabou orientando a obra de Leonard para o estilo clássico do Renascimento, bem como para temas mitológicos. As doze plaquetas da Fundação Eva Klabin representam o conjunto das sibilas, profetisas da mitologia grega. Cada uma carrega o seu atributo característico e é acompanhada de cartela com inscrição que a identifica. Consideradas freqüentemente

LEONARD LIMOUSIN (c. 1505-1577)

The Twelve Sibyls
Limoges, France, first half of the 16th Century
Enameled metal, 12,5 Ø cm
FEK 991.

At the end of the fifteenth century in France, there appeared a new method of using enamel, the so-called enamel painting, which was a monopoly of the Limoges studios, which exported their production throughout Europe. In general, to each color corresponds a layer of enamel and a firing of the piece. The profiles of the figures are made with a burin by slightly engraving the surface clear layer until the lower darker layer appears. The skill of the Limoges artists achieved extraordinary results through the great liberty of the drawings, the ample palette of colors, the use of dark and light, and above all, through the typical black and white method, called *grisaille*, imitating the translucent effect of the cameos and precious stones. The Eva Klabin Collection possesses pieces signed by two of the most prominent artists among the numerous family studios that used this technique in Limoges of the sixteenth century, Leonard Limousin and Pierre Reymond. Leonard Limousin, that is, of Limoges, was the most famous of a family of seven artists of enamel in metal. In 1530, he was called to serve the king, Francis I as a court artist and maintained this position during the reign of Henry II. He made many portraits in enamel for the two sovereigns, among them some plaques with the image of Diane de Poitiers, courtesan to Henry, as well as dishes, vases, pitchers, cups and other decorative works. He was also recognized as a painter. His long and productive career began under the influence of German and Dutch engraving. His first work, dated in the year 1532, is a series of twelve plaques depicting the Passion of Christ, derived from the engravings of Dürer. However the presence of important Italian artists such as Rosso, Primaticcio e Solario, who were active at the residence of Francis I, in Fontainebleau, ended up orienting the work of Leonard to the classic style of the Renaissance, as well as to mythological themes. The twelve plaques of the Eva Klabin Foundation represent the group of Sibyls, oracles of Greek mythology. Each one carries its characteristic attribute and is accompanied by a plaque with an inscription that identifies it. They were frequently



durante a Idade Média como anunciadoras dos eventos da vida de Jesus Cristo, junto com os profetas do Antigo Testamento, as sibilas, cada uma tendo o nome de uma cidade ou de uma região do mundo então conhecido, a Europa, a Ásia e a África, simbolizavam também a missão universal do Cristianismo, superando as religiões da antigüidade. Suas imagens tiveram particular difusão entre a segunda metade do século XV e a primeira do século XVI, devido à publicação impressa na Itália da obra *Institutiones Divinae*, de Lactancius (Subiaco, 1465) e de outra obra sobre as discordâncias entre os escritos de São Jerônimo e Santo Agostinho, publicada em 1481 pelo dominicano Filippo Barbieri, inquisidor na Sicília. Nesse livro, o número das sibilas, antes variável de seis a dez, foi fixado definitivamente em doze, correspondendo ao dos profetas judeus. As plaquetas da Fundação Klabin remontam, portanto, a um período posterior e documentam a popularidade das

considered during the Middle Ages as announcers of the events of Jesus Christ, together with the prophets of the Old Testament, the Sibyls, each having the name of a city or region around the then-known world, Europe, Asia and Africa, also symbolized a universal mission of Christianity, overcoming the religions of antiquity. Their images spread particularly between the latter half of the fifteenth century and the first half of the sixteenth century, due to the publication printed in Italy of the work *Institutiones Divinae*, by Lactancius (Subiaco, 1465), and of another work about the disagreements between the writings of St. Jerome and St. Augustine, published in 1481 by the Dominican, Filippo Barbieri, inquisitor in Sicily. In this book, the number of Sibyls, before varying from six to ten, was definitively fixed at twelve, corresponding to that of the Jewish prophets. The Klabin Foundation plaques, however, recall a later period and document a popularity of the figures

figuras das sibilas na França durante o reinado de Luís XII e de Francisco I. Estilisticamente, as obras seguem modelos italianos: as sibilas pintadas pelo ateliê de Bernardo Betti, *il Pinturicchio*, nos apartamentos do papa Alexandre VI Borgia, no Vaticano, em 1494, e as gravuras de sibilas e profetas editadas em Florença nos últimos anos do século XV por Baccio Bandini. O desenho não evidencia ainda fortes influências dos artistas italianos ativos em Fontainebleau; as cores são distantes da gama utilizada posteriormente por Leonard Limousin e o mostram ainda preso à maneira do mestre Leonard (Nardon) Pénicaud, sugerindo uma datação do início da atividade do artista, e, portanto, anterior a 1527.



PIERRE REYMOND (c. 1513-1584)

Jarro
Limoges, França, 1560-1570
Metal esmaltado (grisaille), 31,0 x 13,0 x 15,0 cm
FEK 351.

As primeiras obras de Pierre Reymond são datadas de 1534. Ele foi mestre de um importante ateliê em Limoges, sendo eleito por duas vezes cônsul do grêmio dos artistas do seu ofício, em 1560 e 1567. O seu ateliê foi particularmente ativo na produção de caixinhas e acessórios para mesa. O jarro da Fundação Eva Klabin apresenta decoração dividida em três faixas sobrepostas, em *grisaille*, com temas relacionados a uma interpretação fantástica da mitologia clássica e ao culto de Baco (Dioniso) “deus do vinho”. A primeira, abaixo do colo enfeitado por motivo de folhas de acanto, figura um cortejo de faunos acompanhando Sileno; a segunda, uma luta de guerreiros nus; e a terceira, seres monstruosos com características de faunos e asas. Os motivos do repertório são semelhantes aos de outros vasos existentes no Hermitage de São Petersburgo e no Taft Museum de Cincinnati, com datação ao redor de 1560, e são típicos das composições de Reymond, utilizando amplo leque de desenhos derivados de gravuras italianas, alemãs ou flamengas, bem como de ilustrações de livros franceses e decorações formadas por seres monstruosos, chamadas de *grotescas*, introduzidas pelos artistas ativos na residência real de Fontainebleau.



PIERRE REYMOND (c. 1513-1584)

Pitcher
Limoges, France, 1560-1570
Enameled metal (grisaille), 31,0 x 13,0 x 15,0 cm
FEK 351.

The first works of Pierre Reymond are dated in 1534. He was master of an important studio in Limoges, being twice elected consul of the society by the artists in his trade, in 1560 and 1567. His studio was particularly active in producing small boxes and dining accessories. The pitcher of the Eva Klabin Foundation presents decoration divided in three bands, in *grisaille*, with themes related to a fantastic interpretation of classic mythology and the Bacchus cult (Dionysius), “the god of wine”. The first, below the neck of the pitcher, is decorated in an acanthus foliage motif, figuring a procession of fauns accompanied by Silenus; the second is a battle of nude warriors; and the third depicts monstrous beings with characteristics of fauns and wings. The repertoire motifs are similar to those of other vases kept at the Hermitage in Saint Petersburg and at the Taft Museum in Cincinnati, dated approximately in 1560, and are typical of the compositions of Reymond using a collection of drawings derived from Italian, German and Flemish engravings, as are the illustrations of French books and decorations of monstrous beings, called *grotesques*, introduced by the artists active at the residence of Fontainebleau.



ATELIÊ DOS TEMAS MORAIS E DE AMOR – (ALM)

Cofre portátil
Veneza, Itália, primeira metade do século XVI
Madeira folheada a ouro, gesso e óxido de chumbo (pastiglia), 12,0 x 20,0 x 13,0 cm – FEK 350.

Dois cofres de forma retangular com quatro suportes circulares. O primeiro apresenta seis relevos em *pastiglia* de chumbo branca aplicados sobre fundo dourado enfeitado por uma punção diagonal: dois relevos nos lados mais compridos, um para cada lado curto. Os relevos são divididos por pilastras com capitéis e enfeites vegetais em forma de candelabro. Abaixo deles corre um friso decorado com ramos de videira e flores. Entre as cenas dos lados compridos, duas podem ser interpretadas como sendo cenas bíblicas: o triunfo de Davi e Ester diante de Assuero. Nos outros lados há cenas da história romana. Trata-se provavelmente de César recebendo a cabeça de Pompeu, o juramento dos Horácios, a luta entre Horácios e Curiácios e a história de Tito Mânlio Torquato. A tampa apresenta pômulos circulares. Uma moldura *guilloché* a festão inclui esfinges e decorações a grotesca.

O segundo cofre apresenta quatro relevos, um em cada lado, sendo divididos por pilastras decoradas com os mesmos motivos vegetais. O friso inferior inclui motivos em forma de concha, alternados com videiras e caules. Os temas podem ser identificados como *Múcio Scévola pondo a mão direita na brasa diante do rei etrusco Porsenna*; o mito de *Diana e Acteão*. Falta a cabeça do mal-aventurado caçador que aparece à esquerda acompanhado por um cão e surpreende a deusa nua com duas companheiras banhando-se numa fonte. Os outros relevos representam o triunfo de um imperador romano, e Marco Curzio Rufo, a cavalo, jogando-se nas chamas. Os fundos apresentam paisagens imaginárias com castelos e cidades. A tampa tem moldura *guilloché* com festões alternados com flores e uma circular com motivos vegetais incluídos entre grotescas de seres híbridos.

O repertório decorativo dos objetos permite aproximá-los à produção de um ateliê identificado pelos estudiosos com o nome de *Ateliê dos Temas Morais e de Amor*, considerado como veneziano e ativo na primeira metade do século XVI. Cofres atribuídos ao mesmo ateliê e comparáveis com as peças da Fundação Eva Klabin encontram-se na Walters Art

STUDIO OF THEMES ON MORAL AND LOVE – (ALM)

Portable Safe
Venice, Italy, first half of the 16th Century
Gilded wood, plaster and lead oxide (pastiglia), 12,0 x 20,0 x 13,0 cm – FEK 350.

These pieces are two rectangular-shaped safes with four circular supports. The first presents six reliefs in *pastiglia*, ground lead exposed to vinegar, applied over a gold background decorated by diagonal punctures: two reliefs in the longer sides, one relief on each of the shorter sides. The reliefs are divided by pilasters with capitals and foliage decorations in the forms of a candelabrum. Below these stretches a frieze decorated with grapevines and flowers. Between the scenes on the long sides two can be interpreted as Biblical scenes: the triumph of David, and Esther before Ahasuerus. On the other sides there are scenes of Roman history. It is most likely Julius Caesar receiving the head of Pompey, the testimony of Horatii and Curiatii and the story of Tito Manlio Torquato. The lid presents a circular cheekbone. A *guilloché* frame as a festoon includes sphinxes and *grotesque* decorations.

The second safe includes four reliefs, one on each side, being divided by pilasters that are decorated with the same botanical motifs. The lower frieze includes shell motifs, alternated with grapevines and stems. The themes could be identified as Mucius Scaevola placing his right hand in the fire before the Etruscan king, Porsenna; the myth of Diana and Acteon. The head is missing from an ill-fortuned hunter that appears to the left accompanied by a dog, surprising a nude goddess and two companions bathing in a spring. The other reliefs represent the triumph of a Roman Emperor, and Marco Curzio Rufo on horseback, throwing himself into the flames. The backgrounds present imaginary landscapes with castles and cities. The lid has a *guilloché* frame with festoons alternated with flowers and a circular with botanical motifs included among *grotesques* of hybrid beings.

The decorative repertoire of the objects associates them to the production of the studio identified by scholars with the name *Studio of Themes on Moral and Love*, considered Venetian and active in the first half of the sixteenth century. Safes attributed to the same studio and similar to the Eva Klabin Foundation pieces are found at Walters Art Gallery



de Baltimore e na Martin D’Arcy Art Gallery da Universidade Loyola em Chicago.

A decoração de pequenos cofres com relevos em pastilha de chumbo branco misturado com goma arábica como colante difundiu-se talvez em relação aos grandes cofres em pastilha de gesso com cenas romanas, realizados em Mântova pelo ateliê do pintor Andréa Mantegna para o casamento de Paola Gonzaga com o conde de Göritz, conservados hoje no Museu de Klagenfurt na Áustria, mas os trajes das figuras não são inspirados no estudo arqueológico característico do ambiente mantovano ou veneziano da época, pois apresentam muitas vezes elementos contemporâneos e semelhanças com as xilogravuras alemãs da época. De Winter evidenciou a dependência de algumas cenas, como o triunfo de César, das xilogravuras produzidas em Veneza pelo alemão Johannes Argenterensis em 1504 e relacionadas com as ilustrações de livros editados na cidade.

Poder-se-ia supor que os cofres tenham um lugar de origem entre Veneza e a Alemanha meridional, ou o Tirol do sul, nos primeiros cinquenta anos do século XVI.

de Baltimore and at Martin D’Arcy Art Gallery of Loyola University in Chicago

The decoration of small safes embellished with reliefs in white lead paste mixed with acacia gum as a sealant, perhaps spread in connection to the large safes in plaster paste, with Roman scenes, made in Mantua by the studio of the painter, Andrea Mantegna, for the wedding of Paola Gonzaga with the count of Gorizia, preserved today at the Carinthian State Museum in Klagenfurt, Austria, although the garments of the figures are not inspired by the archeological study characteristic of the Mantuan or Venetian environment at the time because they often present contemporary elements and similarities to the German xylographs of the time. De Winter perceived a dependence on some scenes, such as the triumph of Caesar, from the xylographs made in Venice by the German, Johannes Argenterensis in 1504 and connections to the illustrations of books edited in the city.

It could be assumed that the safes originated somewhere between Venice and southern Germany, or South Tyrol, in the first fifty years of the sixteenth century.

CÁLICE

Veneza, Itália, c.1500
Cobre esmaltado,
21,0 x 13,5 Ø cm
FEK 348.

GOBLET

Venice, Italy, c.1500
Enameled copper,
21,0 x 13,5 Ø cm
FEK 348.

O cálice fechado com tampa, provavelmente para uso litúrgico, é decorado com gomos de cores alternadas azul-anil e branco, divididos por elementos em forma de palmeiras pintadas em ouro. Nos gomos brancos repete-se o motivo da palmeira também em ouro. No pé há vestígios de uma moldura *guilloché* e de rosetas de cinco pétalas e corolas em ouro sobre fundo azul. Os motivos decorativos reproduzem a ornamentação em gomos das taças e copas conhecidas como *costolate*, realizadas em vidro de Murano, que eram, por sua vez, inspiradas nos objetos de vidro do Oriente Médio e nos metais produzidos na Pérsia durante o final da época da dinastia Sassânida. Os motivos dourados sobre esmalte branco, verde ou azul imitavam os fundos dos esmaltes venezianos translúcidos, que se tornaram populares na região dos Alpes ao Norte de Veneza durante a segunda metade do século XV e os primeiros anos do XVI. Objetos com motivos semelhantes, talvez procedentes do mesmo ateliê, podem ser encontrados nos acervos do Wadsworth Atheneum, da Martin D’Arcy Gallery of Art, na Universidade Loyola em Chicago e na National Gallery of Canada em Ottawa. Os esmaltes venezianos ornavam não apenas peças especiais para a mesa e os banquetes, mas também relicários, candelabros, e lâmpadas para altar.

The goblet closed with a lid, probably for liturgical use, is decorated with knobs alternating in color of indigo and white, divided by elements in the form of palm trees painted in gold. On the white knobs the palm motif repeats in gold paint as well. On the foot there are traces of a *guilloché* frame and five-petaled rosettes and corollas in gold over a blue background. The decorative motifs reproduce the ornamentation of knobs of goblets and glasses known as *costolate*, made in Murano glass, which were inspired in the glass objects of the Middle East and in the metals produced in Persia during the end of the Sassian Dynasty era. The golden motifs over white, green or blue enamel imitated the backgrounds of the translucent Venetian enamels, which became popular in the region of the Alps in the north of Venice during the latter half of the fifteenth century. Objects with similar motifs, perhaps originating from the same studio, can be found in the collections of the Wadsworth Athenaeum, the Martin D’Arcy Gallery of Art, at Loyola University in Chicago, and in the National Gallery of Canada in Ottawa. The Venetian enamels adorned not only special pieces for dining and banquets, but also reliquaries, candelabums and altar lamps.



TAPEÇARIA

Flandres, segunda metade do séc. XVI

Algodão e lã tingida,

200,0 x 178,0 cm

FEK 1012.

100

O centro da tapeçaria é formado por composição de grandes folhas encaracoladas em forma de coração com pássaros e flores. Nas bordas aparecem outros tipos variados de folhagens e flores. As cores são sobriamente chamativas com gamas opacas de amarelo, azul, bege e marrom avermelhado com várias nuances. As bordas são claramente demarcadas e a inferior parece faltar, sendo substituída por uma moldura muito mais sutil, sem decoração vegetal. Esse tipo de tapeçaria foi produzido entre 1550 e 1600 em centros flamengos como Oudenaarde, Grammont e Enghien. O Kunsthistorisches Museum de Viena conserva uma série de três peças algo semelhantes com a marca de Enghien e de Claes de Dobbeleer. Aparentemente tratam-se de diversas tipologias, não oriundas do mesmo ateliê, que têm em comum o motivo da composição de folhagens de grandes dimensões, estilizadas e entrelaçadas com representações de pequenos animais e flores no meio. A meticulosa descrição das plantas na composição central, que lembra o desenho de ilustração botânica, contrasta com a estilização e as dimensões diminutas dos pássaros, conferindo ao conjunto uma interessante qualidade misturada de verossimilhança ótica e de divagação fantástica, herança da grande tradição flamenga na pintura.

TAPESTRY

Flanders, latter half of the 16th Century

Dyed cotton and wool,

200,0 x 178,0 cm

FEK 1012.

At the center of the tapestry is a composition of large curled leaves in the shape of a heart with birds and flowers. On the borders appear other types of diverse foliage and flowers. The colors are alluring with opaque areas of yellow, blue, beige, and reddish brown with various nuances. The borders are clearly delineated and the bottom seems to be missing, being substituted by a subtler frame, without foliage decoration. This type of tapestry was produced between 1550 and 1600 in Flemish centers such as Oudenaarde, Grammont and Enghien. The Kunsthistorisches Museum in Vienna preserves a series of three pieces with similarities to the brand of Enghien and Claes de Dobbeleer. Apparently they are diverse typologies, not resultant of the same studio, which share the same motif of the composition of leaves of large size, stylized and intertwined with representations of small animals and flowers in the center. The meticulous description of the plants in the central composition, reminiscent of the drawing of botanical illustration, contrasts with the stylization and diminutive size of the birds, conferring an interesting quality mixed with the optic verisimilitude and imaginary wanderings, the inheritance of a great Flemish tradition of painting.



101

VASO
Urbino, Itália, 1550-1575
Faiança esmaltada e policromada,
54,0 x 34,0 x 26,5 cm
FEK 325.

O vaso conservado no acervo da Fundação Eva Klabin é um exemplar da técnica de cerâmica chamada em italiano de *maióllica istoriata* (faiança pintada com cenas narrativas), em que se destacaram os artistas da cidade de Urbino, na região centro-oriental da Itália durante o século XVI. A *maióllica* se diferencia dos outros tipos de cerâmica pelo material e pelo processo de aplicação do esmalte. O esmalte utilizado é formado por uma mistura de areia, soda e sal (*marzacotto*) e de uma massa de chumbo e estanho (*pappa*). Depois de aplicado o esmalte, passa-se à decoração do objeto com tintas obtidas com óxidos metálicos e à aplicação de uma cobertura vitrificada que confere às peças o brilho característico. A cozedura é feita numa temperatura relativamente baixa, sem superar os 850/900 graus centígrados. Às vezes, depois da cozedura, é aplicado o chamado *lustro*, um pigmento composto de enxofre, óxido de prata e óxido de cobre que produz reflexos metálicos. Urbino foi, junto com Faenza, o maior centro europeu de produção da faiança esmaltada durante o século XVI, pela quantidade e variedade de objetos saídos dos ateliês da cidade (copas, saleiros, bacias, vasos, tinteiros etc.), com formas de grande originalidade, inspiradas nas invenções dos prateiros italianos do Maneirismo. As alças do vaso são realizadas em forma de seres monstruosos, compostos por elementos humanos e vegetais. O tema figurado é a história da conversão de São Paulo. Saulo, o futuro santo, enquanto viaja a Damasco para perseguir os cristãos, se depara de repente com a aparição de Jesus Cristo. Cegado pela luz divina se converte ao Cristianismo e, depois de recuperar a vista, muda o seu nome para Paulo e torna-se um dos apóstolos, difundindo a nova religião pelo mundo pagão. Vestido em traje de guerreiro romano, ele é visto no momento em que cai do cavalo, aterrorizado pela aparição divina no céu, em meio à perturbação que o milagre provoca na sua comitiva. A cena tem como fundo uma ampla paisagem. As cores dominantes são o amarelo, o azul e o verde. A composição deriva de gravuras de artistas da

VASE
Urbino, Italy, 1550-1575
Enameled and Polychromed faïence,
54,0 x 34,0 x 26,5 cm
FEK 325.

The vase preserved in the collection of the Eva Klabin Foundation is an example of the ceramic technique called *maióllica istoriata* in Italian (faïence painted with narrative scenes), which features the artists of the city of Urbino, in the central-east region of Italy during the sixteenth century. Majolica was differentiated from other types of ceramics because of the material and the process of applying the enamel. The enamel used is made of a mixture of sand, sodium and salt (*marzacotto*) and from a dough made of lead and tin (*pappa*). After the enamel is applied, the next step is the decoration of the object with paints obtained with metallic oxides and the application of a vitrified sealant that confers the characteristic shine to the piece. The firing is accomplished at a relatively low temperature, not above 850-900° Centigrade. Sometimes, after the firing, the so-called *lustro* is applied; a pigment composed of sulphur, silver oxide and copper oxide, which produces metallic reflections. Urbino was, together with Faenza, the largest European center for production of enameled faïence during the sixteenth century, because of the quantity and variety of objects that the studios in the city produced (glasses, salt and pepper shakers, basins, vases, inkwells, etc.), with largely original forms, inspired by the creations of the Italian Mannerist plate makers. The handles of the vase are made in the shape of monstrous beings, composed of human and vegetal elements. The theme depicted is the story of the conversion of Saint Paul. While Saul, the future saint, traveled to Damascus to persecute the Christians, he is suddenly faced with the apparition of Jesus Christ. Blinded by the divine light, he is converted to Christianity and afterwards his sight is recovered. He changes his name to Paul, and becomes an apostle, spreading the new religion throughout the Pagan world. Dressed in Roman warrior attire, he is seen at the moment in which he falls from his horse, terrified by the divine apparition in the sky, immersed in the vexation that the miracle provokes in his companions. The background of the scene is a broad landscape. The dominant colors are yellow, blue and green. The composition



Europa Setentrional, como Lucas van Leyden e Hans Baldung Grien, realizadas dentro da década de vinte do século XVI, mas os caracteres estilísticos das figuras revelam o estudo das gravuras de seguidores de Rafael, como Marcantonio Raimondi, que divulgaram os desenhos do mestre em toda a Europa. Esses elementos e a viva gama de cores do objeto poderiam aproximá-lo da produção do ateliê de Francesco Xanto Avelli ou de Guido Fontana, pintores de maiólicas ativos em Urbino entre 1520 e 1560, destacados especialistas no gênero *istoriato*.

is derived from engravings by artists from Northern Europe, such as Lucas van Leyden and Hans Baldung Grien, made within the 20's of the sixteenth century, although the stylistic characteristics of the figures reveal the study of engravings of the followers of Raphael, such as Marcantonio Raimondi, who spread the drawings of the master throughout Europe. These elements and the lively range of colors of the object could liken it to the production of the studio of Francesco Xanto Avelli or Guido Fontana, painters of majolica active in Urbino between 1520 and 1560, especially prominent in the line of *istoriato*.

OSTENSÓRIO

Milão, Itália, c.1615
Metal cinzelado e incrustado de pedras semi-preciosas e cristal de rocha, 69,0 x 21,0 Ø cm
FEK 324.

O ostensório, objeto litúrgico para a exposição da hóstia, símbolo da eucaristia, possui forma arquitetônica, sendo o corpo central uma cúpula de metal repuxado, sustentada por quatro colunas espiraladas, em cristal de rocha, encimada pela figura de Cristo ressuscitado segurando a cruz. A base circular, também de metal e cristal de rocha, é incrustada com pedras semipreciosas, ágatas e granadas. Ao redor da base do objeto aparece inscrição dedicatória em latim ao cardeal Federico Borromeo, arcebispo de Milão, com a data de 1615:
“Federico Borromeo Grati Animi Causa Ob Erectionem Collegii Nobilium Viduarum in Mediolano MDCXV”. (A Federico Borromeo em agradecimento pela construção do Colégio das Viúvas Nobres em Milão no ano de 1615.)
Baseado na inscrição, sabemos que o objeto foi doado a Federico Borromeo (1564-1631), insigne figura da história religiosa milanesa, colecionador de arte e mecenas, fundador da Biblioteca Ambrosiana, por ocasião da construção da sede do *Collegio delle Nobili Vedove*, o Colégio das Viúvas Nobres, de Milão. O colégio foi uma das numerosas instituições educativas e assistenciais promovidas pelo cardeal. Provavelmente, a inscrição refere-se ao início da construção da sede da instituição, que será fundada oficialmente em 1622 e só em 1631 reconhecida formalmente pelo próprio Borromeo. A maravilhosa transparência do cristal de rocha e a elevada perícia técnica necessária para seu corte e polimento tornaram muito requisitados os objetos feitos com esse material extremamente duro nas coleções dos príncipes dos séculos XVI e XVII. A moda dos cristais de rocha afirmou-se principalmente a partir da segunda metade do século XVI na Itália e deste país difundiu-se também para as outras regiões da Europa. O centro principal de produção deste tipo de objetos foi Milão, de onde algumas famílias de artistas difundiram a moda nas várias cortes da Itália e da Europa: os Carrioni na Toscana, os Miseroni em Praga, na corte do Imperador Rodolfo II, os Saracchi na Bavária.

MONSTRANCE

Milan, Italy, c.1615
Chiseled metal and encrusted with semi-precious stones and rock crystal, 69,0 x 21,0 Ø cm
FEK 324.

The monstrance, a liturgical object for the exposition of the holy bread, symbol of the Eucharist, possesses architectonic form, being the central body a cupola of shaped metal, sustained by four spiraled columns in rock crystal, culminating with the figure of Christ resurrected holding the cross. The circular base, also made of metal and rock crystal, is encrusted with semi-precious stones, agates and garnets. Around the base of the object appears a dedicatory inscription in Latin to the cardinal Federico Borromeo, archbishop of Milan, dated 1615:
“Federico Borromeo Grati Animi Causa Ob Erectionem Collegii Nobilium Viduarum in Mediolano MDCXV”. (To Federico Borromeo in appreciation of the construction of the College of the Noble Widows in Milan in the year 1615.)
Based on the inscription, we know that the object was donated to Federico Borromeo (1564-1631), a celebrated figure of Milanese religious history, collector and patron of art, founder of the Ambrosiana Library, because of the construction of the headquarters of the *Collegio delle Nobili Vedove*, the College of the Noble Widows, in Milan. The college was one of the largest educational and aid institutions promoted by the cardinal. The inscription probably refers to the beginning of the construction of the headquarters of the institution, which would be officially founded in 1622, and only officially recognized in 1631 by Borromeo himself. The wonderful transparency of the rock crystal and the technical mastery needed to cut and polish it caused the objects made with this extremely hard material to be in high demand in the collections of the sixteenth and seventeenth century princes. The fashion of rock crystal was affirmed principally starting in the latter half of the sixteenth century in Italy, and it spread from there to other European regions. The main center of production of this type of object was Milan, from where some artists’ families spread the fashion throughout the various courts of Italy and Europe: the Carrioni in Tuscany, the Miseroni in Prague at the court of Emperor Rodolfo II, and the Saracchi in Bavaria.



