

FERVOR DA METRÓPOLE

JOSÉ MANUEL BALLESTER JUAN MANUEL BONET



UM CONVITE A REDESCOBRIR NOSSA PAULICEIA

Historicamente, desde o Descobrimento até os dias de hoje, o olhar dos artistas estrangeiros que já registraram nosso cenário brasileiro vem revelando imagens que surpreendem o estrangeiro e o nativo.

A visão do grande artista plástico e fotógrafo espanhol José Manuel Ballester não foi diferente. Nascido em Madri em 1960 e formado em Artes Plásticas, incorporou a fotografia à sua mídia artística e explora sua máquina como quem pinta através das lentes.

Com sua sensibilidade, Ballester transforma não apenas os espaços internos da arquitetura, mas também o exterior dos edifícios e as paisagens urbanas, registrando imagens repletas de mistérios e plenas de novos conteúdos, mesmo os habitantes dos locais ou cidades fotografados.

Juan Manuel Bonet, ex-diretor do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, é coautor deste livro. Ele conduziu o olhar do artista-fotógrafo como numa viagem, identificando os pontos da cidade por onde o foco de Ballester não poderia deixar de passar.

Em *Fervor da metrópole* nós, paulistanos, bem como os amantes de São Paulo, veremos a cidade de uma forma nova: através do olhar e da sensibilidade de José Manuel Ballester, que nos mostrará, ao mesmo tempo, quão bela e bruta é São Paulo, construída em cima de contrastes desde a sua fundação.

Os habitantes daqui estão acostumados e até visualmente anestesiados com o cenário urbano e com os embates entre o peso bruto do concreto e a força vital da natureza que a cidade, às vezes, revela. Tal relação fica evidente em várias imagens do livro, nas quais a arquitetura dialoga com a natureza o tempo todo.

É um grande privilégio para nós, da Dan Galeria, trabalhar com o artista José Manuel Ballester e com o autor Juan Manuel Bonet, participando deste projeto desde o princípio. Convidamos todos para viajar nas páginas de *Fervor da metrópole* e, quem sabe, redescobrir nossa cidade.

Flávio Cohn

São Paulo, 21 de dezembro de 2016

FERVOR DA METRÓPOLE

JOSÉ MANUEL BALLESTER JUAN MANUEL BONET

O Ministério da Cultura e a Dan Galeria apresentam

FERVOR DA METRÓPOLE

FERVOR DE LA METRÓPOLI FERVOR OF THE METROPOLIS

JOSÉ MANUEL BALLESTER JUAN MANUEL BONET



PATROCÍNIO



REALIZAÇÃO

MINISTÉRIO DA CULTURA



Apresentação

O espaço urbano é sobretudo um espaço humano. Aparentemente sem vida, o concreto que domina a paisagem de uma metrópole como São Paulo é uma das expressões máximas do poder construtivo — e destrutivo — do homem: por trás do concreto há o sangue e o suor das pessoas que o moldaram à semelhança dos seus sonhos, dos seus anseios e receios, do seu fervor.

Produzido com o apoio do **Itaú Unibanco**, este livro reúne os registros que o fotógrafo espanhol José Manuel Ballester fez da capital paulista entre 2007 e 2010. Quase não se veem indivíduos nas imagens — mas eles estão ali, nós estamos ali: não é só com formas humanas, parece nos dizer o artista, que se representa a humanidade.

Além de patrocinar projetos como este, o Itaú Unibanco desenvolve, por meio do **Itaú Cultural**, uma série de ações gratuitas com o objetivo de promover e difundir a arte e a cultura brasileiras. E o espaço urbano é um dos temas recorrentes dessas ações, que vão de mostras sobre a obra de nomes como Oscar Niemeyer e João Vilanova Artigas — arquitetos responsáveis por alguns dos edifícios registrados por Ballester — à série de debates Brechas Urbanas, que reúne, na sede do instituto em São Paulo, convidados de diferentes áreas para pensar a vida na cidade.

Especificamente no campo da fotografia, a paisagem e a realidade urbanas já foram abordadas em iniciativas como o Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo e exposições como *A arte da lembrança: a saudade na fotografia brasileira* e *Moderna para sempre*, esta última composta de trabalhos que, assinados por fotógrafos modernistas, pertencem ao acervo de obras de arte do Itaú Unibanco. Essas e outras mostras foram apresentadas tanto no Itaú Cultural quanto em instituições parceiras localizadas em diferentes cidades do Brasil.

Em www.itaucultural.org.br o público pode saber mais sobre as diversas ações do instituto e acessar conteúdos como a *Enciclopédia Itaú Cultural de arte e cultura brasileiras*.

Agradecimentos

Agradecimientos Acknowledgments

Alfredo Setúbal

Arturo Moreno Garceran

Eduardo Saron

Giancarlo Latorraca

Marcelo Araújo

Sergio Guerini

SUMÁRIO

Sumario Contents

Desvendando a metrópole 8
Simonetta Persichetti

Pedestres de São Paulo 12
Juan Manuel Bonet

Fotografias 30
Fotografias Photographs

Español 192

English 205

Biografias 219
Biografias Biographies

Desvendando a metrópole

Simonetta Persichetti¹

Quando falamos de fotografia de cidades, retratos de cidades, alguns nomes nos surgem à mente de imediato. O primeiro, sem dúvida, é o filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940), narrador e ensaísta da vida cotidiana. Em um ensaio sobre Baudelaire, muito bem descreve o papel de um *flâneur*, que anda pelas ruas, se delicia com o que seu olhar vislumbra pela cidade, se encanta e desencanta e fica à espera da nova surpresa que o aguarda a cada esquina, a cada encontro:

Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. A cada passo, o andar ganha uma potência crescente; sempre menor se torna a sedução das lojas, dos bistrôs, das mulheres sorridentes, e sempre mais irresistível o magnetismo da próxima esquina, de uma massa de folhas distantes, de um nome de rua. (...) Aquela embriaguez anamnésica em que vagueia o *flâneur* pela cidade não se nutre apenas daquilo que, sensorialmente, lhe atinge o olhar, com frequência também se apossa do simples saber, ou seja, de dados mortos, como de algo experimentado e vivido.²

O segundo autor de quem naturalmente nos lembramos é também escritor e ensaísta: o italiano Italo Calvino (1923-1985), cujo livro *Cidades invisíveis* se tornou um clássico no que se refere a cidades e imaginário. No texto, escrito em 1972, o navegador veneziano Marco Polo descreve ao imperador Kublai Khan 55 cidades pelas quais teria passado. Por meio de suas histórias, Khan seria capaz de imaginar a extensão de seu império mongol.

Assim, nos encontramos diante de duas maneiras distintas de perceber e imaginar espaços urbanos. Olhares que se formam dentro de uma relação dialética entre o passado e o presente. Marcas que se repetem de cidade para cidade, de metrópole para metrópole. Espaços que se assemelham nos rememoram cidades já vistas, e nos prospectam para cidades que ainda vamos conhecer, como exemplifica Benjamin:

Por meio de Moscou se aprende a ver Berlim mais rapidamente que a própria Moscou. Para quem regressa da Rússia, a cidade está como que recém-lavada. Não há sujeira, mas tampouco há neve. As ruas afiguram-se-lhe na realidade tão inconsolavelmente limpas e varridas como em desenhos de Grosz. E também a naturalidade de seus tipos lhe é mais evidente. O que acontece com a imagem da cidade e das pessoas não é diferente do que com as condições espirituais: a nova ótica que destas se ganha é o produto mais incontestável de uma estada na Rússia. Não importa que ainda se conheça muito pouco da Rússia – o que se aprende é a observar e a julgar a Europa com o saber consciente do que se passa na Rússia.³

Metáforas de nossa época, as imagens de cidade nos remetem à nossa própria existência e nos religam ao nosso estar no mundo. Todas essas reflexões aqui feitas foram, na verdade, despertadas pelas fotografias do espanhol José Manuel Ballester. Imagens que se avolumam diante de nossos olhos, como se estivéssemos por trás da câmera fotográfica de Ballester. A cidade de São Paulo que se apresenta imponente, com ângulos inusitados, descobertos ou vistos por quem aqui não mora, mas já vislumbrou suas ruas e seus personagens um dia. Um olhar de quem se apaixonou, mas ainda não conseguiu compreender bem o porquê. Imagens suscitadas pela primeira visita que o espanhol fez ao Brasil, mais precisamente a São Paulo, em 2007. Encantado com a cidade, retornou duas vezes, em 2008 e 2010. Produziu fotografias que deram origem a uma exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2010 e agora estão reunidas neste volume.

¹ Jornalista, crítica de fotografia e docente da Faculdade Cásper Libero.

² BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 186.

³ Idem. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 155.

Imagens que à primeira vista, poderiam ser confundidas com cartões-postais, mas, quando nos dedicamos a percorrê-las com um pouco mais de atenção, reparamos em detalhes, enquadramentos, cortes e cores que invadem a cena e fazem a diferença. E são justamente essas sutilezas que caracterizam a fotografia de Ballester, tirando-a de uma catalogação de documento ou registro e inserindo-a em uma poética que reflete bem o olhar contemporâneo. Uma mirada que, se por um lado está livre de etiquetas, por outro também reflete as inquietações de nossa era. Afinal, como nos ensina a psicologia social, é impossível conhecer o ser humano sem considerá-lo inserido em uma sociedade, em uma cultura, em um momento histórico e em determinadas condições políticas e econômicas.

Se o século XX e estas quase duas décadas do século XXI nos trouxeram a necessidade de reflexão do ato fotográfico e do fazer imagético na contemporaneidade, agora é preciso mudar o ponto de vista. Enquanto alguns pesquisadores têm seu interesse voltado para uma estetização do mundo (Gilles Lipovetsky e Jean Serroy), e outros para uma sociedade hiperespetacularizada e, portanto, excitada (Christopher Türke), precisamos agora partir para um novo entendimento das perspectivas da fotografia, questionar onde ela vai se inserir e de que forma vamos entendê-la dentro de um panorama artístico. É dessa forma que devemos olhar para as fotografias que encontramos neste livro.

A metrópole paulistana que Ballester nos apresenta é também, estranha ou paradoxalmente, uma cidade silenciosa. Embora o título do livro seja *Fervor da metrópole*, ela se mostra quieta. O fervor está em seus prédios, suas passagens, suas formas geométricas. Uma narrativa visual não de São Paulo, mas da cidade que Ballester entende ser São Paulo, ou a cidade que se apresenta ao seu olhar. Com nos lembra o ensaísta argentino Alberto Manguel (1948-), “o olho não se contenta em ver, atribuímos a um retrato as nossas percepções e a nossa experiência”. Desta maneira eu conheço a cidade, mas nem sempre a reconheço nas imagens de Ballester. É seu olhar que a apresenta a mim. Suas fotografias constroem discursos imagéticos da mesma forma que um escritor traça a trama de um enredo. Sua prosa começa nas paredes, nas pichações de um prédio, em um horizonte atravancado por uma paisagem de concreto. Mistura natureza selvagem e natureza domesticada e nos mostra também a intervenção urbana. Trata a cidade como um cenário a ser desconstruído, descoberto. Entre uma página e outra do livro, histórias se entrelaçam. Nem sempre a figura humana está presente efetivamente em suas fotografias, mas mesmo assim podemos senti-la em todas as páginas do livro. A cidade é feita para e pelos homens. Uma fotografia que se sobrepõe a outra, assim como a tinta se sobrepõe numa tela em branco, ou uma palavra sucede a outra num romance. Adentramos em São Paulo por meio de suas fotografias. Ele nos apresenta novas possibilidades de olhares:

Para aqueles que podem ver, a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência. As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias.⁴

Em uma sociedade marcada pela perda de tempo, de um olhar que poucas vezes pode se tornar contemplativo e é marcado pelo rasgo imediato da intencionalidade e pela não linearidade das histórias, a São Paulo que encontramos à nossa frente vai de encontro a esse fenômeno contemporâneo. Não podemos passar rapidamente

pelas fotografias de Ballester; entre uma página e outra devemos dar tempo ao nosso olhar para encontrar o desconhecido e nos deixar surpreender enquanto realizamos o escaneamento visual da imagem. É aí que entra em jogo outro elemento fundamental: a memória. Uma memória que não é apenas visual, mas também olfativa, sonora. É ela que nos permite reviver momentos, situações, recriar a nossa própria cidade, interpretá-la, revivê-la:

A sequência de movimentos na calçada segue ritmos que se aceleram e se abrandam em horas certas e vão se extinguindo devagar quando as janelas se iluminam e as ruas se esvaziam. Depois, as janelas vão se apagando e fechando, menos alguma que resiste ainda, da qual escapa um som que finalmente silencia. Por que definir a cidade somente em termos visuais? Ela possui um mapa sonoro compartilhado e vital para seus habitantes que, decodificando sons familiares, alcançam equilíbrio e segurança.⁵

Dessa maneira a cidade não é retratada, mas interpretada por seus barulhos, seus silêncios, suas luzes e sua escuridão. Somos nós que lhe damos vida com nosso olhar. E assim é o olhar de Ballester. Não importa o que ele vê, mas sim como o interpreta. Não importa o papel documental de uma fotografia, mas a forma como ele consegue dar a essa imagem um significado além do primeiro. É um trabalho na fronteira entre fato e ficção, temas tão caros à contemporaneidade. A fotografia que se assume expressão, autoria e autoral:

A fotografia-expressão não recusa totalmente a finalidade documental e propõe outras vias, aparentemente indiretas, de acesso às coisas, aos fatos, aos acontecimentos. Tais vias são aquelas que a fotografia-documento rejeita: a escrita, logo, a imagem; o conteúdo, logo, o autor; o dialogismo, logo, o outro.⁶

E é justamente isso que encontramos na fotografia de Ballester: a escrita, o conteúdo, a imagem, o outro. A excelência técnica que conversa diretamente com sua poesia, a cidade que muitos insistem em não olhar, em não descortinar. Detalhes, objetos, texturas esquecidas, perdidas, desprezadas:

E existem aqueles objetos perdidos e desaparecidos que a ordenação do espaço tanto despreza. Cacos misteriosos são pedaços de alguma coisa que pertenceu a alguém. Benjamin, no ensaio famoso sobre Baudelaire, segue os passos do *flâneur* observando vitrines e galerias; mas haverá alguém para recolher os despojos da cidade para os quais ninguém volta os olhos e o vento dispersa.⁷

As fotografias de Ballester organizaram o caos tão fantástico e tão próprio de uma cidade como São Paulo.

⁴ MANGUEL, A. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 21.

⁵ BOSI, E. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 72.

⁶ ROUILLÉ, A. *A fotografia entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009. p. 161.

⁷ BOSI, E. op. cit., p. 29.

Pedestres de São Paulo*

Juan Manuel Bonet



Cartaz do filme *São Paulo, a symphonia da metropole*, direção de Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny. São Paulo, 1929. 90min.

Minha primeira viagem a São Paulo — imediato deslumbre — foi em 2001, para inaugurar, na Pinacoteca do Estado, uma exposição coletiva intitulada *De Picasso a Barceló*, com obras da coleção do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, do qual naquela época eu era diretor. Uma mostra patrocinada pela Fundação Telefônica e organizada pela Arte Viva, ou seja, por Frances Reynolds Marinho. A segunda viagem, em 2002, foi para assistir a outra inauguração concorridíssima, a da versão paulistana da mostra valenciana *Brasil: da antropofagia a Brasília*, que eu tinha programado em 2000, quando era diretor do Institut Valencià d’Art Modern (IVAM), e que foi retomada dois anos mais tarde pela Fundação Armando Alvares Penteado (Faap). A terceira viagem, em setembro de 2007, será relatada a partir do próximo parágrafo. Houve ainda mais três, a penúltima em 2010, para a inauguração, também na Pinacoteca, da exposição *Fervor da metrópole*, com fotografias de José Manuel Ballester sobre a cidade de São Paulo, e da qual fui o curador. Logo falarei desse artista que, como se verá, é o protagonista da história que relatarei aqui.

Mas falemos agora, conforme o prometido, da terceira viagem, motivadora deste livro que o leitor tem nas mãos, assinado por Ballester e por mim. Ela surgiu de modo absolutamente casual. Um dia de fevereiro de 2007, durante a Arco, meu bom amigo Arturo Moreno — a quem, literalmente, devo São Paulo, pois dele partiu a iniciativa da exposição do Reina Sofía já mencionada — convidou-me para almoçar no Rubaiyat de Madri com José Manuel Ballester — por quem nós dois nutrimos, há anos, grande admiração — e com Flávio Cohn, da equipe da paulistana Dan Galeria, fundada por Peter Cohn, seu pai. Os Dan são queridos amigos meus, justamente desde minha primeira viagem à cidade, e realizam um trabalho magnífico em prol do primeiro e do segundo Modernismos. O tema em pauta era que os Cohn se animassem a programar em sua sala uma individual do pintor e fotógrafo. E que eu redigisse o catálogo. Durante o almoço, de improviso, sugeri que, embora sem dúvida fosse atraente a ideia de uma individual “normal” do madrilenho na megalópole brasileira, achava mais interessante que não fosse apenas mais uma exposição de trabalhos preexistentes sobre cidades espanholas, europeias, norte-americanas ou chinesas, mas que reunisse obras realizadas especialmente para a ocasião, inspiradas na própria cidade de São Paulo: aquilo que nos anos 1920 recebia o nome de *fotovisão* da cidade e, no cinema, na mesma época, era conhecido como *sinfonia urbana*. Ballester, que é viajante contumaz mas que até então nunca estivera no Brasil, logo *enxergou* o projeto. Flávio Cohn abraçou-o sem hesitar. E, sem solução de continuidade, surgiu a proposta: “Você, Bonet, será o guia”. Aceitei no ato.

Sinfonia urbana paulistana, inspirada no modelo da berlinense e formidável de Walter Ruttmann, de 1927. Aqui também houve uma, em 1929: intitulada *São Paulo: sinfonia da metrópole*, seus autores foram Adalberto Kemeny — húngaro de origem, assim como os amigos da Dan — e Rodolfo Rex Lustig, e pôde ser vista, em vídeo, na citada mostra brasileira do IVAM. (Por falar em filmes vanguardistas sobre cidades, vale lembrar que, em 1926, foi produzido *Rien que les Heures* [Nada além das horas], pequena obra-prima sobre Paris do paulista Alberto Cavalcanti, que desenvolveu a maior parte de sua carreira em Paris e Londres, mas que depois voltaria ao país natal.)

Em setembro de 2007, portanto, partimos juntos — JMB & JMB — para São Paulo. O livro que o leitor tem em mãos é o resultado daquela estada, que no meu caso foi de uma semana e, para o pintor e fotógrafo, duas. Estada que preparamos com antecedência e cuidado, em Madri, recorrendo às minhas lembranças das duas visitas anteriores, bem como a uma farta bibliografia, principalmente sobre a arquitetura brasileira do século XX. Preparação que foi bem útil, ainda que, como costuma acontecer em casos assim, boa parte da nossa caçada de imagens tenha surgido de improviso. São Paulo, sinfonia urbana, sim, com os grandes nomes da arquitetura moderna brasileira como fio condutor, mais um bom número de fotógrafos, pintores, poetas, compositores que contribuíram para sua grandeza ao longo do século XX... Estada que, seguida de outras, tanto do fotógrafo como do seu guia, na realidade foi apenas o ponto de partida do presente livro, ao qual se somaram novas imagens — particularmente impactantes, são aquelas registradas em 2010, quando a cidade ficou semiparalisada pela Copa

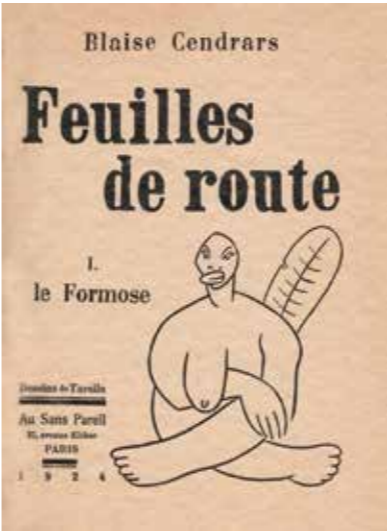
do Mundo: imagens especialmente desérticas, em geral difíceis de conseguir, até mesmo aos domingos — e novas impressões do, digamos assim, roteirista. A primeira imagem da série reunida neste volume será dessa última viagem conjunta, uma panorâmica da cidade, tirada de uma mansão quase toscana, uma delicada e como que aquarelada e silenciosa panorâmica do raiar do dia, sem trânsito, sem multidão, sem nada além da alvorada, do céu, da vegetação em contraluz, dos arranha-céus como uma leve fantasmagoria, como o fundo de uma pintura antiga…¹

Mas voltemos à primeira viagem. Assim que desembarcamos em Guarulhos, ao amanhecer, ainda no táxi que nos levava ao Itaim Bibi, àquela que seria nossa confortável residência durante uma semana, Ballester tirou sua câmera pequena — a que ele usa como lápis, em contraponto à câmera maior, que exige mais preparação, digamos, mais cerimônia — e já deu início à sua sinfonia paulistana: começou a caçar imagens de passagem, a tomar “notas”, “apontamentos”. Na lívida madrugada, ruas que de repente me pareceram idênticas às dos intermináveis subúrbios de Buenos Aires. A curiosa ponte das Bandeiras (1942)² sobre o Tietê, rio que mal voltaremos a ver e a respeito do qual vale recordar aquilo que Oscar Niemeyer disse em 1986: “para São Paulo, o Tietê não existe”. Esbeltos arranha-céus *fifties* e pretensiosos blocos de apartamentos chamados de Versailles e Chambord para cima, muito comuns nos Jardins… Caos urbano, coexistência de estilos, de tamanhos. Já no Centro, mais coisas de passagem, tão de passagem que às vezes nem dá tempo de Ballester virar a cabeça. O esbelto viaduto do Chá (1892, reconstruído em 1938 com projeto de Elisário Bahiana). O Theatro Municipal (1903-1911), *beaux-arts* tardio (arquitetos: os italianos Claudio e Domiziano Rossi, e o paulista Francisco de Paula Ramos de Azevedo), que viu atuar os Ballets Russes, que em 1922 sediou a fundadora Semana de Arte Moderna e onde, quatro anos mais tarde, discursou um Marinetti já fascista (ver seus *Taccuini* brasileiros). Algum parque. Igrejas neorromânicas ou neogóticas. A grande sinagoga (antiga Sinagoga Israelita Paulista, atual Museu Judaico de São Paulo)³, que nos lembra da enorme importância do componente judaico nesta cidade. Tudo em enumeração caótica, como é esta cidade sem projeto. Tudo sujado por curiosíssimos grafites cuneiformes que, sob o nome de “pichação”, proliferam por toda parte e também se imiscuirão em algumas das fotografias.