ARCA
Florença, Itália, século XVII
Nogueira entalhada e folheada a ouro,
53,5 x 170,5 x 54,5 cm
FEK 394.

A arca, em italiano *cassone* ou *cassapanca*, talvez seja uma das peças mais antigas do mobiliário doméstico. A necessidade de guardar o vestuário e objetos de uso cotidiano, enxoval de noiva, assim como de transportar os próprios bens, tornaram-na um objeto indispensável a todas as classes sociais, mas só poderia ser decorada luxuosamente por possuidores de grande disponibilidade econômica. Podia ser utilizada também como assento, como cama improvisada e, às vezes, como leito fúnebre durante um velório. Nos quartos, as arcas alinhadas contra a parede podiam servir como base da cama. Nas salas das residências das famílias mais abastadas, as arcas alternavam-se com os bancos e, nas repartições públicas, podiam ser utilizadas para guardar documentos, carimbos, bem como objetos litúrgicos nas igrejas. No final do século XVI e no decorrer do XVII, a arca transformou-se numa peça decorativa, sendo substituída nas suas funções por outros tipos de móveis. Durante o Renascimento a arca foi ornamentada de várias maneiras: podia ser pintada, entalhada ou incrustada com relevos em estuque dourado. Nos ambientes domésticos, a decoração possuía geralmente temas profanos, inspirando-se, no fim do século XVI e no XVII, no repertório fantástico do gótico utilizado na arquitetura, tais como máscaras, telamões, esfinges e seres híbridos compostos por elementos procedentes dos diversos reinos da natureza. Nessa fase, a técnica dominante foi o entalhe, realizado em nogueira; no começo do século XVII foi introduzido o dourado para destacar partes da ornamentação. No interior, a arca era forrada de tecido ou de couro; no entanto, na maioria dos casos, os forros originais se perderam e não é possível ter uma idéia da riqueza desses elementos.

Os mais reputados centros de produção desse tipo de móvel foram Florença, Roma e Veneza, mas os marceneiros florentinos se destacaram pela variedade das técnicas e do repertório decorativo utilizado. No exemplar da Fundação Eva Klabin, que pode ser datado nas primeiras décadas do

COFFER
Florence, Italy, 17th Century
Carved and gilded walnut wood,
53,5 x 170,5 x 54,5 cm
FEK 394.

The coffer, in Italian *cassone* or *cassapanca*, is perhaps one of the most antique pieces of domestic furniture. The need to store a wardrobe, objects of daily use, or a bride's trousseau, as well as the need to transport one's personal belongings, caused this object to be indispensable to all social classes, although it could only be luxuriously decorated by the wealthy. It could also be used as a seat, an improvised bed and even as a funeral bed during a wake. In the bedroom, a coffer aligned against the wall could be used as a bedstead. In the living room of better supplied families, coffers were an alternate to benches. In public places they could be used to store documents and stamps, as well as liturgical objects in churches. At the end of the sixteenth century and throughout the seventeenth century, the coffer transformed into a decorative piece, being substituted in its functions for other types of furniture. During the Renaissance the coffer was adorned in various ways: it could be painted, carved or encrusted with reliefs in gilded stucco. In domestic environments, the decoration usually possessed secular themes, being inspired at the end of the sixteenth century and in the seventeenth century in the fantastic repertoire of grotesques used in architecture, such as masks, atlantes, sphinxes, and hybrid beings made up of elements originating from the diverse kingdoms of nature. In this phase, the dominant technique was carving, usually in walnut wood; beginning in the seventeenth century the technique of gold leaf was introduced to feature parts of the ornamentation. The interior of the coffer was lined with fabric or leather; however, in most cases, the original linings were lost and it is not possible to have an idea of the true richness of these elements.

The most reputable centers of production of this type of furniture were Florence, Rome and Venice, although the Florentine carpenters excelled in light of the variety of techniques and the decorative repertoire that was used. In the Eva Klabin Foundation example, which can be dated to



século XVII, aparecem máscaras gritantes dentro de cartelas e volutas nos painéis laterais e outros motivos, como os gomos em relevos alternados com volutas, típicos dos entalhadores toscanos da época.

the first decades of the seventeenth century, screaming masks appear within plaques and volutes on side panels, and other motifs, such as knobs in relief alternating with volutes, both details typical of Tuscan engravers at the time.

CADEIRAL DE CORO

França, séc. XV-XVI

Nogueira entalhada,

106,0 x 146,5 x 66,0 cm

FEK 630.

MISERICORD

France, 15th-16th Centuries

Carved walnut wood,

106,0 x 146,5 x 66,0 cm

FEK 630.

O objeto é parte de um conjunto de assentos em madeira do tipo utilizado nos mosteiros desde a Idade Média até hoje nos lugares de reunião dos monges ou dos frades, para as funções litúrgicas ou para as deliberações da assembléia capitular. É formado por duas cadeiras com assentos reclináveis retangulares. Na face inferior dos assentos são colados entalhes figurando motivos vegetais e uma figura de leão deitado numa rocha. Os encostos são arredondados e rematados por molduras entalhadas, e os apoios para os braços são enfeitados por figuras estilizadas de animais. Na Europa setentrional, freqüentemente, os encostos, os braços e a parte inferior dos assentos, chamada de “misericórdia”, eram aproveitadas pelos escultores para executar motivos não diretamente relacionados com os temas sagrados, mas extraídos do mundo dos contos populares, do folclore, quase um comentário, às vezes com intenções abertamente profanas ou de paródia, semelhantes aos desenhos realizados nas margens dos manuscritos, como se vê em numerosos exemplos espalhados desde a França, à Inglaterra, à Bélgica, à Alemanha. As imagens de animais são numerosas neste tipo de figurações: há alguns que imitam o comportamento dos monges durante a liturgia ou durante seus estudos. Outros têm significado moral, como o leão que pode simbolizar tanto a força quanto o pecado ou pode lembrar contos populares relacionados com exemplos de vida religiosa: como o de São Jerônimo que, no deserto, ganhou a amizade da fera tendo curado sua garra ferida por uma espinha. Na falta de mais documentos, resulta difícil identificar a procedência da peça com alguma exatidão, sendo os caracteres estilísticos aqueles de uma linguagem adotada por numerosos ateliês ativos em todo o norte da Europa durante o século XV, marcados por uma matriz de inspiração francesa.

The object is part of an ensemble of wooden seats used in monasteries from the Middle Ages until today at meeting locations of monks or friars for liturgical functions or for deliberations of chapter assemblies. It is formed by two chairs with rectangular retractable seats. On the under surface of the seats there are carvings depicting botanical motifs and the figure of a lion lying on a rock. The backrests are rounded and finished with carved frames, and the armrests are decorated with stylized figures of animals. Frequently in Northern Europe, the outer choir seats, like the backrests, armrests and under surface of the seats, called ‘the mercy seat’, were used by the sculptors to create motifs that were not directly related to sacred themes, but rather taken from the world of popular stories, from folklore, almost a commentary, sometimes with openly secular intentions or parodies, similar to the drawings made in the margins of manuscripts, as is seen in numerous examples spread from France to England to Belgium and Germany. The images of animals are numerous in this type of depiction: some imitate the behavior of the monks during the liturgy, or during study. Others have moral significance, such as the lion that may symbolize either strength or sin. Or, they may be reminiscent of popular stories related to examples of religious life: like the one about St. Jerome, who in the desert gained the friendship of the beast, having cured its claw of a thorn. In the absence of sufficient documentation, it is difficult to identify the origin of the piece with precision because the stylistic characteristics are those of a language adopted by numerous active studios throughout Northern Europe during the fifteenth century, marked by a matrix of French inspiration.



STIPO

Gênova, Itália, final do séc. XVI

Nogueira entalhada,
92,5 x 80,5 x 55,0 cm
FEK 489.

110

O mobiliário italiano do século XVI introduziu alguns tipos novos que se diferenciaram do *cassone* mais antigo, como o *stipo*, repositório em madeira entalhada reproduzindo em tamanho menor a ornamentação da arquitetura monumental. Característicos da produção dos ateliês genoveses durante a segunda metade do século XVI e a primeira do século XVII, foram os móveis chamados de *Stipo a bambocci*, ou seja, repositório com fantoches, pela presença de figuras humanas, masculinas e femininas, nuas ou vestidas, entalhadas em vários andares sobrepostos. O exemplar da Fundação Eva Klabin apóia-se sobre pés em forma de leão estilizado e apresenta as laterais entalhadas com figuras masculinas e femininas. As gavetas são dotadas de puxadores entalhados em formas de bustos humanos, com rostos barbudos e vestes orientais. No meio, há uma porta ornamentada com duas colunas sustentando um arco. Os motivos ornamentais utilizados remontam ao repertório dos entalhadores genoveses da segunda metade do século XVI ou das primeiras décadas do XVII. A execução dos detalhes, no entanto, em algumas partes não parece condizente com as referências estilísticas do entalhe, sugerindo a hipótese de que as mesmas possam ser acréscimo posterior.

STIPO

Genoa, Italy, end of the 16th Century

Carved walnut,
92,5 x 80,5 x 55,0 cm
FEK 489.

Italian furniture from the sixteenth century introduced some new types that were differentiated from the more antique *cassone*, such as the *stipo*, a cabinet in carved wood that reproduced the ornamentation of monumental architecture on a smaller scale. Characteristic of the production of the Genovian studios during the latter half of the sixteenth century and the first half of the seventeenth century, were pieces of furniture called *Stipo a bambocci*, or rather, cabinet with puppets, due to the presence of human figures, both male and female, nude or clothed, carved into various vertically stacked levels. The example of the Eva Klabin Foundation rests on feet in the shape of stylized lions and includes carved side panels with masculine and feminine figures. The drawers include carved knobs in the shape of human busts with bearded faces and oriental garments. In the center, there is an ornamented door with two columns sustaining an arch. The ornamental motifs used recall the repertoire of the Genovian woodworking artists of the latter half of the sixteenth century or the first decades of the seventeenth century. The craftsmanship of the details, however, in some parts does not seem proportional to the stylistic references of the carving, suggesting the possibility that they could be later additions to the piece.



111

CÁLICE
Nuremberg, Alemanha, c. 1615
Prata fundida e cinzelada,
36,3 x 10,0 Ø cm
FEK 115.

Nuremberg foi considerada por muito tempo um dos centros mais importantes de produção de prataria e ourivesaria da Alemanha e da Europa. As obras dos prateiros da cidade eram requisitadas para as mesas e residências dos príncipes, bem como para utilização nos serviços religiosos. Hoje, esses objetos encontram-se nos acervos dos museus mais renomados do mundo e em muitas importantes coleções particulares. No acervo da Fundação Eva Klabin algumas peças de prataria alemã merecem destaque particular em virtude da sua raridade e da excelência da sua execução. As peças fazem parte de um núcleo valioso de objetos destinados a cerimônias do culto judaico, representando um dos motivos de interesse da coleção e do gosto da sua fundadora. O refinado cálice cinzelado aqui apresentado era provavelmente utilizado como copa para a cerimônia judaica chamada de *kiddush*, a bênção ritual do vinho que deve ser compartilhado na refeição que inicia o *shabbat*. O corpo e a tampa do objeto imitam um cacho de uvas estilizado, terminando com um jarro contendo um ramo de flores primorosamente desenhado. Uma pequena figura humana é representada no ato de subir no tronco da videira que envolve o fuste, surgindo do pé trabalhado em gomos com elegante movimento espiralado e ornado de motivos vegetais. Poder-se-ia pensar numa alusão à imagem da árvore da vida que também é freqüentemente representada, junto com o cacho de uvas, na simbologia da cerimônia do *kiddush*. O motivo encontra-se às vezes nesse tipo de objetos procedentes dos ateliês de Nuremberg até o século XIX; no entanto, a extravagante invenção figurativa parece particularmente original, assim como a utilização da escala do objeto para sugerir um comentário espiritualoso aos símbolos religiosos. A criação do ourives, certamente um mestre de nível elevado, poderia responder ao gosto de um ambiente cultural em que as referências à tradição bíblica se entrelaçam com a literatura épica e talvez com a literatura inspirada pelos

CUP
Nuremberg, Germany, c. 1615
Cast and chiseled silver,
36,3 x 10,0 Ø cm
FEK 115.

For a long time Nuremberg was considered one of the most important centers of production of silversmithing and goldsmithing in Germany and in Europe. The works of the city silversmiths were popular for table settings and the residences of princes, as well as for use in religious services. Today these objects are found in the collections of the most renowned museums of the world and in many important private collections as well. In the Eva Klabin Foundation collection, some pieces of German silversmithing deserve exceptional mention in virtue of their rarity and excellent craftsmanship. The pieces make up part of a valuable nucleus of objects designed for the ceremonies of the Jewish religion, being one of the reasons of interest in the collection by its founder. The refined chiseled cup presented here was probably used as a chalice for a Jewish ceremony called *kiddush*, the ritual blessing of the wine that must be shared at the meal beginning *shabbat*. The body and the lid of the object imitate a stylized cluster of grapes, finishing with a pitcher containing a branch of flowers superbly drawn. A small human figure is represented in the act of climbing the trunk of a grapevine that twists around the pillar, rising from the foot detailed in knobs with elegant spiral movement, and decorated with botanical motifs. The allusion to the image of the tree of life comes to mind, which is also frequently represented together with a cluster of grapes, in the symbology of the *kiddush* ceremony. This motif is at times found in this type of object originating from the studios in Nuremberg until the nineteenth century; however, the extravagant figurative invention seems particularly original, as is the use of the scale of the object to suggest a spiritual commentary about the religious symbols. The creation of the goldsmith, certainly a high level master, could respond to the tastes of a cultural environment in which the references to Biblical tradition are intertwined with epic literature, and perhaps with the literature inspired by the novels of François

romances de Rabelais, que tiveram muita difusão na Alemanha do final do século XVI, com suas irreverentes fabulações e suas divertidas paródias dos heróis dos populares romances de cavalaria. No pé e na borda do cálice aparece a letra N dentro de um círculo, marca da prata de lei da cidade de Nuremberg, anterior a 1637, e outra marca com as letras H R. Talvez essa última possa ser interpretada como sendo as iniciais do mestre, quem sabe Jeremias Ritter, ativo em Nuremberg entre 1605/6 e 1646, um dos mais originais e renomados artistas deste gênero.



Rabelais, which were widely spread throughout Germany at the end of the sixteenth century, containing irreverent fables and amusing parodies of the popular heroes of cavalry. At the foot and around the edge of the goblet appear the letter 'N' in a circle, the mark of silver required by city law in Nuremberg prior to 1637, and another mark with the letters 'H R'. Perhaps the latter could be interpreted as being the initials of the master, maybe even Jeremias Ritter, active in Nuremberg between 1605/6 and 1646, and one of the most original and renowned artists of this kind.

CÁLICE
Nuremberg, Alemanha, 1600-1620
Prata fundida e cinzelada,
32,0 x 9,5 Ø cm
FEK 154.

Auxílio para lembrar a seqüência de eventos da cerimônia do *Seder* de *Pessach* à noite; é utilizado, na cultura judaica, o vocábulo *Yaknehaz*, composto das letras iniciais das palavras *Yayin* (vinho), *Kiddush* (benção), *Ner* (luz, chama) e *Havdalah Z'man* (consagração). O acrônimo *Yaknehaz* possui um som semelhante à expressão alemã “jag den Has”, que significa “caça à lebre” e portanto essa cena é utilizada nas ilustrações de textos compilados nas “*Haggadot*”, lidos pelas famílias durante a ceia do *Pessach*, comemorando a libertação do povo judeu da escravidão no Egito, antecedente da festa da Páscoa dos cristãos.

O tema, presente em manuscritos iluminados e em gravuras de origem alemã, é retomado nesse extraordinário cálice de prata cinzelada da Fundação Eva Klabin e apresentado no meio de um repertório ornamental que inclui molduras ovais com volutas, motivos vegetais e grotescas de espetacular riqueza e variedade criativa. O objeto destaca-se pela finura do trabalho do cinzel e pela liberdade fantástica com que ambienta o episódio da caça numa paisagem repleta de casebres, castelos, árvores, numa atmosfera pastoril e plena de alusões simbólicas. As marcas identificam o cálice como realizado em Nuremberg antes de 1630, mas não revelam indícios do nome do autor, que deverá ser procurado entre os maiores artistas do seu ofício na cidade alemã. A pequena figura de guerreiro que coroa a tampa remete a obras do ateliê do já mencionado Jeremias Ritter (1582-1646), a que remonta também a desenfreada fantasia das invenções ornamentais.

CUP
Nuremberg, Germany, 1600-1620
Cast and chiseled silver,
32,0 x 9,5 Ø cm
FEK 154.

Used as an aid in remembering the sequence of events for the *Pesach Seder* ceremony at night, in Jewish culture, the term *Yaknehaz* is made up of the initial letters of the words *Yayin* (wine), *Kiddush* (blessing), *Ner* (light, flame) and *Havdalah Z'man* (consecration). The acronym *Yaknehaz* is pronounced similarly to the German expression “jag den Has”, which means “hunt for the hare” and thus, this scene is used in illustrations of texts compiled in “*Haggadot*”, read by families during the feast of *Pesach*, commemorating the liberation of the Jewish people from slavery in Egypt, preceding the Christian celebration of Easter.

The theme, present in illuminated manuscripts and in German engravings, is resumed in this extraordinary silver, chiseled cup of the Eva Klabin Foundation and presented within an ornamental repertoire that includes oval frames with volutes, botanical motifs and grotesques of spectacular richness and creative variety. The object stands out because of the fineness of the chiseling and the fantastic liberty at which the episode of the hunt is set in a landscape full of cottages, castles, trees, in a pastoral environment and plentiful symbolic allusions. The marks identify the goblet as made in Nuremberg prior to 1630, although they do not reveal clues as to the name of the author, which should be found among the greatest artists of his trade in the German city. The small warrior figure that crowns the lid refers to the works of the previously mentioned studio of Jeremias Ritter (1582-1646), also reminiscent of the unbridled fantasy of the ornamental inventions.



Govaert Flinck (1615-1660)

Retrato de Homem

Países Baixos, 1654

Óleo sobre tela colada em madeira, 134,0 x 110,0 cm
FEK 73.

A notável prosperidade adquirida por algumas cidades batavas impulsionadas por uma burguesia muito ativa nos tráficos coloniais, a vitória na guerra de independência contra a Espanha, que foi marcada pela conquista de partes do território brasileiro, inicialmente a Bahia e, a partir de 1630, de boa parte do Nordeste, que culminou com oito anos do governo do Conde Maurício de Nassau e o clima de substancial tolerância no campo religioso foram alguns dos fatores que provocaram o extraordinário florescimento da pintura holandesa do século XVII, reflexo de uma civilização única no quadro da Europa dominada pelo absolutismo católico das monarquias da Espanha e da França e do Papado de Roma. Ao eclipse da pintura religiosa, destinada à Igreja, e da pintura histórica e mitológica, dirigida à grande aristocracia, corresponde nos Países Baixos a fortuna do retrato e a difusão da pintura de costumes, gêneros colecionados não apenas pelas grandes famílias da burguesia, mas também pelos artífices e pelos ricos comerciantes. As fórmulas surgidas na Itália do século XVI para comemorar as virtudes dos príncipes e dos cortesãos foram transformadas e enriquecidas por alguns grandes artistas dos Países Baixos para exaltar os severos cidadãos da República das Províncias Unidas, que dominavam o comércio mundial da recém-fundada Bolsa de Amsterdã.

Govaert Flinck foi um dos mais renomados especialistas do retrato na sua época. Depois de ter sido aluno e colaborador de Rembrandt em Amsterdã, a partir de 1633 afastou-se gradativamente do estilo do mestre para adotar uma pintura mais artificiosa, influenciada pelas obras de Anthony Van Dyck e de outros artistas flamengos formados pela escola de Rubens em Antuérpia. Depois de pintar na década de quarenta um quadro alegórico para o Eleitor de Brandemburgo Frederico Guilherme, que marcou a introdução de elementos do gosto barroco na Holanda, Flinck tornou-se o retratista preferido das classes sociais mais elevadas de Amsterdã e foi convidado para pintar na residência real, Huis ten Bosch, e para o novo município da cidade.

Govaert Flinck (1615-1660)

Portrait of a Man

The Netherlands, 1654

Oil on canvas, mounted on wood, 134,0 x 110,0 cm
FEK 73.

The notable prosperity acquired by some Dutch cities was stimulated by a bourgeoisie highly active in colonial trade and the victory of the war of independence from Spain, which was distinguished by the conquest of parts of the Brazilian territory, initially in Bahia and, as of 1630, a good part of the Northeast of Brazil, culminating in eight years of the government of Count Mauricio de Nassau. In addition to these events, the substantially tolerant climate in religious matters sums up some of the factors encouraging the surge of Dutch painting in the seventeenth century. This effect was the reflex of a unique civilization at a period in which Europe was dominated by the Catholic absolutism of the monarchies of Spain, France and the Roman Papacy. At the eclipse of religious painting, designed for the Church, and historical and mythological painting, designed for the aristocracy, coincides the fortune of portraiture and the spread of genre painting, a category collected not only by the great families of the bourgeoisie, but also by artificers and wealthy merchants in the Netherlands. The formulas emerging in sixteenth-century Italy commemorating the virtues of the princes and courtiers were transformed and enriched by some of the great Dutch artists for honoring the severe citizens of the Republic of the Seven United Netherlands/Provinces, which dominated world trade from the recently founded Amsterdam exchange bank.

Govaert Flinck was one of the most renowned specialists in portraiture of his time. After having been a pupil and collaborator of Rembrandt in Amsterdam, after 1633 he gradually moved away from the master's style to adopt a more skillful style of painting, influenced by the works of Anthony Van Dyck and other Flemish artists who studied at the Rubens school in Antwerp. After painting an allegorical painting for the Elector of Brandenburg, Frederick William, in the 40's, which marked the introduction of elements in the Baroque style in the Netherlands, Flinck became the favorite portrait artist of the Amsterdam upper class, and was invited to paint at the Royal Palace 'Huis ten Bosch', and for the new Town Hall of the city.



O grande retrato da Fundação Eva Klabin, depois do último restauro, revela novamente as brilhantes qualidades de colorista e de retratista que criaram o renome do pintor na sua época. A figura corpulenta, de traje negro com gola branca, é apresentada de três quartos, sentada numa cadeira. Segura uma folha de papel na mão esquerda e indica com a direita a mesa ao seu lado, repleta de papéis, onde está apoiado o chapéu preto e um candelabro de metal com uma vela apagada. O ambiente mostra várias estantes também cheias de livros e de papéis. Todos os elementos do ambiente aludem ao tempo consumido no trabalho e nos estudos. A vela apagada, símbolo do tempo, convida o observador a meditar sobre a fugacidade da vida e a necessidade de utilizá-la bem. A iconografia e o traje indicam que certamente o personagem foi um intelectual. No canto superior esquerdo da tela aparece um brasão figurando um cão preto correndo em campo amarelo, identificado como sendo da família Cloeck. O personagem em questão poderia ser o juriconsulto Pieter Cloeck (Amsterdã, 7/1/1585 - 5/12/1667), titular de um dos maiores escritórios de advocacia em Amsterdã em meados dos Seiscentos. Entre 1649 e 1667 foi “raad” (conselheiro) da municipalidade de Amsterdã. Em 1654, foi efetivamente retratado por Flinck. Menciona-se também uma cópia deste retrato que teria sido adquirida pelo barão Van Pabst van Bingerden, na Haia.



The great portrait of the Eva Klabin Foundation, after its most recent restoration, once again reveals the brilliant colorist and portrait qualities that awarded the great renown of the painter at his time. The corpulent figure dressed in black with a white collar is presented at a three quarters view and seated in a chair. He holds a sheet of paper in his left hand and with his right hand, indicates a table replete with papers, where there lays a black hat and stands a metal candelabrum with an unlit candle. The setting contains several shelves also filled with books and papers. All the elements in the setting allude to time consumed with work and study. The unlit candle, a symbol of time, invites the observer to meditate on the transience of life and the need to make good use of it. The iconography and attire indicate that the subject was most certainly an intellectual. In the upper left corner of the canvas appears an escutcheon depicting a black dog running in a yellow field, identified as being of the Cloeck family. The subject in question could be the jurist, Pieter Cloeck (Amsterdam, 1/7/1585-12/5/1667), principal of one of the largest law offices in mid-seventeenth century Amsterdam. He was the “raad” (counsel) of Amsterdam between 1649 and 1667. A portrait was actually painted of him by Flinck in 1654. It is also mentioned that a copy of this portrait may had been acquired by the baron Van Pabst van Bingerden in Hague.



GERARD TER BORCH (1617-1681)
Retrato de Jan Roever, burgomestre de Deventer
Países Baixos, 1641-1648
Óleo sobre tela, 62,0 x 48,0 cm
FEK 50.

Gerard ter Borch (1617-1681) foi um dos mais notáveis pintores de cenas de interiores e de retratos nos Países Baixos do século XVII. Viajou à Inglaterra (1635), a Roma (1640) e à Espanha (1648-51), marcando com a sua influência os desdobramentos sucessivos da pintura européia, devido à originalidade dos seus retratos e das suas representações da vida social. Em 1648, o artista foi escolhido para pintar o quadro comemorativo do juramento da paz de Münster, que sancionou o reconhecimento da independência dos Países Baixos. A tela, hoje na National Gallery de Londres, foi um dos mais importantes exemplos de pintura figurando um evento da história contemporânea realizados no século XVII e se caracteriza pela presença de mais de sessenta retratos ao vivo dos participantes daquele acontecimento histórico. Diferentemente da pincelada vibrante e dramática dos contemporâneos Franz Hals e Rembrandt, Ter Borch prefere uma pintura meticulosa e sutil, baseada na fidelidade da observação e da representação, conforme princípios contidos nos escritos de Comenius e de Bacon, cuja pedagogia destacava o valor da experiência visual da realidade na formação do caráter e das capacidades racionais do homem. O quadro da Fundação Eva Klabin é um retrato de pequeno formato, representando a figura inteira de pé, conforme um tipo que foi desenvolvido por Ter Borch, sobretudo no começo da sua atividade em Deventer, portanto ao redor de 1660. A crítica conhece duas outras versões da pintura, uma na Kunsthalle de Hamburgo, outra, de meia figura, em Osnabruck. Uma inscrição no retro da versão de Hamburgo identifica o personagem como sendo Jan Roever, burgomestre da cidade de Deventer, morto em 1661. O pequeno retrato da Fundação Eva Klabin evidencia todas as qualidades que destacaram a pintura de cenas de interiores e de retratos de Ter Borch, sobretudo pela precisão na execução dos detalhes e pela agudeza da observação nos quadros de pequenas dimensões. O personagem é apresentado surgindo da penumbra do seu quarto, onde brilha modestamente o branco transparente do

GERARD TER BORCH (1617-1681)
Portrait of Jan Roever, burgomaster of Deventer
The Netherlands, 1641-1648
Oil on canvas, 62,0 x 48,0 cm
FEK 50.