Apontamentos, eu dizia. Ballester também toma notas propriamente ditas, num bloco, ou *taccuino*, notas lineares, desenhadas, e assim as primeiras surgirão das janelas do nosso apartamento no Itaim, e nelas logo o verei contagiado de certa escritura ou “estenografia” tarsiliana, especialmente no que tange à vegetação, diretamente saída dos desenhos de Tarsila do Amaral, a grande pintora brasileira do seu tempo — por exemplo daqueles que foram incorporados, em 1924, ao livro de Blaise Cendrars *Feuilles de route: 1, Le Formose* [Folhas de viagem: 1, A Formosa], do qual falarei mais adiante.

A Figueira: nosso refeitório em São Paulo. Há nesta cidade algumas casas gastronomicamente mais prestigiadas, por sua cozinha mais elaborada (lembro do Antiquarius, com suas receitas portuguesas tradicionais; e penso no neoamazônico D.O.M., de Alex Atala e no Dalva & Dito, que é sua versão *light*; no célebre e italianizante Fasano, com suas espetaculares paredes forradas de madeira *à la forties*), mas poucos restaurantes do mundo têm a *graça*, a *magia* deste, grande criação de Belarmino Fernández Iglesias, galego de Monforte de Lemos, chegado ao Brasil com um dólar no bolso, fundador do grupo Rubaiyat, sócio do Cabaña las Lilas, em Buenos Aires, e, justamente, do Rubaiyat madrilenho onde começou esta aventura dos dois JMB. N’A Figueira, variedade de caipirinhas, seguidas de carnes e guarnições; outro dia, provamos ostras de Santa Catarina. Como não podia deixar de ser, a imensa e prodigiosa figueira, que constitui o centro e o chamariz do estabelecimento ao qual dá nome, chama poderosamente a atenção de Ballester, que incorpora seus tortuosos galhos — alguns dos quais quase tocam o telhado da Dan — ao seu registro fotográfico.

Blaise Cendrars e Tarsila do Amaral, cicerone do suíço no Brasil de 1924, foram, desde minha primeira viagem — desde antes até: *Brazil previsited* —, dois dos meus guias, dos meus *faróis* em São Paulo, e parece que são duas paixões que consegui transmitir ao meu companheiro de aventuras. De *Feuilles de route* só saiu, na Paris daquele mesmo ano, o já citado *Le Formose*, o primeiro dos cinco volumes previstos pelo poeta e pela editora Au Sans Pareil. Assim como o primeiro, os seguintes seriam ilustrados pela pintora com seus inconfundíveis desenhos


 Tarsila do Amaral. capa de *Feuilles de route*. 1924. grafite sobre papel. 25 x 19 cm.

lineares, com os quais ela tão bem sintetizou o *skyline* paulistano e o perfil dos morros e das ilhas cariocas, que seriam tão decisivos para a configuração da poética niemeyeriana. Em *Le Formose*, São Paulo é a meta. Pena não ter saído pelo menos o segundo volume do ciclo desses roteiros, cujo título seria, simplesmente, *São Paulo*. Cendrars, porém, fascinado pelo dinamismo moderno desta cidade já então vertiginosa, exprimiu seu “fervor de São Paulo” — para dizê-lo borgianamente — em vários lugares. Gosto especialmente de uns versos maravilhosos, definitivos, incluídos, em 1926, no catálogo da primeira individual tarsiliana na capital francesa, celebrada na importante Galerie Percier. Voltando às minhas lembranças paulistanas — ao lado do meu computador, do meu exemplar de *Feuilles de route*, comprado há não muito tempo num sebo de Cracóvia, e que pertenceu ao poeta vanguardista polonês Jalu Kurek —, transcrevo aqui uma tradução dos versos que Cendrars compôs para o catálogo da Percier, pois este livro que estou escrevendo também deve ter um pouco de *pot-pourri*.

O primeiro poema diz assim:

<div><div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div></div></div> <div>SÃO PAULO</div> <div>A Tarsila do Amaral</div>
<div><div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div></div></div> <div>Adoro esta cidade</div> <div>São Paulo é conforme meu coração</div> <div>Aqui nenhuma tradição</div> <div>Nenhum preconceito</div> <div>Nem antigo nem moderno</div> <div>Contam apenas esse apetite furioso essa confiança absoluta</div> <div>esse otimismo essa audácia esse trabalho esse labor</div> <div>essa especulação que fazem construir dez casas por hora</div> <div>de todos os estilos ridículos grotescos belos grandes pequenos</div> <div>norte sul egípcio ianque cubista</div> <div>Sem outra preocupação além de seguir as estatísticas</div> <div>prever o futuro o conforto a utilidade a mais-valia e</div> <div>atrair uma grande imigração</div> <div>Todos os países</div> <div>Todos os povos</div> <div>Amo isso</div> <div>As duas ou três velhas casas portuguesas que restam</div> <div>são azulejos azuis.**</div>

Brevíssima etapa paulista tarsiliana, em alguns quadros de meados da década de 1920, que adoro, a começar pelo de 1924, *São Paulo*, da bomba de gasolina, uma das joias da Pinacoteca do Estado, da qual falarei logo mais.

O principal responsável pela vinda de Cendrars ao Brasil (1924) e pela Semana de Arte Moderna de 1922 foi Paulo Prado, rico fazendeiro de café, casado com uma francesa, prefaciador do *Pau-Brasil* (1925) de Oswald de Andrade e autor de livros fundamentais como *Paulística: História de São Paulo* (1925) e *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira* (1928), além de *frère de Barnabooth* (como muito graficamente o qualifica Oswald de Andrade em carta de 1928, justamente a Larbaud). Prado também convidou Le Corbusier a visitar a cidade, em 1929, e pensava encomendar ao suíço o projeto de uma casa, o que infelizmente acabou não se concretizando, mas, em compensação, aproximadamente uma década mais tarde, deu-se o grande acontecimento do Ministério da Educação e Saúde, no Rio, em cuja concepção Le Corbusier colaborou com a nata da nova geração de arquitetos brasileiros, além de Candido Portinari e Roberto Burle Marx.

Papel também, na primeira modernidade brasileira, de Olívia Guedes Penteadó (1872-1934), viúva de um fazendeiro, e cujo salão, repleto de quadros e esculturas modernas (seus Lipchitz e seus Brancusi estão hoje

^[1] pp. 30-31

^[2] p. 174

^[3] pp. 62-63

^[**] Cita-se aqui a tradução do poeta Antonio Cicero.

no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand — Masp) e provido de uma boa biblioteca europeia, foi frequentado por todos os modernistas, assim como por Cendrars, a quem “Nossa Senhora do Brasil”, como ele a chamava, levou, com alguns de seus novos amigos paulistas, ao carnaval do Rio e a Minas Gerais, em duas viagens prenhes de significado para o suíço-francês, e mais ainda para Mário de Andrade e Tarsila do Amaral.

O primeiro a expressar São Paulo em chave moderna, fotograficamente, foi Claude Lévi-Strauss, nos instantâneos dos anos 1935-1937 que muitas décadas depois integrariam a primeira parte do seu álbum *Saudades do Brasil* (1994), cujo título é inspirado na maravilhosa suite sinfônica de Darius Milhaud, de 1921 — aliás, não paulista, mas carioca. Lévi-Strauss, que veio como professor de sociologia da recém-criada Universidade de São Paulo (USP) — que naqueles anos também contou com Giuseppe Ungaretti em suas classes —, percebeu a caótica beleza de São Paulo, tanto do seu Centro, então em torno da avenida São João, como da sua periferia. “A cidade”, escreve, “tinha também uma beleza singular devido às rupturas de ritmos, aos paradoxos arquitetônicos, aos contrastes de formas e de cores. Apesar ou por causa da falta de organização, a paisagem urbana tornava-se por vezes lírica”. Lévi-Strauss e Milhaud: dois franceses apaixonados pelo Brasil, dentro de uma saga inaugurada no século XVI pelo suíço Jean de Léry, testemunha da “France Antarctique”, à qual pertencem também Géo-Charles, Benjamin Péret — que foi casado com a cantora brasileira Elsie Houston —, Roger Bastide — outro professor da USP, como seria anos mais tarde Claude Lefort, o fundador de Socialisme ou Barbarie —, os fotógrafos Germaine Krull, Pierre Verger, Jean Manzon e Marcel Gautherot, e Gilles Lapouge, cujo *Équinoxiales* (1977) foi o primeiro livro que li sobre este país... (Lapouge, para quem São Paulo, onde residiu entre 1950 e 1953, é uma “*superbe ville hallucinée*”, e “*une chose lourde et rude, sans âme ni vertu et, pourtant, une splendeur, l’un des lieux hantés de ce temps*”. No ano de 2011, ele publicou um sensível *Dictionnaire amoureux du Brésil*.)

Algum tempo depois de Lévi-Strauss, o austriaco Stefan Zweig seria outro dos estrangeiros cativados pelo Brasil, por cuja capital, na ida e na volta de um congresso em Buenos Aires, tinha passado fugazmente em 1936. Em 1939 Zweig se refugiou no Brasil e em 1942, na paz de Petrópolis, tirou a própria vida na companhia da mulher. Seu livro *Brasil, um país do futuro*, cuja primeira edição em alemão foi publicada em Estocolmo em 1941 por um editor berlinense exilado, teria motivado uma piada brasileira masoquista, aquela do “país do futuro, e sempre o será”. Zweig, nesse livro, que leio num exemplar da décima quinta (!) edição (1952) de sua tradução ao castelhano, realizada por Alfredo Cahn, escreve coisas muito agudas sobre São Paulo, cidade sem passado; sobre seu crescimento acelerado; sobre seus habitantes como “verdadeiros portadores da energia nacional”; sobre São Paulo, cidade de imigrantes; sobre São Paulo, cidade dinâmica, e quanto a esse último ponto cabe lembrar a devoção do austriaco pelo belga e pós-simbolista Émile Verhaeren (1855-1916), sobre o qual escreveu uma biografia. O capítulo paulista do volume, muito mais curto que o carioca, dá o tom do restante das páginas dedicadas às metrópoles: “Para representar a cidade do Rio de Janeiro, seria preciso ser um pintor. Para descrever São Paulo, um estatístico ou um economista”. Seguem-se frases que soam bastante a Cendrars. Algumas, ribombantes: “Às vezes, temos a sensação de não estar em uma cidade, e sim dentro de um gigantesco canteiro de obras”. E ao mesmo tempo Zweig pressente uma beleza nova: “se quisermos insistir no conceito da beleza, não podemos dizer que a de São Paulo seja uma beleza presente, mas sim uma que está por vir, não tanto uma beleza visual, e sim energética e dinâmica”, e assim por diante, para desembocar nesta profecia certa: “essa cidade sabe que ainda precisa conquistar a sua forma, e [...] poderemos nos preparar para grandes surpresas nos próximos anos”. Anos que sem dúvida foram de mais crescimento ainda, até chegar à megalópole de hoje, de cerca de vinte milhões de habitantes, e que deixaria Cendrars e Zweig boquiabertos.

Na companhia do fotógrafo e pintor Sergio Guerini, que durante esses dias será nosso anjo da guarda — também no campo musical: graças ao seu iPod no carro soarão Érik Satie, Frederic Mompou, Morton Feldman e até o sul-africano Kevin Volans, que Ballester e eu conhecemos pessoalmente... —, decidimos nos dirigir, como introdução à cidade, à avenida Ipiranga. Nossa meta é, obviamente, o número 200, o Copan (1952-1971)⁴, a obra-prima do carioca Oscar Niemeyer, uma gigantesca e assustadora onda ou serpente de concreto de 34 andares, apoteose do orgânico, do curvo e do intuitivo — “sigo na arquitetura a minha intuição” —, grande



Rua Anhangabaú. c. 1937. São Paulo. Foto de Claude Lévi-Strauss.

muralha que se avista ou se entrevê de muitos cantos do labirinto da Pauliceia e que acabará tornando-se o autêntico centro magnético do nosso desordenado perambular pela metrópole.

Descobrirei nestes dias que meu amigo, o pintor alemão Jürgen Partenheimer, que, aliás, colaborou com Volans, tem um livro inteiro intitulado *Copan: diário paulistano* (2006). É um diário magnífico, fruto de sua estada de um mês, em 2005, num apartamento do edifício (na primeira página, ele dá as dimensões exatas desse apartamento e sua localização, no 28º andar, na parte côncava da onda), por ocasião da individual de desenhos *Roma — São Paulo*, que a Pinacoteca do Estado celebrou em 2007 (a estada de 2005 tinha sido para outra mostra na cidade, *Suave loucura*, em parte concebida, ela também, como um diário). Quarenta e dois desenhos inspirados no Copan, no Edifício Itália e no céu, e em geral numa certa atmosfera paulistana. “*Copan is a philosophy*”, lemos aí. E mais adiante: a cidade como “um gigantesco manifesto pragmático”. Partenheimer acaba achando que o Copan tem um quê de *bunker*. No catálogo, Jan Thorn Prikker o vê ali como um monge em sua cela.

(Em compensação, apesar de recomendado pelo guia de São Paulo da revista *Wallpaper*, não li *Arca sem Noé: histórias do Edifício Copan* (1994), da escritora local Regina Rheda, livro dedicado ao que ela qualifica como “mal-estar nacional”, algo que em Varsóvia costuma-se dizer do Palácio de Cultura, presente de Joseph Stálin ao povo polonês.)

Destemidos, Ballester e Guerini sobem até o 34º andar, acompanhados por Affonso Celso Prazeres de Oliveira, o síndico do Condomínio Edifício Copan — “inscrito no *Guinness Book*”, especifica seu cartão de visita, graças ao qual pude incorporar seu nome a este relato. Temeroso, fico junto à porta do elevador, no 32º, completamente incapaz de vencer a vertigem, radicalmente imobilizado pela ideia de subir mais dois andares por uma escada de caracol que acaba no vazio. Os intrépidos fotógrafos voltam depois de um bom tempo com notícias bem pouco tranquilizadoras: o que há no topo é um heliporto, um plano sem corrimãos, como um tapete voador sobre a cidade. As fotos que Ballester tirou de lá de cima são, sob qualquer ponto de vista, absolutamente espetaculares, e para isso também contribuiu o dia cinzento, tempestuoso, com nuvens ameaçadoras, como nenhum outro seria durante toda nossa estada. Fotos nas quais a cidade é apenas um friso, na parte inferior da imagem, enquanto todo o protagonismo fica com o céu.⁵

A face posterior do Copan⁶, com sua imbricada miscelânea, sua diversidade de monstruosa colmeia humana (1.160 apartamentos!), é como os fundos dessa gigantesca escultura, dessa onda puramente geométrica que sobrevoa São Paulo, dessa onda da qual se costuma dizer que é como uma pequena cidade vertical — mais um vilarejo: cerca de 3 mil moradores — dentro da cidade. Também o térreo do edifício tem muito charme: como uma rua serpenteante, com seu revestimento de pastilhas, seus pisos, suas lojas velhucas e quase sem exceção populares, e seu café, o Floresta, onde os nativos dizem que se serve o melhor de toda a cidade. (Mais Copan: excelente, sempre em seu térreo, o animadíssimo Bar da Dona Onça, restaurante que iremos conhecer na viagem de 2010.)

Outro dia, depois de um almoço tardio na casa de amigos, almoço agradabilíssimo, entre livros, que se estendeu além da conta, chegamos ao Copan já quase de noite. Esperava-nos outro amigo, cinéfilo, inquilino de um dos apartamentos, que eu já havia visitado numa ocasião anterior. A imagem ali captada por Ballester é uma das mais definitivas dentre as que compõem esta fotovisão: emoldurada pelo *brise-soleil*, a cidade no ouro do crepúsculo, os milhares de luzes acendendo-se e, em primeiro plano, o esbelto Edifício Itália (1956)⁷, obra de Adolf Franz Heep, coautor, com Jacques Pilon, do sensacional edifício do jornal *O Estado de S. Paulo*⁸, hoje transforma-do em hotel... Tudo isso visto através de uma marquise, espécie de troneira medieval, pois um pouco disso têm, vistos do interior, os *brise-soleils* do Copan, que enquadram uma visão abstrata, até um pouco irreal, da cidade e do planalto, com muito céu e com a serra ao fundo, mas sem nenhuma referência ao chão.⁹ “Mais alguns minutos, e não haveria fotografia”, comentou Ballester. (Como é difícil, para o leigo, saber quais são as condições ideais para uma fotografia. Em 2009, na nossa viagem brasileira seguinte, desta vez ao Rio de Janeiro, pensei que estava brindando Ballester com um dia maravilhoso, imaculado, para fotografar o Sítio Burle Marx, e foi

^[5] pp. 71-77

^[6] pp. 71 e 73

^[7] p. 78

^[8] p. 59

^[9] pp. 76-77

justamente o contrário: um dia de luz clara demais, sem contrastes, ofuscante, contra a qual o fotógrafo teve de lutar com afinco. Pelo visto, e para minha surpresa, teria sido muitíssimo melhor, para efeitos fotográficos, um dia tropicalmente chuvoso como aquele que me recebeu quando da minha primeira visita a esse lugar mágico.)

Niemeyer, com quem logo voltaremos a nos encontrar: “Não é o ângulo reto que me atrai nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual, a curva que encontro nas montanhas do meu país, no curso sinuoso dos seus rios, nas ondas do mar, no corpo da mulher preferida. De curvas é feito todo o universo, o universo curvo de Einstein”.

Um domingo de manhã, perto do Copan e do antigo Hilton circular, uma briga de travestis, como de filme tragicômico, um pouco como as lutas coreográficas de *West Side Story*. O que mais nos inquietou, a Ballester e a mim, foi que, dos três, Sergio era o mais preocupado.

O Copan e seus fotógrafos. Marcel Gautherot, francês radicado no Brasil, autor das melhores fotos dos jardins de Burle Marx e de Brasília, que foi um dos primeiros a fotografar. Andreas Gursky, decepçionante. O siciliano Ferdinando Scianna. Nelson Kon: suas vistas aéreas são das poucas que faltarão a Ballester, que numa viagem posterior acabaria, sim, subindo à cobertura do Edifício Itália para registrar a clássica perspectiva do Copan visto do alto do seu rival.

Pauliceia desvairada: outro guia essencial, outro fio condutor numa cidade obviamente mil vezes mais “desvairada” hoje do que em 1922, quando Mário de Andrade, formado na leitura de Verhaeren e suas *Villes tentaculaires* [Cidades tentaculares], admirador de Marinetti e de *L'Esprit Nouveau* [O espírito novo] de Le Corbusier e Ozenfant, publicou esse poemário mítico, esse canto urbano cujo exemplar dedicado a Cendrars tive nas mãos na biblioteca de Berna, onde seus livros e papéis são conservados. Poemário de maravilhosa capa arlequinal, no qual o fundador da *Klaxon* expressa maravilhosamente o caos urbano paulistano, sua percepção caleidoscópica desse caos. (O adjetivo “caleidoscópico” continua a ser um dos que surgem de forma espontânea quando o viajante, mais de oitenta anos depois, prepara-se para encarar a tarefa de traduzir em palavras sua impressão, sua experiência da labiríntica cidade de São Paulo.)

Na mesma linha, um livro precioso de outro “klaxista” é *Cocktails*, de Luis Aranha, que na minha última viagem à metrópole, em novembro de 2010, consegui enfim comprar, num sebo do largo de São Francisco.

O parque Ibirapuera, inaugurado em 1954, ano em que São Paulo, que tem nele um dos seus pulmões, celebra-va com grande pompa o quarto centenário de sua fundação: Niemeyer (em colaboração com os locais Eduardo Kneese de Mello e Zenon Lotufo, mais o carioca Hélio Uchôa Cavalcanti e Burle Marx, este último não um detalhe à toa) em estado puro, em seu grande momento como criador, quando melhor se manifesta sua brasileiríssima “intuição geométrica”, para usar as palavras de um de seus colaboradores mais singulares, o engenheiro-poeta Joaquim Cardozo, que teve um livro de poemas impresso por João Cabral de Melo Neto na Barcelona de finais dos anos 1940 (*O Livro Inconsútil*). No Ibirapuera eu gosto em especial da marquise sinuosa e muito ampla que liga os vários edifícios e que leva o nome (tudo no Brasil tem nomes muito compridos) do industrial José Ermírio de Moraes: alpendres orgânicos, vertiginosos, espaço de convivência, ao mesmo tempo espaço aberto e fechado, hoje território de skatistas.¹⁰ A extensão da marquise só pode ser bem apreciada nas vistas aéreas, por exemplo nas de Nelson Kon, que constam no catálogo da exposição *Oscar Niemeyer em São Paulo* (Instituto Tomie Ohtake, 2004), celebrada quando se concedeu ao arquiteto o título de Cidadão Paulistano. Impressiona tanto o Pavilhão Ciccillo Matarazzo, mais conhecido como prédio da Bienal, área onde a mostra continua a ser celebrada (e que eu visitaria sem Ballester, na viagem de novembro de 2010 a que me referi anteriormente), como o Pavilhão Manuel da Nóbrega, onde agora funciona o Museu Afro Brasil, cujo diretor, o baiano Emanuel Araújo, cumprimentamos de passagem, com a lembrança, da minha parte, de um grato almoço — uma feijoada baiana — em sua linda casa barroca no bairro do Bixiga, quando a mostra do Reina Sofia esteve na Pinacoteca do Estado, da qual ele era então diretor. (Bixiga, Brás, Mooca e outros bairros: a São Paulo italiana. São Paulo como a ci-



Capa do primeiro número da revista Klaxon, maio de 1922.

dade não italiana com mais italianos, segundo Zweig. Daí saiu Alfredo Volpi, um dos meus pintores brasileiros preferidos. Também o escultor Victor Brecheret, de quem falarei a seguir. E que, na USP dos anos 1930, teve Giuseppe Ungaretti como professor.) Mas voltemos ao assunto. As imagens do interior vazio do Pavilhão Ciccillo Matarazzo estarão entre as melhores captadas por Ballester em São Paulo: a força expressiva, o organicismo branco dessa autêntica gruta ou floresta niemeyeriana, floresta de colunas e de rampas — recordemos as ferozes críticas feitas por Max Bill (ver a respeito meu texto “Max Bill, Mavignier, Wollner: 60 Years of Constructive Art in Brazil”, no catálogo da exposição sobre os três artistas, São Paulo, Dan Galeria, 2010) — servem de pretexto para imagens definitivas, de extraordinária complexidade e beleza.¹¹ Por uma questão burocrática, ele só faria essas fotos quando eu já estava de volta em Madri. Também, obviamente, visitamos a Oca,¹² outro pavilhão de exposições do parque, prédio projetado por Niemeyer em 1951 e inaugurado em 1954, com um quê de galáctico, ainda que sem chegar à sensação de disco voador que nos embargará no Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói. No interior da Oca¹³ — oficialmente, Pavilhão Lucas Nogueira Garcez —, Ballester conseguiu imagens essenciais, puristas, afins a esse espaço de meditação, que tivemos a enorme sorte de visitar também vazio, e assim quase nos transportou a James Turrell, a Rothko, à música minimalista — e, a propósito de música, aí estão certos sapateados, certos experimentos sonoros ballesterianos, num vídeo gravado nesse espaço... A Oca, concebida como pavilhão de exposições, é o contraponto do Copan: um espaço abstrato, que poderia estar em qualquer lugar. Ballester, sempre ansioso de pureza geométrica e obcecado pelo trabalho, voltaria várias vezes ao local, sozinho, tanto durante nossa estada conjunta como depois: é evidente que a Oca o atrai como um imã. (Também sozinho fotografaria o Memorial da América Latina, na Barra Funda, obra niemeyeriana tardia, de 1989.¹⁴ Faltaram a Fábrica Duchen, de 1951, e o Edifício Montreal, de 1954, com sua esquina redonda que denuncia o Banco Mineiro de Produção, de Belo Horizonte, de 1953.)

Ao lado do Ibirapuera, numa imensa praça ajardinada eleva-se o imponente *Monumento às Bandeiras* — aos bandeirantes: história mítica do Brasil —, de Victor Brecheret, inaugurado em 1953. Sempre que nos dirigimos a esse lugar, nós o saudamos de passagem, grande emblema pétreo da região e da cidade toda. Gosto da arte desse escultor de origem italiana — mais exatamente, de Farnese —, que chegou ao Brasil com os pais, em 1904, aos dez anos de idade, admirado por Mário de Andrade e por toda a equipe da *Klaxon* — revista da qual foi colaborador gráfico, com outros pioneiros — e cujas peças modernistas, com não pouco de *déco*, chamaram a atenção, na Paris de 1925, no Salon d’Automne, do grande poeta peruano César Vallejo, que numa de suas crônicas para a revista limenha *Mundial* celebrou sua qualidade, a exemplo do pintor ultraísta espanhol Francisco Miguel, na corunhense *Alfar*: dois ecos hispânicos de um escultor hoje infelizmente mal conhecido entre nós.

Ainda no entorno do Ibirapuera, adquirimos o delicioso costume de parar, quase sempre já na penumbra do entardecer, numa banca ao ar livre, onde pedíamos para abrirem uns cocos verdes a golpes de facão, e com aquela água deliciosa saciávamos nossa sede. Eventualmente, aí comprávamos também um *El País*, que de repente nos transportava a Madri, às escaramuças — que aqui na verdade sentimos tão distantes — de Madri.

Um pequeno remanso de paz em pleno labirinto urbano: a residência que Gregori Warchavchik construiu para si na rua Santa Cruz, no bairro de Vila Mariana, no meio de um jardim de 13 mil metros quadrados, “parque modernista”,¹⁵ como reza uma placa na entrada, concebido por sua mulher, Mina Klabin, precursora de Burle Marx na arte de projetar uma ordem vegetal moderna e brasileira. Mina Klabin, elogiada por Mário de Andrade: “Os gramados lisos e planos, emoldurados por cactos e palmeiras, são duma originalidade esplêndida e dão ao conjunto uma nota feliz de tropicalismo e disciplina”. Passamos um bom tempo nesse ambiente privilegiado. Viagem ao passado: à origem mesma da arquitetura modernista brasileira, quando, segundo Lauro Cavalcanti, para obter a permissão municipal e driblar o então ativo “Setor de Censura de Fachadas” (!), Warchavchik teve que acrescentar, na planta, ornamentos inexistentes. O mesmo Cavalcanti frisa os parâmetros do projeto: “uma casa tradicional despojada dos seus ornamentos”. Resultado belíssimo sob qualquer ponto de vista. Ballester vai tirando fotos, também belíssimas. Eu por meu lado anoto nomes de plantas, pelo prazer da música das palavras, que para mim são como chinês, ou quase isso. Os dois como que alheios ao ritmo da cidade, que rug e em redor. E como rug e: no vídeo que Ballester gravou pela manhã, escuta-se o constante decolar e aterrissar

^[1] pp. 84-93

^[12] pp. 94-95

^[13] pp. 96-105

^[14] p. 107

^[15] pp. 108-113

^[10] pp. 82 e 83

dos aviões em Congonhas, o vizinho aeroporto de voos domésticos. Em Madri, eu tinha “vendido” ao fotógrafo a ideia de que essa casa era algo assim como as ruínas maias de Lucatã, lugar fotogênico porque invadido pelo mato. Felizmente, já não é assim. Ao diabo a fotogenia, o romanticamente pitoresco. Quando da minha primeira visita, pareceu-me um escândalo o estado de abandono em que aquela venerável reliquia se encontrava. Agora estão reformando o edifício para transformá-lo num centro de documentação sobre a arquitetura moderna da cidade, justamente o que eu pensava diante daquelas ruínas. (Ballester voltou, já sem mim, a esse edifício singularíssimo e obteve permissão para fotografar seu interior remodelado, de grande pureza).

Warchavchik: o pioneiro absoluto da arquitetura funcionalista brasileira, por isso muito apreciado por Mário de Andrade, e ao mesmo tempo alguém que permaneceu isolado, sem discípulos, sem continuidade; sempre um pouco maldito. Ucraniano de Odessa, judeu, formado em Roma, onde trabalhou com o fascista Marcello Piacentini, chegou aqui em 1923. A muito custo conseguimos parco material sobre ele: por fim, apenas seus textos teóricos, *Arquitetura do século XX e outros escritos*, organizados em 2006 por Carlos A. Ferreira Martins para a editora Cosac Naify, que tanto fez pela reconstrução da memória da modernidade brasileira. O livro tem a virtude de recordar o papel de polemista do arquiteto, os esforços propagandísticos na imprensa diária (por exemplo, no jornal italo-paulista *Il Piccolo*), mas também numa revista modernista como *Terra Roxa e Outras Terras* — na qual defende uma arquitetura adaptada ao clima brasileiro e zomba dos arremedos de *cottages* ingleses e castelos renanos, bem como das *macarronices* italianizantes — ou no *Cahiers d’Art* de Paris, chegando a ser delegado para a América Latina do Ciam (Congresso Internacional da Arquitetura Moderna). Seu tom daquela época é muito *L’Esprit Nouveau* e muito Le Corbusier, com elogios à beleza moderna da máquina, fartas citações do suíço e elogios ao bairro de Weissenhof, em Stuttgart. Até agora não foi possível, por outro lado, conseguir *Gregori Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*, a monografia — na verdade, o catálogo de uma exposição no Masp — escrita, em 1965, por seu companheiro de geração Geraldo Ferraz, o segundo diretor da *Revista de Antropofagia*, que em 1948 havia polemizado com Lúcio Costa a propósito do papel precursor de Warchavchik. Também a duras penas, aliás, conseguimos encontrar suas várias casas modernistas, entre corbusierianas e *déco*, duas delas escondidas na paz do Pacaembu.¹⁶ Ballester, já sem mim, obteve permissão para fotografar o interior de uma delas, no número 961 da rua Itápolis, cujo exterior, quando nela adentramos juntos, já havia sido registrado por sua câmera. Trata-se da famosa Casa Modernista propriamente dita, a casa-manifesto, por assim dizer, inaugurada em 26 de março de 1930 — Le Corbusier a visitara no ano anterior, ainda em obras, e fora homenageado com um jantar na casa do arquiteto — com mobiliário *ad hoc* — aspecto em que o arquiteto era muito severo — e quadros e esculturas de artistas de vanguarda daquele tempo, como Tarsila do Amaral, Celso Antônio, Esther Bessel, Victor Brecheret, Emiliano Di Cavalcanti, Cícero Dias, Oswaldo Goeldi, John Graz, Regina Gomide Graz, Jacques Lipchitz, Anita Malfatti, Lasar Segall e Jenny Klabin Segall, e junto deles o poeta Menotti del Picchia em uma incursão plástica. A Casa Modernista, com seu correspondente catálogo de tipografia funcionalista, foi visitada por 20 mil pessoas, que queriam contemplar ao vivo um exemplo de como podia ser a vida tropical moderna. De início, guiados pelas fotos dos anos 1930 na memória, Ballester e eu tivemos certa dificuldade em reconhecer a casa, pois obviamente ao seu redor a vegetação, que na época era, digamos, mais um *projeto* de vegetação — um pobre cacto, quase como uma escultura —, crescera muito.

Voltando à Vila Mariana, na rua Berta, a poucas quadras da ex-ruína maia que felizmente deixou de sê-lo, ergue-se aquela que foi residência de Lasar Segall, hoje transformada em museu monográfico sobre o pintor judeu-lituano-brasileiro. Outra grande obra do seu concunhado Warchavchik, embora o projeto dos móveis tenha sido do próprio Segall. Local discreto, muito vivido, muito confortável, onde podem ser admiradas algumas xilogravuras realizadas pelo pintor durante seus anos em Dresden e algumas das obras-primas que o Brasil lhe inspirou, por onde passou fugazmente em 1912 e onde se estabeleceu em definitivo em 1923, para, num singular processo de *mulatização* (Jorge Schwartz), transformar-se numa das figuras centrais da geração modernista. Entre essas obras-primas, sem dúvida a mais impressionante é seu *Navio de emigrantes* (1939-1941), triste emblema de um certo século XX, mais ainda se levamos em conta os anos em que foi pintado, e que, antes de vê-lo aqui, no lugar mesmo onde foi criado, já me impactara em *F(r)icciones*, uma das mostras que



Gregori Warchavchik. folheto de inauguração da Casa Modernista. 1930.



Casa Modernista. 1930.



Lasar Segall. Navio de emigrantes. 1939-41. óleo com areia sobre tela. 230 x 275 cm. Acervo do Museu Lasar Segall – Ibram/MinC.

em 2000 integraram o ciclo latino-americano do Reina Sofía, *Versiones del Sur*. Um tema que Segall já abordara antes, em 1928, em uma de suas melhores águas-fortes. Das fotografias que Ballester tirou na casa, gosto muito daquela que capta o janelão do atelié¹⁷. Também registrou as estantes envidraçadas, com sua rica biblioteca, repleta de raras publicações europeias dos anos 1920, 1930 e mais além.

Em frente à casa de Segall (hoje Museu Lasar Segall), uma compacta fileira de edifícios da mesma fase, uma vila operária (1931-1932), novamente obra de Warchavchik. Também nessa época, trabalharia com Lúcio Costa, arquiteto que atuou sobretudo no Rio, onde colaboraram em alguns projetos, por exemplo, no das moradias operárias da rua Barão da Gamboa e da residência de Alfredo Schwartz, ambos de 1932. Mas no final Warchavchik foi deixando de ter o papel central que tivera anteriormente. A última obra dele fotografada por Ballester foi um pequeno edifício vertical de 1939, assimétrico e com a parte esquerda curva, na rua Barão de Limeira.¹⁸

No próprio bairro encantado, sofisticado e arborizado dos Jardins, onde ficam a Dan Galeria e A Figueira, além de uma espaçosa filial da Livraria da Vila — obra de 2007 de Isay Weinfeld, partidário de uma *arquitetura silenciosa*, belíssima sobretudo por sua fachada com cinco portas pivotantes em aço corten, com livros como que em urnas —, o sebo O Belo Artístico, a Farmácia Granado, com seus sabões tropicais, e outros comércios e restaurantes magníficos, visitamos o conjunto de originalmente dezessete casas modernistas (1933-1938) de Flávio de Carvalho, na esquina das alamedas Rocha Azevedo e Lorena.¹⁹ Sobre Flávio de Carvalho, disse o grande Gilberto Freyre: “Estamos diante de uma personalidade no mais puro sentido da expressão. São Paulo não tem hoje um artista, nem um intelectual, nem um cientista, com tantos poderes juntos”. Singularíssimo personagem, sem dúvida, esse homem-orquestra, engenheiro formado na Grã-Bretanha, pintor expressionista, arquiteto funcionalista, cenógrafo, próximo de Mário e Oswald de Andrade e de outros modernistas, colaborador de *Revista de Antropofagia*, autointitulado, aliás, “arquiteto antropófago”, inspirado participante do concurso do palácio do Governo do Estado de São Paulo (1927, projeto intitulado *Eficiência*, porque “São Paulo é uma força”) e do Farol de Colombo, em Santo Domingo (1928), companheiro de Le Corbusier em sua citada visita à cidade — Le Corbusier, que o qualificou de *révolutionnaire romantique* —, amigo de Benjamin Péret e Elsie Houston, idealizador de um livro de ensaios inédito intitulado *Brasil-Freud*, fundador do ativíssimo Clube de Artistas Modernos, onde tantas coisas aconteceram durante os anos 1930, organizador de espetáculos, inventor de um terno para o homem tropical... Tudo isso num livro documentadíssimo do seu amigo e confidente J. Toledo, *Flávio de Carvalho, o comedor de emoções* (São Paulo, Brasiliense, 1994, prefácio de Jorge Amado), uma obra fantástica, cujas 850 páginas propõem uma viagem ao passado da cidade, até seus anos modernistas. Sonhando em voz alta, proponho aos amigos da Dan Galeria que instalemos aí, em sociedade, um “escritório modernista”, do qual eu poderia ser o representante em Madri. Falando sério, é muito charmosa essa arquitetura experimental meio caseira de Carvalho, e é curioso que alguns dos chalés, infelizmente muito alterados, abriguem hoje butiques e salões de beleza, pelos quais é possível chegar à praça interior — com um quê de pátio andaluz — aberta à alameda Lorena, estabelecimentos onde somos recebidos com a máxima gentileza, e certamente não somos os primeiros interessados em sua arquitetura. O folheto anunciador desses chalés — “Modo de usar” —, citado por Lauro Cavalcanti, destacava que eram casas frias no verão e quentes no inverno; aconselhava que nelas os móveis ocupassem o menor espaço possível, para que se pudesse usufruir adequadamente do espaço vazio; recomendava também o uso de determinadas cortinas, brancas por fora e pretas, azuis ou verde-escuras por dentro, bem como a presença de gaiolas para pássaros... Aí moraram, entre outros modernos daquele tempo, o próprio pintor-arquiteto, o crítico Geraldo Ferraz e a mítica Pagu. Imaginamos todos eles nessa arquitetura higienista, eficaz, muito metálica, muito naval, com cactos... As fotografias de Ballester tiradas no interior da casa, que então estava vazia — agora, 2011, é uma butique —, evocam a condição heterodoxa desses espaços, e ao mesmo tempo são de uma impressionante essencialidade, muito Ballester.

A avenida Paulista, vista ao anoitecer da alta cobertura do edifício onde vive nosso amigo, o pintor Macaparana, geômetra sutil, cujo estúdio próximo (na escondida rua Fernando de Albuquerque) visitaremos, que os Dan estão conseguindo mostrar fora do Brasil e que em 2009 celebrou uma individual em Madri, na Galeria Cayón. A casa e o estúdio de Maca, como o chamam: templos da razão, de uma geometria que, além de pra-

^[1] pp. 114-115

^[2] p. 119

^[3] pp. 120-125

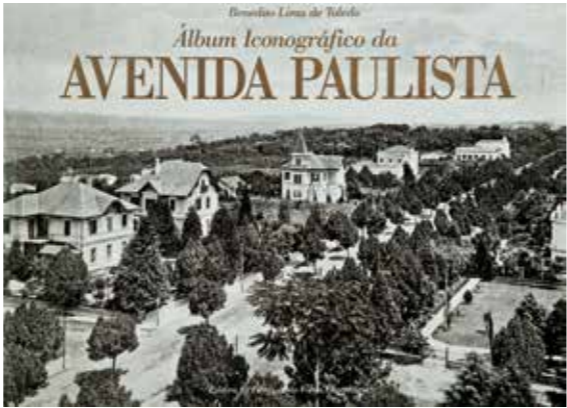
^[4] pp. 116-117

ticar, ele coleciona. A Paulista: puro dinamismo cendrarsiano, a São Paulo mais *energetic* e exaustiva, a faixa luminosa nessa fotografia aérea de Cássio Vasconcellos, de 1998... Lembro-me de uma famosa fotografia em preto e branco, tirada aqui, em 1960, pelo suíço René Burri, um dos grandes da Magnum, uma fotografia em que se vê uma alta cobertura — uma cobertura, se não me engano, de uma esquina da Paulista —, e nela quatro sujeitos caminhando, com ar sinistro, e lá embaixo o incessante, brutal rio do trânsito. Ballester fotografa São Paulo da cobertura macaparaniana.²⁰ Também tira algumas expressivas vistas do pátio, para o alto, com as janelas iluminadas.

A Paulista, de outros tempos, muito anteriores a essa foto de René Burri. Pouco mais de um ano depois, encontrei em Paris, num livreiro barateiro da rue de l’Odéon, um volume oblongo, monumental e espetacular: *Álbum iconográfico da avenida Paulista* (São Paulo, Ex-Libris, 1987), de Benedito Lima de Toledo. Folheando suas páginas, viajei ao passado da Paulista, traçada em 1891 — o livro se adiantava, portanto, em quatro anos ao seu centenário —, ao tempo do café e das grandes mansões assinadas pelo onipresente Ramos de Azevedo ou por seu sócio, o *art nouveau* e mais tarde neocolonial Victor Dubugras, dos jardins, das caleches que aparecem num quadro, também de 1891, de Jules Martin, propriedade do Museu Paulista da USP, um tempo sobre o qual eu gostaria de ler — não conheço, mas imagino que deva existir — um testemunho literário, na onda elegíaca dos relatos que integram essa pequena obra-prima desconhecida que é *Fin de siglo* [Fim de século] (1939), do uruguaio-argentino Augusto Mario Delfino, ou de um título muito mais aureolado de prestígio internacional, *La última niebla* [A última névoa] (1935), da chilena María Luisa Bombal. A quase total destruição de tudo o que a Paulista foi: no fim das contas, algo muito parecido ao que aconteceu, sob nosso olhar adolescente, na Madri desenvolvimentista dos anos 1960 com o Paseo de la Castellana.

Na Paulista, outro dia, breve incursão no Conjunto Nacional (1958),²¹ de David Libeskind. Os guias turísticos, sempre dando informações tão curiosas quanto, enfim, inúteis, apontam que pela ampla passagem do seu piso térreo circulam cerca de 25 mil pessoas por dia. Por escadas em espiral, subimos até o terraço, onde há uma boa vista e onde nos chamam a atenção algumas plantas tropicais. Febril atividade de funcionários de escritório e praticantes de ginástica. Na passagem propriamente dita, mostro a Ballester as várias lojas ocupadas pela legendária Livraria Cultura, que foi invadindo quase todos os espaços. O último, absolutamente espetacular (arquiteto: Fernando Brandão), inaugurado em 2007, ocupa o vão do antigo Cine Astor, de 1961. Agora é uma grande gruta amarela, orgânica, tropical, onde é uma delícia se perder em busca de livros e discos, e onde também é possível passar um tempo no café com grandes janelas para a arborizada rua de trás (alameda Santos), ou assistir a algum evento cultural no Teatro Eva Herz, que leva o nome da fundadora da livraria.

Sempre na Paulista, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, mais conhecido por sua sigla, Masp (1957-1968: processo de gestação longo para um museu criado em 1947, em outro lugar), de Lina Bo Bardi, a arquiteta italiana — ex-colaboradora de Gio Ponti, de cuja revista *Domus* foi diretora durante algum tempo — que chegou ao Rio de Janeiro em 1946, com o marido, Pietro Maria Bardi, crítico de arte no seu país natal, ex-fascista. E aqui tenho sobre a mesa, enquanto escrevo estas linhas, a tradução argentina do relato de sua viagem de 1932 — como enviado de *L’Ambrosiano* e *Il Lavoro Fascista* — à União Soviética (URSS): *Un fascista en los soviets* (Buenos Aires, Ediciones Argentinas Condor, s.d.). Bardi, que, diga-se de passagem, nesse livro elogia as “teatralíssimas fotografias” publicadas na revista *URSS en Construcción*, uma das vitrines internacionais do stalinismo em sua fase triunfante. Bardi, depois desenganado da política e transformado, em sua segunda vida, agora paulista, ao lado de Lina, a partir de 1947, num dos máximos historiadores da arte e da cultura brasileiras. Bardi, idealizador e primeiro diretor, justamente, dessa pinacoteca que motivou sua mudança para o Brasil, fundada em 1947 pelo magnata da mídia Assis Chateaubriand e que, como comentei, num primeiro momento funcionou em outro local: em quatro andares da sede dos Diários Associados, reformados com projeto de Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti. Não pudemos visitar a coleção permanente do Masp, porque o setor estava em reformas; é pena, porque eu teria gostado de mostrá-la a Ballester e voltar a contemplar alguns dos seus *highlights*: Bosch, Giovanni Bellini, Rafael, Mantegna, Cranach, Memling, Tiziano, El Greco, Zurbarán, Poussin, Frans Hals, Frans Post — o genial cronista do Brasil holandês —, Velázquez, Chardin, Monsù Desiderio, Constable, Turner, Goya —



Capa do livro Álbum iconográfico da avenida Paulista, de Benedito Lima de Toledo. São Paulo. Ex-Libris. 1987.

que aí tem, entre outros retratos, o de Juan Antonio Llorente, o ex-inquisidor convertido em historiador da Inquisição —, Ingres, Delacroix, Corot, Daumier, Manet, Degas, Monet, Renoir, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Bonnard, Vuillard, Toulouse-Lautrec — com aquele quadro maravilhoso, *Amiral Viaud*, que viria a ser o seu último —, Matisse, Marquet, Picasso, Léger, Lipchitz, Brancusi, Chagall, Modigliani, Larionov, Soutine, Utrillo, Diego Rivera, Mario Sironi, Morandi — de quem Bardi era amigo —, Calder — que em 1948 expôs no museu —, Victor Brauner, Wols e outros, que dão uma ideia (por isso cedi à tentação de uma lista um tanto longa, ainda que não exaustiva) da capacidade de acumular obras de arte do mais alto nível que, num dado momento, tiveram os magnatas paulistas. Ballester tira várias fotografias do exterior, especialmente atraído pelo vão, uma autêntica praça com mirante sob o museu propriamente dito, que se encontra suspenso no ar; praça que proporciona uma abertura sobre a cidade, algo propiciado pelo fato de o Masp, como o resto das construções que balizam a Paulista, se encontrar no “espigão central”, o ponto mais elevado do *skyline* da cidade.²²

Brutalismo do concreto, desses grandes arcos pintados de vermelho, da suspensão ou levitação do museu no alto, e aí é preciso citar o engenheiro da obra, José Carlos de Figueiredo Ferraz. Brutalismo, deliberada pobreza da própria montagem inicial da coleção, com os quadros pendendo no ar, sobre uns cavaletes ou suportes de cimento e vidro. Naquela época, Lina Bo Bardi tinha começado a teorizar a ideia de uma “arquitetura pobre”.