Gerard ter Borch (1617-1681) was one of the most notable painters of interior settings and portraiture in the Netherlands during the seventeenth century. He had traveled to England (1635), Rome (1640) and Spain (1648-51), influencing the successive developments of European painting, due to the originality of his portraits and his representations of social life. In 1648, the artist was chosen to paint the commemorative picture of the testimony of peace in Münster, which sanctioned the recognition of independence of the Netherlands. The canvas, preserved today at the National Gallery of London, was one of the most important examples of painting depicting a contemporary historical event made in the seventeenth century and is characterized by the accomplishment of more than sixty live portraits of the participants of that event. Differing from the vibrant and dramatic brushstrokes of his contemporaries, Franz Hals and Rembrandt, ter Borch preferred a meticulous and subtle painting based on fidelity to observation and representation, according to principles compiled in the writings of Comenius and Bacon. Their pedagogy focused on the value of the visual experience of reality in the establishment of character and the rational capacities of man. The Eva Klabin Foundation picture is a small format portrait, representing the entire standing figure, following a type that was developed by ter Borch, principally at the beginning of his activity in Deventer, thus dated around 1660. Critics recognize two other versions of the painting, one in Kunsthalle, Hamburg and another, in half-figure, in Osnabruck. An inscription on the Hamburg version of the portrait identifies the subject as Jan Roever, the burgomaster of the city of Deventer, who died in 1661. The small portrait of the Eva Klabin Foundation demonstrates all the qualities that characterize the painting of interior settings and the portraits of ter Borch, mostly due to the precision of the details and the sharpness of observation in

colarinho engomado e achatado em contraste com os tons de preto austeros e preciosos do traje e do alto chapéu que definem o volume, conferindo imponência à figura. O caráter deste membro da burguesia calvinista da República das Províncias Unidas dos Países Baixos é traduzido pelo olhar penetrante e calmo, pela fisionomia sobre a qual demora a luz difusa, bem como pela pose com que segura as elegantes luvas de couro na mão direita. O ambiente evoca a atmosfera íntima e silenciosa da casa aristocrática e ao mesmo tempo austera.



the smaller pictures. The individual is presented emerging from the dimness of his room, where the transparent, white collar shines modestly, starched and ironed in contrast with the austere and precious tonalities of black in the garments and of the tall hat, defining their volume and conferring stateliness to the figure. The character of this member of the Calvinist bourgeoisie of the Republic of the Seven United Netherlands/Provinces is expressed by the penetrating and calm gaze, by the physiognomy over which the light slowly diffuses, as well as the pose in which the individual holds elegant leather gloves in his right hand. The environment evokes an intimate and silent, while austere, atmosphere of the aristocratic home.



HERCULES SEGHERS (c. 1590-1638)

Paisagem rochosa
Países Baixos, 1629-1638
Óleo sobre tela, 59,5 x 75,0 cm
FEK 70.

Hercules Seghers foi um dos artistas mais importantes para a criação de um gênero de pintura de paisagem nos Países Baixos, responsável por consequências decisivas para o desenvolvimento da história da arte ocidental na época moderna. Junto com Esaias Van de Velde, foi dos primeiros a abandonar as convenções da paisagem ideal, derivada das fontes clássicas, como acessório da pintura narrativa, para inspirar-se diretamente na observação da realidade natural. Artista isolado, original, inovador, Seghers inicialmente desenvolveu a paisagem na técnica da água-forte e da ponta seca sobre papel pintado ou sobre tela de linho colorida, utilizando tintas avermelhada, azul e cinza, obtendo variadas gradações cromáticas a partir de uma única matriz de cobre. Suas gravuras de paisagem se caracterizam pela riqueza de variações no tracejar, com áreas obscuras e compactas, ao lado de outras pontuadas ou marcadas com aspás, permitindo inúmeros efeitos e nuanças. Apenas quinze paisagens sobre tela ou cobre de sua autoria são conhecidas no mundo, todas pintadas provavelmente depois 1629, revelando grande originalidade no corte da vista assim como na escolha das tonalidades, em respeito à tradição holandesa anterior, tendo grandes aberturas panorâmicas, a linha do horizonte muito baixa, e vastos céus nublados sobre amplas extensões montanhosas opacas, repentinamente iluminadas por manchas de luz dourada com efeitos contrastantes que influenciarão as raras gravuras e quadros de paisagem de Rembrandt. Nas obras melhores de Seghers, como na tela da Fundação Klabin, a natureza aparece como um ser vivo animado por forças em que o artista intui e representa o ímpeto e o poder de sedução. Uma estrada parece percorrer o primeiro plano, banhada por uma luz meridiana, onde poucas diminutas figuras avançam na paisagem imponente. Pelo ponto de vista colocado em baixo, o olhar do espectador esbarra na massa dos montes. Esse efeito é reforçado pela área escura colocada no plano imediatamente subsequente, que atua como *repoussoir*, empurrando para frente a grande montanha quase branca, em contraste com o promontório verde azulado que vai se tornando mais claro conforme se distancia

HERCULES SEGHERS (c. 1590-1638)

Rocky Landscape
The Netherlands, 1629-1638
Oil on canvas, 59,5 x 75,0 cm
FEK 70.

Hercules Seghers was one of the most important artists in the creation of a genre of landscape painting in the Netherlands, responsible for the decisive consequences for the development of the history of western art in a modern period. Together with Esaias Van de Velde, he was one of the first to abandon the conventions of the ideal landscape derived from classical sources, as an accessory of narrative painting, to be inspired directly by observing the reality of nature. An isolated, original and innovative artist, Seghers initially developed landscape in the aquatint and drypoint techniques over colored paper or over toned linen canvas, using reddish, blue or gray paint, obtaining varying chromatic gradations using a single copper matrix. His landscape engravings are characterized by the richness in the variation of his marks, with obscure and compact areas beside punctuated areas, or marked with quotation marks, allowing for innumerable effects and nuances. A mere fifteen landscapes on canvas or copper by his authorship are known throughout the world, probably all painted after 1629, revealing great originality in the framing of the view as well as in the choice of tones, in respect to previous Dutch tradition, having large panoramic views, a very low horizon line, and vast, cloudy skies over broad extensions of opaque mountains suddenly illuminated by rays of golden light, giving contrasting effects that would influence the rare landscape engravings and paintings by Rembrandt. In the best works by Seghers, as in the canvas of the Klabin Foundation, nature appears to be a living being, animated by forces that the artist intuitively, and represents the rashness and power of seduction. A road appears to stretch along the foreground, bathed in the light of midday, where a few diminutive figures advance into the majestic landscape. From the point of view placed below, the observer's gaze collides with the mass of mountains. This effect is reinforced by the dark area placed in the middle ground, which acts as a *repoussoir*, pushing the almost white mountains forward,



na direção do fundo iluminado por uma luz clara e diáfana. Seghers não quis representar um lugar realmente existente, nem tampouco uma paisagem convencional, extraída de uma descrição literária, mas sim uma paisagem imaginária, quase onírica, expressão lírica do seu próprio sentimento em relação a determinados aspectos da natureza real, como a forma de certas nuvens, uma certa luz, a forma de certas pedras. A tela da Fundação Eva Klabin pode ser considerada próxima à paisagem rochosa do Museo degli Uffizi em Florença, datada de 1633, que apresenta uma vista semelhante, mas possui formato retangular mais panorâmico e entoação cromática mais sombria.

in contrast with the promontory blue-green that becomes lighter as it fades into the background illuminated by a clear and diaphanous light. Seghers neither wanted to represent a real place, nor a conventional landscape, drawn from a literary description, but rather an imaginary landscape, an almost dreamlike, lyrical expression of his own feelings in relation to determined aspects of actual nature, such as the shape of certain clouds, a certain light, or the shape of certain rocks. The Eva Klabin Foundation canvas can be considered close to the rocky landscape of the Galleria degli Uffizi in Florence, dated 1633, which presents a similar view, although it possesses a rectangular, more panoramic format and more somber chromatic tones.

PHILIPS WOUVERMAN (1619-1668)

Cena campestre
Países Baixos, séc. XVII
Óleo sobre madeira, 34,3 x 28,0 cm
FEK 439.

Se desde finais do século XV a observação dos mais variados aspectos da realidade – interiores, utensílios, trechos da natureza, vistas da cidade e do campo – foi uma prerrogativa dos pintores flamengos, a partir das últimas décadas do século XVI tais elementos emanciparam-se e adquiriram a dignidade de temas autônomos. Surgem ao longo do século XVII gêneros novos, fruto da especialização dos artistas, cada vez mais condicionados pelas dinâmicas do mercado da arte promovido pelos colecionadores burgueses: a pintura de vista urbana, de interiores, de batalhas navais e de marinhas, de animais e de caça, enquanto o gosto tipicamente flamengo pelas festas e pelas cenas de vida popular e de tabernas, de reuniões e de vida ao ar livre deu origem à representação de cenas de vida cotidiana que influenciaram os artistas de toda Europa e se tornaram conhecidas sob a denominação de “cena de gênero”. Philips Wouverman foi muito renomado na sua época e no século seguinte por seus quadros de cavalos, com cenas pastoris, de batalha ou de caça, dentro de luminosas ambientações inspiradas na paisagem italiana, mas também, como no caso da tela da Fundação Eva Klabin, de humilde atmosfera agreste. Trata-se de quadros de pequenas dimensões, caracterizados por uma relação cada vez mais próxima à observação da realidade social contemporânea e por uma interpretação subjetiva e emocional do tema por parte do artista, que valoriza em primeiro lugar os efeitos da composição e do contraste das tonalidades cromáticas.

PHILIPS WOUVERMAN (1619-1668)

Rural Scene
The Netherlands, 17th Century
Oil on wood, 34,3 x 28,0 cm
FEK 439.

If since the end of the fifteenth century the observation of the most diverse aspects of reality – interiors, utensils, landscapes and cityscapes – was one prerogative of the Flemish painters, beginning at the last decades of the sixteenth century such elements were emancipated and acquired dignity in autonomous themes. New genres appear throughout the seventeenth century as a result of the specialization of the artists, increasingly conditioned by the dynamics of an art market stimulated by bourgeoisie collectors, which lead to the painting of cityscapes, interiors, naval and marine battles, animals and hunting. However, the typical Flemish taste for scenes of parties, popular life, taverns, meetings and life in the open air gave origin to the representation of daily life, which influenced artists all over Europe and became known as “genre painting”. Philips Wouverman was quite renowned at his time and into the following century for his pictures of horses, rural scenes, battle or hunting, set within luminous environments inspired by the Italian landscape, but also, as in the case of the Eva Klabin Foundation panel, by humble, rustic environments. They are small pictures characterized by an increasing inclination towards the observation of contemporary social reality and a subjective and emotional interpretation of the theme by the artist, which principally values the effects of the composition and the contrast of the chromatic tonalities.



REMBRANDT VAN RIJN (1606-1669)

Os Banhistas
Países Baixos, 1651
Água-forte, 10,5 x 14,0 cm
FEK 776.

Artista entre os maiores de todos os tempos, Rembrandt viveu na época mais notável da arte holandesa, sem se tornar um especialista numa temática particular, como muitos artistas seus contemporâneos. Utilizou todos os registros da nova pintura holandesa com uma personalidade poderosamente original, sustentada por prodigiosas capacidades técnicas e por uma amplíssima cultura figurativa que se estendia desde os mestres flamengos e alemães da sua época até os do século XVI e os artistas do Renascimento e do Barroco italiano como Tiziano e Guido Reni. Ficou distante dos ideais de realismo analítico e detalhista da burguesia holandesa, assim como dos efeitos retóricos e das amplificações barrocas de um Rubens e de seus discípulos. A sua arte, ora dramática, ora imediata na busca da realidade, ora profundamente intensa, visou a representação cada vez mais interiorizada da reflexão do pintor sobre os acontecimentos humanos do seu tempo, buscando a expressão de uma verdade moral escondida nos fatos da história ou da vida contemporânea, mesmo à custa de se afastar das convenções artísticas e da sensibilidade da sua época. As cenas de banhistas desenhadas e gravadas a água-forte por Rembrandt poderiam remontar a estudos de Jacques Callot, artista francês ativo na Itália nas primeiras décadas do século XVII. Os esboços de nus de Rembrandt parecem registrar, com traços rápidos e enérgicos, as poses de figuras vistas ao vivo com grande realismo. Essa idéia de captar diretamente a realidade através da mão e da memória, sem uma seleção prévia fundamentada na observação da tradição clássica, não correspondia em nada à concepção de beleza dominante na época e, por isso, nem sempre foram entendidas e recebidas com favor pelos contemporâneos. No entanto, tornar-se-iam exemplos de uma maneira mais livre e solta de olhar para o tema do corpo humano, indicando uma nova função do exercício da atividade gráfica.

REMBRANDT VAN RIJN (1606-1669)

The Bathers
The Netherlands, 1651
Etching, 10,5 x 14,0 cm
FEK 776.

Among the greatest artists of all time, Rembrandt lived at the most notable period of Dutch art, without becoming a specialist in any particular theme, as many of his contemporaries did. He used all the techniques of the new Dutch painting with a powerfully original personality, sustained by prodigious technical skill and a broad figurative culture that extended from the Flemish, Dutch and German masters from his time to those of the sixteenth century and the artists of the Renaissance and Italian Baroque, such as Titian and Guido Reni. He distanced himself from the ideas of analytic and detailed realism of the Dutch bourgeoisie as well as the rhetorical effects and Baroque elaboration by Rubens and his disciples. His art, at times dramatic, at times profoundly intense, aimed to represent the painter's deepening interiorized reflection on the human events of his time, in search of the expression of a moral truth hidden in historical facts or in contemporary life, even at the cost of distancing himself from the artistic conventions and the sensibility of his time. The scenes of the bathers drawn and engraved in the etching technique by Rembrandt may recall the studies of Jacques Callot, a French artist active in Italy in the first decades of the seventeenth century. Rembrandt's nude sketches seem to register, with quick and energetic lines, the poses of the figures seen with great realism. This idea of directly capturing reality by observation and memory, without a previous selection founded on the observation of classic tradition, did not correspond by any means to the concept of beauty dominant at the time, and because of this, these works were not always understood and received with favor by contemporaries. However, these would become examples of a more liberal manner of viewing the theme of the human figure, indicating a new function in the exercise of graphic activity.



BERNARDO STROZZI (1581-1644)

A Sagrada Família e São João Batista criança

Gênova, Itália, 1620-1625

Óleo sobre tela, 112,0 x 87,0 cm

FEK 380.

Entre o fim do século XVI e as primeiras décadas do XVII, a grande riqueza acumulada pelos banqueiros genoveses, em grande parte procedente dos créditos concedidos para financiar a política expansionista da monarquia espanhola e a conquista colonial da América, bem como a atividade comercial do porto mais importante do Mar Mediterrâneo, tornaram Gênova um dos maiores mercados artísticos da Europa, atraindo artífices da Flandres, da Espanha e de várias regiões da Itália. O surgimento de um ativo comércio da pintura entre a cidade e os portos espanhóis como Barcelona e Sevilha e a criação de coleções particulares importantes favoreceram a produção de quadros de pequeno formato e com temas novos, adaptando as novidades introduzidas pelos mestres flamengos e holandeses às exigências culturais da clientela aristocrática e eclesiástica católica. Superando a artificialidade da cultura maneirista, os artistas procuraram voltar à realidade da natureza, por meio de um contato mais próximo com o cotidiano social, retomando, à luz da lição da realidade, os modelos clássicos anteriores. O desenho visa a criação de imagens capazes de comunicar de forma direta e verossímil, de acordo com as exigências da pedagogia religiosa da Contra-Reforma. A cor torna-se um meio para acentuar emotivamente a verdade moral contida nas composições. Nesse clima, a figura de Bernardo Strozzi deixou marca profunda na cultura artística de Gênova e de Veneza na primeira metade do século XVII, pela síntese conseguida, de forma inconfundivelmente pessoal, entre as diversas experiências pictóricas mais atuais da época.

Depois da formação com Pietro Sorri, mestre de Siena ativo em Gênova, a partir de 1608-10, Bernardo Strozzi começou a produção como artista independente para sustentar a mãe e a irmã, ao abandonar o mosteiro da ordem dos frades capuchos em que entrara. A raridade das pinturas datadas e a escassa documentação existente tornam problemática a datação certa da copiosa produção desse grande artista. O biógrafo Soprani menciona genericamente muitos quadros devocionais para

BERNARDO STROZZI (1581-1644)

The Holy Family and the Young St. John the Baptist

Genoa, Italy, 1620-1625

Oil on canvas, 112,0 x 87,0 cm

FEK 380.

Between the end of the sixteenth century and the first decades of the seventeenth century, Genovian bankers accumulated a great wealth, in greater part as a result of credit conceded for financing the expansionist policy of the Spanish monarchy and the conquest of colonial America, as well as the trade activities of the most important port of the Mediterranean Sea, making Genoa one of the largest artistic markets in Europe, attracting artificers from Flanders, Spain and various regions of Italy. The surge of active commerce in painting between the city and the Spanish ports of Barcelona and Sevilla, and the creation of important private collections favored the production of small pictures with new themes, adapting novelties introduced by Flemish and Dutch masters to the cultural demands of the aristocratic and Catholic ecclesiastic clientele. Prevailing over the artificiality of the Mannerist culture, the artists sought to return to the reality of nature, by means of closer contact with daily social life, resuming the models of previous classics, in light of the lesson of their realism. Drawing attempted to create images capable of communicating directly and with verisimilitude, according to the demands of the religious pedagogy of the Counter-Reform. Color becomes the means to emotionally accentuate the moral truth contained in the compositions. In this climate, the figure of Bernardo Strozzi left a profound mark on the artistic culture of Genoa and Venice in the first half of the seventeenth century, by the synthesis achieved, in an unmistakably personal manner, between the most up-to-date diverse pictorial experiences at the time.

After his early education with Pietro Sorri, master from Siena active in Genoa, as of 1608-10 Bernardo Strozzi began to produce work as an independent artist to sustain his sister and mother, abandoning the Capuchin monastery in which he had entered. The rarity of dated pictures and scarce documentation made the correct dating of the widely copied production of this great artist very difficult. The biography of Soprani generally mentions many devotional pictures for



as residências de colecionadores realizados pelo pintor nos primeiros anos da sua carreira, entre os quais poderia ser incluída a tela da Fundação Eva Klabin. A composição mostra um seguro domínio dos antecedentes de Rafael e de Perino del Vaga, na disposição piramidal e no recuo dos planos, definindo claramente a hierarquia entre as figuras: a Virgem e o menino são o fulcro da cena, quase se oferecendo com determinação ao olhar do espectador. Os outros dois personagens comentam humildemente, cada um conforme o seu caráter, o triunfo da criança divina. Na obra ainda há certa persistência de elementos derivados do mestre toscano Sorri, mas emerge com maior força a componente de marca lombarda de Giulio Cesare Procaccini e de Morazzone, combinando-se na composição, na pincelada e nas tonalidades claras da palheta à influência de Rubens, que esteve em Gênova por duas vezes, em 1608 e em 1620. As sugestões da pintura flamenga de Rubens e, sobretudo, de Van Dyck, ativo em Gênova por um longo período entre 1621 e 1627, são mais evidentes na construção dos nus do menino Jesus e do pequeno São João, mas até nos detalhes como o pequeno banquinho em que a Nossa Senhora apóia o menino, prestando homenagem ao realismo de seguidores de Caravaggio como Orazio Borgianni, revela dívidas a composições de temas semelhantes de Rubens, como a Sagrada Família do castelo Sansouci em Potsdam, datada de 1615. Uma menção particular merece o realismo da fisionomia de São José surgindo pensativo na penumbra construída com pinceladas densas que definem a textura da epiderme enrugada na testa e nas mãos de forma altamente original.



residences of collectors made by the painter in the first years of his career, among which the canvas held by the Eva Klabin Foundation may be included. The composition demonstrates a secure knowledge of Rafael and Perino del Vaga predecessors in pyramidal composition and plane recession, clearly defining a hierarchy among the figures: the Virgin and Child are the fulcrum of the scene, almost offering themselves with determination to the gaze of the observer, while the other two humble comment, each according to his character, the triumph of the divine child. There is still a certain persistence of elements derived from the Tuscan master Sorri in the work, although the component of the Lombardian mark of Giulio Cesare Procaccini and Morazzone blend in the composition emerging with greater strength in the brushstroke and clear tonalities of the palette by influence of Rubens, who was in Genoa twice, in 1608 and 1620. The suggestions of the Flemish painting of Rubens and principally of Van Dyck, active in Genoa for a long period between 1621 and 1627, are more evident in the construction of the nudes of the Child Jesus and the young St. John, although even in the details such as the small stool on which the Madonna supports the Child, paying homage to the realism of followers of Caravaggio like Orazio Borgianni, reveal debts owed to the compositions of similar themes by Rubens, such as the Holy Family of the Sansouci castle in Potsdam, dated 1615. The realism of the physiognomy of St. John emerging thoughtfully from the shadows, constructed with dense brushstrokes that define the texture of the wrinkled skin of the forehead and hands in a highly original manner deserves particular mention.



JUSEPE DE RIBERA, DITO LO SPAGNOLETTO (1590-1562) – (AI)

São Jerônimo penitente
Nápoles, Itália, 1620-1630
Óleo sobre tela, 96,0 x 83,0 cm – FEK 611.

Figura central para os desdobramentos da arte no Sul da Itália e na Península Ibérica, Ribera (1591-1652) interpretou de forma inovadora e exacerbada o realismo de Caravaggio, não hesitando às vezes em propor uma estética do grotesco e do disforme, subvertendo os tradicionais valores clássicos de harmonia e de equilíbrio e incluindo dentro das possibilidades da representação artística aspectos repulsivos da realidade e sentimentos extremos da natureza humana. Aparentemente fundada na transcrição brutal da realidade visual, a pintura de Ribera, realizada por meio de camadas e texturas densas, evocando a qualidade material dos objetos representados e transmitindo uma sensação de forte vitalidade, é, pelo contrário, profundamente estudada. Deliberadamente anticlássico, mas consciente dos valores do classicismo, Ribera visa introduzir na grande pintura de temas sagrados ou mitológicos o mundo dos humildes e dos marginalizados, estimulando a reflexão ética dos espectadores e rompendo a tradicional hierarquia dos gêneros.

Nas imagens de São Jerônimo de épocas anteriores era acentuado, sobretudo, o seu papel como escritor de textos sagrados e tradutor da Bíblia, sendo ele representado até como modelo do religioso humanista e do cardeal erudito e devoto. Na tela da Fundação Eva Klabin, o santo doutor da Igreja do Ocidente é apresentado conforme a iconografia mais difundida no século XVII, quando foi preferivelmente figurado com o aspecto de eremita e penitente. A barba inculta, o olhar misticamente dirigido ao céu, os lábios semiabertos numa oração a meia voz, o corpo enxugado pela idade e pelos jejuns são traços de violento realismo inspirados na pintura de Caravaggio, característicos do estilo de Ribera, e se tornaram quase uma marca de fábrica do pintor, que replicou o tema quase obsessivamente em ao menos vinte obras autógrafas conhecidas. Durante a última restauração realizada por Edson Motta Filho no ano de 2003, foram descobertas as mãos do santo ocultas debaixo de um pano vermelho pintado posteriormente e uma caveira magnificamente realizada, sendo este o atributo característico de São Jerônimo

JUSEPE DE RIBERA, KNOWN AS LO SPAGNOLETTO (1590-1562) – (AI)

Penitent St. Jerome
Naples, Italy, 1620-1630
Oil on canvas, 96,0 x 83,0 cm – FEK 611.

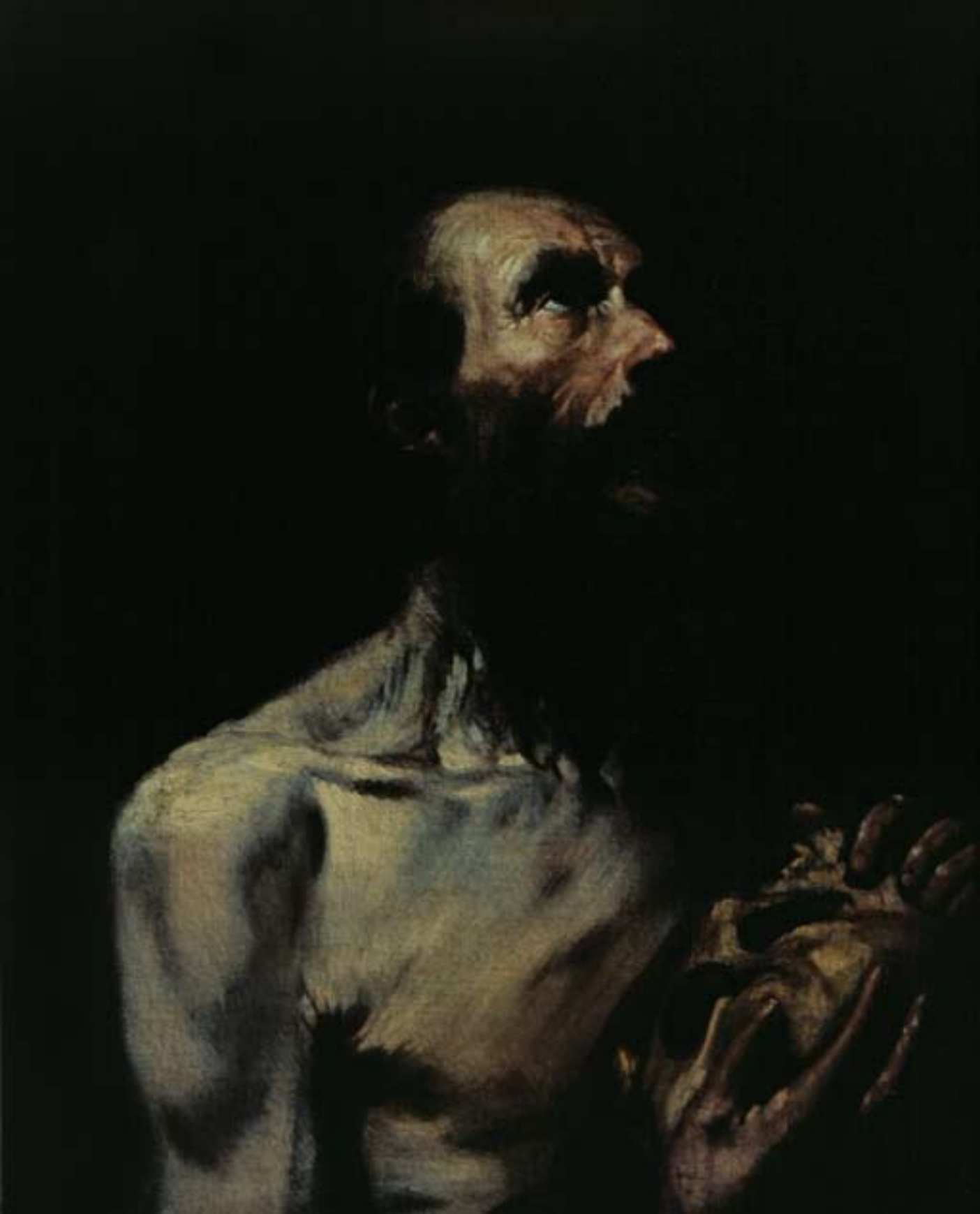
A central figure for the developments of art in the south of Italy and on the Iberian Peninsula, Ribera (1591-1652) interpreted the realism of Caravaggio in an innovative and exacerbated manner, not hesitating at times in proposing a grotesque and deformed aesthetic, subverting the traditional classic values of harmony and balance, and including aspects that are repulsive to reality and extreme sentiments of human nature within the possibilities of artistic representation. Apparently founded in the brutal transcription of visual reality, the painting of Ribera, achieved through dense layers and textures, and transmitting a sensation of strong vitality, is, on the contrary, profoundly studied. Deliberately anticlassical, although conscious of the values of classicism, Ribera aims to introduce the world of the humble and marginalized to the great painting of sacred or mythological themes, stimulating the ethical reflection of the observer and breaking away from the traditional hierarchy of genres.

In previous images of St. Jerome, principally, his role of the author of the sacred texts and translator of the Bible was accentuated, this role being represented even as a model of the religious humanist, cardinal erudite and devotee. In the canvas of the Eva Klabin Foundation, the saint-doctor of the Western Church is presented according to the iconography more widely spread in the seventeenth century, when he was preferably depicted with the aspect of a hermit and penitent. The uncultured beard, the gaze mystically uplifted to the sky, the parted lips uttering a whispered prayer, the body shrunk by old age and fasting – these are some of the traces of the violent realism inspired by Caravaggio’s painting, characteristics of Ribero’s style, and they are almost the brand of the painter, who repeated the theme almost obsessively in at least twenty known autographed works. During the most recent restoration completed by Edson Motta Junior in 2003, two discoveries were made: the hands of the saint hidden beneath a red cloth painted at a later date, and a magnificently painted skull, this being the characteristic attribute of St.

durante a época da Contra-Reforma, ao simbolizar a meditação sobre a morte e a vaidade do mundo. Dentro das obras de Ribera, a figura da Fundação Eva Klabin encontra um paralelo, apenas do ponto de vista dos elementos iconográficos, numa tela da Galleria dell'Accademia Carrara em Bergamo, datada de 1636, enquanto o corte e o desenho da figura podem rememorar o Santo Onofre do Museu do Hermitage de São Petersburgo, datado do ano seguinte. No entanto, as características estilísticas do quadro de Eva Klabin reenviam para uma fase inicial da carreira do artista, pouco depois de se instalar em Nápoles em 1616, marcada por uma maior influência de Caravaggio e dos seus seguidores napolitanos como Battistello Caracciolo, numa chave vigorosamente naturalista. A tela poderia ser de um dos numerosos discípulos e colaboradores que trabalharam no ateliê napolitano de Ribera utilizando protótipos do mestre e inspirando-se em diversas fases da sua produção pictórica e gráfica.



Jerome during the Counter-Reform, symbolizing meditation on death and the vanity of the world. Among the works of Ribera, the Eva Klabin Foundation figure meets a parallel, from an iconographic vantage point, in a canvas at the Galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo dated 1636, and the framing and drawing of the figure may be similar to the St. Onuphrius of the Hermitage Museum in St. Petersburg, dated the following year. However, the stylistic characteristics of the Eva Klabin picture return to an initial phase of the artist's career, soon after immigrating to Naples in 1616, identified by a greater influence by Caravaggio and his Neapolitan followers such as Battistello Caracciolo, in a vigorously natural key. The canvas could be made by one of the numerous disciples and collaborators that worked in the Neapolitan studio of Ribera, using prototypes of the master and being inspired by several phases of his pictorial and graphic production.



GIOVANNI FRANCESCO ROMANELLI (1610-1662)

Meninos pescando

Roma, Itália, c. 1639.

Encáustica sobre cartão colado em madeira,
159,0 x 310 cm – FEK 998.

A obra da Fundação Eva Klabin representa um grupo de cinco crianças ocupadas na pesca perto de um riacho inserido em paisagem ensolarada e arejada, de uma serenidade atemporal, como a da própria infância, típica do gênero pastoril. No entanto, o clima festivo é interrompido pelos gritos de dor e de susto de um dos meninos sendo mordido por um caranguejo. A divagação engraçada tem certamente um significado moral lembrando a presença do mal em todos os momentos da vida humana. Numa árvore aparece uma colméia de abelhas, símbolo da laboriosidade, mas também da necessidade de buscar o prazer sem descuidar de conhecer as suas insídias.

A utilização da alegoria na representação da natureza e as referências à tradição da poesia clássica são elementos característicos da cultura romana do século XVII. Com efeito, o desenho de Giovanni Francesco Romanelli conduz o espectador diretamente para o esplendor da Roma do papa Urbano VIII Barberini, mecenas dos grandes criadores do Barroco como Bernini, Borromini, Andréa Sacchi, Pietro da Cortona. Trata-se de um *cartone*, um esboço preparatório para uma série de tapeçarias que seria realizada pela manufatura fundada, em 1627, pelo sobrinho do pontífice, o cardeal Francesco Barberini. Romanelli foi eleito príncipe, isto é, presidente da Academia de San Luca, o grêmio dos artistas romanos, em 1638, sendo considerado já um artista de primeiríssimo plano com menos de trinta anos de idade, sendo também chamado a Paris pelo cardeal Mazarino, todo-poderoso ministro do rei Luís XIV, e influenciando os desdobramentos da arte francesa, sobretudo as grandes decorações de Lebrun para o palácio real de Versailles. Desde suas primeiras obras na capela do Palácio Barberini, o pintor revelou a influência decisiva do seu mestre Pietro da Cortona, para traduzir depois essas premissas num estilo mais pacato e numa palheta mais clara, caracteres marcados pelos exemplos de Sacchi e de seus colaboradores Camassei e Geminiani. A obra da Fundação Eva Klabin relaciona-se com a série de

GIOVANNI FRANCESCO ROMANELLI (1610-1662)

Boys Fishing

Rome, Italy, c. 1639.

Encaustic painting on cardboard, mounted on wood,
159,0 x 310 cm – FEK 998.

The work of the Eva Klabin Foundation represents a group of five children fishing in a creek inserted into a sunny landscape of a timeless serenity, like childhood itself, typical of the rural genre. However, the festive mood is interrupted by the cries of surprise and pain of one of the boys being bitten by a crab. The funny tangent certainly has a moral significance: remembering the presence of evil in all moments of human life. In a beehive appears in a tree, which is a symbol of toilsome work, but also of the necessity to search for pleasure without forgetting its deceits.

The use of allegory in the representation of nature and references to the tradition of classic poetry are characteristic elements of the Roman culture of the seventeenth century. Effectively, the drawing by Giovanni Francesco Romanelli leads the observer directly to the splendor of the Rome of Pope Urbano VIII Barberini, patron of the great artists of Baroque such as Bernini, Borromini, Andrea Sacchi and Pietro da Cortona. It is a *cartone*, a preparatory sketch for a series of tapestries that would be made by the manufacture founded in 1627, by the nephew of the pontiff, Cardinal Francesco Barberini. Romanelli was elected Prince, that is the president of the San Luca Academy, the consul of the Roman artists, in 1638, already being considered a first rate artist at less than thirty years old. He was also called to Paris by Cardinal Mazarino, all-powerful minister of King Louis XIV, and influencing the developments of French art, principally the great decorations of Le Brun for the Royal Palace of Versailles. Since his first works at the Barberini Palace chapel, the painter revealed the decisive influence of his master, Pietro da Cortona, by later expressing these premises in a more organized style and with a lighter palette, characteristics marked by examples of Sacchi and his collaborators Camassei and Germiniani. The work of the Eva Klabin Foundation is related to the series of twenty tapestries with children's games idealized by Raphael and woven in Brussels for the apartments of Pope Leo X at the Vatican, lost today and known only



vinete tapeçarias com jogos de crianças idealizada por Rafael e tecida em Bruxelas para os aposentos do papa Leão X no Vaticano, hoje perdidas e conhecidas apenas por gravuras. No entanto, a composição é mais simples, o número das figuras sendo limitado a cinco, e suas características deixam perceber o conhecimento das tapeçarias desenhadas por Rubens que marcaram toda a produção deste gênero no século XVII. As fisionomias das crianças derivam de Pietro da Cortona, assim como a luz dourada da paisagem, que lembra a dos afrescos do mestre no Palazzo Pitti, em Florença, mas a equilibrada encenação revela a inspiração das obras de Domenichino e, sobretudo, de Francesco Albani, artista emiliano renomado por esse tipo de representação da infância. Sabe-se que o próprio papa Urbano VIII encomendou a Romanelli desenhos para tapeçarias com este tema antes de 1639, e um dos cartões para essa série é conservado na Villa Lante em Bagnaia, perto de Viterbo, enquanto outra tapeçaria, figurando crianças caçando pássaros, com desenho do pintor, encontra-se no Museo di Palazzo Venezia, em Roma. É possível que formassem um conjunto alusivo aos quatro elementos da física aristotélica: terra, ar, água e fogo, e aos temperamentos humanos.

through engravings. However, the composition is simpler, the number of figures limited to five and its characteristics allow one to perceive the knowledge of the tapestries drawn by Rubens that influence all production of this genre in the seventeenth century. The physiognomies of the children derive from Pietro da Cortona, as does the golden light of the landscape that is reminiscent of the frescos of the master in the Palazzo Pitti in Florence, although the balanced scene reveals the inspiration of the works of Domenichino and, principally, Francesco Albani, Emilian artist renowned for this type of representation of childhood. It is known that Pope Urbano VIII himself commissioned Romanelli to make drawings for tapestries with this theme before 1639, and one of the cardboards for this series is conserved at the Villa Lante in Bagnaia near Viterbo, while another tapestry, depicting children hunting birds, with a drawing of the painter, are found at the *Museo di Palazzo Venezia* in Rome. It is possible that they formed a group referring to the four elements of Aristotelian physics – earth, air, water and fire – and to human temperaments.

GIOVANNE FRANCESCO BARBIERI, DITO IL GUERCINO (1591-1666) – (AI) / LUIGI GARZI (1638-1721) – (ALM)
Apolo dirigindo o carro do Sol precedido pela Aurora
Roma, Itália, 1715-1721
Óleo sobre tela, 49,0 x 96,5 cm – FEK 379.

A pintura representa Apolo, deus grego do sol e da música, e símbolo da razão humana, dirigindo sobre as nuvens o seu carro de ouro puxado por dois cavalos brancos. Na sua frente uma figura feminina precedida por crianças aladas vai jogando pétalas de rosa simbolizando a luz da Aurora. Uma das crianças carrega uma tocha dissipando as trevas da noite. Atrás do carro de Apolo, voam outras duas figuras femininas aladas: uma delas levanta na direita uma lâmpada. Abaixo uma figura de homem idoso parece despertar descobrindo a cabeça enquanto se levanta. Poderia tratar-se de Titão, o velho esposo da Aurora, que a deusa deixa na cama ao amanhecer para espalhar a luz pelo mundo, como conta a mitologia greco-romana. A execução da pintura com pinceladas rápidas e áreas coloridas manchadas sem uma definição precisa das figuras, mas como buscando o equilíbrio da composição e dos valores cromáticos, a apresentação em escorço de baixo para cima e a inclusão dentro de uma moldura de perfis curvos mostram que o quadro é um esboço para a decoração do compartimento central de uma abóbada. Existem semelhanças com a composição representando *Apolo dirigindo o carro do sol precedido pela Aurora* que se encontra numa sala do Palazzo De Carolis, hoje sede do Banco di Roma, um dos maiores conjuntos decorativos realizados em Roma na segunda década do século XVIII. A pintura é obra de Luigi Garzi, que trabalhou na residência da família De Carolis juntamente com Andrea Procaccini (1671-1734), autor do *pendant* com a Aurora. Trata-se de uma das últimas obras de Garzi, executada entre 1715 e a morte do artista, em 1721.¹ Além da clareza da implantação derivada dos afrescos de Andrea Sacchi, o esboço revela a influência de Carlo Maratta, principal artista do classicismo romano na figura de Apolo e das Virtudes, mediada talvez por Procaccini. A influência da pintura de Francesco Solimena (1657-1747),

¹ IRIARTE, *Tesori d'arte delle collezioni dell'IRI*, Milano, Electa, 1989, pág. 97-105.

GIOVANNE FRANCESCO BARBIERI, KNOWN AS IL GUERCINO (1591-1666) – (AI) / LUIGI GARZI (1638-1721) – (ALM)
Apollo Driving the Sun Chariot with Aurora
Rome, Italy, 1715-1721
Oil on canvas, 49,0 x 96,5 cm – FEK 379.

The picture represents Apollo, the Greek god of the sun and music as well as symbol of human reason, driving over the clouds in his golden chariot pulled by two white horses. Before him, a feminine figure throws rose petals, symbolizing the light of Aurora, who is preceded by winged children. One child carries a torch, dissipating the darkness of night. Behind Apollo's chariot, two other winged feminine figures fly, one of which lifts up a lantern in her right hand. Below the figure of an elderly man seems to awake, uncovering his head as he gets up. He could be Titan, the old husband of Aurora, who the goddess would leave in bed at sunrise to spread light throughout the world, as told in Greco-Roman mythology. On one hand, the execution of the painting with quick brushstrokes and stained, colored areas without definition lacks figures. Although on the other, seeking compositional balance and chromatic values, the sketched presentation from the bottom to the top and the inclusion in a frame of curvaceous profiles demonstrate that the picture is a sketch for the decoration of the central compartment of an arch. There are similarities with the composition represented in *Apollo driving the Sun chariot with Aurora* that is found in a room of the Palazzo De Carolis, today the headquarters of Bank of Rome, one of the largest decorative ensembles made in Rome in the second decade of the seventeenth century. The picture is the work of Luigi Garzi, who worked at the De Carolis family residence with Andrea Procaccini (1671-1734), author of the *pendant* with Aurora. It is one of the last works by Garzi made between 1715 and his death in 1721.¹ Besides the clarity of the embedding developed from the frescos by Andrea Sacchi, the sketch reveals the influence of Carlo Maratta, principal artist of Roman Classicism, in the figure of Apollo and the Virtues, mediated perhaps by Procaccini. The influence of the painting of Francesco

¹ IRIARTE, *Tesori d'arte delle collezioni dell'IRI*, Milano, Electa, 1989, p. 97-105.



que Garzi conheceu durante sua estada em Nápoles, é evidente principalmente na disposição das luzes e na técnica do esboço, que é muito próxima à de Corrado Giaquinto, principal aluno do mestre napolitano, muito ativo em Roma no começo do século XVIII, mostrando a assimilação por parte do pintor toscano já velho das propostas da geração mais jovem, surgindo dos resultados espetaculares do último período de Luca Giordano. A sua busca de uma nova construção do espaço que se perde até o infinito, livre de toda rígida regra perspectiva, encontra uma solução no princípio da continuidade dos grupos narrativos coligando os vários episódios dentro do perímetro da abóbada e numa multiplicação dos pontos de vista e dos fluxos de luz e por meio de uma progressiva desmaterialização das formas, que se perdem na claridade do fundo. Pelos resultados expressivos, o esboço da Fundação Eva Klabin documenta as melhores qualidades dos grandes decoradores italianos do século XVIII, que souberam unificar toda a experiência da tradição pictórica anterior, alcançando renome nas cortes de toda a Europa, da Espanha à Rússia.

Solimena (1657-1747), who Garza met during his stay in Naples, is evident mostly in the composition of the light and in the sketching technique, which is very similar to that of Corrado Giaquinto. He was the foremost student of the Neapolitan master and was very active in Rome in the beginning of the seventeenth century, demonstrating the assimilation of proposals of the younger generation by the already aged Tuscan painter, springing from the spectacular results of the last period of Luca Giordano. His search for a new construction of space that is lost into infinity and free of all rigid rules of perspective finds a solution in the principle of continuity of narrative groups, connecting the various episodes within the perimeter of the arch and in the multiplication of points of view and fluctuations of light, as well as through a progressive dematerialization of forms, fading into the clarity of the background. Through these expressive results, the sketch of the Eva Klabin Foundation documents the best qualities of the great Italian decorators of the seventeenth century, who knew how to combine all their previous traditional pictorial experience, achieving renown in the courts all over Europe, from Spain to Russia.

SANTA TERESA DE ÁVILA

Áustria, séc. XVIII

Madeira,

159,0 x 72,0 x 38,0 cm

FEK 507.

138

A figura de pé, de tamanho real, estende a mão direita que devia segurar uma cruz, a que se dirigia seu olhar, e dobra o braço esquerdo até tocar o peito com a mão. A escultura é formada por um único toro de madeira, excetuando a mão e o antebraço direitos, e duas seções da parte posterior. Também se nota uma escavação na parte posterior, à altura dos ombros. Não possui vestígios de policromia. A obra entrou no acervo da Fundação Eva Klabin como sendo de procedência austríaca, e, de fato, é possível detectar semelhanças com figuras laterais de retábulos na Europa Central, onde os modelos de Bernini que a inspiram foram amplamente imitados. Também é possível perceber na fisionomia e na pose da santa lembranças da cultura figurativa veneziana de Morlaiter, Corradini e Pittoni. Elementos para uma atribuição mais exata poderiam ser encontrados na produção do ateliê do escultor Johann Baptist Straub (1704-1784), na última parte da sua carreira, em que os esquemas barrocos aparecem suavizados por um novo espírito mais clássico. A obra de Fundação Klabin destaca-se pela grande habilidade com que combina o dramático contraposto e a impostação à espiral da figura, pelo intenso *pathos* da expressão estática lembrando os fervorosos santos barrocos, com uma nova simplicidade no drapejo do véu formando um semicírculo na parte posterior, e pelos detalhes do traje monástico envolvendo castamente o corpo sem os artificiosos efeitos de movimento típicos do estilo mais teatral da primeira metade do século XVIII. O resultado traduz uma religiosidade elevada e devota, entretanto mais íntima e humana, intensamente vivida, que está presente em cada detalhe da representação, mais que na exaltação sublime dos sentimentos, mantendo, entretanto, a forte carga emocional e sensual dos antecedentes do Barroco romano.

ST. TERESA OF ÁVILA

Austria, 18th Century

Wood,

159,0 x 72,0 x 38,0 cm

FEK 507.

The life-sized, standing figure extends the right hand holding a cross, at which she gazes, and the left arm bends placing the hand over the chest. The sculpture is formed by a single piece of wood, except for the right hand and forearm and two sections of the backside. It is also noted that there is a cavity on the backside at the altitude of the shoulders. There are no signs of polychrome. The work was admitted into the Eva Klabin Foundation collection as originating from Austria, and in fact, it is possible to detect similarities with the lateral figures of altarpieces in Central Europe, where the Bernini models that inspired the work were copiously imitated. It is also possible to perceive similarities to the Venetian figurative culture of Morlaiter, Corradini and Pittoni in the physiognomy and pose of the saint. Elements for a more exact attribution could be found in the production of the studio of the sculptor, Johann Baptist Straub (1704-1784), towards the end of his career, where the Baroque designs appear sophisticated by a new, more classic spirit. The Eva Klabin Foundation work stands out because of the great skill with which the dramatic *contrapposto* combines with the spiral poise of the figure. The intense pathos of the static expression is similar to the feverous Baroque saints with a new simplicity in the drapery folds of the veil, forming a semi-circle at the back, and in the details of the monastic garments, chastely drawn around the body with no great artistry of movement, being typical to the more theatrical style of the first half of the eighteenth century. The result expresses an elevated and devoted religiosity, though more intimate and human, as well as intensely vivid, which is present in each detail of the representation more than in the sublime veneration of sentiments, nevertheless maintaining the strong emotional and sensual charge of the predecessors of the Roman Baroque.



139

MANUFATURA CAPO DI MONTE – (AI)
MANUFATURA GINORI DE DOCCIA – (ALM)

Homens lutando com um centauro
Florença, Itália, 1775-1790 – Porcelana branca vitrificada,
76,0 x 36,0 x 29, 5 cm – FEK 786.

O século XVIII foi a época de ouro da escultura em porcelana na Europa. O material cerâmico impermeável e translúcido, semelhante àquele produzido na China desde o século III d. C., foi introduzido antes na Alemanha, entre 1708 e 1709 em Dresden, por obra do cientista e matemático E. W. von Tschirnhausen e do alquimista J. F. Böttger. Na Itália, a primeira manufatura foi fundada em Veneza pelo ourives F. Vezzi, mas as mais importantes pela quantidade e pela qualidade da produção foram criadas em Doccia, perto de Florença, pelo marquês Carlo Ginori, em 1737, e em Capodimonte, em Nápoles, pelo rei Carlos III de Bourbon, dez anos depois. A fábrica de Doccia distinguiu-se pela produção de grupos plásticos de tema mitológico e de reproduções de tamanho reduzido de esculturas, a partir de modelos realizados pelos grandes artistas florentinos da época, Giovanni Battista Foggini e Massimiliano Soldani Benzi. A criação dos mesmos ficava a cargo de Gaspero Bruschi, talentoso modelador, um dos mais originais artistas do gênero na sua época. A partir de 1765, a fábrica utilizou um verniz translúcido a base de estanho que tornava branca a superfície dos objetos sem precisar recorrer ao uso de terras e cores importadas e especialmente caras, permitindo aumentar a produção e reduzir os custos dos materiais. O método teve um sucesso notável, mesmo apresentando alguns defeitos como a escassa aderência aos relevos e a falta de resistência às pontas de metal. A bela peça da Fundação Eva Klabin representa um grupo de três jovens tentando dominar o ímpeto de um centauro enquanto uma quarta figura jaz no chão aparentemente ferida ou desmaiada. A base é tratada de forma naturalista com a representação da grama, de flores e vegetais, conforme a tradição da escultura Rococó. Um elemento desmontável em forma de árvore completa a composição. Alguns motivos da composição derivam de modelos clássicos: o centauro e a figura de menino que o cavalga remontam ao famoso grupo do Centauro Borghese (Centauro e Eros), hoje no Louvre, mas

CAPO DI MONTE FACTORY – (AI)
GINORI DE DOCCIA FACTORY – (ALM)

Men Fighting a Centaur
Florence, Italy, 1775-1790 – Vitrified white porcelain,
76,0 x 36,0 x 29, 5 cm – FEK 786.

The eighteenth century was the golden age of porcelain sculpture in Europe. The impermeable and translucent ceramic material, similar to that produced in China since the third century A.D., was previously introduced in Germany between 1708 and 1709, in Dresden, by work of the scientist and mathematician E. W. von Tschirnhausen and the alchemist J. F. Böttger. In Italy, the first factory was founded in Venice by the goldsmith, F. Vezzi, although due to the quantity and quality of production, the most important factories were established in Doccia, near Florence, by the Marquis Carlo Ginori in 1737, and in Capodimonte in Naples by King Charles III of Bourbon ten years later. The Doccia factory was distinguished by the production of artistic groups of a mythological theme and smaller reproductions of sculptures based on the models made by the great Florentine artists of the time, Giovanni Battista Foggini and Massimiliano Soldani Benzi. The creation of these miniatures was the task of a talented sculptor named Gaspero Bruschi, one of the most original artists of this genre of his time. Beginning in 1765, the factory used a tin-based, translucent varnish that turned the surfaces of the objects white without needing to resort to the use of extremely expensive minerals and imported colors, allowing the factory to increase production and reduce the cost of materials. The method achieved notable success even presenting some defects, such as the poor adherence to reliefs and the lack of resistance to metal points. The beautiful piece of the Eva Klabin Foundation represents a group of three youths trying to dominate the rashness of a centaur, while a fourth figure lies on the ground, apparently hurt or unconscious. The base is treated in a naturalistic form, representing grass, flowers and plants, according to the tradition of Rococo sculpture. A disassembling tree completes the composition. Some motifs in the composition derive from classic models: the centaur and the figure of the youth that mounts him recall the famous group of Borghese Centaurs (Centaur and Eros), today at the Louvre, although that illus-

esta referência ilustre acompanha aquela das cenas de centauros pintadas nos ambientes da chamada Vila de Cícero em Pompéia, reproduzidas em gravuras no primeiro tomo da obra *Le Antichità di Ercolano Illustrate*, publicada em Nápoles em 1757. A obra da Fundação Eva Klabin documenta, portanto, o extraordinário impacto dos descobrimentos arqueológicos de Pompéia e de Herculano sobre as artes decorativas européias na segunda metade do século XVIII. Trata-se de uma interpretação muito particular da antigüidade, em que entram elementos extravagantes da cultura decorativa Rococó, a representação de costumes e do mundo pastoril típica da produção das porcelanas de Meissen e de Capodimonte, uma certa ironia na visão de uma mitologia antiga distante da retórica moral dos séculos anteriores e aberta ao grotesco, até o cômico e a anedota de sabor popular. À alegoria sucede a paródia: longe de qualquer atitude heróica, os camponeses tentando dominar o centauro parecem participar de uma briga dentro de um estábulo, depois de acabarem de esvaziar seus copos e esmurrar-se com os rústicos aldeões do poema *Baco em Toscana* do famoso médico e literato florentino Francesco Redi, erudito cantor do Chianti.



trious reference is accompanied by scenes of centaurs painted in the dwellings of the so-called Vila de Cicero in Pompeii, reproduced in engravings volume of the work, *Le Antichità di Ercolano Illustrate*, published in Naples in 1757. Nevertheless, the work of the Eva Klabin Foundation documents the extraordinary impact of the archeological developments at Pompeii and Herculano on the European decorative arts in the latter half of the eighteenth century. It is an interpretation that is very particular to antiquity in that it employs extravagant elements from the Rococo decorative culture, the presentation of customs and the typical rural environment produced in the porcelain of Meissen and Capodimonte, a certain irony in the vision of an ancient mythology distant from the moral rhetoric of previous centuries, and open to the grotesque and comical, the anecdote to popular taste. Parody succeeds allegory: far from any heroic attitude, the peasants trying to dominate the centaur seem to be participating in a fight inside a stable, after having emptied their glasses and brawled with the rustic villagers from the poem *Bacchus in Tuscany* by the famous Florentine doctor and writer, Francesco Redi, erudite singer of Chianti.

JOSEPH JANS (1680-1760)

Relógio despertador de mesa
Passau, Alemanha, primeira metade do século XVIII
Bronze fundido e gravado, 6,2 x 8,5 cm
FEK 371.

O relógio de forma hexagonal apóia-se sobre três pés e possui uns vãos elípticos com moldura e vidros nos lados, que permitem observar o mecanismo interior. Na parte superior são gravadas as horas em algarismos romanos e árabes dentro de duas molduras concêntricas. A obra é assinada no interior da caixa pelo famoso relojoeiro alemão Joseph Jans, ativo na cidade de Passau na primeira metade do século XVIII, considerado o inventor do moderno despertador de mesa. O exemplar da Fundação Eva Klabin pertence a esta categoria. O objeto, de grande requinte, documenta como, no começo do século XVIII, a noção do tempo passa a ser escandida por uma medida mais exata, respondendo às necessidades da organização do trabalho na nova economia da época. A medida exata do tempo, antes relacionada com a vida dos mosteiros e com a liturgia religiosa, passa a ser uma necessidade do trabalho cotidiano. Em muitos casos, o relógio transforma-se num objeto de ornamento doméstico e freqüentemente é carregado de figurações conforme a dignidade e a importância social do proprietário. No entanto, a obra de Joseph Jans ostenta uma funcionalidade que o aproxima dos objetos do *design* moderno pela utilização cuidadosa e sóbria dos materiais, assim como pela idéia de destacar a parte mecânica interna como elemento visual móvel não separado da ornamentação. A valorização da função e da técnica de construção destaca a habilidade da execução de todos os detalhes e o trabalho manual do artista relojoeiro, provocando a maravilha e por consequência faz com que a precisão técnica possa ser comparada à arte sob o aspecto da utilidade e da funcionalidade, conforme poucos anos depois colocarão os autores da *Encyclopédie*.

JOSEPH JANS (1680-1760)

Table Alarm Clock
Passau, Germany, first half of the 18th Century
Cast and engraved bronze, 6,2 x 8,5 cm
FEK 371.