Voltamos no domingo, e no vão perambulamos pela sempre interessante feira de antiguidades, onde encontramos livros, gravuras japonesas, postais e, sobretudo, para nossa surpresa, fotografias *vintage* do grande Marc Ferrez, algumas delas do Jardim Botânico do Rio, lugar que mais tarde visitamos deslumbrados, com a lembrança qça dessas tomadas do francês que ficou para sempre aqui e que exprimiu como ninguém o deslumbrante Brasil oitocentista, do qual ele é um dos grandes luminares. (Outra feira paulista, que descobrimos em outra viagem: a do Bixiga, na praça Dom Orione, nome sonoro como poucos...)

Não me lembro se foi lá que o comprei, mas, seja como for, seria mesmo o local propício para encontrar álbuns fotográficos *forties* e *fifties* sobre a cidade. Por exemplo, *Eis São Paulo: uma obra realizada para mostrar o dinamismo disciplinado da cidade mais surpreendente do mundo*, com fotos de Théo Gygas e breve prefácio do poeta Guilherme de Almeida (que é retratado no volume), obra que folheio em sua segunda edição, da Editora Monumento, cuja introdução o qualifica muito adequadamente como “livro-filme”. Livro de ágil montagem — incluindo uma fotomontagem —, que exhibe, com muita ênfase nas semelhanças internacionais, os arranha-céus — os de nomes franceses, mas também, numa fotomontagem que os reúne, os de Bratke, Korngold, Rino Levi, Niemeyer, Jacques Pilon, Abelardo de Souza... —, os chalés modernos, os luminosos e o trânsito — “o berlinense passa pela Itapetininga como se fosse à Leipziger Strasse” —, as fábricas, as lojas, os viadutos, os estádios, os túneis, os cafés — “o parisiense reencontra os seus pequenos cafés, tão amados, na rua” — e os restaurantes, as festas, os parques — “o homem de Londres pensa, vivamente, no Hyde Park, encontrando mesmo a neblina” —, os mercados, as gráficas, os bancos — “o homem de Nova York lembra-se de Wall Street” —, os hospitais, os velhos bairros sacrificados sem nostalgia — “o romantismo desaparece” —, ou também, celebrando a orgia destruidora do passado — “Nunca, em uma cidade, foram derrubados sete quarteirões inteiros, em cinquenta dias, para abrir uma nova avenida” —, inclusive os museus, e assim numa das fotos aparece, em seu museu, o próprio Bardi...

Outro livro do mesmo estilo: *São Paulo: Fastest Growing City in the World* [São Paulo: A cidade que cresce mais rápido no mundo], com fotos de Peter Scheier, editado em 1954 por George Rado — que também contribuiu com algumas imagens — para a Livraria Kosmos, e também com prefácio de um modernista, neste caso Sérgio Milliet, que acaba parodiando uns versos de Walt Whitman. A mesma toada: o café e os cafés, os arranha-céus modernos e os neoversallescos, a semelhança entre a avenida São João e a Broadway, os viadutos, as obras por toda a parte, os luminosos, o estádio, a escultura de Max Bill premiada na Bienal de 1951, o Masp e assim por diante, com a constante aparição da torre do Banespa e a presença, mais uma vez, de Niemeyer e do Copan em construção e de um funcionário que, num gráfico, vai riscando os apartamentos do edifício à medida que são vendidos, *“and by one o’clock next morning every single one of them will have found a bidder...”*

^[1] pp. 184-187

^[2] pp. 190-191

^[3] pp. 156-157

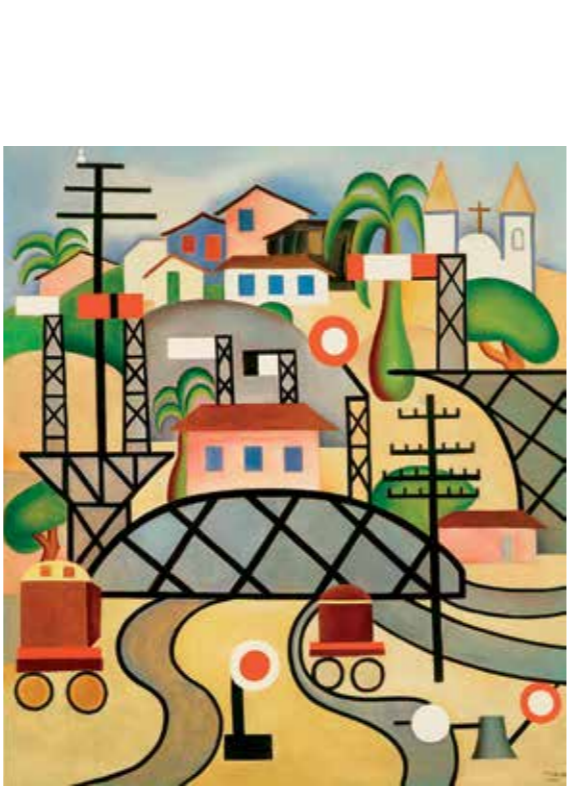
^[4]

Ainda na Paulista, em frente ao Masp, o encanto antigo de um espaço urbano oitocentista, o parque Trianon. O Masp ergue-se sobre um espaço onde estava o próprio Trianon, local de celebração, em 1951, da primeira Bienal de São Paulo. Um terreno também reivindicado na época pelo Museu de Arte Moderna (MAM): labirintos da política cultural paulista. Mas voltemos ao outro lado da grande avenida, a esse parque às suas margens, remodelado em 1917-1919 pelo inglês Barry Parker: mais um pulmão nesta cidade de concreto e uma ilha do passado no coração da São Paulo mais futurista, mais americanizada. Nele, como uma preciosa relíquia, escondida entre a vegetação, uma escultura em pedra de um fauno, ainda simbolista, de Brecheret, novamente.²³ Peguei o costume de descansar um pouco nas trilhas sombreadas, num dos bancos mais próximos dessa figura tutelar, muito bem evocada pela correspondente fotografia de Ballester. Desse mesmo lado, da Paulista em direção aos Jardins, como são lindas essas duras descidas — ou subidas, ai!, quando vimos dos Jardins — vertiginosas, arborizadas, vestígios da cidade que já foi, irremediavelmente perdida. Descidas — ou subidas — especialmente belas aos domingos.

Num outro ponto da cidade, a Pinacoteca do Estado²⁴ — local onde enfim seria contemplada, pouco menos de dois anos depois, a mostra *Fervor da metrópole*, resumo, de título entre borgiano (*Fervor de Buenos Aires*) e cinematográfico (a citada *Sinfonia da metrópole*), daquela viagem de setembro de 2008 — é outra das nossas metas. O edifício, obra de Ramos de Azevedo e originalmente sede do Liceu de Artes e Ofícios, é de 1896, tendo sido remodelado um século mais tarde por Paulo Mendes da Rocha, um dos grandes do momento atual, prêmio Pritzker, de quem também admiraremos, na City, sua cobertura da praça do Patriarca (1992-2002),²⁵ ou nos Jardins sua loja Forma (1987-1994), faltando-nos o MuBE, Museu Brasileiro da Escultura (1985-1995). Na coleção da Pinacoteca brilham algumas obras oitocentistas — visitamos também uma bela mostra sobre a Missão Artística Francesa de 1816 — e *São Paulo* (1924), uma das obras-primas paulistas da Tarsila Pau-Brasil — de quem em 2008 eu visitara aqui mesmo uma grande retrospectiva, na qual aprendi algumas coisas que aproveitaria na minha, celebrada no ano seguinte, em Madri, na Fundación Juan March — e algum Brecheret branco, e as salas dedicadas à geometria *fifties*... Depois descansamos tomando uma cerveja no terraço do café, que dá para o Jardim da Luz, grande parque tropical —“nosso primeiro jardim botânico”, segundo Aracy Amaral — povoado de esculturas abstratas e em sua maioria geométricas, que coexistem com as grandes árvores: parque objeto de outra grande imagem ballesteriana, pois, embora o momento fosse supostamente de descanso, o olho desse pintor-fotógrafo nunca descansa.²⁶

Da Pinacoteca divisa-se a Estação da Luz (1895-1901), *stazione termini*, construída sobre uma anterior de 1867, próxima de diversos espaços culturais, entre eles a Sala São Paulo, sala de concertos da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp), que inspirou a Ballester imagens impressionantes. A Estação da Luz, primeiro edifício incluído no livro de Pedro Corrêa do Lago, *Iconografia paulistana* (Rio de Janeiro, Capivara, 2003) —, o que dá uma ideia do pouco patrimônio anterior que resta na metrópole —, inevitavelmente me traz à memória um dos meus quadros tarsilianos preferidos, *EFCB* (1924), com essa mescla de tecnologia vista com olhos *à la Léger* (que foi um de seus mestres em Paris) e tropicalismo afirmativo, tão característico do período Pau-Brasil da pintora. (Um dos poucos quadros que não consegui levar à citada retrospectiva na Fundación Juan March.)

Mais Lina Bo Bardi: o centro cultural e esportivo Sesc Pompeia (1977-1982)²⁷, edifício especialíssimo, de uma deliberada *pobreza*, nascido da transformação de uma velha fábrica em centro cultural, que de início foi dirigido pela própria arquiteta, sempre partidária da participação popular. Um “centro da pluralidade”, para dizê-lo com as palavras de Guilherme Wisnik. Um lugar de fervor popular — nós o visitamos, além disso, um domingo ao entardecer —, com seu teatro, sua cervejaria, suas salas de conferências e de exposições, sua biblioteca, seu dentista — isso eu li em algum lugar —, suas instalações esportivas e sua piscina, espaço este que provoca em Ballester um entusiasmo especial, uma euforia especial, como também as duas torres interligadas, que a própria arquiteta descrevia como uma “cidadela da liberdade”, e também como “um silo, *bunker*, contêiner”... (E mais Lina Bo Bardi: em outra viagem, sem minha companhia, Ballester fotografou o Teatro Oficina,²⁸ por ela remodelado entre 1980 e 1984, em colaboração com Edson Elito, e assim descrito — penso que em palavras bem esclarecedoras da fotografia aqui incluída — por Mara Sánchez Llorens, em 2010, no seu artigo “Brasil: entre la participación indi-



Tarsila do Amaral. EFCB. 1924. óleo sobre tela. 142 x 127 cm. Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.



Vista do Edifício Saldanha Marinho na rua Libero Badaró. São Paulo. 1947.

vidual y la sociedad participativa”, no nº 20 de *Lars*, a revista valenciana infelizmente desaparecida: “trata-se de um bem-sucedido centro experimental concebido como rua-teatro ou passagem, no qual o palco, os bastidores e a plateia se fundem e inter-relacionam num espaço único que se abre para o exterior através de uma grande vidraça ajardinada [...] no qual o protagonismo da encenação teatral recai igualmente nos atores e no público”.)

Não muito longe do Centro, embora como que em outro mundo, encontramos uma zona industrial sob medida para rodar um filme de ação, onde reparo em trilhos de trem — com suas correspondentes arquiteturas —, suponho que já desativados, nos muros da cervejaria Antarctica e numa pracinha arborizada com uma alvíssima e encantadora igreja *déco*, anônima, uma das poucas imagens que, apesar de registrada por Ballester, acabou se perdendo no intrincado labirinto dos seus arquivos digitais. Zona industrial que tem a ver com uma certa São Paulo com grafites em homenagem ao comunista Luis Carlos Prestes, o Cavaleiro da Esperança, como o chamava seu correligionário Jorge Amado; grafites captados em 1947 pela câmera de Dmitri Kessel, um daqueles sólidos, maravilhosos fotógrafos do semanário norte-americano *Life*, que naqueles anos realizou, sempre com grande proveito, várias viagens ao Brasil, e tem algumas de suas fotografias reproduzidas no livro de Elizabeth Bishop sobre o país, editado em 1967.

No caminho, o alto monólito vermelho de Lina Bo Bardi, no viaduto Diário Popular.²⁹

De muitos lugares por onde passamos, sempre avistamos um alto edifício branco, coroado por uma bandeira. Eu pensava que fosse o Martinelli, marco em sua época (1924-1934), porque, iniciativa de um imigrante italiano, o industrial Giuseppe Martinelli, com seus 30 andares, foi o primeiro “arranha-céu” desta cidade que hoje tem uma infinidade deles. Mas não, não é o Edifício Martinelli, que fica perto, só que é bem mais baixo, e sim o prédio do Banespa, o Banco do Estado de São Paulo.³⁰ Também conhecido como Edifício Altino Arantes, a construção é de 1939-1947, com algo de arremedo do Empire State Building, e no alto tem uma bandeira que é o pendão tricolor do Estado de São Paulo. Rebatizamos rapidamente o Banespa como “pseudo-Martinelli”, como se protagonizássemos um falso cronicão medieval. E assim continuaremos a chamá-lo, de onde quer que o vejamos. Duas das minhas imagens preferidas desse prédio, e da cidade: uma tirada num domingo, de uma ponte, a outra de um parque, se não me engano ao lado da praça do Palácio das Indústrias, onde a vegetação tropical dialoga com a terra vermelha, tão paulista.

Passeio noturno, metade de carro, metade a pé, pelos arredores do Banespa, a região do autêntico Martinelli³¹ — por fim, decepcionante: assim são às vezes os pioneiros —, a rua Libero Badaró, tendo ao fundo um edifício *déco* que encontro em muitas fotos antigas (Edifício Saldanha Marinho, de 1933) e outras ruas de uma cidade que agora mostra um rosto fantasmagórico, entre metafísico e inquietante, quase sinistro, como todas as *Cities*, desde a original, de Londres, até as de Nova York, Buenos Aires ou Valparaíso, que eu, colecionador contumaz do que quer que seja, já armazenei na memória junto com alguns espaços parecidos, espaços do teatro e da fantasmagoria do capital, particularmente estranhos na depauperada América Latina.

Interminável São Paulo. De carro, pelo Centro Velho, e pelos arredores do Copan, junto à arborizada praça da República — Lapouge a achava, em 1950, *belle et un peu triste* —, quantos blocos de apartamentos que nos chamam a atenção, quantos edifícios entrevistos, registrados, fotografados de passagem, sobre os quais gostaríamos de saber mais, mas com os quais não voltamos a nos reencontrar, nem nesta, nem na segunda viagem. Quantas cenas humanas, também — às vezes desumanas, infra-humanas, pois aqui a miséria está longe de ser brincadeira —, que vamos atribuindo a outros possíveis fotógrafos: isso é para o Thomas Farkas; isso, para Cristiano Mascaro; isso, para Mauro Restiffe; isso, para Claudio Edinger; isso, para Sebastião Salgado; isso, para Andrés Serrano; isso, para Bruce Weber; isso, para Dionisio González, fotógrafo das favelas...

Lugares que em princípio não estavam nos planos de trabalho e que foram nos seduzindo. Por exemplo, o Mercado Municipal (1928-1933),³² do escritório do onipresente Ramos de Azevedo, falecido pouco antes. Por exemplo, o estádio do Pacaembu,³³ oficialmente Estádio Municipal Paulo Machado de Carvalho, de estilo con-

^[1] p. 159

^[2] pp. 178-181

^[3] pp. 48-49

^[4] pp. 176-177

^[5] pp. 154-155

^[6] pp. 160-163

^[7] p. 153

^[8] pp. 34-35,47, 50- 53, 61, 64-65, 67 e 148-149

^[9] p. 55

^[10] pp. 40-41

^[11] pp. 172-173 e 175

tudentemente *déco*, perto do qual passamos várias vezes, de carro. Chamam-nos a atenção seus portões e, acima deles, a tipografia: ver sua fotografia tirada em 1940, quando da sua inauguração, por Hildegard Rosenthal, de quem logo se falará, ou alguma outra da mesma época da norte-americana Genevieve Naylor, outra das melhores cronistas daquele Brasil. Lendo o apaixonante livro *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, de Nicolau Sevcenko (São Paulo, Companhia das Letras, 1992), encontrado em Lisboa em sua terceira reimpressão, de 2003, e que trata muito benjaminianamente da “metropolização desenfreada” da cidade, de sua polifonia arquitetônica e urbanística, de suas vanguardas e de sua brasilidade — incluído meu admirado Ribeiro Couto, hoje pouco lido —, ficarei sabendo que o anseio por esse estádio já ganhara corpo no final da década de 1910, época na qual, segundo o autor, “São Paulo era a maior potência desportiva da América Latina”. Por exemplo, no próprio bairro de Higienópolis, o Edifício Bretagne (1958), um dos mais híbridos, mais singulares, mais delirantes e mais sofisticados de todos os que visitamos — na realidade, mal o espiamos, sem lhe dedicar todo o tempo que mereceria —, obra do estranho João Artacho Jurado, autodidata que, aliás, era filho de imigrantes espanhóis. Edifício paradigmático, já desde seus pilotis como que inflados, de certa poética *fifties*, com um quê de hollywoodiano, e que alguém — não consigo lembrar quem — nos recomendou com uma ênfase que se revelou plenamente justificada. (Do ainda relativamente mal conhecido Artacho Jurado, escapou-nos, no Centro, o Edifício Viadutos, de 1956.)

Sempre em Higienópolis, bairro cheio de gratíssimas surpresas, de passagem, na praça Vilaboim, divisamos, entre as árvores, um magnífico edifício residencial de dois blocos — um de sete, outro de oito andares —, sobre pilotis, que nos atrai poderosamente por seu cromatismo, vermelho e amarelo, todo revestido com essas pastilhas com que deparamos por toda parte, algo que sem dúvida teria me escapado — de fato me escapara nas minhas duas viagens anteriores — não fosse o aviso de Ballester, que gosta dos detalhes construtivos exatos, e que se revelou muito afeito ao *gresite* paulistano. Sergio detém o veículo. Edifício que obviamente logo achamos nos livros que sempre temos à mão, a modo de *baedekers*: o Louveira (1946-1950),³⁴ de João Vilanova Artigas, antigo membro da equipe de Warchavchik e que durante toda a vida militou no Partido Comunista Brasileiro (PCB), sempre discutindo com a linha mais proletarista, embora ele mesmo às vezes tenha errado a mão, como quando qualificou Le Corbusier de... agente do imperialismo. No hall, destaque para um mural novecentista, classicista, italianizante, de Rebolo. Vilanova Artigas, elogiado por sua “severa moral” por Lina Bo Bardi, em 1950, no primeiro número de sua revista *Habitat*. Aqui, como em outras obras, contou com a colaboração do engenheiro Carlos Cascaldi. Ballester, já sozinho, também fotografaria sua casa, de 1949.³⁵

No Centro, com frente para o parque Dom Pedro II, o Guarany,³⁶ um bloco circular de apartamentos, isolado, alto e formidável, de 1936-1942, projetado por Rino Levi, outro grande arquiteto paulista, formado em Milão e Roma, pois as raízes e a conexão italianas são fundamentais neste país, concretamente nesta cidade. Remexendo nos fabulosos arquivos online da *Life*, encontrarei esse bloco, sem menção à autoria, entre os maravilhosos clichês em preto e branco que o já citado Dmitri Kessel trouxe de São Paulo em sua viagem de 1947. Ballester, em outra ida à cidade, realizaria impressionantes fotografias do hall e das escadas do Guarany. Antes, em 1932, já existia não longe dali, na avenida Brigadeiro Luís Antonio, outro edifício de Levi, o Columbus (1929-1932), hoje demolido. Faltou-nos visitar seu Instituto Sedes Sapientiae (1940-1942).

Rino Levi, o segundo da lista, cronologicamente, depois de Warchavchik, e mais um dos não poucos artífices da modernidade arquitetônica paulista. Por força, muitos deles ficaram fora de campo e deste texto, mas não se podem deixar de mencionar, entre outros, Osvaldo Arthur Bratke, do qual Ballester visitará e fotografará, em outra viagem, a maravilhosa Fundação Maria Luisa e Oscar Americano³⁷, no Morumbi, sua obra-prima, de 1953, que de início foi moradia desse casal amigo e que é uma das mais bem elaboradas mansões brasileiras daquele tempo, revelando influências californianas, principalmente de Richard Neutra; Roberto Cerqueira Cesar, colaborador de Levi; os poloneses Lucjan Korngold — de quem vale recordar alguns notáveis edifícios funcionalistas que ele construiu na Varsóvia do entreguerras, bem como seu trabalho em Tel-Aviv, e cuja obra-prima brasileira é o CBI-Esplanada (1946) — e Victor Reif; Henrique Mindlin, que será também um dos primeiros historiadores da contribuição brasileira ao movimento moderno, num livro de 1956 prefaciado por Siegfried Giedion, do qual



Vista do Edifício Guarany, São Paulo. 1947. Foto de Dmitri Kessel.



Mário de Andrade. anos 1930. Foto de B. J. Duarte.

^[38] pp. 132-133

^[39] pp. 126-131

existem edições em vários idiomas, sendo a última, curiosamente, a brasileira, de 1999; o *déco* Jayme Fonseca Rodrigues; o austríaco Bernard Rudofsky, que esteve aqui entre 1938 e 1941 — duvido que se conserve sua bela relojoaria — e que mais tarde, durante sua longa temporada nova-iorquina, ganharia grande projeção — e que em 1964 foi curador da mostra *Architecture Without Architects* —, que tem uma pequena obra na Espanha, em Nerja... E por último os compatriotas dos Bardi, muito numerosos, Daniele Calabi, Giancarlo Gasperini, Giancarlo Palanti — da antiga equipe de *Casabella* e que em 1948 fundou, com Lina Bo Bardi, o Studio d’Arte Palma, dedicado ao mobiliário — e Marcello Piacentini, visitante ocasional a quem se deve o Edifício Matarazzo, de 1939 (hoje palácio do Anhangabaú)... Também eles são autores da inabarcável sinfonia paulista, sinfonia pluri-nacional — além de ser há décadas uma terra de imigração, um certo indivíduo chamado Adolf Hitler também teve algo a ver com isso —, na qual também contribuíram alguns cariocas que, assim como Niemeyer, também construíram aqui; por exemplo, Álvaro Vital Brazil e seu sócio Adhemar Marinho — autores do belíssimo Edifício Esther (1935-1938), na praça da República —, Eduardo Corona, Hélio Duarte, os irmãos MMM Roberto — de quem admiramos tantas obras-primas no Rio e que aqui fizeram, na Paulista, o Edifício Anchieta (1941) —, Abelardo Riedy de Souza, José Roberto Tibau...

Não estava, em princípio, nos nossos planos, mas foi uma grata surpresa para ambos a harmonia da Cidade Universitária de São Paulo.³⁸ Menos espetacular que a de Caracas — e sem aquela presença da arte moderna que singulariza esta última —, também tem seu atrativo. Fascinante sua praça central, muito metafísica, com a Antiga Reitoria ao fundo — na grande livraria universitária fazemos uma grande colheita bibliográfica: Ballester, por exemplo, leva a reedição fac-similar do *Pau-Brasil* organizada por Jorge Schwartz para sua *Caixa modernista* —, no centro, uma imponente torre e a um lado, uma espécie de gramado com pedras, com certo sabor japonês, o que não é de estranhar nesta cidade com tamanha presença nipônica. Interessa-nos também o centro esportivo. Principalmente, aquele que nos parece o melhor edifício do conjunto, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU),³⁹ obra tardia (1961-1969) de Vilanova Artigas, novamente em colaboração com Cascaldi, edifício de um brutalismo concretista muito eficaz, com uma ágora central muito bem resolvida e que inspirou em Ballester — eu me lembro dele lá, em estado febril, quando já não dispúnhamos de muito tempo, pois tínhamos um encontro inadiável do outro lado desta cidade de congestionamentos-monstro. Vilanova Artigas, portanto: o mestre daquela que Hugo Segawa chamaria “linha paulista”, o farol da Arquitetura Nova, desenvolvida por seus discípulos Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre. (Durante os anos da ditadura, Ferro e Lefèvre abandonariam o PCB para unir-se à guerrilha de Carlos Marighella, e acabariam na cadeia. Mais tarde, Ferro se exilaria na França.)

Fascínio, também, pela vegetação da região: essas árvores de flores inesquecivelmente amarelas (ipês-amarelos?) que também ficaram marginalmente registradas por um Ballester momentaneamente impressionista, a exemplo do fotógrafo local Zé de Boni, que registra aleluias, eritrinas, candelabros, espatódeas, flamboyants, ipês-amarelos, ipês-roxos, jacarandás, paineiras, patas-de-vaca, quaresmeiras, sibipirunas, tipuanas, bela música de palavras, pois, assim como Nova York, esta cidade é de muito concreto, mas também de muitas flores... Na minha visita seguinte a São Paulo, voltei à Cidade Universitária e descobri nela mais dois lugares de magia bastante especial, que naquela primeira incursão não nos chamaram a atenção. Por um lado, o Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP), que não sei por que eu não tinha incluído nas minhas prioridades, mas que é uma das joias menos conhecidas da cidade, com seu Giorgio de Chirico, suas Tarsilas, suas peças geométricas europeias e brasileiras; a partir de 2012, iniciaria sua transferência para outro edifício do conjunto monumental do Ibirapuera, o Palácio da Agricultura (1953), também projetado por Niemeyer, que durante muito tempo foi ocupado pelo Departamento Estadual de Trânsito de São Paulo (Detran.SP). Por outro lado, o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), fundado em 1962 pelo grande Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*, 1936); e, dentro dele, a coleção que pertenceu a Mário de Andrade, que também tinha olho, e tempo, para a pintura de sua época, para a arte plumária amazônica, para o barroco e assim por diante, sem falar dos seus conhecimentos musicais nem de sua obra fotográfica *twenties*, que exprime seu fascínio pelo Brasil profundo.

Mário de Andrade: seu curioso rosto mulato, expressionista, quase histriônico por momentos, emoldurado por óculos redondos um pouco *à la* Harold Lloyd, saúda-nos de um retrato fotográfico em dramático claro-escuro,

^[30]
^[34] pp. 134 e 135

^[35] pp. 138-139

^[36] pp. 142-145

^[37] pp. 170-171

^[38]

numa exposição realizada num prédio municipal do Centro, que não teríamos visto se Jorge Schwartz, grande amigo que tanto nos ajudou nesta nossa *pauliceia*, não nos tivesse arrastado até lá, com seu habitual entusiasmo. Uma exposição sobre o fotógrafo e cineasta paulista Benedito Junqueira Duarte, colaborador — entre outras coisas com fotomontagens — da revista *São Paulo*, que durante os anos 1930 trabalhava — assim como o autor de *Macunaíma* — para a Prefeitura e cuja câmera de “caçador de imagens” — como muito bem intitularam a exposição — foi a primeira a captar, às vezes com traços rodchenkianos, a São Paulo moderna e em permanente transformação — luminosos no Martinelli, viadutos, túneis, a construção do estádio do Pacaembu, enchentes —, bem como o rosto de outros escritores da geração modernista, entre eles, vestido com um inverossímil terno listrado, o poeta Cassiano Ricardo, com uma arara no braço, como corresponde ao autor de um livro tão maravilhosamente intitulado *Vamos caçar papagaios* (1926). Cassiano Ricardo, o mais talentoso dos modernistas do grupo verde-amarelo, cujos integrantes — já citei outro deles, Menotti del Picchia — viriam a abraçar o integralismo, uma variante local do fascismo, liderada por Plínio Salgado.

O Duarte cineasta: autor de uma fita paulista que eu gostaria de ver, *A metrópole de Anchieta*, de 1952.

Lembro-me, a propósito desse Duarte — que até agora, para ser sincero, era para mim um completo desconhecido —, de outra interessantíssima fotografia da mesma época, Hildegard Rosenthal, que também só conheci graças a Jorge Schwartz, ao incluir obras dela na já citada mostra brasileira do IVAM. A alemã Hildegard Rosenthal, que chegou ao Brasil em 1937, tinha estado anteriormente, entre 1934 e 1935, na Paris das vanguardas. Suas impecáveis visões urbanas de São Paulo são muito Nova Visão e enormemente sugestivas, especialmente as noturnas, com chuva e neons. Hildegard Rosenthal sempre me pareceu — digo isso sabendo perfeitamente que esse tipo de fórmula é reducionista — um Horacio Coppola de São Paulo. Ambos falam, com dicção por vezes rodchenkiana, de um momento de passagem, de expansão decisiva de suas respectivas cidades, Buenos Aires e São Paulo, duas das maiores do subcontinente. No caso de Rosenthal, isso se resume na foto de um anúncio que rezava assim: “São Paulo: a cidade que não para de crescer”. O Martinelli aparece repetidas vezes em suas visões do Centro. O panorama mais completo sobre sua obra encontra-se no catálogo da exposição *Metrópole*, organizada em 2009 pelo Instituto Moreira Salles (IMS), que tanto vem fazendo pela história da fotografia brasileira. (Em 2010 eu receberia o convite para a exposição conjunta Coppola–Rosenthal, organizada por Schwartz no Museu Lasar Segall, do qual agora é diretor.)

Já na minha ausência, Ballester visitaria por conta própria a Casa de Vidro (1949-1951),⁴⁰ a *casa della vita* de Lina Bo Bardi — que a projetou — e do marido, edifício hoje transformado no ativíssimo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. A Casa de Vidro, que também aparece no diário de Partenheimer: um lugar único, distante do Centro, no Morumbi, na rua General Almérico de Moura. A Casa de Vidro, alto mirante sobre pilotis: um dos *hauts lieux* desta metrópole, que dali pode ser contemplada de longe, como uma fantasmagoria, um pouco como Caracas é contemplada da perspectiva de certas mansões afastadas, e recorde, por exemplo, a do desaparecido historiador de arte, colecionador e fotógrafo Alfredo Boulton. À margem deste texto que vai chegando ao fim, reproduzo uma fotografia antiga, de Chico Albuquerque, da mansão transparente dos Bardi, cujo nome, aliás, sempre me traz à memória a *Maison de verre* de Pierre Chareau, no VII *arrondissement* de Paris. Nela, a construção aparece no topo de um morro pelado: nada a ver com a vegetação em meio à qual hoje se ergue o edifício, vegetação que inclui algumas plantas doadas à arquiteta por seu amigo Burle Marx, referência obrigatória no Brasil quando se fala de plantas em geral e de jardins em particular. Quando, em 2002, visitei a Casa de Vidro, fazia três anos que Bardi havia falecido, quando faltavam apenas alguns meses para que completasse os cem; Lina o precedera em 1992. Ainda estavam lá as pilhas de jornais e revistas, a velha geladeira; nas estantes aéreas ainda estava, intacta, a biblioteca, e nas paredes, muitos quadros — lembro-me de um de Roberto Matta —, embora já não estivessem lá os de Morandi. Que casal realmente fascinante, os Bardi, brasileiros por opção de vida, como ela frisou mais de uma vez, e aqui devo lembrar, a propósito, as belas linhas em que ela narra seu desembarque no Novo Mundo, no Rio de Janeiro de 1946: “Deslumbre. Para quem chegava pelo mar, o Ministério da Educação e Saúde avançava como um grande navio branco e azul contra o céu. Primeira mensagem de paz após o dilúvio da Segunda Guerra Mundial. Me senti



Cassiano Ricardo, anos 1930. Foto de B. J. Duarte.



Edifício Martinelli, São Paulo, 1932. Foto de Martin Munkacsi.



Avenida São João, c. 1940, São Paulo. Foto de Hildegard Rosenthal.



Casa de Vidro, projeto e residência de Lina Bo Bardi, 1949-1951, Morumbi, São Paulo. Foto de Chico Albuquerque.

num país inimaginável, onde tudo era possível”. Eu já tinha conhecimento de Lina Bo Bardi muito antes de pisar em São Paulo: neste mesmo continente, no vizinho Uruguai, em 1996, graças ao meu amigo, o arquiteto e pintor Rafael Lorente, que me mostrou um documentário em torno da vida e da obra da arquiteta italiana, no qual, além de sua obra paulista, também se falava muito dos seus trabalhos em Salvador, entre 1958 e 1964, etapa especialmente frutífera, sobre a qual havia depoimentos de Caetano Veloso, com quem ela teve intensa convivência, bem como com Pierre Verger, Hans J. Koellreutter — o introdutor no Brasil da música dodecafônica —, Glauber Rocha e Gilberto Gil.

Ficará por comentar, para minha tristeza, a casa-biblioteca, na distante rua Princesa Isabel, de um dos grandes bibliófilos do nosso tempo, o recentemente falecido José Mindlin. É pena falar no passado de uma pessoa tão maravilhosa e de um dos meus refúgios paulistanos preferidos, que pude visitar em três ocasiões. O hospitaleiro e generoso Mindlin — uma lembrança também para Guita, sua esposa, que de tanto lidar com livros chegou a se especializar no restauro de papel — era irmão do citado Henrique Mindlin, arquiteto, justamente, dessa outra *casa de vida* que foi também um fantástico templo da leitura, e cujos tesouros, por decisão de quem os reuniu, passaram a integrar a Biblioteca Brasileira, na USP.

Para mim, a estada termina como começou, n’A Figueira: “pura felicidade”.

^[*] “Pedestres de São Paulo”, segundo a fórmula de Léon-Paul Fargue (Le Piéton de Paris, 1939), mas a verdade é que, embora tenhamos caminhado bastante, andamos mais de automóvel — mais uma vez, obrigado, Sergio Guerini. Foram prévias deste texto, em 2008: “El São Paulo de Niemeyer”, publicado no suplemento El País Semanal de Madri, em 3 de fevereiro — e depois, em francês, como “São Paulo la moderniste”, em 12 de março, no Courier International, de Paris —, e “José Manuel Ballester: Fotovisión de São Paulo”, publicado no nº 108 de Descubrir el Arte, de Madri. O primeiro desses textos, aliás, inicialmente se intitulava — como acabo de constatar nos meus arquivos — “Calidoscopio paulista”. E outro, de 2010, “José Manuel Ballester, um pedestre de São Paulo”, incluído no catálogo da mostra Fervor da metrópole, celebrada na Pinacoteca do Estado. No que tange à bibliografia, o livro que mais manuseamos, entre outros motivos, por seu caráter de guia e seu formato confortável, muito adequado ao porta-luvas do carro, foi Quando o Brasil era moderno: guia da arquitetura 1928-1960 (Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001), de Lauro Cavalcanti, autor de outro volume também muito interessante, de caráter mais teórico, Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960) (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006). Mas tanto para preparar a viagem como, depois, para ruminá-la, consultei uma bibliografia muito variada, que incluiu diversos estudos de conjunto — um dos melhores, o de Hugo Segawa, Arquiteturas no Brasil: 1900-1990 (São Paulo, Edusp, 1998) —, diversas monografias sobre arquitetos, além de clássicos como o catálogo, com estupendas fotografias do arquiteto G. E. Kidder Smith — mais algumas de outros autores, entre os quais se destaca Marcel Gautherot — para a sensacional exposição Brazil Builds (1943), no Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York, muito elogiada por Mário de Andrade, cujo curador foi o arquiteto — coautor do próprio edifício da pinacoteca nova-iorquina — Philip L. Goodwin, que consegui contextualizar o modernismo arquitetônico numa tradição — o período evocado no subtítulo: 1652-1942 —, ainda que com demasiada ênfase no protagonismo carioca, pouca consideração para com Warchavchik e nula com Flávio de Carvalho, ou como o já citado livro de Henrique Mindlin, arquiteto, aliás, representado na mostra nova-iorquina. Bem como volumes sobre os mais diversos aspectos da vida paulistana, em particular, e brasileira em geral. Entre os últimos consultados, um dos mais curiosos: São Paulo metrópole das utopias: histórias de repressão e resistência no arquivo do Deops, organizado por Maria Luíza Tucci Carneiro, (São Paulo, Lazuli / Companhia Editora Nacional, 2009), onde se reúne um amplo mostruário dos arquivos policiais paulistas entre 1924 e a década de 1950. Nele pude ler estas palavras da trotskista Pagu, em seu romance social Parque industrial (1933): “Cada imperialista manda o seu ópio para a tapeação de nossa mocidade inconsciente. [...] Os Estados Unidos mandam o cinema. A Inglaterra, o futebol. A Itália, o padre. A França, manda a prostituição”. E uma multidão de histórias entremeadas, romances justapostos de anarquistas e comunistas, de alemães (nazistas ou, ao contrário, judeus antinazistas) e lituanos, de espanhóis e italianos, de motorneiros e gráficos... E sempre, Sevcenko, a quem darei a palavra no final desta nota. Falando dos anos 1920: “Afinal, São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados”.



Todas as obras reproduzidas são fotografias digitais.
Os títulos das fotografias foram mantidos no original, em espanhol.
Localização e informações sobre os lugares fotografados nas páginas 226 e 227.

*Todas las obras que aquí se reproducen son fotografías digitales.
Los títulos de las fotografías se han mantenido en español.
Ubicación y otros datos sobre los sitios retratados en las páginas 226 y 227.*

*All the works reproduced here are digital photographs.
The titles of the photographs have been kept in their original language, Spanish.
For the locations and information on the photographed places, see pages 226 and 227.*









Edifício grafiteado, 2007



à direita, São Vito, 2010



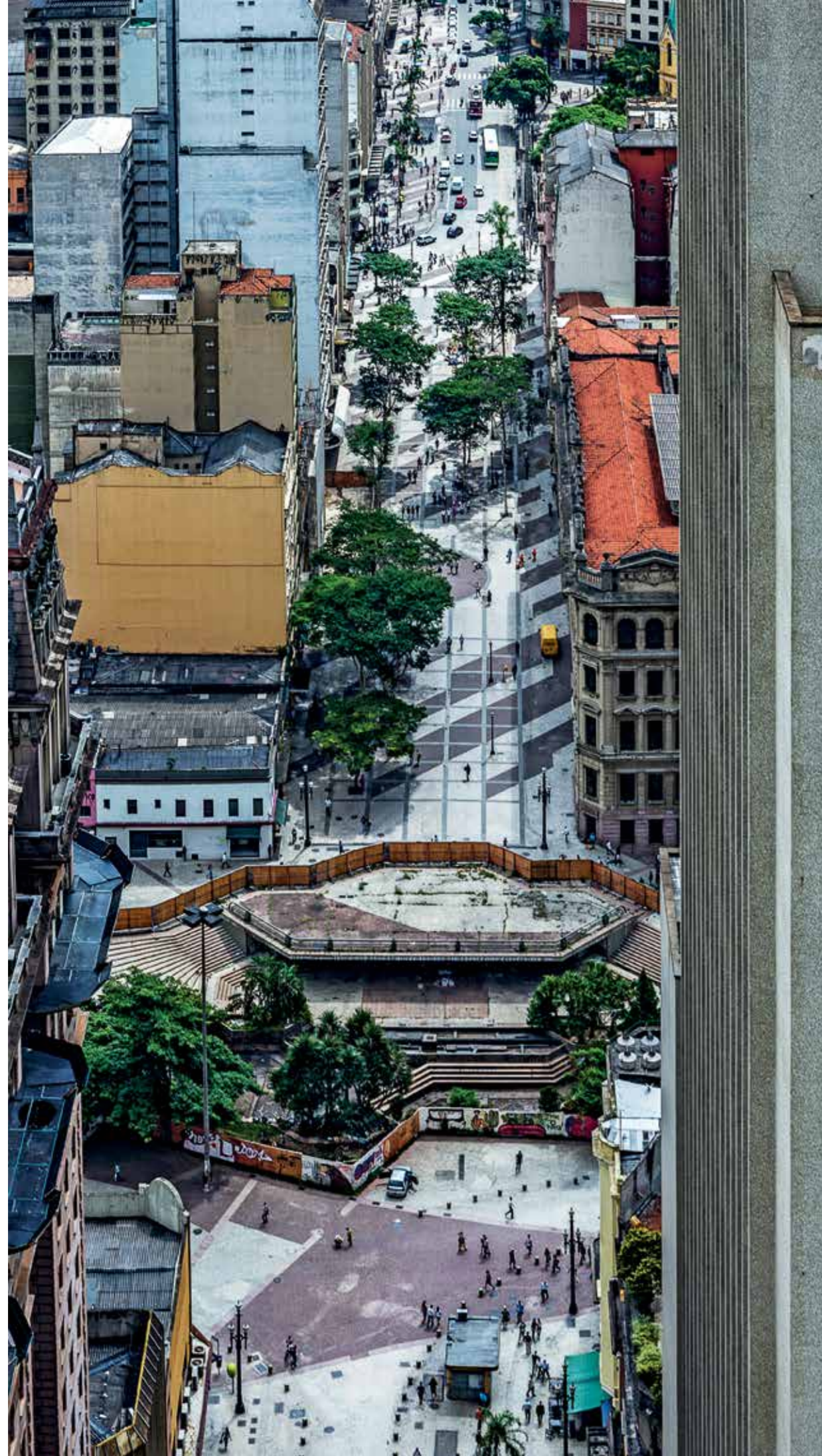




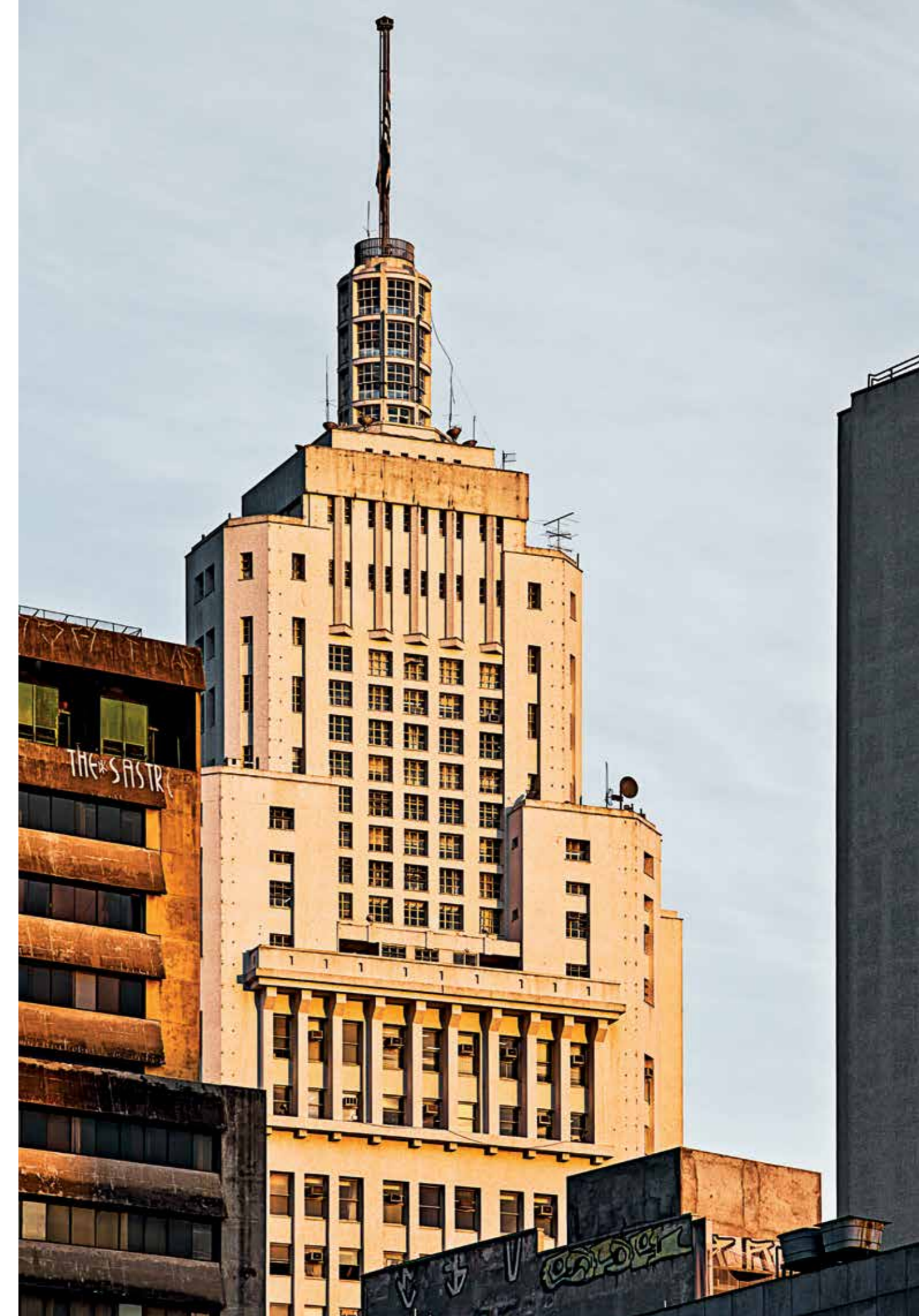
Rua Dom José de Barros, 2010
à esquerda, Alameda Barão de Limeira, 2007