The hexagonal-shaped clock sits on three supports and possesses elliptical voids with glass-filled frames on the sides, permitting the observation of the interior mechanism. On the upper part, the hours are engraved in Roman numerals and Arabic numerals inside the two concentric frames. The work is signed on the inside of the box by the famous German jeweler, Joseph Jans, active in the city of Passau during the first half of the eighteenth century, who was considered the inventor of the modern table alarm clock. The example of the Eva Klabin Foundation belongs to this category. The greatly refined object documents how in the beginning of the eighteenth century, the notion of time came to be divided into more exact measurements, responding to the organizational necessities that the work of the new economy required. The measurement of exact time, before related to monastery life and liturgy, came to be a necessity of daily work. In many cases, the clock transformed into an object of domestic ornamentation and frequently held depictions according to the dignity and social importance of the owner. Though the work of Joseph Jans exhibits a functionality that associates it to the objects of modern design through the careful and sober use of materials, as well as the idea of featuring the internal mechanisms as a visual element of the furnishing, integrated into the ornamentation. The appreciation of function and technique in the construction emphasizes the skill in accomplishing all the details and manual work of the artist-clockmaker, provoking wonder, and in consequence enables the comparison of the technical precision to art under the aspects of utility and functionality, according to the authors of the *Encyclopédie*, published shortly after this period.



CLAUDE MICHEL, DITO CLODION (1738-1814)

Fauno

França, segunda metade do século XVIII

Terracota, 22,0 x 7,7 x 8,0 cm

FEK 288.

Durante o século XVIII, com a mudança dos padrões de gosto e a busca por um estilo de morar mais confortável, difundiu-se a moda das pequenas esculturas, dos mais variados materiais, utilizadas como parte do ornamento dos quartos e do mobiliário. O escultor Clodion teve grande sucesso na França como especialista em esculturas deste gênero, inspiradas nas imagens antigas de vasos e baixos-relevos que estudou durante sua estada romana, entre 1762 e 1771, como vencedor do prestigioso *Prix de Rome*.

A sua fama deveu-se em particular à sua extraordinária habilidade como modelador ao inventar pequenos grupos e figurinhas de terracota, como os da Fundação Eva Klabin, realizados para um público de colecionadores particulares de origem aristocrática ou burguesa. A aparente facilidade da composição é fruto de um estudo rebuscado do ritmo e da pose. O tema é inspirado na mitologia clássica e nas representações de bacchanais, freqüentes nas pinturas e nos relevos antigos, uma das especialidades de Clodion. No entanto, as obras possuem clara inspiração na pintura contemporânea de Fragonard e de Boucher, remontando às figurações de Tiziano e de Rubens. A predileção de Clodion por esses autores do passado coloca-o numa posição bastante original em relação ao álgido neoclassicismo que se ia firmando ao longo da segunda metade do século XVIII. Ao lado do frescor da invenção, a modelagem sensível, que deixa aparecer freqüentemente a marca dos dedos e da mão para obter efeitos pictóricos inéditos na superfície, é uma das características que torna a plástica de Clodion uma das mais originais do seu tempo, rica de sugestões para a escultura da época romântica e da segunda metade do século XIX.

CLAUDE MICHEL, KNOWN AS CLODION (1738-1814)

Faun

France, latter half of the 18th Century

Terracotta, 22,0 x 7,7 x 8,0 cm

FEK 288.

During the eighteenth century, with the change of standards in taste and the search for a more comfortable style of living, a fashion of small sculptures made of the most varied materials dispersed, being adopted as domestic decorations. The sculptor, Clodion was very successful in France as a specialist in this type of sculpture, inspired in the images of antique vases and low reliefs that he had studied during his stay in Rome, between 1762 and 1771, as well as having won the prestigious *Prix de Rome*.

His fame was owed in particular to his extraordinary skill as a sculptor by creating small groups of figurines in terracotta, such as those preserved by the Eva Klabin Foundation, made for private collectors of aristocratic or bourgeois origin. The apparent compositional ease is the fruit of a refined study of rhythm and pose. The theme is inspired by classic mythology and the representations of bacchanals, frequent in antique paintings and reliefs, was one of the specialties of Clodion. Nevertheless, the works possess clear inspiration in the contemporary painting of Fragonard and Boucher, calling to mind the figures of Titian and Rubens. The predilection of Clodion for these authors of the past places him in a rather original position in relation to the frigid Neoclassicism that became more prevalent during the latter half of the eighteenth century. Besides the freshness of his creativity, his sensitive modeling, which frequently left finger and hand marks that produces unique pictorial effects on the surface, is one the characteristics that made the art of Clodion one of the most original styles of his time, filled with suggestions for the sculpture of the Romantic period and the latter half of the nineteenth century.



NICOLAS-ANTOINE TAUNAY (1755-1830)

Paisagem com ponte e Paisagem pastoril

França, final do século XVIII

Óleo sobre tela, 17,5 x 31,5 cm

FEK 772, 773.

146

Nicolas-Antoine Taunay foi um dos grandes mestres da paisagem histórica e ideal do seu tempo. Este gênero de pintura, normalmente de formato reduzido e destinado a colecionadores particulares, não representa lugares existentes de fato, como a paisagem realista, mas, a partir do estudo da realidade natural, cria vistas de invenção em busca de determinados efeitos psicológicos e morais. Há uma paisagem histórica, inspirada nos exemplos de Nicolas Poussin, que prefere os lugares onde a natureza e a ação do homem revelam seu lado grandioso, sublime e misterioso, como as altas serras, as florestas escuras, os templos e os monumentos rememorando a glória do passado, e, às vezes, anima-os com figuras alusivas da mitologia e da história. Há uma paisagem inspirada na poesia pastoril greco-romana que interpreta os aspectos prazerosos e agradáveis da natureza, como bosques, planícies, o campo, e os coloca no espaço sem tempo de um mundo anterior à história da civilização, habitado por pastores e por nômades, em contraste com os hábitos de vida da corte e da cidade. Taunay, influenciado pela visão pessimista de Rousseau sobre o papel da civilização, interpretou a paisagem dos arredores de Roma com charme inigualável e tornou-se um dos mais renomados especialistas na representação da paisagem, animando freqüentemente seus quadros com figuras de animais e os embelezando por efeitos de luz e de cor derivados dos exemplos de Claude Lorrain, considerado o modelo perfeito deste gênero de pintura.

As duas belas telas da Fundação Eva Klabin foram muito provavelmente pintadas numa época pouco anterior à estada no Brasil do pintor, que foi um dos membros mais destacados da Missão Artística Francesa, que chegou no Rio de Janeiro em 1816, com o intuito de estabelecer o ensino artístico nos moldes da academia francesa. Portanto, podem ser datadas ao redor de 1800. As pinturas formam um conjunto em que o tema da paisagem ideal é variado, como um tema musical, buscando efeitos de tipo diferente dentro da gama dos sentimentos. Na primeira, em que se evidencia a influência de paisagistas como Joseph Vernet e Hubert Robert, as cores

NICOLAS-ANTOINE TAUNAY (1755-1830)

Landscape with Bridge and Countryside

France, end of the 18th Century

Oil on canvas, 17,5 x 31,5 cm

FEK 772, 773.

Nicolas-Antoine Taunay was one of the great masters of historical and ideal landscapes of his time. This genre of painting, normally in a reduced format and designed for private collectors, does not represent real places, as does realist landscape, although it originates in the study of nature. It creates imaginary views seeking to represent determined psychological and moral effects. There is a historical landscape, inspired by one of the examples of Nicolas Poussin, which prefers settings where nature and man's action reveal their grandiose, sublime and mysterious side, like high mountain-tops, dark forests, temples and monuments remembering past glory, and at times, these settings are animated with allusive mythological and historical figures. There is a landscape inspired by the Greco-Roman rural poetry that interprets the pleasurable aspects of nature, such as wooded areas, plains, and fields, and places them in the timeless setting of a world prior to the history of civilization, inhabited by shepherds and nomads in contrast to the habits of court life and the city. Taunay, influenced by the pessimist views of Rousseau on the role of civilization, interpreted the landscape surrounding Rome with unparalleled charm, and became one of the most renowned specialists in representing landscapes, frequently animating his pictures with the images of animals, beautifying them with effects of light and color derived from the examples of Claude Lorrain, who was considered the perfect model for this genre of painting.

The two beautiful canvases of the Eva Klabin Foundation were probably painted at a time slightly before the painter's stay in Brazil, who was one of the most prominent members of the French Artistic Mission, arriving in Rio de Janeiro in 1816 with the intention of establishing art education that would model the French Royal Academy. Thus, they may be dated at approximately 1800. The paintings were an ensemble in which the theme of the ideal landscape is manifold, as is a musical theme, attempting to achieve different types of effects within a range of feelings. In the first, in which the influence of landscape artists such as Claude-Joseph Vernet and Hubert Robert is evident, the colors and light



147



e a luz da natureza selvagem da encosta contrastam com as massas da ponte e do castelo, que lembram o suceder-se e o passar das civilizações, e como no idílio do poeta italiano Giacomo Leopardi o sentimento do tempo e a contemplação da beleza da natureza levam à contemplação do destino humano, numa chave de elegia e de melancolia. Na segunda, o grupo de nômades, pastores, ciganos ou viajantes, inspirado nas gravuras de Jacques Callot, sugere uma condição humana ideal, próxima aos prazeres da natureza e afastada do universo histórico determinado pelas atividades do trabalho. As telas possuem um interesse particular, considerando que Taunay, ao deixar o Brasil em 1821, deixou no país os seus filhos, um dos quais, Félix-Èmile, tornou-se diretor da Academia Imperial de Belas Artes. O exemplo do artista foi, portanto, fundamental para a criação de uma iconografia brasileira na época imediatamente posterior à independência, condicionando de maneira determinante os desdobramentos da arte brasileira e a interpretação da paisagem local por parte de muitos artistas.



SECRETÁRIA
Inglaterra ou Países Baixos, primeira metade do séc. XVIII
Carvalho laqueado,
97,2 x 91,2 x 52,0 cm
FEK 292.

Durante o século XVIII os marceneiros franceses inovaram profundamente o mobiliário, inventando novos tipos e novas formas que influenciaram todos os produtores da Europa e colocaram as bases para o mobiliário moderno. Os móveis deixaram aos poucos de assemelhar-se a pequenos, mas pesados, monumentos para adaptar-se às necessidades práticas da vida dos usuários. Os ornamentos cessaram de imitar os elementos em pedra da arquitetura e adquiriram uma nova leveza por meio do uso de novos materiais e novas técnicas como a marchetaria ou os metais moldados, dourados e aplicados às superfícies das madeiras. Também a escolha das cores da madeira tornou-se um fator determinante na originalidade desta produção, que freqüentemente utilizou as características naturais do material e as destacou mediante a sábia intervenção do artista. A escrivaninha da Fundação Eva Klabin representa de modo eloqüente este novo tipo de desenho. O corpo do móvel é sustentado por seis pés

of wild nature contrast with the masses of a bridge and a castle, which stimulate reflection upon the evolution and passing of civilizations. As in the rustic wilderness of the Italian poet, Giacomo Leopardi, the feeling of time and the contemplation of the beauty of nature lead to the contemplation of human destiny, in a tone of elegy and melancholy. In the second, the group of nomads, shepherds, gypsies or travelers, inspired by the engravings of Jacques Callot, suggest an ideal human condition, near to the pleasures of nature, and withdrawn from the historic universe determined by the activities of one's profession. The paintings possess a particular interest, considering that Taunay, by leaving Brazil in 1821, left his children, one of which, Félix-Èmile, became the president of the Imperial Academy of Fine Arts. The artist's example was fundamental for the creation of Brazilian iconography at the period immediately following the Brazilian independence, conditioning the developments of Brazilian art and the interpretation of the local landscape by many artists in a determining way.



SECRETARY
England or the Netherlands, first half of the 18th Century
Lacquered oak,
97,2 x 91,2 x 52,0 cm
FEK 292.

During the eighteenth century, French carpenters profoundly innovated furniture, creating new types and forms that influenced all the European producers and laid the foundation for modern furniture. Real estate began to look less like small, yet substantial monuments in order to adapt to the practical necessities of the lives of their inhabitants. The ornaments ceased to imitate elements in stone architecture and acquired a new lightness by using new materials and techniques, such as marquetry or molded metals, gilded and applied to the surfaces of the wood. Also, the choice of colors of the wood became a determining factor in the originality of the production that frequently used the natural characteristics of the material and featured them through the knowledgeable intervention of the artist. The small desk of the Eva Klabin Foundation eloquently represents this new type of drawing. The body of the piece is sustained by six feet shaped on a lathe in the form of balustrades



torneados em forma de balaústre, unidos por uma moldura. Possui duas pequenas gavetas laterais na frente e um plano reclinável sustentado por dois apoios que podem ser extraídos, no momento do uso, por meio de puxadores metálicos. No interior há uma série de pequenas gavetas e divisões destinadas a guardar documentos: algumas delas possuem fechadura secreta, de onde deriva o nome francês deste tipo de peça. Todo o corpo do móvel é laqueado de preto, imitando o ébano, com marchetaria em madeira clara, figurando recipientes de vários tipos e, no friso da frente, folhas de uva. O desenho e a decoração sugerem execução num ateliê dos Países Baixos, ou talvez da Inglaterra, na primeira metade do século XVIII, mas devido à qualidade díspar de certas partes do encaixe não se pode excluir que tenha sido uma adaptação posterior, já no século XIX, de peça mais antiga.

joined at the frame. It has two front drawers and a desk top sustained by two supports called sliders, removable while in use by pulling metal knobs. Inside, there is a series of small drawers and nooks for storing documents: some of them have a secret lock, giving origin to the French name for this type of piece. The entire body of the piece is lacquered in black, imitating ebony, with lighter-toned, inlaid wood, depicting various types of recipients, as well as grape leaves in the frieze on the front. The drawing and decoration suggest that the manufacture of this piece was in a Dutch or perhaps English studio, in the first half of the eighteenth century, but due to the uneven quality of certain parts of the mortise, the possibility that it could be a later adaptation made in the nineteenth century of an older piece cannot be excluded.

GEORGE ROMNEY (1734-1802)

Retrato de Mr. Critchley
Inglaterra, c. 1780
Óleo sobre tela, 75,0 x 62,0 cm
FEK 295.

As importantes mudanças econômicas, sociais e políticas que aconteceram na Europa, começando pela Inglaterra e pela França, na segunda metade do século XVIII, provocaram novas demandas por parte de camadas sociais burguesas que não se reconheciam nos gêneros e nas formas anteriormente privilegiadas. A classe média urbana dos profissionais liberais e dos homens de negócios envolve-se mais no campo artístico, freqüenta as exposições, que começam a tornar-se eventos sociais relevantes na vida das grandes cidades, e tem maior contato com obras de arte, gerando novas áreas e oportunidades de mercado. Os novos mecenas não desejam para as próprias residências austeras e confortáveis nem grandes pinturas históricas ou religiosas, nem obras monumentais de decoração, mas preferem retratos e pinturas de paisagem ou de costumes de pequeno formato. A retratística não era certamente um gênero novo, mas foram abandonadas as convenções do retrato áulico em que todos os atributos do poder político e econômico eram enfatizados para manifestar o papel social do personagem. As novas figuras sociais gostavam de serem retratadas de forma mais direta e realista, próxima ao seu cotidiano. Na nova elaboração do retrato na Inglaterra do século XVIII influíram as idéias dos filósofos iluministas como John Locke, que valorizaram a ação concreta do indivíduo, fundamentado no seu talento, e não mais na nobreza de nascimento ou na riqueza herdada. O retrato foi então a manifestação visível de uma posição social consolidada, da afirmação de uma personalidade individual através da atividade profissional. A Inglaterra da segunda metade do século XVIII foi campo especialmente favorável para este tipo de retrato e a Fundação Eva Klabin possui no seu acervo exemplos remarcáveis de várias tendências do gênero durante esta época. George Romney foi um dos mais celebrados retratistas em Londres, a partir da década de sessenta, representando aristocratas, burgueses, militares, atores, abastados proprietários agrários, rivalizando com Reynolds e Gains-

GEORGE ROMNEY (1734-1802)

Portrait of Mr. Critchley
England, c. 1780
Oil on canvas, 75,0 x 62,0 cm
FEK 295.

The important economic, social and political changes that took place in Europe, beginning with England and France in the latter half of the eighteenth century, provoked new demands from the social levels of the bourgeoisie that was unrecognized in the previously privileged genres and forms. The urban middle-class of liberal professionals and businessmen is more involved in the arts by visiting the expositions, which began to turn into important social events in the larger cities, and the new public kept closer contact with artwork, creating new areas and opportunities in the market. The artistic tastes of these new patrons neither included large historical or religious paintings, nor monumental works for the decoration of their austere and comfortable residences; instead they preferred portraits, landscapes or paintings of the customs in a smaller format. Portraiture was certainly not a new genre, but the conventions of the courtly portrait in which all attributes of political or economic power were emphasized to express the individual's social role were abandoned. The new social figures desired to be depicted in the most realistic and direct form possible, in proximity to their daily lives. In the new approach to portraiture in eighteenth-century England, the ideas of illuminist philosophers such as John Locke were influential because they valued the concrete action of the individual, founded on one's talent, and not on one's nobility of birth or inherited wealth. The portrait was then the visible manifestation of a consolidated social status, the affirmation of an individual personality through one's professional activity. During of the latter half of the eighteenth century, England was especially favorable for this type of portrait, and the Eva Klabin Foundation possesses remarkable examples of several tendencies of the genre during this time. Beginning in the 60's, George Romney was one of the most celebrated portrait artists in London, who represented aristocrats, bourgeoisie, military officers, actors, and successful plantation owners, in addition to rivaling such artists as Reynolds and Gainsborough. In 1773, he traveled



borough. Em 1773 viajou à França e à Itália para estudar as grandes obras do passado. Mas uma das experiências marcantes de Romney durante esta viagem foi a série de retratos da atriz e bailarina Emma Hart, esposa do embaixador do Reino Unido na corte de Nápoles, Lord Hamilton. A possibilidade de representar os famosos quadros protagonizados pela talentosa Lady Hamilton, que gostava de confundir a vida com a arte cênica, levaram o pintor a experimentar as possibilidades expressivas e fantásticas do gênero de forma inusitada. No retrato do senhor Critchley, o pintor adota um recorte à altura da cintura que remonta a Van Dyck. A luz frontal e o fundo escuro contribuem para traduzir a modéstia e a afabilidade do caráter do personagem, manifestada também na pose sem afetação e nas vestimentas austeras que anunciam as qualidades da moda masculina do século XIX. A tela da Fundação Eva Klabin pode ser aproximada a outras obras de Romney realizadas no começo da década de oitenta, como o retrato do Coronel Thomas Thornton, no Fine Arts Museum de San Francisco, sugerindo uma datação ao redor do mesmo ano.



JOSHUA REYNOLDS (1723-1792)
Estudo para o retrato de Lady Caroline Howard
Londres, Inglaterra, c.1778
Óleo sobre tela, 61,0 x 50,5 cm
FEK 300.

Para Sir Joshua Reynolds, o mais celebrado pintor da Inglaterra do século XVIII, teórico e fundador da *Royal Academy* de Londres, também os retratos não deviam apenas possuir semelhança com a realidade visual, mas estimular a imaginação e a reflexão, alcançando uma verdade moral por meio das emoções. O quadro da Fundação Eva Klabin é um estudo para o retrato de Lady Caroline Howard, aos sete anos de idade, conservado na National Gallery de Washington, datado de 1778. Reynolds utilizou na composição a sua ampla cultura figurativa para competir com as qualidades da grande arte greco-romana e do Renascimento italiano, ainda que o grande modelo do artista sejam as telas de Van Dyck do período inglês. O pintor quis também incluir no quadro elementos que elevassem a representação além do

to France and Italy to study the great works of the past. However, one of the distinguishing experiences of Romney during this trip was a series of portraits of the actress and ballerina, Emma Hart, wife of the ambassador of the United Kingdom to the court of Naples, Lord Hamilton. The possibility of representing the famous pictures in which the talented Lady Hamilton was the protagonist, who enjoyed mixing life with the scenic arts, lead the painter to experiment with the expressive and illusory possibilities of the genre in an unusual way. In the portrait of Mr. Critchley, the painter adopts a framing of the view starting at the waist, recalling the work of Van Dyck. The frontal light and the darkness in the background contribute to expressing the modesty and affability of the individual’s character, manifest as well in the unpretentious pose and in the austere attire, which indicates the stylistic qualities of masculine fashion in the nineteenth century. The Eva Klabin Foundation canvas can be compared to other works by Romney made at he beginning of the 80’s, for example the portrait of Colonel Thomas Thornton, at the Fine Arts Museum in San Francisco, suggesting a dating around that same time.



SIR JOSHUA REYNOLDS (1723-1792)
Study for the Portrait of Lady Caroline Howard
London, England, c.1778
Oil on canvas, 61,0 x 50,5 cm
FEK 300.

For Sir Joshua Reynolds, the most celebrated English painter during the eighteenth century, theorist and founder of the Royal Academy of London, portraits should not only possess a similarity to the visual reality of the subject, but must also stimulate imagination and reflection, reaching a moral truth through emotions. The Eva Klabin Foundation picture is a study for the portrait of Lady Caroline Howard, at seven years of age, preserved at the National Gallery of Washington, dated 1778. In this composition, Reynolds used his extensive figurative culture to compete with the qualities of the great art of the Greco-Roman and Italian Renaissance, although the great model of the artist had been the works of Van Dyck in his English period. The painter also wished to include elements in the picture that would raise the representation above a simply



nível simplesmente descritivo. No quadro de Washington, a menina aparece ao lado de uma moita de rosas relacionadas, na mitologia, a Vênus e às Graças, e Reynolds pode ter aludido aos seus atributos, Castidade, Beleza e Amor, como qualidades ideais que a imagem deveria sugerir. O artista captou algo da personalidade da menina no contraste entre a cor prateada da veste, o branco vaporoso da touca e o preto acetinado do xale, na expressão atenta do rosto atraente, no olhar introvertido e na tensão revelada no gesto da mão esquerda fechada. É possível ver na pose da criança tocando as flores com circunspeção ainda uma alusão moral à dor que se esconde nos prazeres da vida, como os espinhos entre as folhas das rosas.

A tela da Fundação Eva Klabin documenta as excepcionais qualidades de Reynolds em penetrar no mundo da infância, que colocam os retratos de crianças do pintor inglês entre as criações mais originais da arte da época em que a Filosofia das Luzes se abria para uma compreensão mais profunda dos temas da educação e da formação da personalidade individual dos homens e das mulheres.



THOMAS GAINSBOROUGH (1727-1788)

Paisagem
Londres, Inglaterra, s/data
Óleo sobre tela, 90,0 x 77,5 cm
FEK 299.

Thomas Gainsborough foi um dos mais renomados retratistas da sua época, e deve também ser considerado como uma das figuras mais destacadas na história da pintura européia de paisagem. As suas telas do gênero se notabilizam pela originalidade no tratamento dramático da cor, da luz e da pincelada. A natureza da Inglaterra encontrou em Gainsborough um interprete inspirado, seja nas pinturas, seja nos numerosos desenhos, que representam os lugares do campo de forma idealizada, ainda que conservando todas as suas qualidades peculiares. Na tela da Fundação Eva Klabin são evidentes as referências culturais à pintura flamenga e holandesa, em particular a Salomon Van Ruysdael e às paisagens de Rubens, com que, em seus melhores momentos, Gainsborough

descriptive level. In the picture in Washington, the girl appears beside a thicket of roses, which in mythology is related to Venus and the Virtues, and Reynolds may be alluding to their attributes, Chastity, Beauty and Love, as ideal qualities that the image should suggest. The artist captured something of the girl's personality in the contrast between the silver color of the garment, the vaporous white bonnet and the satin black shawl, in the attentive expression of the attractive face, in the introverted gaze and the tension revealed in the gesture of the closed left hand. It is possible to see in the pose of the child touching the flowers with circumspection, a moral allusion to the pain that hides in the pleasures of life, like the thorns among the leaves of the roses.

The Eva Klabin Foundation canvas documents the exceptional qualities of Reynolds in penetrating the world of childhood, which places the portraits of children by the English painter among the most original creations of the art of this period in that the Philosophy of Light unfolded to a more profound comprehension of the themes of education and the formation of the individual personalities of men and women.



THOMAS GAINSBOROUGH (1727-1788)

Landscape
London, England, date unknown
Oil on canvas, 90,0 x 77,5 cm
FEK 299.

Thomas Gainsborough was one of the most renowned portrait artists of his time, and should also be considered as one of the most prominent figures in the history of European landscape painting. His landscapes are most notable for the originality in the treatment of color, light and the brushstroke. The English natural environment found in Gainsborough an inspired interpreter, whether in the paintings, or the numerous drawings, which represent the countryside in idealistic form, although still preserving all of its peculiar qualities. In the Eva Klabin Foundation canvas, references to Flemish and Dutch painting are evident, in particular to Salomon Van Ruysdael and the landscapes by Rubens, with which, in his best moments, Gainsborough



consegue transfigurar poeticamente a realidade. As paisagens do pintor não são nunca pintadas ao ar livre como registro de um momento da existência. As suas composições se inserem dentro do gênero da paisagem pastoril; no entanto, as citações figurativas derivadas da pintura de Ruysdael e de Rubens, dos franceses Lorrain e Lancret, e de atentas observações da natureza combinam-se para criar uma atmosfera de sonho e mesmo assim cheia de lembranças da experiência vivida. O campo romano de Claude Lorrain converte-se no interior do Dartmoore: onde grandes árvores seculares o abrigam com suas sombras tranqüilas, um cavalo bebe numa nascente clara jorrando no meio das folhas. As dimensões reduzidas da figura destacam a majestade da natureza e da floresta. A paisagem da Fundação Eva Klabin pode ser datada entre o final da década de setenta e o começo da de oitenta, quando o pintor realiza preferencialmente vistas de fantasia caracterizadas por um tom idílico e uma volta às fontes holandesas do século XVII.



THOMAS LAWRENCE (1769-1830)
Retrato de Mrs. Williams como Santa Cecília
Londres, Inglaterra, c. 1804
Óleo sobre tela, 128,5 x 101,5 cm
FEK 297.

O quadro representa Elisabeth, filha de William Currie de Boughton Hall, casada com John Williams de Gwersylt Park em 1804. A pintura deve ter sido começada numa data não distante daquela do casamento: outro retrato da mesma dama, muito semelhante pela idade, também realizado por Lawrence, foi exposto em Londres naquele ano na Royal Academy. Roland Gower, no catálogo da obra de Lawrence, citando o quadro sob o número 285 b, informa que o mesmo foi terminado por William Hilton. Entretanto, aparentemente existem duas versões do retrato: a primeira é a publicada no catálogo apresentando algumas figuras de anjinhos no canto superior direito; a segunda, a que faltam as figuras na parte superior e o fundo arquitetônico, e que procede da coleção do Lord Mackintosh de Halifax, seria a da Fundação Eva Klabin.



SIR THOMAS LAWRENCE (1769-1830)
Portrait of Mrs. Williams as St. Cecilia
London, England, c. 1804
Oil on canvas, 128,5 x 101,5 cm
FEK 297.

The picture represents Elisabeth, daughter of William Currie of Boughton Hall, married to John Williams of Gwersylt Park in 1804. The painting must have been started at a date not long after the wedding; another portrait of the same lady, very similar due to her age and also made by Lawrence, was in fact shown in London that year at the Royal Academy. In the catalogue of Lawrence’s work, Roland Gower cited the picture under the number 285b, informing that William Hilton completed it. Nevertheless, there are apparently two versions of the portrait: the first is published in the catalogue as depicting some figures of angels in the upper right corner; the second painting, which lacks the figures in the upper portion and the architectonic background, was acquired from the collection of Lord Mackintosh of Halifax, and would be that of the Eva Klabin Foundation.