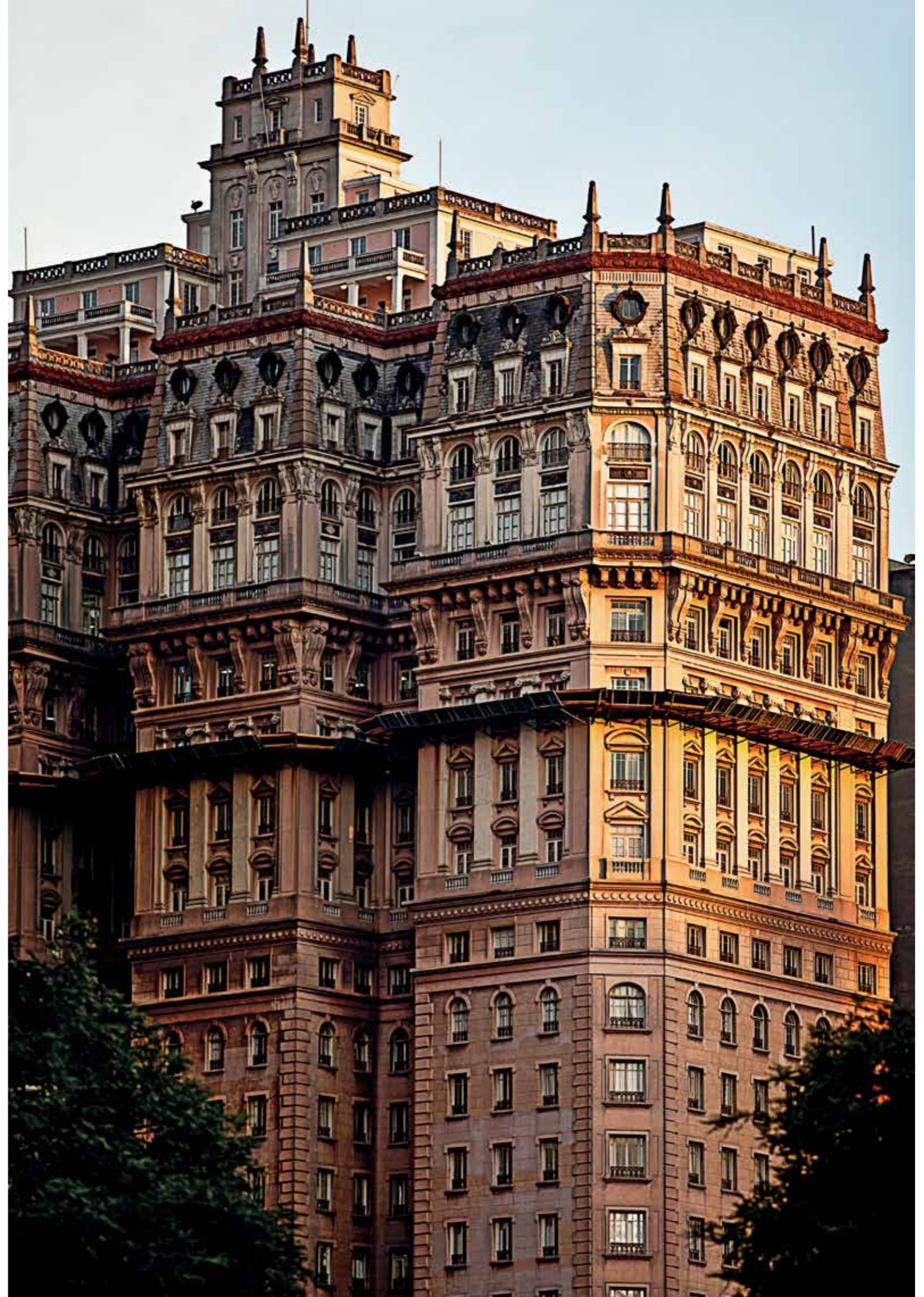


Vista desde Altino Arantes. 2010



Atardecer sobre Altino Arantes. 2010







Centro, 2010



Edifício branco 1, 2010



Edificio blanco 2, 2010



Hotel Jaraguá, 2010



64 Junto a Avenida Prestes Maia, 2010



Parque Don Pedro II, 2010



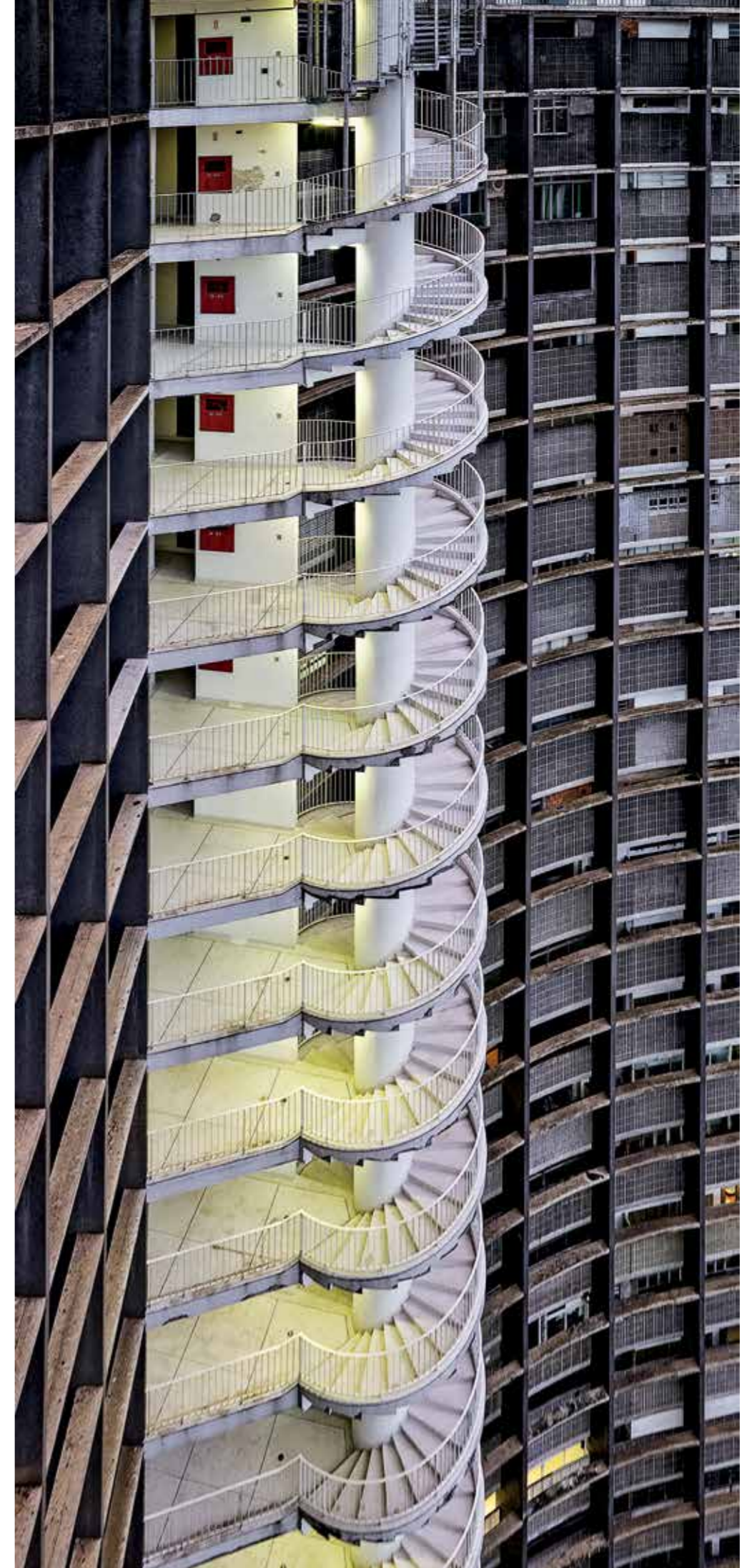








Antenas sobre São Paulo, 2010



Vista del Copan, 2007



Copan 1, 2007



Copan 2, 2007



Vista de São Paulo desde el Edificio Itália, 2007

p. 76-77, Vista desde el Copan, 2007





à esquerda, *Edifício Itália*, 2007



Edifício Montreal, 2007



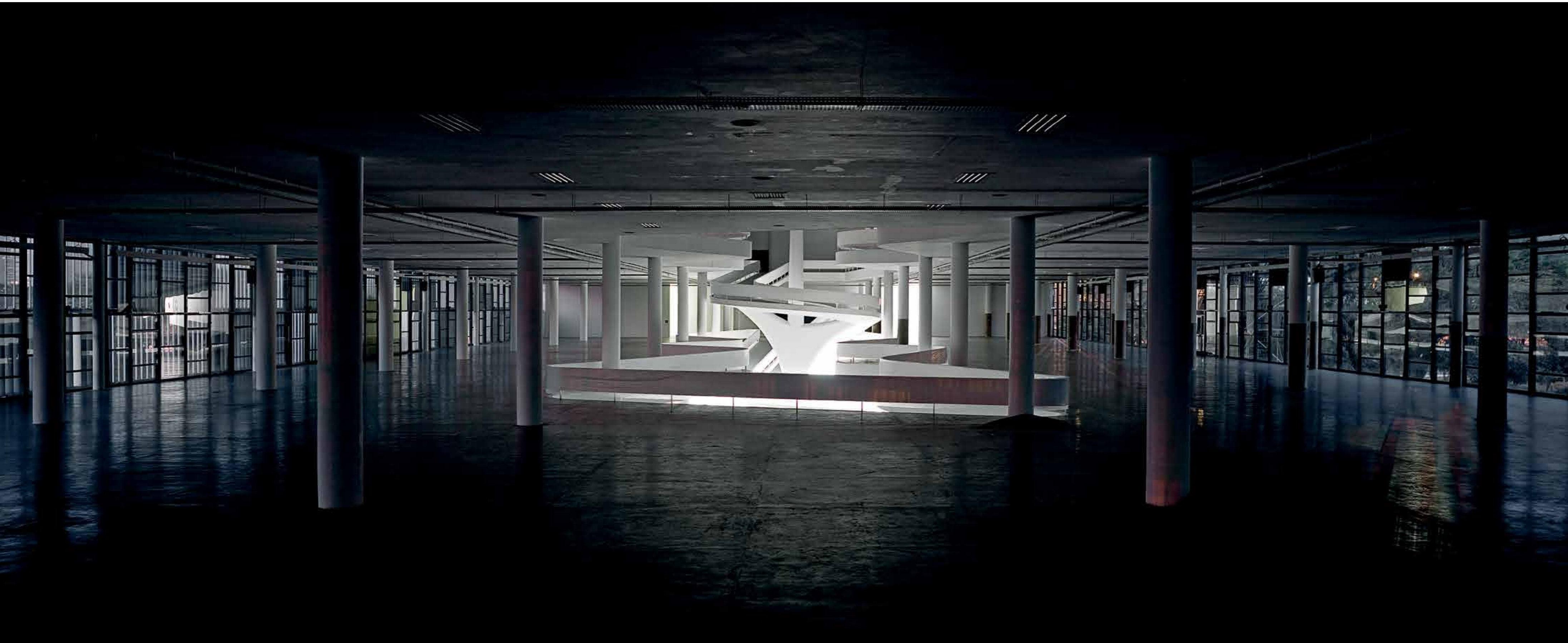














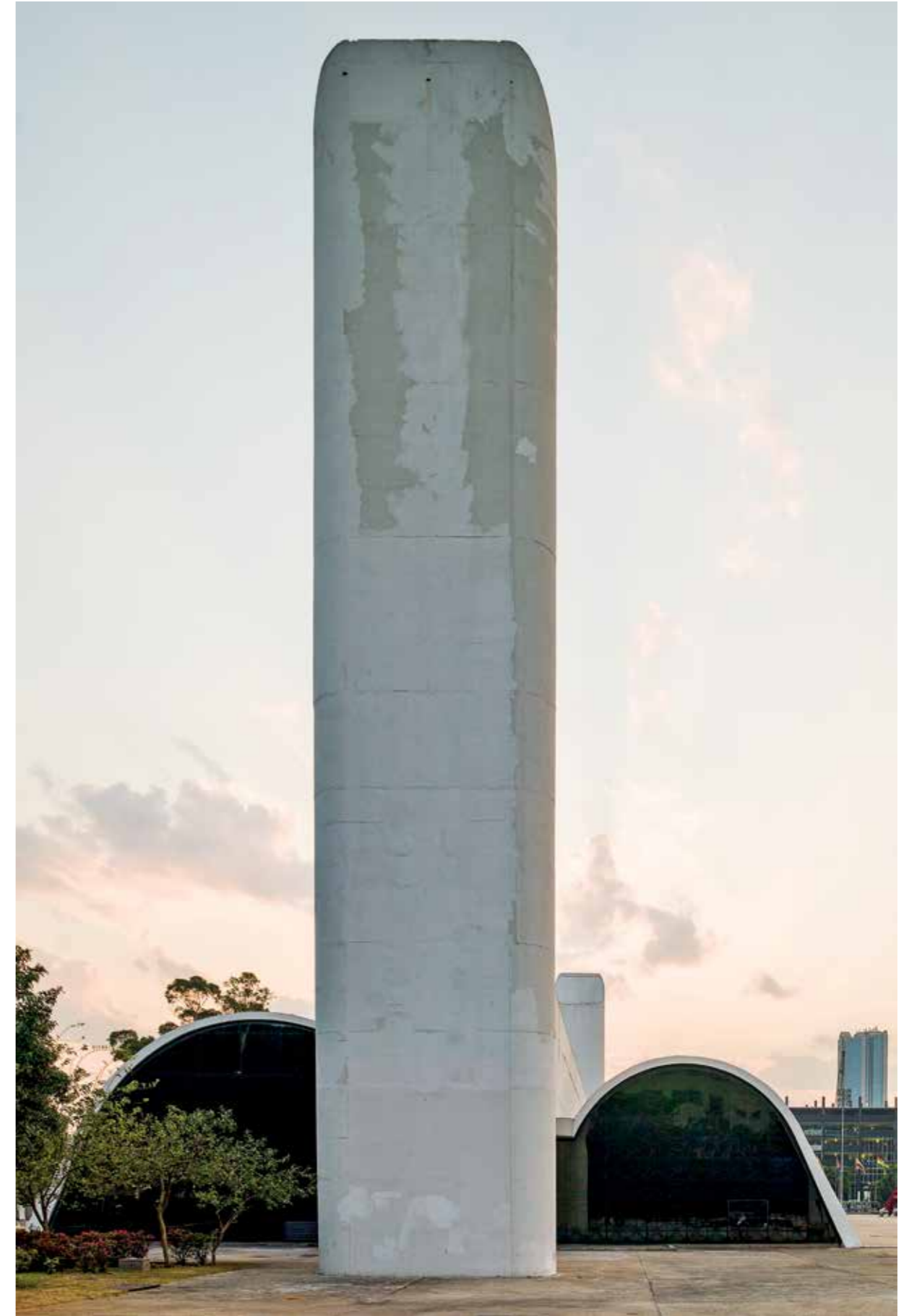


























Interior casa de vila de Flávio de Carvalho 5, 2007

à esquerda, Casa de vila de Flávio de Carvalho 1, 2007

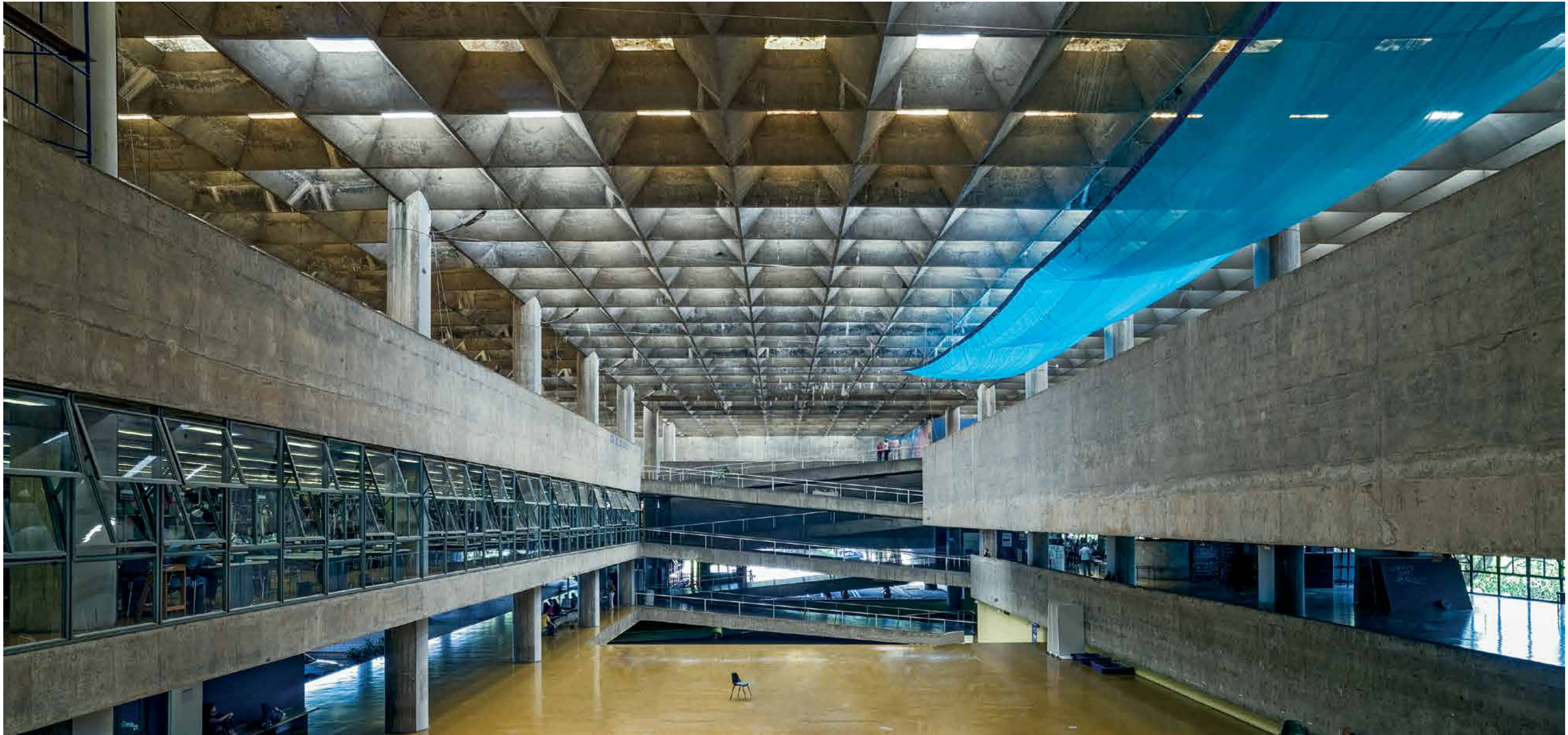




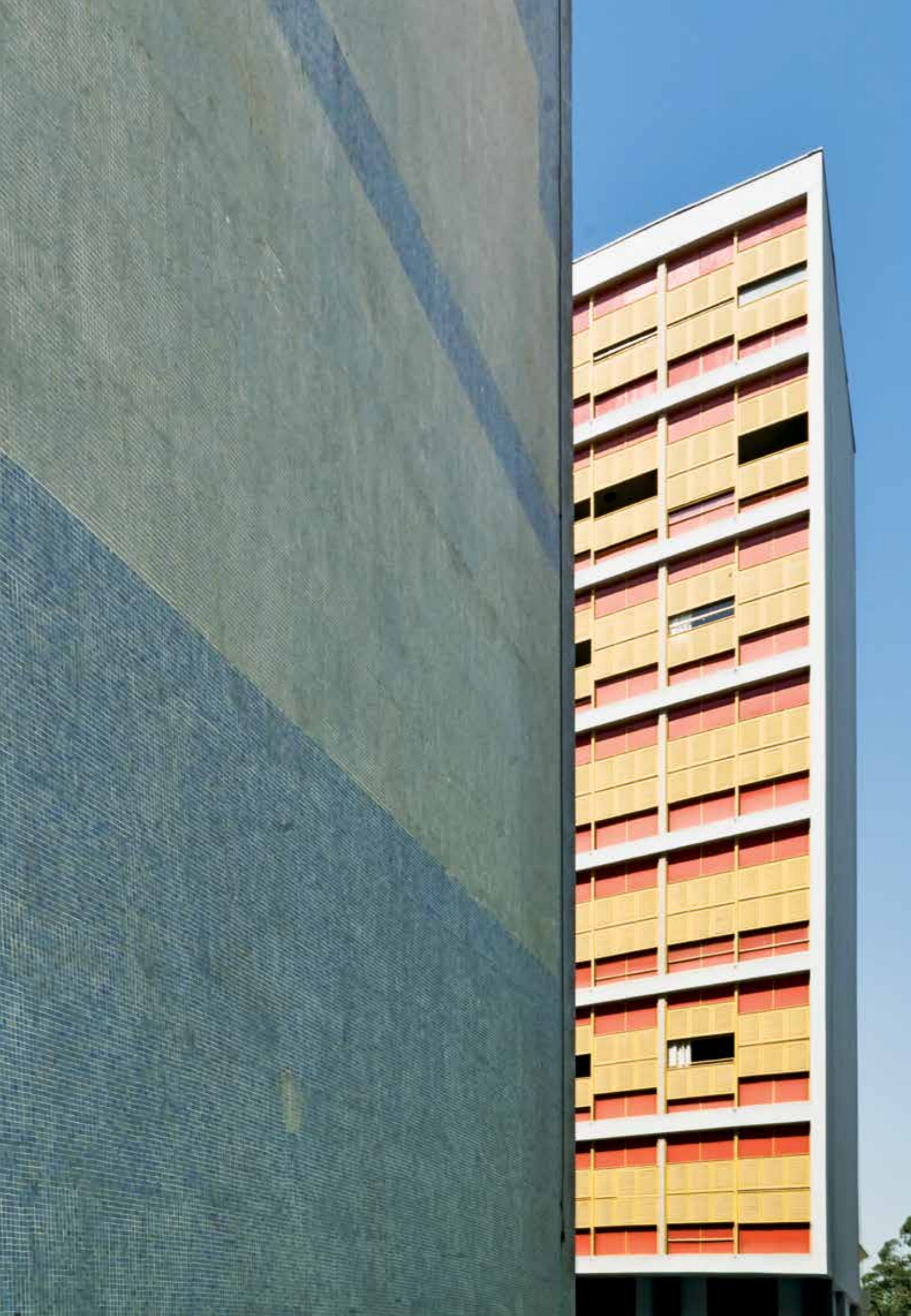












Edifício Louveira 1, 2007