O retrato de Mrs. Williams caracteriza-se pela elegância do recorte e da composição e pela extraordinária vitalidade da execução, que tornaram Thomas Lawrence o retratista preferido da aristocracia inglesa, famoso em toda Europa na sua época. Ele foi o natural sucessor de Reynolds e de Romney ao transformar o gênero do retrato aproximando-o da pintura de história por meio de sofisticadas referências à cultura clássica e ao mito. O requinte técnico da execução alia-se nesta obra a uma aguda percepção psicológica, revelando-se na composição e na escolha das cores de tonalidades brancas e douradas. A pose da jovem mulher sentada na poltrona vermelha, com a cabeça apoiada na mão direita e o olhar dirigido ao alto, é inspirada pelas sibilas da tradição renascentista e barroca. A identificação com a figura de Santa Cecília, protetora da música, reenvia ao famoso quadro de Rafael, em Bolonha, em que o olhar e a expressão do rosto representam a inspiração divina da música celeste em contraposição com o som dos instrumentos humanos. Não sem um toque monumental, a figura traduz elevação de pensamento e forte personalidade, assim como um temperamento levado à imaginação, ao sonho e à melancolia. Como nos retratos de atrizes e de damas de Reynolds, a alusão à tradição clássica revela uma nova concepção da ação da mulher na sociedade, não mais apenas esposa e mãe, ornamento do lar, mas musa, capaz de atuar como primeira pessoa na vida intelectual e civil. Esta inspirada mulher da época moderna, típica heroína romântica dos tempos de Lorde Byron, que vive nos salões e nos círculos da sociedade elegante e erudita, possui ao mesmo tempo o encanto feminino da sensualidade e da graça, junto à inocência e ao pudor. O olhar é conduzido pelo pintor da ampla área imaculada e branca do regaço, pela curva das cadeiras e do braço aveludado até o rosto de olhar sonhador que mira para fora do espaço do quadro e do observador: é o olhar da jovem sonhadora, buscando compreender, na sua interioridade, as verdades do amor e da poesia.



The portrait of Mrs. Williams is characterized by the elegance of the framing of the view and composition, as well as the extraordinary vitality of its execution, which made Thomas Lawrence the preferred portrait artist of the English aristocracy, famous in all of Europe at his time. He was the natural successor to Reynolds and Romney by transforming the genre of portraiture associating it to historical painting through sophisticated references to classical and mythological culture. The technical refinement of the execution is allied in this work with a sharp psychological perception revealed in the composition and the choice of colors in the white and gold tonalities. The pose of the young woman seated in a red armchair with her head resting on her right hand in an upward gaze is inspired by the Sibyls of the Renaissance and Baroque tradition. The identification with the figure of St. Cecilia, protector of music, returns to the famous picture of Raphael in Bologna, in which the gaze and the facial expression represent the divine inspiration of celestial music in contrast to the sound of human instruments. With a monumental feeling, the figure expresses the heightening of thought and strong personality, as well as a temperament tending to imagination, fantasy and melancholy. As in the portraits of actresses and ladies of Reynolds, the allusion to classical tradition reveals a new concept of action of the woman in society, not only as wife and mother, ornament of the home, but also as muse, capable of acting on her own behalf in intellectual and civil life. This inspired woman of a modern age, typical romantic heroine from the times of Lord Byron, who lives in grand halls and the elegant and erudite circles of society, at the same time, possesses the feminine enchantment of grace and sensuality, as well as innocence and modesty. The gaze is directed by the painter from the ample, immaculate and white bosom, along the curves of the hips and the velvet arm up to the dreamer's face that aims toward the space outside of the picture and past the observer: it is the gaze of the young dreamer, seeking to understand the truths of love and poetry within her innermost self.



ROBERT MEDLEY

Cálice

Londres, Inglaterra, 1571 (período Elizabeth I)
Prata fundida e cinzelada, 22,0 x 11,8 Ø cm
FEK 129.

Cálice circular com tampa, base e pé com molduras e nó circulares torneados. No corpo do recipiente há uma faixa ornamentada com motivos vegetais estilizados gravados com o buril. Na orla da base aparecem as marcas da cidade de Londres, do ourives Robert Medley e do ano de 1571. Durante o longo reinado da rainha Elisabeth I (1558-1603), a Inglaterra conheceu uma época de expansão demográfica e de prosperidade econômica que se refletiu também no incremento da produção de prataria destinada aos usos domésticos de uma nova abastada classe média, formada por mercadores e membros da aristocracia do campo atraídos pela prosperidade de Londres. O cálice da Fundação Eva Klabin, notável também por ser a peça datada mais antiga da ampla coleção de prataria inglesa, apresenta forma bastante singela, funcional e elegante, característica da produção mediana da época, mas sem a rica variedade de motivos ornamentais e de técnicas decorativas utilizadas na produção reservada às classes sociais mais elevadas. A única ornamentação no corpo da peça é uma faixa de motivos vegetais estilizados, gravados ao buril – como se usava freqüentemente também

na produção de armaduras – inspirados nos desenhos de tecidos e de encaixe. Enquanto as peças de mais alto preço refletiam as mudanças de gosto da corte, este tipo de prataria de viés mais prático estabeleceu uma série de formas que evoluíram conforme os costumes da sociedade, representando documento precioso para o conhecimento histórico do gosto desta parcela da população urbana na Europa da época.

ROBERT MEDLEY

Chalice

London, England, 1571 (Elizabethan period)
Cast and chiseled silver, 22,0 x 11,8 Ø cm
FEK 129.

This piece is a circular chalice with a lid, base and foot with frames and circular knots. On the body of the recipient, there is an ornamented band with stylized, botanical motifs engraved with a burin. On the edge of the foot appear the hallmarks of the city of London, the trademarks of the goldsmith, Robert Medley, and the year 1571. During the long reign of Elizabeth I (1558-1603), England underwent a period of demographic expansion and economic prosperity that was also reflected in the increase in the production of silver designed for the domestic uses of a new wealthy middle class, composed of merchants and members of the aristocracy of the countryside attracted to the prosperity of London. The chalice of the Eva Klabin Foundation, also noteworthy as the most antique of the large collection of English silverware, presents a rather simple shape, functional and elegant, characteristic of the average production of the time, but without the rich variety of ornamental motifs and decorative techniques used in the production reserved for the upper social classes. The only ornamentation on the body of the piece is a band of stylized, botanical motifs, engraved with a burin – as was also frequently used in the production

of armor – inspired by the drawings of fabric and mortises. While the more expensive pieces reflect the changes of the tastes of the court, this type of practical, askew silverware established a series of forms that evolved according to the customs of society, representing a precious document for the historic reference of the tastes of this part of the urban population of Europe at the time.

WILLIAM CRISPP

Sopeira
Londres, Inglaterra, 1764 (período George III)
Prata fundida e cinzelada, 26,5 x 38,5 x 23,5 cm
FEK 92.

WILLIAM CALDECOTT

Castiçais
Londres, Inglaterra, 1756 (período George II)
Prata fundida e cinzelada, 33,0 x 15,0 x 15,0 cm
FEK 80/81.

A partir de meados do século XVIII, o repertório decorativo do Rococó francês foi adotado cada vez mais pelos prateiros ingleses, que utilizaram muitos dos motivos ideados pelos artistas da corte de Luís XV na ornamentação de utensílios para a mesa e alfaías. As duas sopeiras datadas de 1764 com a marca do prateiro londrino William Crisp apresentam todo o corpo decorado com o motivo da *rocaille* em forma de valva de concha marinha. Diferentemente dos ourives do Renascimento e do Barroco, que se caracterizaram pela extravagância das invenções e pela combinação engenhosa de vários materiais, a cultura decorativa desta época extrai a sua inspiração em motivos naturais, extrapolando a rigidez da geometria e a regularidade das proporções em favor de uma refinada variação do mesmo tema num mesmo material. Oposto ao caráter monumental do Barroco, o aparelho de mesa se insere harmoniosamente no conjunto de alfaias de que freqüentemente retoma os motivos decorativos, mediante o refinado tratamento das superfícies, transformando a peça num elemento de um concerto e de um jogo elegante. Em toda a superfície se repete o mesmo elemento ornamental: a concha ondulada com seus perfis movimentados, curvilíneos, assimétricos, como as vagas do mar de que também imita o movimento. O motivo dos dois dragões na tampa evidencia o contato com a cultura figurativa oriental, em que os artistas do Rococó se inspiraram para alcançar uma nova liberdade criativa no tratamento do seu repertório.

WILLIAM CRISPP

Soup Tureens
London, England, 1764 (Mid-Georgian period)
Cast and chiseled silver, 26,5 x 38,5 x 23,5 cm
FEK 92.

WILLIAM CALDECOTT

Candlesticks
London, England, 1756 (Mid-Georgian period)
Cast and chiseled silver, 33,0 x 15,0 x 15,0 cm
FEK 80/81.

Beginning in the mid-eighteenth century, the French Rococo decorative repertoire was increasingly adopted by the English goldsmiths, who used many of the concepts of the artists of the court of Louis XV in the ornamentation of table utensils and domestic artifacts. The two soup tureens dated 1764 with the hallmark of the London goldsmith, William Crisp, present the entire body decorated with the *rocaille* motif in the form of seashells. Differing from the Renaissance and Baroque goldsmiths, who are characterized by the extravagance of their creations and the ingenious combination of various materials, the decorative culture of this period draws its inspiration from natural motifs, transcending the geometric rigidity and the regularity of proportions in favor of a refined variation of the same theme in one material. The opposite of the monumental character of the Baroque style, table service is inserted harmoniously in the ensemble of domestic artifacts that frequently resumed the decorative motifs, through the refined treatment of the surfaces, transforming the pieces into elements of a concert and an elegant game. The entire surface repeatedly shows the same ornamental element: the undulated shell with its lively, curvaceous, asymmetrical profiles, similar to the waves of the sea also imitating the movement. The motif of the two dragons on the lid shows evidence of contact with the Asian figurative culture, inasmuch as the Rococo artists were inspired to achieve a new creative liberty in the treatment of their own repertoire.



Dupla de castiçais em forma de colunas com fustes canelados e capitéis compósitos. As colunas erguem-se sobre um embasamento de planta quadrada com corpo em forma de tronco de pirâmide arredondada, ornamentado com ovais, gomos em relevo e plinto quadrado, com cartelas gravadas nas faces. A base da vela também é de planta quadrada com moldura com motivos vegetais estilizados. Os objetos retomam, em formato reduzido, o repertório ornamental dos monumentos clássicos, em particular as colunas triunfais erguidas em Roma, como a coluna do chamado Templo da Concórdia, erguida na frente da fachada da basílica de Santa Maria Maggiore, para adaptar-se a objetos do mobiliário doméstico do apartamento do cidadão burguês abastado ou do aristocrata que vive cada vez mais, no século XIX, em espaços confortáveis e adequados à vida social da família, mas gosta de circundar-se dos símbolos da tradição áulica e do luxo.

Pair of candlesticks with fluted columns and composite capitals. The columns rise from a square foundation in the form of the trunk of a rounded pyramid, ornamented in ovals, knobs in relief and square piers, with engraved plaques on the surfaces. The base of the candle is also square with a frame with stylized botanical motifs. In a reduced format, the objects resume the ornamental repertoire of the classic monuments, in particular the triumphant columns built in Rome, with the column of the so-called Temple of Concordia, built facing the facade of the *Basilica di Santa Maria Maggiore*, to adapt to the objects of domestic furniture of the apartment of the wealthy bourgeois citizen or aristocracy that lives increasingly, in the eighteenth century, in comfortable spaces, adequate to family social life, but prefers to be surrounded by symbols of courtly and luxurious tradition.

JOHN BATHE
Talqueiras
Londres, Inglaterra, 1716 (período George I)
Prata lavrada e vazada, 35,5 x 15,5 Ø cm
FEK 74, 75.

O acervo da Fundação Eva Klabin possui uma coleção notável de objetos de prata, na maioria de produção inglesa do período chamado de Georgiano, nomenclatura derivada dos soberanos com este nome que se sucederam no trono britânico desde o começo do século XVIII até cerca de 1830. Entre as numerosas peças desta época de grande esplendor da prataria inglesa, destacam-se algumas em virtude da originalidade da sua execução ou por serem raramente documentadas, sobretudo em coleções brasileiras. Um exemplo é a dupla de talqueiras com marcas da cidade de Londres e do prateiro John Bathe, datadas de 1716. A talqueira é um recipiente especial para talco ou pó de arroz amplamente usado nos círculos elegantes entre o final do século XVII e a primeira metade do século XVIII devido à moda de cobrir a cabeça com complicadas perucas empoadas de talco branco. Tal hábito, inaugurado pelo artificioso gosto da corte na França de Luís XIV, manteve-se, mesmo que simplificado, na época posterior e se expandiu para outros países da Europa, influenciados pela moda áulica francesa. O objeto é formado por um recipiente de corpo cilíndrico, liso, dividido em segmentos por molduras torneadas, e cinzelado, com pequenas barras nas extremidades, preso por anéis, com uma tampa com puxador, ornamentada com motivos florais vazados. A tampa vazada tinha a função de espalhar o pó contido no recipiente de maneira uniforme. Na Inglaterra, durante boa parte do século XVII, o penteado masculino teve um significado político, distinguindo os Puritanos e os Protestantes, os *Roundheads* que costumavam cortar seu cabelo, dos aristocratas partidários da dinastia católica Stuart, caracterizados pelas longas perucas encaracoladas. Na época do rei George I, protestante, da dinastia alemã dos Hannover, tal distinção se atenuou e a peruca branca, tornada mais singela e sóbria, se tornou símbolo de status generalizado, ainda hoje adotado no vestuário dos juízes e magistrados britânicos.

JOHN BATHE
Talc bottles
London, England, 1716 (Early Georgian period)
Chiseled and perforated silver, 35,5 x 15,5 Ø cm
FEK 74, 75.

The Eva Klabin Foundation collection possesses a noteworthy collection of silver objects, mostly of English manufacture from the Georgian period; nomenclature derived from the so-named sovereigns that succeeded the British throne as of the eighteenth century until approximately 1830. Among the numerous pieces of this period of great splendor of English silverware, some stand out because of the originality of the craftsmanship or for having been scarcely documented, principally in Brazilian collections. One example is a pair of talc bottles with hallmarks from the city of London, by the goldsmith, John Bathe, both dated 1716. The talc bottle is a special recipient for talcum or rice powder widely used in elegant circles between the end of the seventeenth century and the first half of the eighteenth century due to the style of using complicated wigs powdered with white talcum. This habit, inaugurated by the artistic tastes of the French court of Louis XIV, was maintained, even when simplified, during the following period and spread to other European countries, influenced by the French royal fashion. The object is shaped into a smooth, cylindrical-bodied recipient, divided into segments by circular and chiseled frames with small bars on the extremities, fixed by rings, including a lid with a knob, ornamented with perforated floral motifs. The perforated lid had the function of spreading the powder contained in the recipient in a uniform manner. In England, during a good part of the seventeenth century, the masculine hair style had political significance, distinguishing the Puritans from the Protestants, the ‘Roundheads’ that kept their hair cut short, from the sectarian aristocracy during the Catholic Stuart dynasty, characterized by their long, curly wigs. At the time of King George I, a protestant of the German Hanover dynasty, such distinction was attenuated and the more simple and sober white wig became the symbol of generalized status, still being adopted today in the dressing rooms of British judges and magistrates.



RICHARD GREEN

Caneca com tampa (Tankard)
Londres, Inglaterra, 1704 (período Queen Anne)
Prata fundida e cinzelada, 18,5 x 12,5 x 19,5 cm
FEK 98.

ISAAC COOKSON

Caneca com tampa (Tankard)
New Castle, Inglaterra, 1754 (período George II)
Prata fundida e cinzelada, 17,0 x 12,0 x 17,0 cm
FEK 142.

Na Inglaterra do século XVIII, o uso dos objetos de prata, antes reservado apenas à aristocracia mais elevada e à igreja, por causa do seu alto preço, expandiu-se aos membros de uma nova nobreza, cuja prosperidade derivava da exploração da propriedade agrícola, e de uma burguesia surgida dos negócios e em particular do comércio com as colônias. Este fenômeno provocou o surgimento de novas tipologias de objetos nascidos de usos cotidianos, como os *tankards*, grandes canecas com tampa, utilizadas para tomar a cerveja durante os convívios, e outros utensílios para a mesa, documentos de um luxo que alcançava também a vida do dia-a-dia. A formação de um mercado mais amplo determinou também uma nova situação social dos artistas da prata, que deixaram de ser servidores das cortes e se tornaram profissionais que competiam pela originalidade das suas criações. Os *tankards* podem ser considerados como documentos de uma nova estética do objeto, que se caracteriza mais pela sua correspondência à função do que pela invenção e pela riqueza do repertório decorativo, consequência de uma nova abordagem mais racional e prática às necessidades da vida que caracterizou a sociedade inglesa da Época das Luzes. As duas magníficas canecas da Fundação Eva Klabin apresentam o tradicional corpo cilíndrico liso, tampa e base denotadas por molduras torneadas e alça em forma de voluta em “S” terminando com um elemento em forma de coração. A de número 98 apresenta abaixo da borda superior as marcas da cidade de Londres, a marca de garantia da prata de lei do estado inglês, a letra indicando a data, e a marca do autor e se destaca por ser a mais antiga da coleção, sendo

RICHARD GREEN

Tankard
London, England, 1704 (Queen Anne period)
Cast and chiseled silver, 18,5 x 12,5 x 19,5 cm
FEK 98.

ISAAC COOKSON

Tankard
New Castle, England, 1754 (Mid-Georgian period)
Cast and chiseled silver, 17,0 x 12,0 x 17,0 cm
FEK 142.

In eighteenth-century England, the use of silver objects, previously reserved for the higher aristocracy and the church due to the high cost, spread to the members of a new nobility, whose prosperity sprang from the exploration of agricultural lands, and a bourgeoisie emerged from business, in particular from the commerce with the colonies. This phenomenon provoked the manifestation of new typologies of objects stemming from daily use, such as tankards, large mugs with lids, used for drinking beer, and other table utensils, documenting of a level of luxury reaching day-to-day life. The establishment of a more prosperous market also determined a new social situation for goldsmiths, who instead of being mere servants of the courts became professionals that competed for originality in their creations. The tankards can be documents of a new aesthetic of the object, which is characterized more by its function than by its creation and by the richness in the decorative repertoire, a consequence of a new, more rational and practical approach to the necessities of life that characterized English society in the Enlightenment. The two magnificent tankards of the Eva Klabin Foundation boast a traditional smooth cylindrical body, a lid and base highlighted by rings in relief and an S-shaped handle ending in a cordiform ornament. The tankard number 98 shows, below the upper edge, the hallmark of the city of London, the assay mark indicating sterling silver, a 1704 date letter and the mark of the maker, the goldsmith Richard Green. Thus this piece stands out as the oldest tankard in the Eva Klabin Foundation collection, dating from the reign



datada de 1704 pela marca do prateiro Richard Green, ainda durante o reinado da rainha Ana. Nota-se um brasão dentro de escudo ornamentado por folhagens, representando duas faixas horizontais rematadas por três estrelas. O de número 142, de autoria do prateiro Richard Bailey, e datado de 1748 no reinado de George II, evidencia o desenho sóbrio e a pureza das linhas alcançadas pelos artistas ingleses neste tipo de objetos.

of Queen Anne. Note the escutcheon inside the shield ornamented with foliage, representing two horizontal bands finished with three stars. The number 142 of the artistry of the goldsmith, Richard Bailey, is dated 1748 during the reign of King George II, demonstrating the sober drawing and pureness of line achieved by the English artists of this type of object.

PORTA-MISSAL

Peru, séc. XVII-XVIII
Madeira e prata lavrada e repuxada,
38,0 x 37,0 x 30,0 cm
FEK 30.

O esplendoroso porta-missal é composto de uma estrutura em madeira revestida por quatro placas de prata lavrada e repuxada, fixadas por cravos. Os quatro pés esféricos, com molduras torneadas, são em prata maciça fundida e cinzelada. O exemplar da Fundação Eva Klabin, procedente da coleção de Don Pedro de Osuna, documenta o elevado nível de qualidade alcançado pelos artistas da região de Potosi, no altiplano boliviano, que foi durante séculos o principal centro de produção, exportação e trabalho do metal precioso do vice-reinado do Peru, sendo inclusive o centro de produção das moedas para todo o grande império colonial espanhol na América do Sul. O centro do plano de apoio apresenta uma cruz com os símbolos da Paixão entre volutas florais que se estendem por todo o corpo do objeto, incluindo flores, pássaros e leões rampantes. Se o repertório decorativo deriva claramente dos modelos europeus da época barroca, alguns motivos remontam ao sincretismo religioso da região andina. Os pássaros e os leões jaguares que povoam as folhagens caprichosamente encaracoladas lembram, de fato, elementos relacionados aos cultos da terra no mundo incaico: a cruz, símbolo do sacrifício de Jesus Cristo, poderia assim aludir ao mito da morte do sol, o filho primogênito da Terra, a Pachamama, freqüentemente identificada com a Virgem Maria, que daria origem aos frutos da terra e à vida inesgotável da natureza com as suas plantas e os animais. Na parte anterior do objeto, a ornamentação vegetal inclui as insígnias da dignidade de bispo, a mitra e o báculo, e um coração em chamas, talvez o brasão da ordem agostiniana a que poderia ter pertencido o clérigo que encomendou o objeto. De fato, três membros da ordem de Santo Agostinho ocuparam a sede do bispado na Bolívia durante a época colonial: Gaspar de Villaroel em Charcas (1660-1665), Martin Montalvo em La Paz, (1665-1668) e Juan de Ribera em Santa Cruz de la Sierra (1671-72). Se a encomenda do porta-missal remontasse a um destes três prelados, o objeto deveria ser datado no terceiro quartel do século XVII. Mas é

MISSAL STAND

Peru, 17th-18th Century
Wood and Chiseled and chased silver,
38,0 x 37,0 x 30,0 cm
FEK 30.

The magnificent missal stand is composed of a structure finished with four plaques of chiseled and chased silver, fastened with brads. The four spherical feet with circular frames are in solid, cast and chiseled silver. The example of the Eva Klabin Foundation originating from the collection of Don Pedro Osuna, documents a high level of quality achieved by the artists of the Potosi region, on the Bolivian plateau, which was the center of production, exportation and precious metalworking of the Peruvian vice-reign for centuries, also being the center of production of coins for the entire great Spanish Imperial colony in South America. The center of the supporting surface presents a cross with the symbols of the Passion of Christ between floral volutes, birds and lions rampant. If the decorative repertoire is clearly derived from the European models from the Baroque period, some motifs recall the religious syncretism of the Andean region. The birds and jaguars that inhabit the meticulously curled foliage are reminiscent, in fact, of elements related to the earth cults of the Incan world: the cross, symbol of the sacrifice of Jesus Christ, could in this way allude to the myth of the death of the sun, the first-born son of the earth, *Pachamama*, frequently identified with the Virgin Mary, who would give fruit to the earth and to the inexhaustive life of nature with its plants and animals. On the back side of the object, the botanical ornamentation includes the insignias of the dignity of the bishop, the miter and crosier, and a heart in flames, perhaps the escutcheon of the Augustinian order to which the cleric that commissioned the object may have been party. In fact, three members of the order of St. Augustine occupied the headquarters of the bishopric in Bolivia during the colonial period: Gaspar de Villaroel in Charcas (1660-1665), Martin Montalvo in La Paz (1665-1668) and Juan de Ribera in Santa Cruz de la Sierra (1671-72). If the commission of the missal case were linked to one of these three prelates, the object would be dated in the third quarter of the seventeenth century. Although it is



possível que fizesse parte do patrimônio de um dos grandes mosteiros dos Agostinhos na Bolívia, Cochabamba, Oruro, Potosi, ou do santuário de Nossa Senhora de Copacabana, todos grandes centros de devoção gerenciados pela ordem.

possible that it was a part of the patrimony of one of the great Augustinian monasteries in Bolivia, Cochabamba, Oruro, Potosi or the sanctuary of Our Lady of Copacabana, all great centers of devotion managed by the order.

CAMILLE PISSARRO (1830-1903)

Efeito de neve em Eragny
França, 1895
Óleo sobre tela, 54 x 65 cm
FEK 990.

O quadro pode ser relacionado com outro de formato semelhante intitulado *Geada da manhã. Efeito de neve em Eragny*, datado de 1894, conservado no Musée d’Orsay em Paris. O quadro da Fundação Klabin representa a mesma vista da janela do ateliê do pintor em Eragny, mas durante o inverno. As árvores estão sem folhas e o chão encontra-se totalmente coberto de neve. O contraste de tinta entre o branco do terreno e os perfis escuros das plantas se atenua em gamas rosadas e azuladas. A obra da Fundação Eva Klabin merece destaque particular por ser um dos poucos documentos existentes em coleções brasileiras das pesquisas impressionistas, fundadoras da pintura moderna. Ainda mais por ser de autoria de um dos artistas mais coerentes e rigorosos do grupo, que influenciou com sua obra os percursos de mestres como Monet, Cézanne e Gauguin. Pissarro, de fato, foi um dos primeiros artistas do grupo dos impressionistas que renunciou às pretensões típicas da tradição figurativa naturalista do século XIX de recriar a realidade na tela e fundou uma nova noção de realismo. Baseado nas pesquisas da ciência ótica, dedicou-se ao estudo dos efeitos da luz e justamente das modificações provocadas pelos agentes atmosféricos como a água, criando uma nova técnica capaz de expressar suas observações. A cor pura estendida na tela em pequenos toques rápidos anula os contornos precisos para traduzir os efeitos instantâneos e mutáveis da percepção subjetiva. A observação direta da natureza, em particular da ação da luz sobre as superfícies cobertas de neve, sugere a idéia de representá-la por meio da oposição das cores puras. A vibração cromática que produz uma pulsação na imagem é o resultado do uso das cores complementares que, quando postas uma ao lado da outra, se intensificam, e da textura irregular da superfície. As sombras são obtidas variando o tom, a intensidade da própria cor, para recriar na tela o efeito atmosférico. Pintando o quadro em 1895, depois da experiência neoimpressionista ao lado de Signac e de Seurat, Pissarro parece reafirmar a

CAMILLE PISSARRO (1830-1903)

Snow Effect in Eragny
France, 1895
Oil on canvas, 54 x 65 cm
FEK 990.

The picture may be related to another in a similar format entitled *White Frost*, dated 1894, preserved at the Musée d’Orsay in Paris. The Eva Klabin Foundation picture represents the same view from the window of the painter’s studio in Eragny, but during the winter. The trees have lost their leaves and the ground is completely covered with snow. The contrast in color between the white terrain and the dark profiles of the plants is attenuated in pink and blue hues. The work of the Eva Klabin Foundation deserves particular mention in that it is one of the few existing documents in Brazilian collections of impressionist studies, the founding works of modern painting. It is even more important being created by one of the most coherent and rigorous artists of the group, who with his work influenced the masters such as Monet, Cézanne and Gauguin. In fact, Pissarro was one of the first artists of the impressionist group to renounce the typical pretensions of the naturalist figurative tradition of the nineteenth century of recreating reality on canvas and founded a new notion of realism. Based on the studies of optical science he dedicated himself to the study of the effects of light, and more precisely, the modifications provoked by the atmospheric elements such as water, creating a new technique capable of expressing his observations. The pure color spread on the canvas in quick, small touches nullifies the contours needed to express the instantaneous and mutable effects of subjective perception. The direct observation of nature, in particular the action of light over the surfaces covered in snow, suggests the idea of representing it through the contrast of pure colors. The chromatic vibration that produces a pulsation in the image is the result of the irregular texture of the surface and the use of complimentary colors which, when they are juxtaposed, are intensified. The shadows are obtained varying the tone, the intensity of the actual color, to recreate the atmospheric effect on the canvas. Painting the picture in 1895, after the Neoimpressionist experience along with Signac and Seurat,



atualidade e a importância das novas pesquisas modernas das suas próprias experiências da década de setenta, quando a revolução provocada por suas pesquisas foi totalmente incompreendida e severamente censurada pela crítica e pela imprensa.