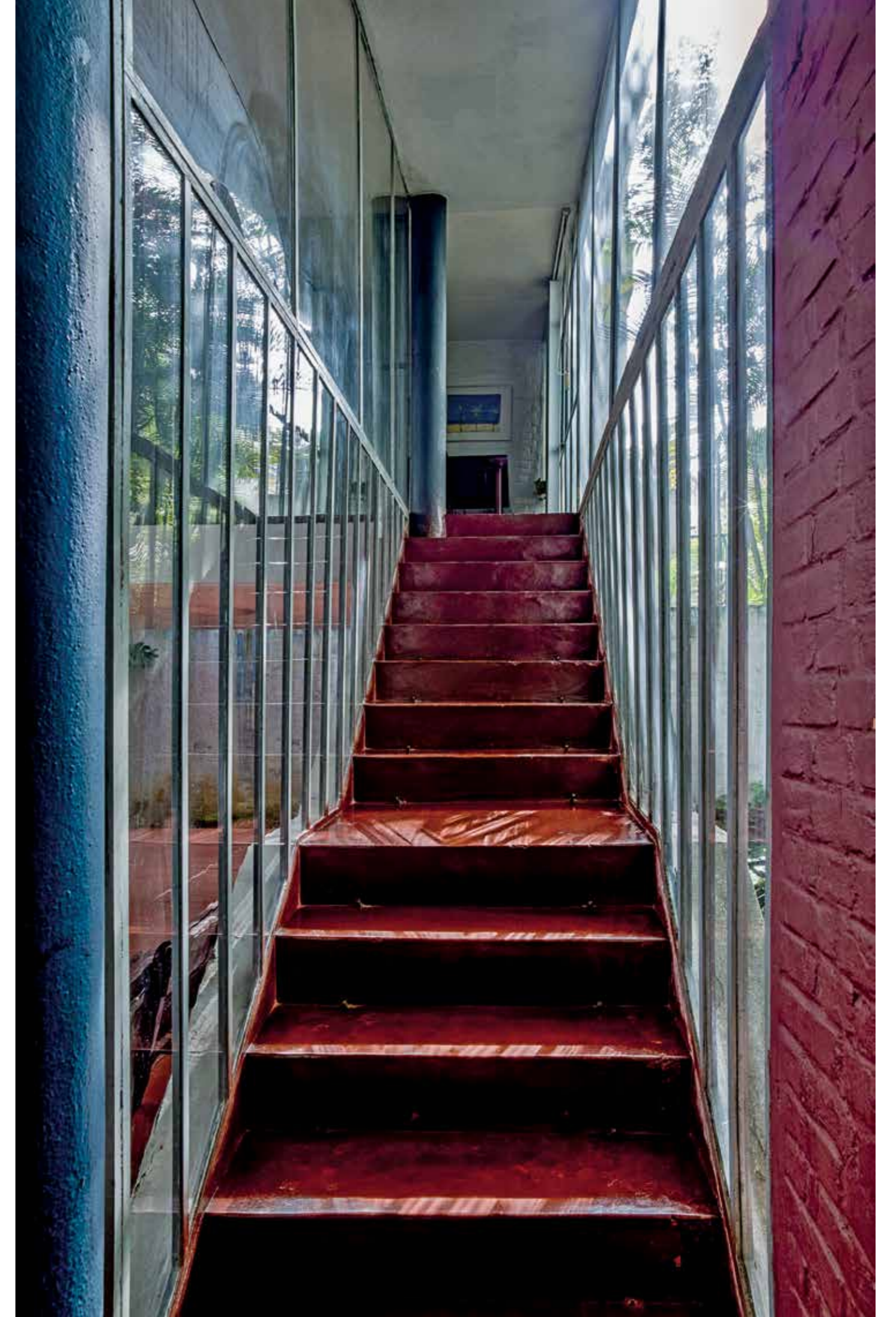


Edifício Louveira de cerca, 2007

p. 136-137, Escola Estadual Professor Jon Teodoro, Itanhaém, 2007



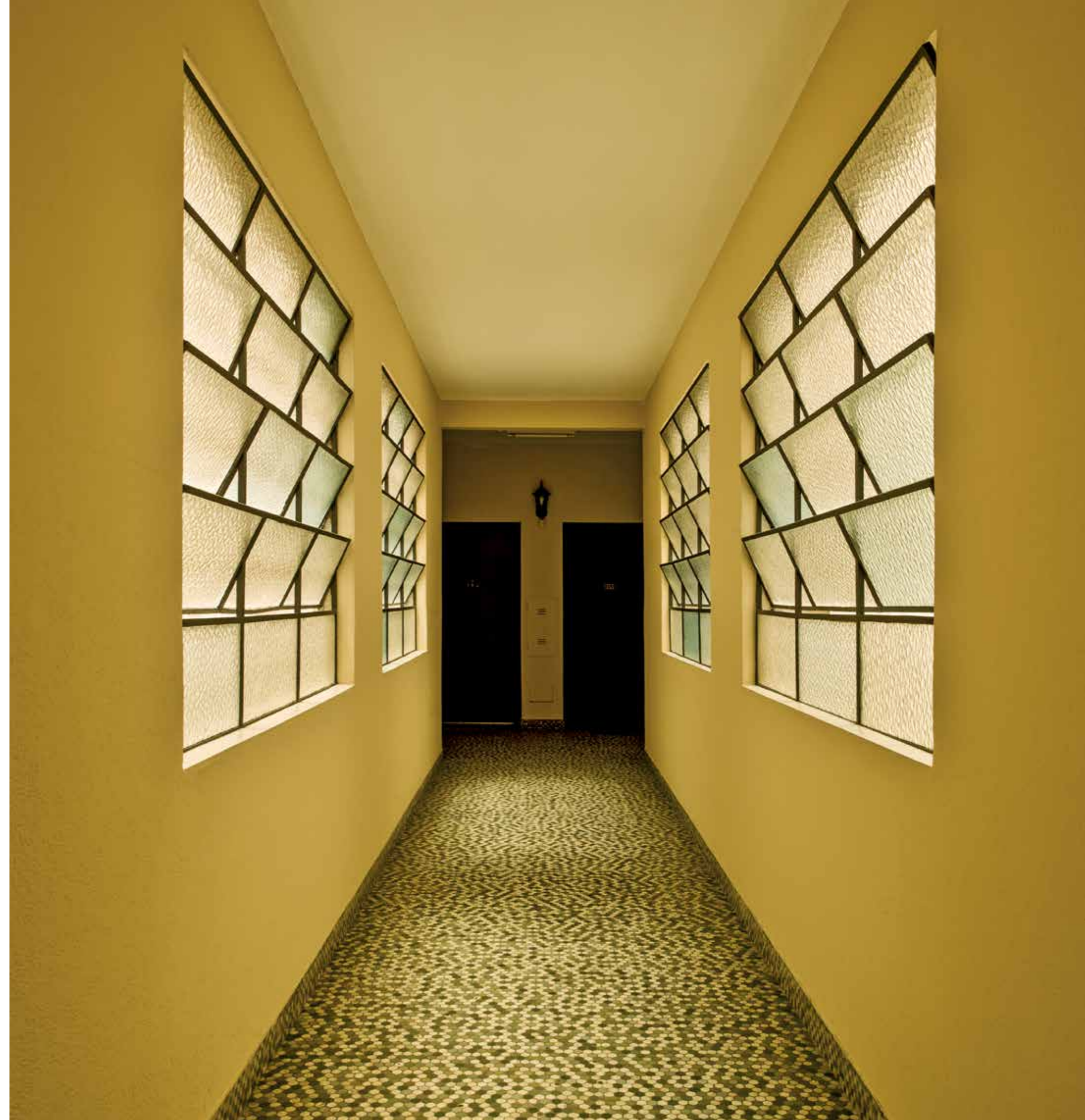


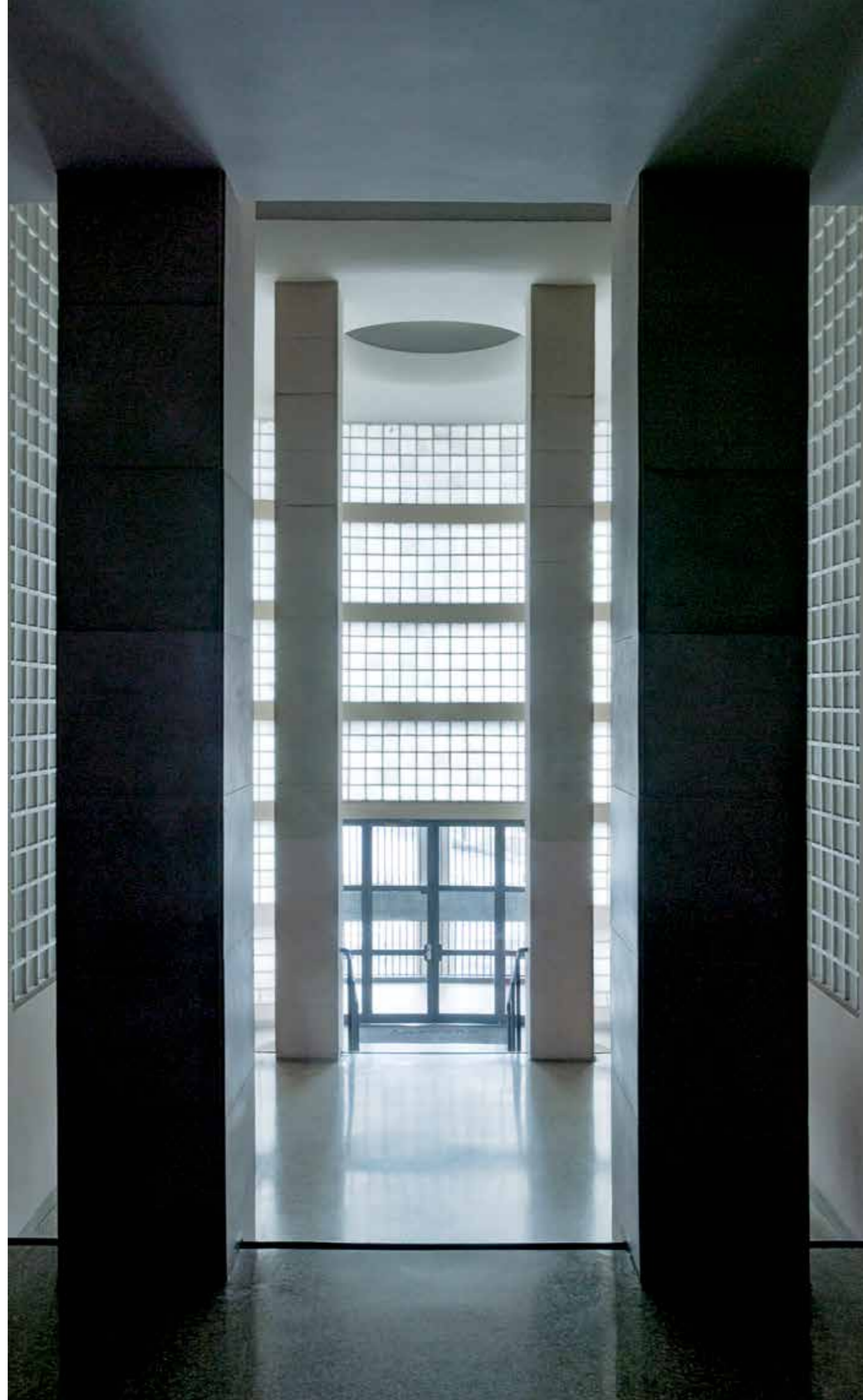




Edificio Guarany 1, 2010

à direita, Interior Edificio Guarany 2, 2010



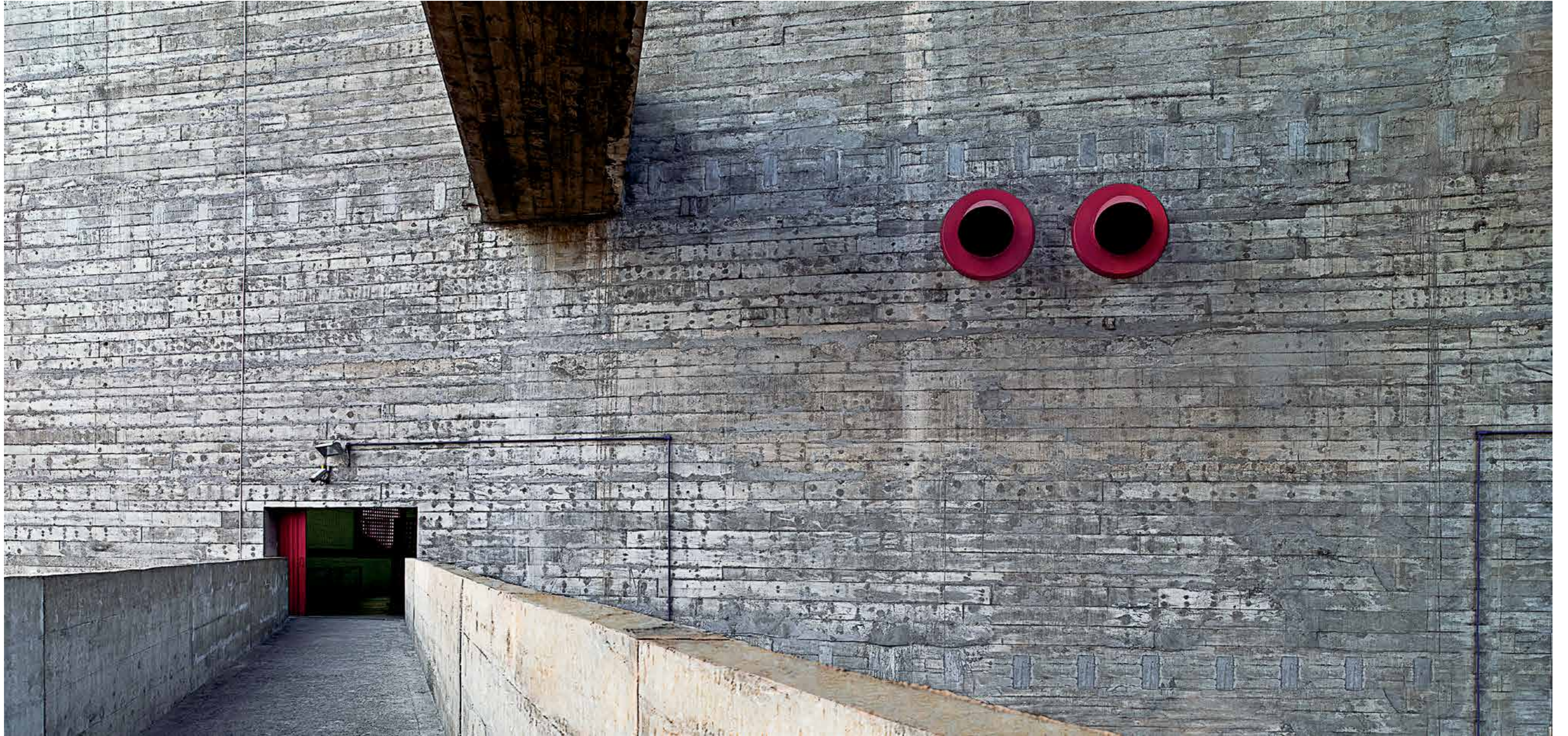






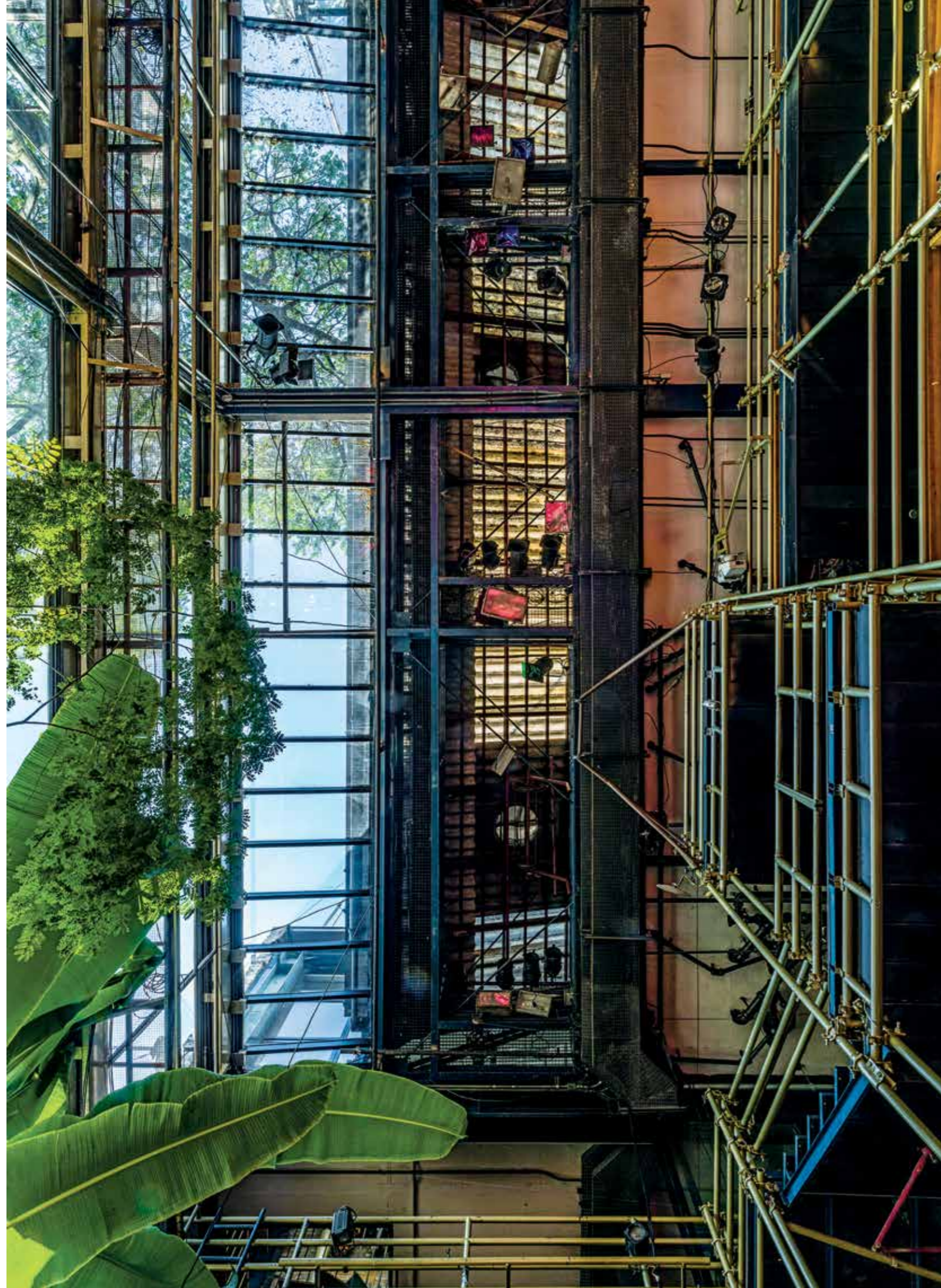




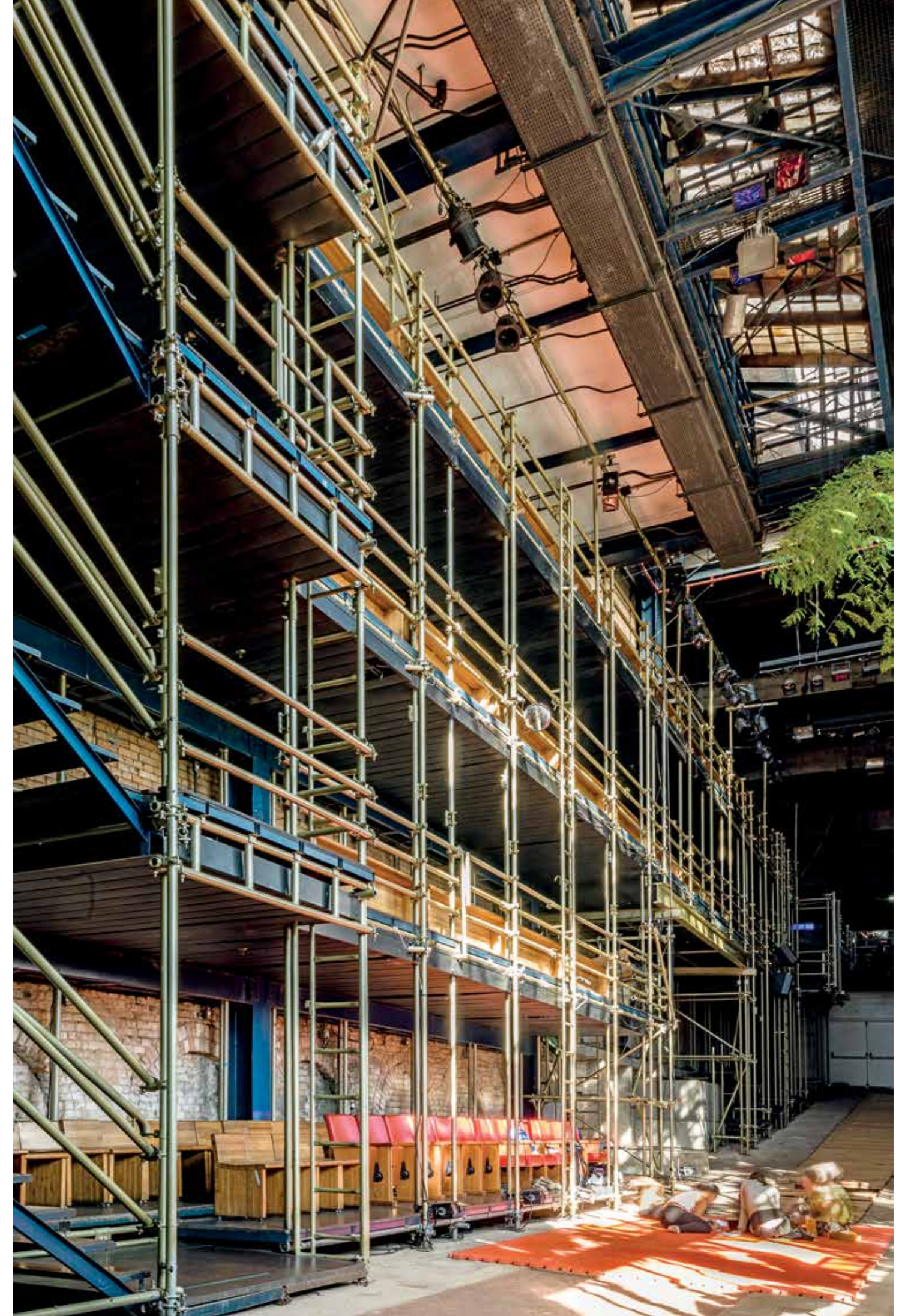




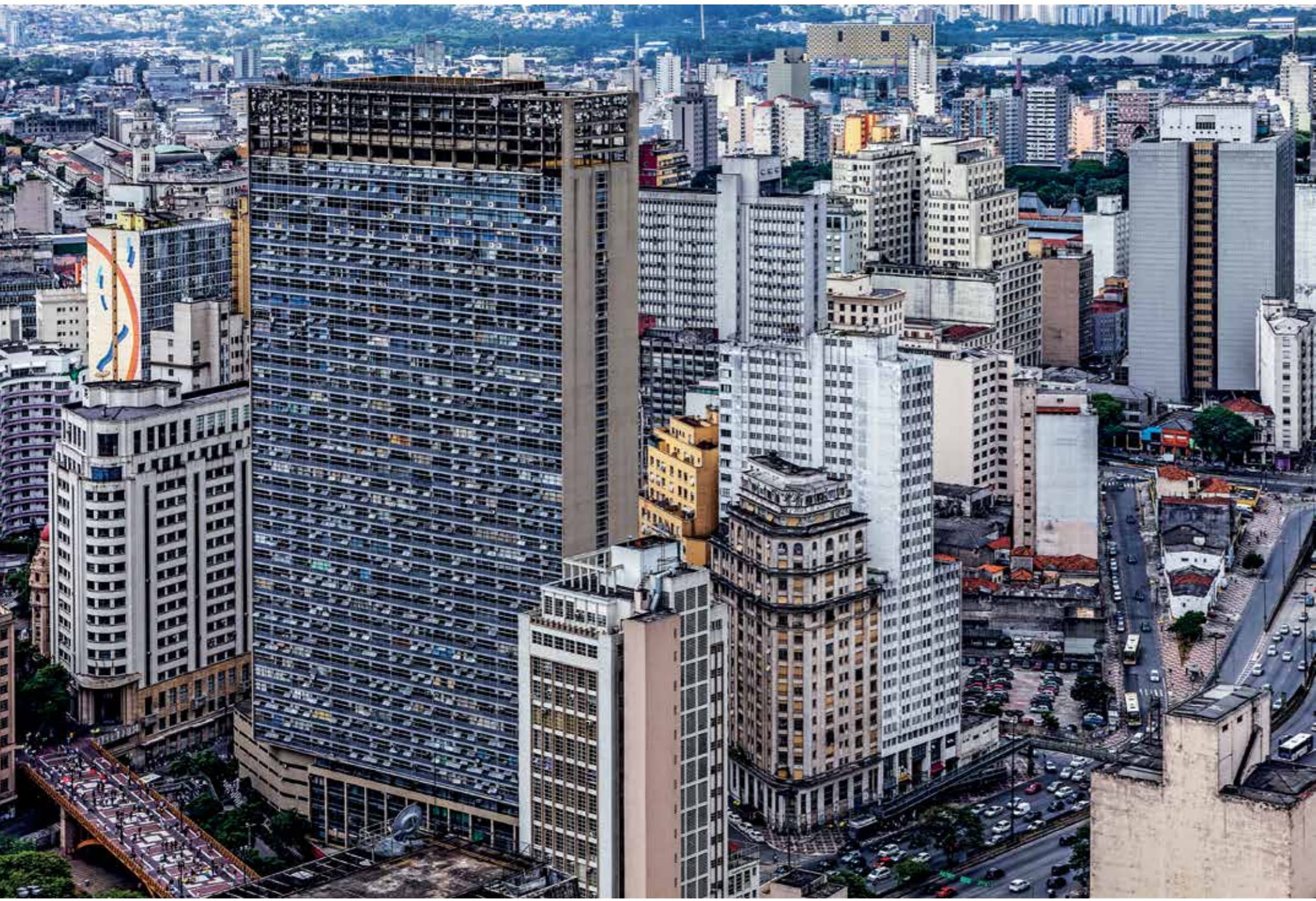




Teatro Oficina 5, 2010



Teatro Oficina 6, 2010





























Presentación

El espacio urbano es sobre todo un espacio humano. Aparentemente sin vida, el hormigón que domina el paisaje de una metrópoli como São Paulo es una de las máximas expresiones del poder constructivo –y destructivo– del hombre: detrás del hormigón están la sangre y el sudor de la gente que lo moldeó a semejanza de sus sueños, de sus anhelos y recelos, de su fervor.