Pissarro seems to reaffirm the development and importance of the new modern studies of his own experiences in the 70’s, when the revolution provoked by his studies was completely misunderstood and severely censured by critics and the press.

LASAR SEGALL (1891-1957)

Lucy na rede
São Paulo, Brasil, 1940
Óleo sobre tela, 40,0 x 58,0 cm
FEK 1040.

LASAR SEGALL (1891-1957)

Lucy in a Hammock
Sao Paulo, Brazil, 1940
Oil on canvas, 40,0 x 58,0 cm
FEK 1040.

A única pintura modernista do acervo da Fundação Eva Klabin lembra as relações familiares da colecionadora com o pintor Lasar Segall, marido de Jenny Klabin, artista e escritora, conhecida pelas clássicas traduções do Fausto de Goethe e de grandes obras do teatro antigo. No quadro é representada a pintora Lucy Citti Ferreira, aluna de Segall, que foi sua modelo preferida numa série de retratos e pinturas a partir de 1935 até 1947, quando Lucy voltou definitivamente a Paris para continuar sua carreira. A obra da Fundação Eva Klabin destaca-se na produção de Segall do começo da década de quarenta, caracterizada por tons sombrios e pela angustiada participação no drama da guerra e da perseguição racial na Europa, por uma atmosfera idílica e serena traduzida pelo perfeito equilíbrio da composição e das áreas coloridas. O corte da figura vista de cima de uma posição muito próxima, e colocada numa diagonal cortando a tela de um extremo ao outro, quase permite sentir o respiro da moça adormecida pacificamente na rede, tamanha é a capacidade do pintor de comunicar as sensações por meio da técnica pictórica, uma técnica em que está certamente presente a experiência da Nova Objetividade alemã de Dix e de Pechstein, alcançando, no entanto, resultados opostos à violência expressiva dos dois artistas expressionistas e traduzindo a calma da hora tranqüila no silêncio do verde. As feições do rosto da jovem são realizadas de maneira simplificada e sumária, com resultados bem distantes dos padrões de beleza da tradição ocidental, a ponto de lembrar uma máscara africana ou um ídolo hindu. O candor da pele do rosto contrasta com a massa pesada dos cabelos densos e negros. A cor, dada de maneira construtiva e áspera, define os volumes das mangas avermelhadas e dos braços que protegem o rosto inconsciente como no sono de uma criança recém-nascida. A deformação expressiva e o vigor construtivo da figura podem ser considerados próximos de certos retratos de Madame Cézanne também pela renúncia a qualquer efeito decorativo da cor nas gamas opacas e secas. Os troncos das árvores e as sombras esverdeadas no chão

The only modernist piece in the Eva Klabin Foundation collection remembers the collector's family relations with the painter, Lasar Segall, the husband of Jenny Klabin, artist and writer, recognized for the classic translations of *Faust* by Geothe and great works of ancient theater. The picture represents the painter, Lucy Citti Ferreira, a pupil of Segall, who was his favorite model in a series of portraits and paintings from 1935 until 1947, when Lucy definitively returned to Paris to continue her career. The work of the Eva Klabin Foundation stands out in Segall's production from the beginning of the 40's, characterized by somber tones and the anguished participation in the drama of war and the racial persecution in Europe, for an idyllic and serene atmosphere expressed by the perfect balance of composition and the colored areas. The framing of the figure seen from above and up close, placed on a diagonal so as to cross the canvas from one extreme to the other, almost allows you to feel the breath of the young woman peacefully sleeping in the hammock. This distinguishes the painter's ability to communicate sensations using the pictorial technique, one that certainly displays the experience of the German New Objectivity by Dix and Pechstein, achieving the opposite effect from the significant violence of the two expressionist artists and expresses the stillness of the tranquil hour in green silence. The facial features of the youth are accomplished in a simplified and summary manner, creating differing effects from those of traditionally western standards of beauty, comparing more to an African mask or a Hindu idol. The whiteness of the skin contrasts with the heavy mass of thick, black hair. The color, produced in a constructive and coarse manner, defines the volumes of the reddened sleeves and arms that protect the unconscious face, as if expressing the deep sleep of a tiny child. The significant deformation and constructive vigor of the figure could be considered comparable to certain portraits of Madame Cézanne, in addition to the renouncement of any decorative effect of the color in the opaque and dry areas.



definem o espaço em que o sono da moça está suspenso por um momento no meio do tumulto da vida e dos trágicos eventos da história daqueles anos. Entre as muitas figuras de mulheres na coleção de Eva Klabin, representando diferentes épocas da civilização humana, aquela pintada por Segall é a última na ordem temporal, mas a cultura figurativa extraordinária do seu autor parece condensar nela diferentes facetas da feminilidade, transfiguradas pela arte de todos os tempos.

The tree trunks and green shadows on the ground define the space of the dream in which the young woman is suspended for a moment amid the tumult of life and the tragic historical events during those years. Among the figures of women in the Eva Klabin collection, representing different periods of human civilization, the one painted by Segall is the most recent, but the extraordinary figurative culture of its author seems to concentrate in it the different facets of femininity, transfigured by the history of art.

ARTE ORIENTAL

ORIENTAL ART



SINO

China, c. 475-221 a. C.
(Dinastia Chou, época dos Reinos Combatentes)
Bronze fundido e moldado, 39,0 x 19,0 x 14,0 cm
FEK 408.

VASO TIPO KUEI

China, Dinastia Shang (c. 1557-1050 a. C.)
Bronze fundido e moldado,
26,5 x 34,0 Ø cm
FEK 327.

Nenhuma outra civilização antiga pode rivalizar com a quantidade, a variedade de formas e de decorações e a técnica dos bronzes produzidos na China entre o século XVII e I antes da era cristã. A maioria dos achados arqueológicos deste tipo é formada por um grande número de peças de vasilhame de uso ritual em formas altamente elaboradas e com motivos decorativos de grande requinte, como símbolos do poder político e religioso. Acreditava-se que o rei recebesse o seu poder de ancestrais divinos, e para pedir o favor de seus espíritos era necessário providenciar ofertas de comida e de bebida nos lugares de culto e de sepultura. Os vasos de bronze eram produzidos para contê-las e sua posse era limitada ao rei e aos membros da aristocracia, fazendo do metal um sinal do poder, da majestade e da divindade. Durante a época da Dinastia Shang (c. 1557 - 1050 a. C.) desenvolveu-se na região setentrional e central da China um método para a fundição do bronze baseado no uso de múltiplos moldes de cerâmica, que originou a produção de uma extraordinária variedade de vasos rituais com decoração em relevo, composta por motivos geométricos inspirados na estilização do mundo animal. Este método, único no mundo antigo, demanda grande precisão e uma execução demorada e tornou-se característica da produção destinada à alta aristocracia Shang. Os vasos de bronze para ofertas de vinho e de comida aos antepassados defuntos eram intimamente ligados ao poder e à posição social dos que os encomendavam e podiam ser depositados nos seus túmulos ou guardados nos altares e nos lugares de culto. Inicialmente os artistas da época Shang imitaram as formas e o repertório decorativo da cerâmica, mas posteriormente foi esta a ser influenciada pelos mais valiosos trabalhos em metal. Ao redor de 1046 a. C, os Zhou – ou Chou

BELL

China, c. 475-221 B.C.
(Zhou Dynasty, Warring States period)
Cast and molded bronze, 39,0 x 19,0 x 14,0 cm
FEK 408.

KUEI VASE

China, Shang Dynasty (c. 1557-1050 B.C.)
Cast and shaped bronze,
26,5 x 34,0 Ø cm
FEK 327.

No other ancient civilization can rival the quantity, variety of shapes and decorations or the techniques used in the bronze pieces produced in China between the seventeenth-first centuries prior to the Christian era. The majority of archeological findings of this type is composed of a large number of pieces of vessels for ritual use in highly elaborate shapes and with refined decorative motifs, such as symbols of political and religious power. It is believed that the king received his power from divine ancestors, and in order to request the favor of their spirits, it was necessary to provide offerings of food and drink in the places for veneration and the sepulcher. The bronze vases were produced to contain these offerings and their possession was limited to the king and the members of the aristocracy, transforming this metal into a symbol of power, majesty and divinity. During the Shang Dynasty (c. 1557-1050 B.C.), a method for casting bronze was developed in the northern and central regions of China. This method involved the use of multiple ceramic molds, which initiated the production of an extraordinary variety of ritual vases with decoration in relief, composed of geometric motifs inspired by the stylization of the animal world. This method, unique in the ancient world, demanded great precision and lengthy production time and became characteristic of the production designed for the Shang high aristocracy. The bronze vases for food and wine offerings to the ancestors were intimately connected to the power and social position of those who commissioned them, and could be deposited in their tombs or kept on the altars and places of veneration. Initially, the artists of the Shang Dynasty imitated the forms and decorative repertoire used in their ceramics, but later the ceramics were to be influenced by the more valuable works in metal. In approximately 1046 B.C.,



– um povo procedente do noroeste da China, conquistou o estado Shang e estabeleceu a dinastia conhecida com o seu nome. A primeira época desta dinastia (1046-771 a. C.) é designada como Chou ocidental, pela localização da sua capital, próxima à atual cidade de Xi'an. Os Chou inicialmente adotaram as práticas rituais e as formas de vasos de bronze dos seus antecessores. No entanto, a partir do século IX a. C. desenvolveram um novo estilo, introduzindo novas formas, sobretudo nos vasos para comida, e um tipo de decoração caracterizada por desenho mais simplificado e abstrato. O vaso da Fundação Eva Klabin, do tipo chamado de Kuei, para guardar cereais, possui uma elegante forma bojuda, realizada com grande domínio das proporções, um pé e uma borda circulares moldados de refinada execução. O corpo é ornamentado com figuras estilizadas em relevo muito baixo sobre fundo plano, dispostas horizontalmente em registros sobrepostos. O esquema ornamental é formado por elementos lineares curvados em gancho, que pode ser uma transformação geométrica do motivo da máscara do dragão (*taotie*), animal sagrado da mitologia Shang, comum nos vasos mais antigos.

the Zhou – or Chou – a people native to the northeast of China, conquered the Shang state and established a dynasty known by their name. The first period of this dynasty (1046-771 B.C.) is designated as Western Zhou, due to the location of their capital, near the present-day city of Xian. The Zhou initially adopted the ritual practices and the bronze vase shapes of their predecessors. However, after the ninth century B.C., they developed a new style, introducing new shapes, principally in the vases for food, and a type of decoration characterized by more simplified and abstract drawing. The vase of the Eva Klabin Foundation, of the type called *Kuei*, for storing grains, possesses an elegant bulbous shape, made with great control of proportion, a foot and circular edge modeled with refined craftsmanship. The body is ornamented with stylized figures in very low relief over a smooth background, displayed horizontally in overlaid registers. The ornamental design is composed of linear elements curved in a hook, which could be a geometric transformation of the motif of the dragon mask (*taotie*), a sacred animal of Shang mythology and common in the older vases.

Os conjuntos de sinos rituais formam uma parte importante da produção em bronze da época Chou. Eram usados para o acompanhamento musical dos cerimoniais fúnebres, mas também em eventos profanos. Não possuíam badalo e eram tocados com martelos de madeira ou de metal. O sino da Fundação Eva Klabin é do tipo *yongzhong*, ou *chung*, caracterizado pela margem inferior curvada em arco. Tal tipo formava parte em geral de conjuntos mais amplos de sinos com sons variados, semelhantes a carrilhões, denominados *biangzhong*. O objeto é dotado de um cabo comprido ornamentado com motivos geométricos em relevo. Cada face do sino possui três carreiras de protuberâncias circulares, aludindo talvez à forma da serpente enrolada, entremeadas por campos trapezoidais com dragões estilizados em relevo muito sutil. A peça é apoiada numa base de madeira preta entalhada com motivos vegetais realizada em época moderna. A mudança da capital para Luoyang, na província de Henan, no leste, marca o começo da época dos Chou orientais, dividida em dois grandes períodos, o da Primavera e Outono (770-475 a. C.), e o dos Reinos Combatentes (475-221 a. C.). Este último, quando o território do antigo império Chou foi dividido em estados menores, em luta entre si pela hegemonia, foi uma época de grande esplendor na produção dos bronzes. A elegante decoração e a qualidade da fundição, que confere excelentes propriedades acústicas ao sino, documenta o extraordinário nível de sofisticação alcançado pela metalurgia chinesa da época.



VASO RITUAL
China, Dinastia Chou ocidental (c.1046-771 a. C.)
Bronze fundido,
17,5 x 14,5 x 13,5 cm
FEK 440.

O vaso do tipo denominado de *chih*, recipiente para comida, é de forma quadrada com boca larga e aberta, virada para fora, com a base oca. O corpo é dividido em quatro partes, que correspondem às junções do molde, subdividindo a decoração em relevo em áreas separadas por demarcações lineares em relevo. Os motivos decorativos representam grandes pássaros dispostos simetricamente com longas penas curvadas acompanhando as curvas da superfície do vaso. Os pássaros com curtas asas voltadas

The group of ritual bells forms an important part of the bronze production during the Zhou period. They were used for the musical accompaniment of funeral ceremonies, but also in secular events. They do not possess a bell-clapper and were played with wooden or metal mallets. The bell of the Eva Klabin Foundation is the *yongzhong*, or *chung*, type, characterized by the arch-shaped bottom edge. Such a type composed a general part of larger groups of bells with various sounds, similar to carillons, called *biangzhong*. The object includes a long cable ornamented with geometric motifs in relief. Each side of the bell possesses three rows of circular protuberances, alluding perhaps to the shape of a coiled serpent, intermingled with trapezoidal fields with stylized dragons in very subtle relief. The piece is supported on a black, wooden base carved with botanical motifs done at a more modern period. The change of the capital to Luoyang, in the province of Henan in the east, determines the beginning of the period of the eastern Chou, divided in two great periods, Spring and Autumn (770-475 B.C.) and the Warring States (475-221 B.C.) The latter, when the territory of the ancient Zhou Empire was divided into smaller states, fighting among themselves for the hegemony, was a period of great splendor in the production of bronze. The elegant decoration and quality of casting that confers excellent acoustic properties to the bell, documents the extraordinary level of sophistication achieved in the Chinese metallurgy of the time.



RITUAL VASE
China, Western Zhou Period (c. 1046-771 B.C.)
Cast bronze,
17,5 x 14,5 x 13,5 cm
FEK 440.

The type of vase called *chih*, a recipient for food, is square-shaped with a wide, opened, out-turned mouth with a hollow base. The body is divided into four parts, which correspond to the seams of the mold, subdividing the decoration in relief in areas separated by delineations in relief. The decorative motifs represent large birds displayed symmetrically with long, curved feathers accompanying the curves of the surface of the vase. The birds with short, upturned wings and long,

para cima e longas caudas sinuosas tomam a posição ocupada pela máscara do dragão *taotie* na decoração anterior. Seus grandes olhos redondos em relevo substituem os do monstro mitológico mais antigo, e suas cabeças viram para trás de maneira que as crestas curvadas convergem para o centro. Embora as marcas deixadas pelas junções dos moldes sejam atenuadas pelo desenho fluente, os motivos animais são organizados em conformidade com as seções do molde, e os desenhos não ultrapassam as marcas da junção. O colo do vaso é totalmente liso. O repertório ornamental do objeto, pela introdução de motivos estranhos à tradição Shang, provavelmente procedentes do sul da China e inspirados em objetos esculpidos em jade, sugere uma datação da fase final da época da dinastia Chou ocidental, entre os séculos IX e VIII a. C.

sinuous tail-feathers take the position occupied by the mask of the dragon *taotie* in the previous decoration. Their large, round eyes in relief replace those of the mythological, more antique monster, and their heads turn back in such a way that the curved crests converge at the center. Although the marks left at the mold seams are attenuated by the fluent drawing, the animal motifs are organized in conformity with the sections of the mold, and the drawings do not exceed the seams. The neck of the vase is completely smooth. The ornamental repertoire of the object, due to the introduction of strange motifs to the Shang tradition, most likely originating from the south of China and inspired by objects sculpted in jade, suggest a date during the final phase of the Western Zhou period, between the ninth and eighth centuries B.C.



CAMELO MONTADO POR FIGURA DE MULHER

China, Dinastia Tang (618-907)

Terracota modelada e policromada,

70,4 x 19,0 x 48,0 cm

FEK 330.

178

A época da dinastia Tang foi uma das mais brilhantes da civilização chinesa. Caracterizada pela forte organização militar, que deteve as freqüentes invasões de povoações por nômades das planícies da Mongólia, e por um governo iluminado, capaz de tecer uma rede de relações diplomáticas e econômicas com as potências próximas e distantes, a China dos Tang destacou-se como um dos mais prósperos impérios da época. Sua cultura cosmopolita abriu-se à influência das culturas árabes, hindus e persas, e o seu comércio expandiu-se até o Mediterrâneo. O século VIII é considerado também o período áureo da arte e da literatura chinesas, tornando-se o modelo clássico a ser seguido pelos poetas, pintores e escultores das épocas posteriores. Os brilhantes poemas de Li Bo e Du Fu espelharam a refinada vida cultural da corte. As pinturas de Wang Wei e de Dao Zi tornaram-se exemplo para todas as gerações sucessivas.

Na China dos Tang manteve-se o hábito remoto de depositar nos túmulos objetos que refletissem os interesses e o cotidiano dos defuntos. O espírito prático, realista e aberto da época expressou-se nos temas representados pelas esculturas em terracota pintada, destinadas às novas classes sociais de comerciantes e homens de negócios, distantes dos elaborados cerimoniais da corte. Entre as figuras mais populares, houve aquelas relacionadas ao comércio de mercadorias exóticas que afluíam aos mercados chineses através dos desertos da Ásia Central. Os camelos da Bactriana, a região entre o Afeganistão e a Índia, eram os únicos animais de carga que podiam sobreviver ao clima ao longo da Rota da Seda; foram freqüentemente representados, montados ou não, em figuras isoladas ou em grupos de esculturas executadas em terracota pintada ou vitrificada. O grupo da Fundação Eva Klabin é um maravilhoso exemplo da força expressiva da escultura em cerâmica da época Tang: o camelo ao passo, com o seu longo pescoço curvado, levanta a cabeça e abre a boca num brado de descontento; enquanto a figura feminina que o cavalga parece preocupada em não desarranjar o seu traje à moda e o

CAMEL MOUNTED BY A FEMININE FIGURE

China, Tang Dynasty (618-907)

Modeled and polychromed terracotta,

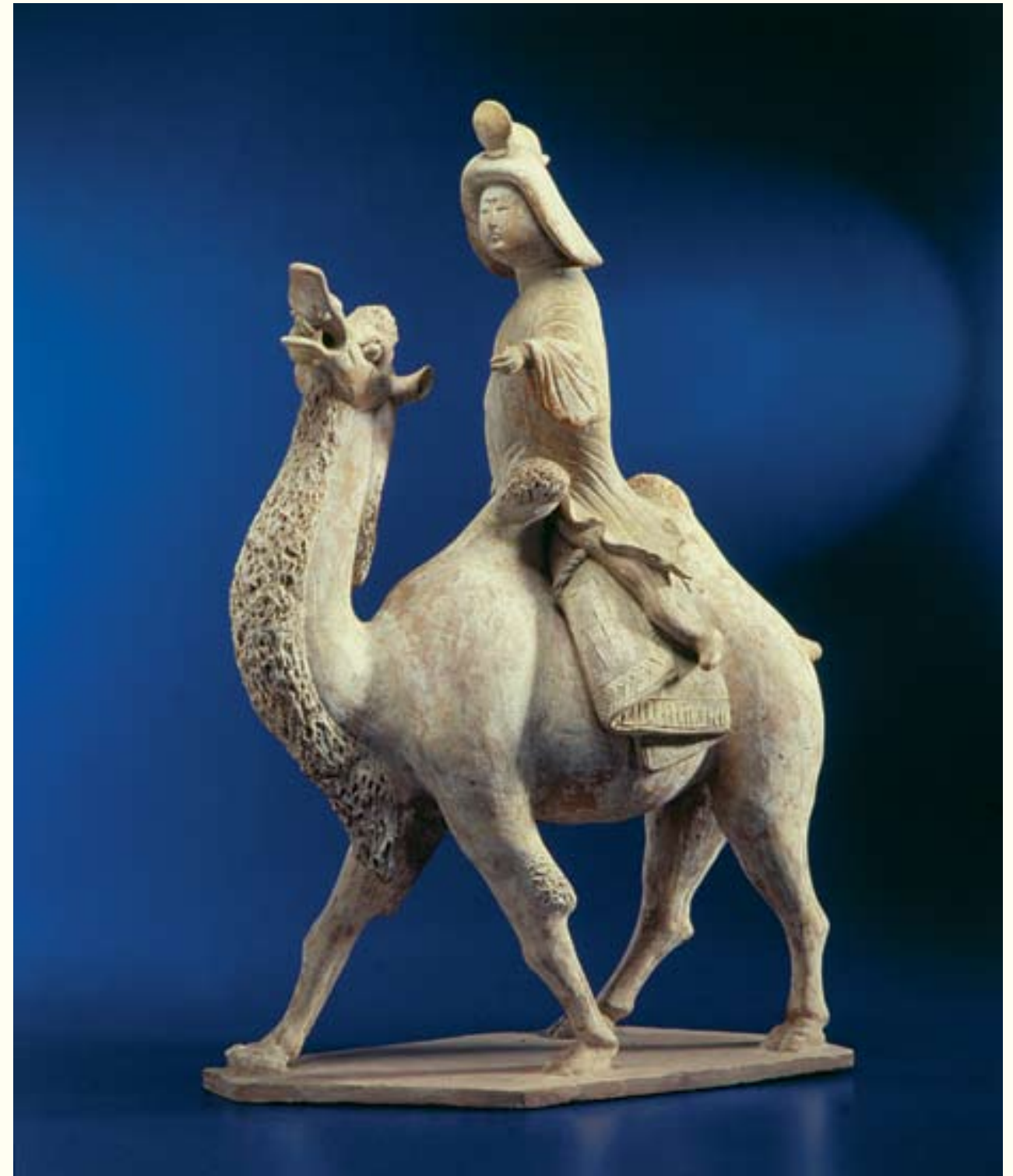
70,4 x 19,0 x 48,0 cm

FEK 330.

179

The period of the Tang Dynasty was one of the most brilliant Chinese civilizations. Characterized by strong military organization, which detained the frequent invasions of the nomad populations from the plains of Mongolia, and as an illuminated government, capable of creating a network of diplomatic and economic relations with the nearby and distant world powers, China of the Tang Dynasty excelled as one of the more prosperous empires of the time. Its cosmopolitan culture opened up to the influence of Arabian, Hindu and Persian cultures, and its commerce extended to the Mediterranean. The eighth century is also considered the golden age of Chinese art and literature, becoming the classic model to be followed by poets, painters and sculptors of the following periods. The brilliant poems of Li Bo and Du Fu diffused the refined cultural life of the court. The paintings of Wang Wei and Dao Zi became the example for all successive generations.

In China of the Tang Dynasty the remote habit of depositing objects that would reflect the interests and daily lives of the dead was maintained. The practical, realist and open spirit of the time was expressed in the themes represented by the sculptures in painted terracotta, designed for the new social classes of merchants and businessmen, removed from the elaborate ceremonies of the court. Among the most popular figures, there were those related to the commerce of exotic goods that influenced the Chinese markets across the deserts of Central Asia. The camels of Bactrian, the region between Afghanistan and India, were the only cargo animals that could survive the climate along the Silk Road; they were frequently represented, mounted or not, in isolated figures or in groups of sculptures fashioned in painted or vitrified terracotta. The group of the Eva Klabin Foundation is a wonderful example of the expressive power of the ceramic sculpture of the Tang period: the camel in mid-stride, with its long, curved neck, lifts its head and opens its mouth in a discontent bray; while the feminine figure riding it seems



chapéu que deveria protegê-la do sol. A vida das caravanas que viajavam nos desertos transportando a preciosa seda chinesa em direção aos mercados árabes e europeus, para trazer de volta mercadorias e especiarias importadas, é descrita com grande capacidade de observação e espírito realista.



GUERREIRO

China, Dinastia Tang (618-907)
Terracota vitrificada e policromada,
44,0 x 13,0 x 11,0 cm
FEK. 571.

As figuras de guerreiros que acompanhavam os nobres no túmulo são conhecidas das épocas mais remotas da China. Elas documentavam a condição social do morto, assim como serviam para sua defesa na difícil viagem no além. As duas figuras da Fundação Eva Klabin estão de pé, com poses orgulhosas, e inclinam-se levemente para um lado, apoiando as mãos na cintura como para desafiar o observador. O rosto, realizado de forma realista, capta o temperamento agressivo e destemido, acentuando os traços de maneira carregada. O traje é descrito detalhadamente: a couraça de couro e as vestimentas elegantes, assim como o penteado, representam a moda com agudo sentido da observação. As figuras são realizadas em *biscuit* não esmaltado; as túnicas e as couraças são pintadas em verde, ocre e amarelo marmorizado, imitando a técnica chamada de *sancai*, (esmalte de três cores) que teve origem durante a dinastia Tang (618-907), sendo depois imitada em tempos sucessivos em várias regiões da China. Este tipo chamado de *susancai* (esmalte leve de três cores) apareceu durante a dinastia Ming (1368-1644) e conheceu a maior popularidade durante o reino Kangxi (1662-1722), inspirando-se em exemplos das dinastias mais antigas Tang e Liao (918-1124). O vigoroso realismo das figuras também remonta à arte da época Tang, mas com uma veia mais popular e provinciana.

preoccupied in not upsetting her fashionable attire and the hat that should protect her from the sun. The life of the caravans that traveled across the deserts transporting the precious, Chinese silk towards the Arabic and European markets, to bring back imported goods and spices, is described with great skill of observation and realist spirit.



WARRIOR

China, Tang Dynasty (618-907)
Polychromed and vitrified terracotta,
44,0 x 13,0 x 11,0 cm
FEK. 571.

The warrior figures that accompany the nobles to the tomb are known from the most remote Chinese times. They document the social condition of the dead, as well as serving for defense in the difficult trip to the beyond. The two figures in the Eva Klabin Foundation are standing with proud poses, and slightly incline to one side, supporting the hands on the waist as if challenging the observer. The realistically made face captures the aggressive and fearless temperament, accentuating the features in a sullen manner. The attire is meticulously depicted: the leather breastplate and elegant garments, much like the hairstyle, represent the fashion with a sharp sense of observation. The figures are made in unglazed biscuit; the tunics and breastplates painted in marbled green, ochre and yellow, imitating the technique called *sancai*, (three-colored glaze) that originated during the Tang Dynasty (618-907), being later imitated in successive periods in various regions of China. This type called *susancai* (light, three-colored glaze) appeared during the Ming Dynasty (1368-1644) and met with greatest popularity during the Kangxi Dynasty (1662-1722), inspired by the examples of the more antique Tang and Liao Dynasties (918-1124). The vigorous realism of the figures also recalls the art of the Tang period, but in a more popular and provincial vein.



KUAN-IN

China, Dinastia Song (960-1279)

Madeira entalhada com vestígios de policromia,
147,0 x 39,0 x 30,0 cm
FEK 310.

182

A escultura de vulto redondo representa o Bodhisattva – chamado de *Kuan-in*, ou *Guayjin* – versão chinesa de *Avalokiteshvara*, ícone do budismo Mahayana, personificação da misericórdia e da compaixão. Os Bodhisattvas, conforme a cultura budista, são indivíduos que alcançaram a iluminação divina, mas escolheram encarnar no mundo para aliviar o sofrimento da humanidade e contribuir para que ela possa encontrar o caminho da luz. Sendo príncipes espirituais, são identificados por ornamentos régios nas vestimentas e no penteado, assim como nos gestos, símbolos e atributos. Kuan-in é representada como uma figura feminina; carrega uma flor de lótus, símbolo da pureza e da transcendência, na mão esquerda, e um púcaro cheio de água benta ou de lágrimas, como símbolo da compaixão, na direita. A escultura da época Song marca um novo desenvolvimento do realismo na arte chinesa. As imagens budistas mudam os trajes anteriores, que refletiam a moda hindu, e o sentido do volume e a aguda percepção fisionômica da época Tang evoluem em direção de uma expressão mais realista. O exemplar da Fundação Eva Klabin documenta esta orientação da escultura em madeira, utilizando com mestria os efeitos da luz na superfície, hoje muito danificada, alternando baixo e alto relevo na descrição do drapejo que acompanha a elegante pose da figura. A pesquisa de efeitos naturalistas devia ser acentuada pela policromia da peça, infelizmente perdida, que devia imitar tecidos preciosos com refinada sensibilidade pela cor. O rosto oval é alongado e cheio, expressando profunda concentração na meditação religiosa. A figura inteira sugere um dinamismo contido que a anima em cada detalhe. A curva sinuosa do véu, caindo dos ombros até os joelhos, sustentado pela mão direita, acentua a leve curva do torso e equilibra a marcada frontalidade da figura, que deveria ser vista contra uma parede ou dentro de um nicho. As mãos carregam os atributos da divindade com elegante postura de dança, significando, conforme código determinado de gestos, a elevação da alma e o perfeito equilíbrio alcançado por meio da meditação. As partes da vestimenta que caem sobre os

KUAN-IN

China, Song Dynasty (960-1279)

Carved wood with vestiges of polychrome,
147,0 x 39,0 x 30,0 cm
FEK 310.

The sculpture of the round figure represents the Bodhisattva – called *Kuan-in*, or *Guayjin* – Chinese version of *Avalokiteshvara*, icon of the Mahayana Buddhism personification of mercy and compassion. The Bodhisattvas, according to Buddhist culture, are individuals that had reached divine illumination, but had chosen to incarnate in the world to alleviate human suffering and contribute in such a way as to help humanity find the path of light. Being spiritual princes, they are identified by regal ornaments in their garments and hairstyles, as well as in their gestures, symbols and attributes. *Kuan-in* is represented as a feminine figure, holding a lotus flower, symbol of purity and transcendence, in the left hand, and a vile filled with holy water or tears, as a symbol of compassion, in the right hand. Sculpture of the Song period determined a new development of realism in Chinese art. The Buddhist images change the previous garments, which reflect the Hindu style, and the sense of volume and sharp physiognomic perception of the Tang period evolve towards a more realist expression. The example of the Eva Klabin Foundation documents this orientation in wooden sculpture, masterfully using the effects of light on the surface, rather damaged today, alternating low and high relief in the depiction of the drapery folds that accompany the elegant pose of the figure. The study of naturalist effects should be accentuated by the polychrome of the piece, unfortunately lost, which should imitate precious fabrics with refined sensibility using color. The oval face is elongated and full, expressing profound concentration in religious meditation. The entire figure suggests a contained dynamism that animates each detail. The sinuous curve of the veil, falling from the shoulders to the knees, sustained by the right hand, accentuating the slight curve of the torso and balances the marked frontal focus of the figure, which should be seen, placed against a wall or within an alcove. The hands carry the divine attributes with the elegant posture of dance, meaning, according to the determined code of gestures, the elevation of the spirit and perfect balance achieved through meditation. The parts of the garment that fall



183

pés e sobre a base em forma de flor de lótus formam dobras curvas delicadamente sobrepostas e modeladas pelo entalhe. O colar, ornamentado com motivos florais, representa outro eixo simétrico da figura, que se ergue com o movimento sinuoso de um vegetal acariciado pelo vento. A escultura apresenta um momento de equilíbrio entre a influência formal hindu e a viva percepção da natureza, próprias dessa época da arte chinesa.



BODHISATTVA
China, Dinastia Ming (1368-1644)
Madeira entalhada e policromada,
49,0 x 18,2 x 12,0 cm
FEK 262.

O primeiro período da Dinastia Ming foi uma época de restauração cultural: os novos soberanos, de origem chinesa, preocuparam-se em restabelecer os padrões da arte tradicional e de apagar os vestígios da dominação dos mongóis, favorecendo a imitação dos modelos da arte de corte da época *Song*. Este momento da escultura chinesa é documentado na pequena figura de *Kuan Yin*, a senhora da infinita compaixão, uma das figuras de *Bodhisattva* do Budismo Mahayana mais cultuadas no país. A figura ergue-se em pé sobre uma rocha em lugar da mais comum flor de lótus; é vestida com trajes régios, coroa e com o peito ornado pelo colar tripartido, símbolo da sua majestade. Nota-se a retomada também dos modelos hindus da escultura *Song*: a anatomia da figura esguia sugere a característica andrógina da divindade; o drapejo das vestimentas, com o seu fluir semelhante a uma correnteza, traduz o *prana*, ou seja, o caráter da figura, que se manifesta no seu aspecto exterior. *Kuan yin* revela-se como o espírito feminino da água e do movimento incessante da vida. A pose rigidamente frontal e o rosto imperturbável de olhar abstrato sugerem a iluminação, a concentração interior e a meditação, enquanto a pose das mãos significa a pureza e a capacidade de curar os medos e o sofrimento derivados das paixões dos indivíduos. O tratamento dramático da luz no pedestal e nas dobras do traje destaca o equilíbrio da figura, que parece dominar, com a estabilidade da sua pose, a força dos elementos da natureza. Provavelmente a sensação devia ser reforçada pela policromia de que ainda restam alguns poucos vestígios, em contraste com as vestes habitualmente brancas.



BODHISATTVA
China, Ming Dynasty (1368-1644)
Carved and polychromed wood,
49,0 x 18,2 x 12,0 cm
FEK 262.

The first period of the Ming Dynasty was one of cultural restoration: the new rulers, native Chinese, concerned themselves with reestablishing the standards of traditional art and eliminating the remnants of the Mongol domination, favoring the imitation of the models of art from the court of the Song period. This moment of Chinese sculpture is documented in the small *Kuan Yin* figure, the lady of infinite compassion, one of the *Bodhisttva* figures from Mahayana Buddhism that was most venerated in China. The figure is standing on a rock in place of the more common lotus flower; the figure wears regal robes, a crown and a three-part necklace adorning the chest, as a symbol of majesty. Also note the influence of the Hindu models from the Song sculpture: the anatomy of the slender figure suggests the androgynous characteristic of the deity; the drapery folds of the garments, flowing like a stream, express the *prana*, or character of the figure, which is manifest in its exterior aspects. *Kuan yin* is revealed as a feminine spirit of water and the incessant movement of life. The rigidly frontal pose and the imperturbable face with an abstract gaze suggest illumination, interior concentration and meditation, while the pose of the hands means purity and ability to cure the fears and suffering caused by the humanistic passions. The dramatic treatment of light on the pedestal and in the folds of the garments highlight the balance of the figure, which seems to predominate with the stability of the pose, the force of natural elements. The sensation should probably be reinforced by the polychrome of which still remain a few vestiges, in contrast to the habitual white garments.



VASO “SANGUE DE BOI”

China, séc. XVIII-XIX (Dinastia Qing)
Porcelana esmaltada,
39,5 x 20 Ø cm
FEK 427.

VASO “ESPELHO NEGRO”

China, Dinastia Qing (1644-1912)
Porcelana esmaltada, 36,1 x 26 Ø cm – FEK 662.

VASO “AZUL CLARO”

China, Dinastia Qing (1644-1912)
Porcelana esmaltada, 28,5 x 20,7 Ø cm – FEK 437.

O vermelho, o preto e o azul são cores freqüentemente utilizadas na arte chinesa, com significados simbólicos por vezes diversos daqueles que possuem na cultura ocidental. O vermelho é uma cor de bom agouro e é encontrada nas comemorações do ano novo, assim como nas cerimônias de casamento. O preto é uma cor que simboliza a honra e é usada para destacar a importância de determinados objetos. O azul é a cor do céu e relacionada à transcendência do poder imperial. Por isso, estas cores foram muito freqüentes na decoração de objetos destinados à nobreza e em particular à corte imperial. Conforme a cosmologia chinesa, cada um dos quatro pontos cardeais é associado a um elemento ou princípio, que por sua vez é figurado por um animal e uma cor característica. O vermelho corresponde ao Sul, cujo símbolo é o pássaro *feng-chua*, ou seja, a fênix, a que se refere a porcelana *langyao* (sangue de boi). A cor vermelha, obtida mediante o uso de pequenas quantidades de cobre no esmalte, queimado numa atmosfera com pouco oxigênio, foi uma das mais cobiçadas e mais difícil de ser produzida ao longo de toda a história da porcelana chinesa. Seu segredo cuidadosamente protegido foi perdido e redescoberto em vários períodos com diferentes nomes, desde a época Tang até o reino do imperador Jianjing (1522-1566), da dinastia Ming, quando a técnica deixou de ser adotada. Foi redescoberta no século XVIII, na época Kangxi da dinastia Qing (1664-1722). A grande habilidade em obter uma cor uniforme escorrendo ao longo da superfície do vaso e sem defeitos de queda até a base, obtendo ao mesmo tempo um efeito de chama transparente

VASE “OX BLOOD”

China, 18th-19th Centuries (Qing Dynasty)
Glazed porcelain,
39,5 x 20 Ø cm
FEK 427.

VASE “MIRROR-BLACK”

China, Qing Dynasty (1644-1912)
Glazed porcelain, 36,1 x 26 Ø cm – FEK 662.

VASE “LIGHT BLUE”

China, Qing Dynasty (1644-1912)
Glazed porcelain, 28,5 x 20,7 Ø cm – FEK 437.

The most frequently used colors in Chinese art are red, black and blue, carrying at times diverse symbolic meaning from the works representing these colors in western art. Red is a color of good omen and is found in the New Year celebrations, as well as in wedding ceremonies. Black is a color that symbolizes honor and is used to feature the importance of certain objects. Blue is the color of the sky and related to the transcendence of imperial power. For this reason, these colors appear rather frequently in the decoration of objects designed for the nobility, and in particular, the imperial court. According to Chinese cosmology, each one of the four cardinal points is associated with an element or principle, which is in turn depicted by an animal or a characteristic color. Red corresponds to the South, whose symbol is the *feng-shua* bird, or rather, the phoenix, to which is referred in the *langyao* porcelain (ox blood). The color red, obtained through the use of small quantities of copper in the glaze, burned in an atmosphere with little oxygen, was one of the most coveted colors and most difficult to produce throughout the history of Chinese porcelain. Its carefully protected secret was lost to be rediscovered in various periods with different names, from the Tang period until the reign of the emperor, Jianjing (1522-1566), of the Ming Dynasty, when the technique was discontinued. It was rediscovered in the eighteenth century, in the Kangxi period of the Qing Dynasty (1664-1722). The great ability in obtaining a uniform color flowing down the surface of the vase and without drip-like defects down to the base, at the



na boca do objeto, tornam admirável o exemplar da Fundação Eva Klabin. Um estudo mais detalhado das marcas na base e da técnica poderá oferecer um conhecimento mais exato da datação e do âmbito de produção. A iridescência azulada, visível no gargalo e no pé do vaso, e a distribuição da cor na base sugerem uma datação mais tardia. Os vasos de porcelana esmaltada preta foram produzidos, sobretudo, pelos ateliês do reino de Kangxi (1664-1722), durante a época Quing. A cor preta metalizada é obtida aplicando uma camada de esmalte verde a base de cobre sobre uma cobertura de cobalto. Durante a queima, os dois esmaltes fundem-se, originando um efeito de preto intenso com nuances em verde, visíveis em particular onde os estratos se sobrepõem sem se cobrir totalmente. O esmalte azul monocromo é aplicado sobre a superfície do vaso soprando o pigmento metálico por meio de uma cana de bambu. O processo é repetido de três ou quatro a dezesseis ou dezessete vezes, conforme o tipo de textura que se deseja obter. Este tipo de esmalte, pelo significado simbólico da cor e pela raridade e dificuldade de preparação dos materiais, era reputado de valor particular na produção realizada para o imperador e para a aristocracia da época Quing.

same obtaining an effect of transparent flame at the mouth of the object, make the example of the Eva Klabin Foundation an admirable one. A more detailed study of the marks on the base and the technique could offer a better understanding of the date and the sphere of production. An iridescent blue, visible on the neck and on the foot of the vase and the distribution of the color on the base suggest a later dating. The black-glazed, porcelain vases were principally produced by the studios of the Kangxi period (1664-1722), during the Qing Dynasty. The black, metallic color is obtained by applying a layer of green glaze to a copper base over a layer of cobalt. During the firing, the two glazes fuse, originating an effect of intense black with green nuances, visible in particular where the strata are overlaid without being completely covered. The monochrome blue glaze is applied over the surface of the vase by blowing the metallic pigment through a bamboo stick. The process is repeated from three or four up to sixteen or seventeen times, according to the type of texture that is desired. This type of glaze, due to the symbolic meaning of the color and the rarity and difficulty in preparing the materials, was considered to have particular value in the production designed for the emperor and the aristocracy of the Qing Dynasty.

GROU

Tailândia, séc. XIX
Bronze fundido e vazado,
78,0 x 23,0 x 44,0 cm
FEK 35.

CRANE

Thailand, 19th Century
Cast and perforated bronze,
78,0 x 23,0 x 44,0 cm
FEK 35.

A representação de animais mitológicos ou sagrados em metal, carregando sinos, pode ser encontrada tanto no exterior como no interior dos edifícios religiosos da Tailândia, como sinal de proteção. A figura da Fundação Eva Klabin pode aludir à representação de Garuda, a águia, montaria do deus Vishnu, pássaro solar brilhante como fogo e símbolo da realeza, freqüentemente figurado com rosto humano. Garuda é também o símbolo da palavra alada, o triplo Veda, na mitologia hindu, muito difundida na área do sueste asiático. Os modelos da escultura remontam às obras clássicas da época Thai, caracterizados pela elegante estilização das formas naturais, derivada dos modelos hindus, não apenas da plástica, mas também dos tecidos. Com o tempo, a estilização torna-se cada vez mais abstrata, deixando de ter relação direta com as formas naturais para adquirir elegância ornamental nas linhas sinuosas e no minucioso trabalho de metal vazado. O corpo do animal é submetido a um processo de simplificação expressiva por meio das linhas, sintetizando o movimento da chama e do fogo, que fazem parte da natureza do ser mitológico. O volume flui em todas as articulações, dos pés ao pescoço, ao bico, num único movimento como de asa ou chama, tornando visível o *prana*, ou seja, o corpo do ser divino. O rendilhado cria como que uma auréola ao redor do corpo, revelando a irradiação da luz e do fogo do interior do animal para o exterior, manifestando a sua essência aérea e luminosa.

The representation of mythological or sacred animals in metal, holding bells, may be found both on the exterior as well as the interior of religious buildings in Thailand, as a sign of protection. The Eva Klabin Foundation figure may allude to the representation of Garuda, the eagle, the riding beast of the god Vishnu, solar bird that was brilliant like fire and the symbol of royalty, frequently depicted with a human face. Garuda is also a symbol of the winged word, the triple Veda, in Hindu mythology, widely spread throughout Southeast Asia. The models of the sculpture recall the typical works of the Thai period, characterized by the elegant stylization of natural forms, derived from the Hindu models, not only in the figurative modeling, but also in fabrics. In time, the stylization became increasingly abstract, decreasingly related to natural forms to acquire ornamental elegance in the sinuous lines and the meticulous work of the perforated metal. The body of the animal is submitted to a process of expressive simplification through the lines, synthesizing the movement of the flame, which is part of the nature of the mythological figure. The volume flows in the articulations of the feet to the neck, and the beak in a single movement from the wings or the flame, making the *prana* visible, or rather, the body of the divine figure. The lacework created much like an aura around the body reveals an irradiation of light and fire of the interior of the animal to its exterior, manifesting its aerial and luminous essence.



A. Brancaglion Jr. *Tempo, matéria e permanência: o Egito na Coleção Eva Klabin Rapaport*. Rio de Janeiro, 2001.

A. Falco Howard, Song Li, Hung Wu, Hong Yang, *Chinese Sculpture*, Princeton, 2003.

A. Gonzales-Palácios, *Il mobile nei secoli*, Milano, 1969.

A. Grimwade, *London goldsmiths 1697-1837. Their marks and lives*, London, 1976.

A. Hullebroeck, *Histoire de la tapisserie a Audenarde du XV au XVIII siècle*, Renaix, 1939.

A. J. Koop, *Early Chinese Bronzes*, London, 1971.

A. Kidson, *George Romney*, London, 2002.

A. M. Berryer, *La verrerie ancienne*, Bruxelles, 1957.

A. M. Mariën-Dugardin, *Un coffret italien dans le Musee Royal de Bruxelles*, in “Buletin des Musees Royaux d’art et d’histoire”, 1954, XXV, p. 40.

A. Marquand, *Giovanni della Robbia and his atelier*, Princeton, 1922.

A. Marquand, *The brothers of Giovanni della Robbia*, Princeton, 1928.

Ancient Chinese Bronzes in the Arthur M. Sackler Collections, New York, 1995.

A. Poulet, *Clodion Terracottas in North American Collections*, exhibition catalogue, Frick Collection, New York, 1984.

A. Radcliffe, M. Baker, M. Maek-Gérard, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Renaissance and Later Sculpture with works of art in bronze*, Milano, 1992.

A. Wheelock jr., *Gerard Ter Borch*, Washington, 2004.

B. Gray, *Early Chinese pottery and porcelain*, London, 1953.

Botticelli and Filippino. Grace and Passion in 15th Century Florentine Painting, Catalogo della mostra, Firenze, 2004.

C. Avery, A. Radcliffe, M. Lethe-Jasper, *Giambologna ein Wendepunkt der europaische Plastik*, Wien, 1978.

C. Avery, *Giambologna*, London, 1994.

C. Avery, *Terracotta Sculptures from the A.W. Sacckler Collection*, Washington, 1981.

C. Baracchini, M.T. Filieri, C. Ferri, *Pittori a Lucca tra ‘400 e ‘500*,

in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, XVI, 1986, pp. 743-824.

C. Isings, *Roman Glass*, Groningen, 1957.

C. J. Hackson, *English goldsmiths and their marks*, London, 1928.

C. Seymour, *Florentine Renaissance Sculpture*, London, 1969.

D. Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Age*, Fribourg, 1978.

E. Gans-Ruedin, *Connaissance du tapis*, Fribourg, 1971.

E. Gans-Ruedin, *Splendeur du tapis persan*, Fribourg, 1978.

E. K. Waterhouse, *Gainsborough*, London, 1958

E. K. Waterhouse, *Reynolds*, London, 1941.

E. Moreau-Nélaton, *Les Clouets et leurs émules*, Paris, 1924.

E. Neri Lusanna, *Invenzione e replica nella scultura del Trecento: il Maestro dei Magi di Fabriano*, in “Studi di Storia dell’arte”, III, 1992, pp. 37-58.

E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, London, 1967-75.

F. de Camargo-Moro. *As Tånagras*. Rio de Janeiro: Fundação Eva Klabin, 1983.

Firenze e la Toscana nell'Europa del Cinquecento, catalogo della mostra, Milano, Firenze, 1980.

F. Schottmuller, *Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums. Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks in Marmor, Ton, Holz, und Stuck*, Berlin, 1933.

F. Todini *La pittura in Umbria dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano, Longanesi, 1989

F.W. H. Hollstein (ed.), *Dutch and Flemish engravings, etchings and woodcuts 1450 ca.-1700*, Amsterdam, 1949.

G. Brusa, *L'arte dell'orologeria in Europa. Sette secoli di orologi meccanici*, Busto Arsizio, 1978.

G. C. Rump, *George Romney*, Hildesheim, New York, 1974.

Gerard Ter Borch, exhibition catalogue, Munster, 1974.

G. Gentilini, *I Della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata*, Firenze, 1998.

G. Gentilini, *La Misericórdia di Firenze*, Firenze, 1981.

G. Liverani, *Il museo delle porcellane di Doccia*, Milano, 1967.

G. Mariacher, *Vetri Italiani del Cinquecento*, Milano, 1959.

G. M. Gomperz, *Celadon Wares*, London, 1968.

G. Morazzoni, *Il mobile genovese*, Milano, 1962.

G. Radke, *Benedetto da Maiano and the use of full scale preparatory models in the Quattrocento*, in S. Bule, A. Darr, F. Superbi Giuffredi (ed.), Andréa del Verrocchio and late Quattrocento Italian Sculpture, Firenze, 1992.

I. I. Loretto, *Maiolica e terraglia di Pesaro. Notizie inedite sulle fabbriche, sui marchi e sui maiolicari*, Padova, 1978.

J. Hayes, *Thomas Gainsborough*, exhibition catalogue, London, 1980.

J. Iten-Maritz, *Le tapis turc*, Fribourg, 1976.

J. Nelson, P. Zambrano, *Filippino Lippi*, Milano, 2000.

J. Pope-Hennessy, assisted by J. Lightbown, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London, 1964.

J. Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, London, 1992.

Jusepe de Ribera 1591-1652, catalogo della mostra, Napoli, 1992.

Katalog van Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam, 1973, n. 64;

K. Garlick, *Sir Thomas Lawrence*, London, 1993.

K. Maurice, *Die deutsche Raderuhr: zur Kunst und Technik des mechanischen Zeitmessers im deutschen Sprachraum*, Munich, 1976.

La civiltà del cotto. Arte della terracotta nell'area fiorentina dal XV al XX secolo, Impruneta, 1980.

L. Berti, *Il Principe dello Studiolo*, Firenze, 1967.

L. Berti, U. Baldini, *Filippino Lippi*, Firenze, 1991.

L. Collins, *Hercules Seghers*, Chicago, 1953.

L. Dussler, *A Clay Model by Benedetto da Maiano for the altar in Monte Oliveto. Naples*, in “Burlington Magazine”, XLV (1924), pp. 20-32.

L. Dussler, *Benedetto da Maiano*, Munich, 1924.

L. Ginori Lisci, *La manifattura di Doccia*, Firenze, 1964.

L. Mortari, *Bernardo Strozzi*, Roma, 1995.

L. Vitali, *Avori gotici francesi*, Milano, 1976.

Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca alla fine del Quattrocento, catalogo della mostra, Lucca, 2004.

M. Cinotti, *Dizionario della ceramica*, Milano, 1967.

M. Ferretti, *Per la storia della scultura*, catalogo della mostra, Torino, Antichi maestri pittori di G. Gallino, 1992, pp. 32-49.

M. Levey, *Sir Thomas Lawrence*, Princeton, 2006.

Mostra della ceramica toscana. Maioliche e porcellane di Doccia, Firenze 1972.

M. Quinquenet, Un Elève de Clodion. Joseph Charles Marin (1759-1834), Paris, 1948.

M. Rosenthal, M. Myrone, *Thomas Gainsborough*, New York, 2003.

M. Westerman, *A Wordly Art: the Dutch Republic, 1585-1718*, Princeton, 2005.

N. Spinosa, *L'opera completa di Jusepe de Ribera*, Milano, 1978.

N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococo*, Napoli, 1986.

O. Ferrari, *Porcellane italiane del Settecento*, Milano, 1982.

P. De Winter, *A little known creation of Renaissance decorative arts: the white lead pastiglia box*, in “Saggi e memorie di storia dell’arte”, XIV, 1984, pp. 7-42.

P. Eichenbaum Karetzky, *Chinese Buddhist Art*, Oxford, 2003.

Per la scultura marchigiana del Trecento. Il Maestro dei Magi di Fabriano e il Maestro della Madonna di Campodonico, in *I legni devoti*, catalogo della mostra a cura di G. Donnini, Fabriano, 1994, pp. 26-37.

P. Rossi, *Jacopo Tintoretto. I ritratti*, Venezia, 1974.

P. Volk, *Rokokoplastik in AltBayern, Bayerisch Schwaben und Allgau*, Munich, 1981.

R. Bosi, *Maioliche di Faenza*, Imola, 1974.

R. Edwards, *The dictionary of the English Furniture*, London, 1986.

R. J. Charleston, *Masterpieces of glass*, New York, 1980.

R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1970.

S. Herzog. *Jan Gossaert detto il Mabuse*, Rotterdam, Brugge, 1965.

S. Jenyns, *Later Chinese porcelain. The Ch'ing Dynasty (1644-1912)*, London, 1971.

S. Rudolf, *La pittura a Roma nel Settecento*, Milano, 1983.

S. Slive, *Dutch Painting 1600-1800*, Princeton, 1998.

Tanagra, Mythe et archéologie, catalogue de l'exposition, Paris, 2003.

Tesori d'arte delle collezioni dell'IRI, Milano, Electa, 1989, pp. 97-105.

T. Pignatti, F. Valcanover, *Jacopo Tintoretto*, Milano, 1985.

U. Middeldorf, *Additions to Lorenzo Ghiberti*, in “Burlington Magazine” CXIII, 1971, pp. 72-79.

Universos Sensíveis: as coleções de Eva e Ema Klabin. São Paulo: Pinacoteca do Estado - Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2004.

V. Bouchot, *Les Clouets et Corneille de Lyon*, Paris, 1937.

Wang Qingzheng, *A Dictionary of Chinese Ceramics*, New York, 2003.

W. Bode, *Florentine Sculpture of the Renaissance*, New York, 1929, reprinted 1969.

Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500 – 1700, Munich, 1985.

W. L. Hildburg, *On some Italian Renaissance Caskets*, in “The Antiquaries Journal”, 1946, XXVI, pp. 123-137.

W. Stechow, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*, Oxford, 1981.

EDITORES

EDITORS

CRISTINA FERRÃO

JOSÉ PAULO MONTEIRO SOARES

ORGANIZADORES

ORGANIZERS

MARCIO DOCTORS

RUTH LEVY

DIOGO CORRÊA MAIA

PROJETO GRÁFICO

GRAPHIC DESIGN

JOSÉ PAULO MONTEIRO SOARES

JOSÉ CÂNDIDO F. M. SOARES

VERSÃO PARA O INGLÊS

ENGLISH VERSION

RENATO REZENDE

REVISÃO DO PORTUGUÊS

PORTUGUESE REVISION

JAIR RATTNER

TRATAMENTO DAS IMAGENS

IMAGE TREATMENT

GUANABARA PRODUÇÕES

FOTOGRAFIAS

PHOTOS

SERGIO ZALIS

páginas/pages: 23, 29, 31, 37, 43, 47, 65, 71, 73, 75, 81, 83, 85, 87, 89, 91, 117, 123, 125, 127, 135, 137, 145, 147, 151, 153, 155, 157, 169, 179, 181, 185.

PEDRO OSWALDO CRUZ

páginas/pages: 25, 27.

VICENTE DE MELLO

páginas/pages: 11, 13, 17, 33, 35, 41, 45, 50, 51, 55, 57, 59, 61, 63, 68, 69, 77, 79, 93, 95, 97, 99, 101, 103, 105, 107, 109, 111, 113, 115, 121, 129, 133, 139, 141, 143, 149, 159, 161, 163, 165, 167, 171, 175, 177, 183, 187, 189.

Migliaccio, Luciano

A Coleção Eva Klabin. Apresentação de Israel Klabin, prefácio de Max Justo Guedes e texto introdutório de Marcio Doctors. Petrópolis : Kapa Editorial, 2007.

192p.: il. color.

Texto bilingüe, português e inglês.

ISBN: 85-88108-21-6

1. Arte Antiga. 2. Arte européia. 3. Arte oriental. 4. Arte-Coleção. 5. Casa Museu. I. Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro. II. Título.

CDD 708.0074

Patrocínio



Klabin