Producido con el apoyo de **Itaú Unibanco**, este libro reúne los registros de la capital paulista que el fotógrafo español José Manuel Ballester realizó entre 2007 y 2010. Casi no se ven individuos en estas imágenes –pero están allí, estamos allí: no solo con formas humanas se representa la humanidad, parece decirnos el artista.

Además de patrocinar proyectos como este, Itaú Unibanco desarrolla, a través del instituto **Itaú Cultural**, una serie de acciones gratuitas con el objetivo de promocionar y difundir el arte y la cultura de Brasil. Y el espacio urbano es uno de los temas recurrentes de dichas acciones, que abarcan desde muestras sobre la obra de arquitectos como Oscar Niemeyer o João Vilanova Artigas –autores de algunos edificios captados por Ballester– hasta la serie de debates Brechas Urbanas, que reúne, en la sede del instituto en São Paulo, a invitados de diversas áreas para reflexionar sobre la vida en la ciudad.

Específicamente en el campo de la fotografía, el paisaje y la realidad urbanas ya se han abordado en iniciativas como el Foro Latinoamericano de Fotografía de São Paulo y exposiciones como *A arte da lembrança: a saudade na fotografia brasileira* y *Moderna para sempre*, compuesta por obras de fotógrafos *modernistas* que integran los fondos de arte de Itaú Unibanco. Estas y otras muestras han sido presentadas tanto en el Instituto Itaú Cultural como en instituciones amigas con sede en distintas ciudades de Brasil.

En el portal www.itaucultural.org.br el público podrá conocer más sobre las diversas acciones del instituto y acceder a contenidos como la *Enciclopedia Itaú Cultural de arte e cultura brasileiras*.

Una invitación a redescubrir nuestra Pauliceia

Históricamente, desde el Descubrimiento de Brasil hasta el día de hoy, la mirada de los artistas viajeros que retrataron los paisajes de Brasil ha revelado imágenes sorprendentes tanto para el extranjero como para el nativo.

No fue diferente en el caso del gran artista plástico y fotógrafo español José Manuel Ballester, y la visión que ha plasmado en su visita a São Paulo. Nacido en Madrid en 1960 y licenciado en Bellas Artes, incorporó la fotografía a sus medios artísticos y maneja la cámara como si pintara a través de sus lentes.

Con su sensibilidad, transfigura no solo los espacios arquitectónicos internos, sino también el exterior de los edificios y los paisajes urbanos, captando imágenes plenas de misterios y nuevos contenidos, aún para los que habitan los sitios o ciudades retratadas.

Juan Manuel Bonet, exdirector del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, es coautor de este libro. Ha conducido la mirada del artista-fotógrafo como si lo guiara en un viaje, identificando los puntos de la ciudad donde el foco de Ballester no podría dejar de detenerse.

En *Fervor de la metrópoli*, nosotros, los nativos y amantes de São Paulo, veremos la ciudad de una forma nueva: a través de la mirada y la sensibilidad de José Manuel Ballester, que nos mostrará lo hermosa y a la vez bruta que es São Paulo, una ciudad que desde su fundación se construyó sobre contrastes.

Los que la habitamos ya estamos acostumbrados y como visualmente aletargados con el escenario urbano y los embates entre el peso bruto del hormigón y la fuerza vital de la naturaleza que la ciudad a veces revela. Algo que se hace evidente en varias imágenes de este libro, donde la arquitectura dialoga todo el tiempo con la naturaleza.

Para nosotros, de Dan Galería, es un gran honor trabajar con el artista José Manuel Ballester y con el autor Juan Manuel Bonet y haber participado de este proyecto desde el principio. Los invitamos a todos a viajar por las páginas de *Fervor de la metrópoli* y quizá redescubrir nuestra ciudad.

Desvendando la metrópoli

Simonetta Persichetti ¹

© Simonetta Persichetti 2010

© 2010, 2011, 2012, 2013, 2014

Cuando hablamos de fotografía de ciudades, de retratos de ciudades, de inmediato nos vienen a la mente algunos nombres. En primer lugar, sin ninguna duda, el del filósofo alemán Walter Benjamin (1892-1940), narrador y ensayista de la vida cotidiana que tan bien supo describir el rol del *flâneur* que deambula por las calles, que se deleita con lo que capta su mirada sobre la ciudad, que se encanta y se desencanta y sigue en pos de cada nueva sorpresa que lo espera en cada esquina, en cada encuentro:

© Simonetta Persichetti 2010

La embriaguez se apodera de quien ha caminado largo tiempo por las calles sin ninguna meta. Su marcha gana con cada paso una violencia creciente; la tentación que suponen las tiendas, bares y mujeres sonrientes disminuye cada vez más, volviéndose irresistible el magnetismo de la próxima esquina, de una masa de follaje a lo lejos, del nombre de una calle. (...) La embriaguez anamnética con la que el *flâneur* marcha por la ciudad no solo se nutre de lo que a este se le presenta sensiblemente ante los ojos, sino que a menudo se apropia del mero saber, incluso de los datos muertos, como de algo experimentado y vivido.²

© Simonetta Persichetti 2010

El segundo autor que naturalmente recordamos es el italiano Italo Calvino (1923-1985), también escritor y ensayista, cuyo libro *Las ciudades invisibles* se ha convertido en un clásico cuando se trata de ciudades e imaginario. En este texto, escrito en 1972, Marco Polo describe al emperador Kublai Khan 55 ciudades por las que habría pasado. Las historias que el navegador veneciano le explica al Khan le proveen a este las bases para imaginar su imperio mongol.

© Simonetta Persichetti 2010

Así nos vemos frente a dos formas distintas de percibir e imaginar los espacios urbanos. Miradas que resultan de una relación dialéctica entre pasado y presente. Marcas que se repiten de ciudad en ciudad, de metrópoli en metrópoli. Espacios que se parecen nos evocan ciudades ya vistas y nos proyectan a ciudades por conocer:

© Simonetta Persichetti 2010

Al estar en Moscú se aprende a ver a Berlín mucho más rápidamente que no el propio Moscú. Para quien vuelve de Rusia, Berlín parece estar recién lavada. No hay suciedad, pero tampoco nieve. Se ven las calles tan tristemente limpias como se percibe en los dibujos de Grosz. Y también resulta más patente la verdad vital que hay en sus tipos. Sucede con la imagen tanto de la ciudad como de las personas lo mismo que con la imagen propia de los estados espirituales: la nueva óptica que se obtiene de ellos es el fruto firme e indudable de una estancia en Rusia. Con ello, aunque conozcas poco a Rusia, lo que vas aprendiendo es a observar y a juzgar a Europa con el conocimiento bien consciente de aquello que está ocurriendo en Rusia.³

© Simonetta Persichetti 2010

Metáforas de nuestra época, las imágenes de ciudades nos remiten a nuestra propia existencia, nos reconectan a nuestro estar en el mundo. Todas estas reflexiones, en verdad, han sido desatadas por las fotografías de José Manuel Ballester.

© Simonetta Persichetti 2010

Imágenes que se abultan ante nuestros ojos, como si estuviéramos detrás de la cámara fotográfica de Ballester. La ciudad de São Paulo que se presenta imponente, con ángulos insólitos, descubiertos o vistos por alguien que no la habita, pero que un día ha vislumbrado sus calles y personajes. La mirada de alguien que se ha enamorado pero aún no acaba de entender por qué. Imágenes motivadas por la primera visita de Ballester a Brasil, o más precisamente a São Paulo, en 2007. Encantado con la ciudad, regresó dos veces más, en 2008 y 2010. Fotografías que dieron origen a una exposición en la Pinacoteca do Estado de São Paulo en 2010 y que ahora se reúnen en este volumen.

© Simonetta Persichetti 2010

Imágenes que a primera vista podríamos confundir con tarjetas postales, pero que al recurrirlas más atentamente nos revelan detalles, encuadres, cortes, colores que inva-

den la escena y marcan la diferencia. Y son precisamente estas sutilezas que caracterizan la fotografía de Ballester, alejándola de cualquier clasificación como documento o registro e insertándola dentro de una poética que refleja muy bien la mirada contemporánea. Una mirada que si por una parte está libre de etiquetas, por otra también refleja las inquietudes de nuestra época. Porque, al fin y al cabo, como nos enseña la psicología social, es imposible conocer al ser humano sin considerarlo inserto en una sociedad, en una cultura, en un momento histórico y en determinadas condiciones políticas y económicas.

Si el siglo XX y las dos décadas ya transcurridas del XXI nos plantearon la necesidad de reflexionar sobre el acto fotográfico y el quehacer imagético en la contemporaneidad, es hora de cambiar de punto de vista. Si tenemos por un lado a unos intelectuales que dirigen su interés hacia la estetización del mundo (Gilles Lipovetsky y Jean Serroy), mientras otros prefieren investigar la sociedad hiperespectacularizada, y por ende excitada (Christoph Türcke), cabe ya buscar un nuevo entendimiento de las perspectivas de la fotografía. Dónde se insertará y cómo la entenderemos dentro del panorama artístico. Creo que con esta mirada debemos contemplar las fotografías presentes en este libro.

© Simonetta Persichetti 2010

La metrópoli paulista que Ballester nos descubre es también, extraña o paradójicamente, silenciosa. Y aunque este libro tenga como título *Fervor de la metrópoli*, la ciudad aquí se presenta quieta. El fervor está en sus edificios, en sus pasajes, en sus formas geométricas: una narrativa visual no de São Paulo, sino de la ciudad que Ballester entiende que es São Paulo, o de la ciudad que se ofrece a su mirada. Como recuerda el escritor argentino-canadiense Alberto Manguel (1948-), “el ojo no se contenta en ver, introducimos en todo retrato nuestras percepciones y experiencia”. Y así alguien como yo, que conozco la ciudad, no siempre la reconozco en las imágenes de Ballester. Es su mirada que me la presenta. Sus fotografías construyen discursos imagéticos del mismo modo que un escritor traza la trama de un relato. Su narrativa arranca en las paredes, en los grafitis de un edificio, en un horizonte abigarrado de moles de hormigón. Mezcla naturaleza salvaje, naturaleza domesticada y a la vez exhibe la intervención urbana. Trata a la ciudad como un escenario por desconstruir, por descubrir. Entre una página y otra, se entrelazan las historias. No siempre la figura humana está efectivamente presente en sus fotografías, pero aún así podemos sentirla en cada página del libro. La ciudad está hecha para y por los hombres. Una fotografía se superpone a otra como la tinta se superpone a un lienzo en blanco, o cada palabra sigue tras otra en una novela. Nos adentramos por São Paulo a través de sus fotografías. Y se nos plantean nuevas posibilidades de mirada:

© Simonetta Persichetti 2010

Para quienes pueden ver, la existencia transcurre en un continuo despliegue de imágenes captadas por la vista y que los otros sentidos realzan o atenúan, imágenes cuyo significado (o presunto significado) varía constantemente, con lo que se construye un lenguaje hecho de imágenes traducidas a palabras y de palabras traducidas a imágenes, a través del cual tratamos de captar y comprender nuestra propia existencia. Las imágenes que componen nuestro mundo son símbolos, signos, mensajes y alegorías.⁴

© Simonetta Persichetti 2010

En una sociedad signada por la pérdida del tiempo, por una mirada que muy pocas veces logra ser contemplativa y es marcada por el impulso inmediato de la intencionalidad y por la no linealidad de los relatos, la São Paulo con que aquí nos deparamos va a contramano de este fenómeno contemporáneo. Resulta imposible pasar rápidamente por las fotografías de Ballester: entre una página y otra uno debe darse tiempo para que la mirada se fije en lo desconocido, dejándose sorprender a un tempo que requiere el escaneo visual de la imagen. Y es ahí donde entra en juego otro elemento fundamental: la memoria. Una memoria que no es solo visual, sino también olfativa, sonora. Y la que nos permite visitar momentos, situaciones, recrear nuestra propia ciudad, interpretarla, revivirla:

© Simonetta Persichetti 2010

La secuencia de movimientos en la acera sigue ritmos que se aceleran y disminuyen a horas ciertas y se van extinguiendo de a poco, a medida que se alumbran las ventanas y

© Simonetta Persichetti 2010

las calles se vacían. Luego las ventanas se oscurecen y se cierran, salvo alguna que aún resiste, por la que se cuea un rumor que al fin se apaga. ¿Por qué definir una ciudad solo en términos visuales? Hay un mapa sonoro compartido y vital para sus habitantes, que, descodificando sonidos familiares, alcanzan equilibrio y seguridad.⁵

© Simonetta Persichetti 2010

De este modo la ciudad no se retrata, sino que se la interpreta a través de sus ruidos y silencios, de sus luces y su oscuridad. Somos nosotros que le damos vida con la mirada. Y así es la mirada de Ballester. No importa qué ve el fotógrafo, sino cómo lo interpreta. No importa el papel documental de cada fotografía, sino la forma como él logra transformar esta imagen en algo que está más allá de su primer significado. Ballester trabaja en la frontera entre hecho y ficción, temas tan queridos por la contemporaneidad. La fotografía que se asume como expresión, como autoría y autoral:

© Simonetta Persichetti 2010

La fotografía-expresión no deniega del todo una finalidad documental, pero plantea otras vías, aparentemente indirectas, de acceso a cosas, hechos y eventos. Son estas las vías que la fotografía-documento rechaza: la escritura, luego la imagen; el contenido, luego el autor; el dialogismo, luego el otro.⁶

© Simonetta Persichetti 2010

Es precisamente lo que encontramos en las fotografía de Ballester: la escritura, el contenido, la imagen, el otro. La excelencia técnica que dialoga directamente con su poesía, la ciudad que muchos insisten en no mirar, en no desvelar. Detalles, objetos, texturas olvidadas, perdidas, desdeñadas:

© Simonetta Persichetti 2010

Y están los objetos perdidos y deparejados que la ordenación racional del espacio tanto desprecia. Esquirlas misteriosas son trozos de algo que perteneció a alguien. Benjamin, en su ensayo famoso sobre Baudelaire, sigue los pasos del *flâneur* que observa escaparates y galerías; pero habrá quien recoja los despojos de la ciudad a los que nadie vuelve la mirada y dispersa el viento.⁷

© Simonetta Persichetti 2010

Las fotografías de Ballester organizan el caos tan fantástico y tan propio de una ciudad como São Paulo.

© Simonetta Persichetti 2010

© Simonetta Persichetti 2010

© Simonetta Persichetti 2010

© Simonetta Persichetti 2010

© Simonetta Persichetti 2010

© Simonetta Persichetti 2010

© Simonetta Persichetti 2010

© Simonetta Persichetti 2010

© Simonetta Persichetti 2010

© Simonetta Persichetti 2010

© Simonetta Persichetti 2010

© Simonetta Persichetti 2010

© Simonetta Persichetti 2010

© Simonetta Persichetti 2010

© Simonetta Persichetti 2010

© Simonetta Persichetti 2010

© Simonetta Persichetti 2010

© Simonetta Persichetti 2010

© Simonetta Persichetti 2010

© Simonetta Persichetti 2010

© Simonetta Persichetti 2010

© Simonetta Persichetti 2010

© Simonetta Persichetti 2010

Peatones de São Paulo*

Juan Manuel Bonet

© Juan Manuel Bonet 2010

© 2010, 2011, 2012, 2013, 2014

Mi primer viaje a São Paulo –inmediato deslumbramiento– fue en 2001, para inaugurar en la Pinacoteca do Estado una colectiva titulada *De Picasso a Barceló*, integrada por obras de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del cual por aquel entonces yo era director. Colectiva patrocinada por la Fundación Telefónica y organizada por Arte Viva, es decir, por Frances Reynolds Marinho. El segundo, en 2002, fue para asistir a otra multitudinaria inauguración, la de la versión paulista de la muestra valenciana *Brasil: de la antropofagia a Brasilia*, que había programado en 2000, en mi época de director del Institut Valencià d’Art Modern (IVAM), y que fue retomada dos años después por la Fundação Armando Alvares Penteado (Faap). El tercer viaje, en septiembre de 2007, lo contaré dentro de unas líneas. Luego ha habido otros tres, el penúltimo, en 2010, para la inauguración, en la misma Pinacoteca, de la exposición por mí comisariada *Fervor da metrópole* [Fervor de la metrópoli], de fotografías sobre São Paulo tomadas por José Manuel Ballester –del que luego se hablará y que, como se verá, es el protagonista principal de la historia que aquí se va a contar.

© Juan Manuel Bonet 2010

Pero hablemos, como prometido, del tercer viaje, que es el que motiva este libro de Ballester y mío que el lector tiene entre sus manos. Surgió de un modo absolutamente casual. Un día de febrero de 2007, durante Arco, mi buen amigo Arturo Moreno –a quien le debo, literalmente, São Paulo, pues él fue quien tuvo la iniciativa de la exposición del Reina Sofía antes mencionada–, me invitó a almorzar en Rubaiyat con José Manuel Ballester –por el que ambos sentimos desde hace años una gran admiración– y con Flávio Cohn, del equipo de la paulista Galeria Dan, fundada por Peter Cohn, su padre. Los Dan: queridos amigos míos precisamente desde mi primer viaje allá, y que realizan una magnífica labor en pro del primer y del segundo Modernismo. De lo que se trataba era de que los Cohn se animaran a programar en su sala una individual del pintor y fotógrafo. Y de que uno redactara su catálogo. Durante el almuerzo, sobre la marcha, planteé que, aunque la idea de una individual “normal” del madrileño en la megalópolis brasileña me pareciera sin duda atractiva, encontraba más atractivo que no fuera una exposición más de trabajos preexistentes sobre ciudades españolas, europeas, norteamericanas o chinas, sino que estuviera integrada por obras especialmente realizadas para la ocasión, e inspiradas en la propia ciudad de São Paulo: lo que en los años 1920 llamaban una *fovotvisión* de la ciudad y en cine se conocía por aquella misma época como una *sinfonía urbana*. Ballester, que es un viajero empedernido, pero que por aquel entonces jamás había estado en Brasil, *vio* enseguida al proyecto. Flávio Cohn lo asumió sin vacilación alguna. Y sin solución de continuidad, surgió la propuesta: “Tú, Bonet, serás su guía”. Y acepté en el acto.

© Juan Manuel Bonet 2010

Sinfonía urbana paulista, sobre el modelo de la berlinesa y formidable de Walter Ruttmann, de 1927: aquí también la hubo, en 1929. Se tituló *São Paulo, a symphonia da metropole*,¹ sus autores fueron Adalberto Kemeny –húngaro de origen, como lo son los amigos de Dan– y Rodolfo Rex Lustig, y pudo contemplarse, pasada a video, en la citada muestra brasileña del IVAM. (A propósito de películas vanguardistas sobre ciudades, recordad que de 1926 es *Rien que les heures* [Nada más que las horas], una pequeña obra maestra sobre París, cuyo autor es el paulista Alberto Cavalcanti, que desarrolló la mayor parte de su carrera en París y Londres, pero que a lo tarde volvería a su país natal.)

© Juan Manuel Bonet 2010

En septiembre de 2007, nos marchamos pues, juntos –JMB y JMB–, a São Paulo. El libro que el lector tiene entre sus manos es el resultado de aquella estancia, que en mi caso fue de una semana, y en el del pintor y fotógrafo, dos. Estancia que previamente habíamos preparado concienzudamente en Madrid, con la ayuda de mis recuerdos de las dos visitas previas, así como de una abundante bibliografía, especialmente sobre la arquitectura brasileña del siglo XX. Preparación que nos sirvió muchísimo, aunque, como siempre sucede en estos casos, buena parte de nuestra caza de imágenes fue

^[1]
^[2]

surgiendo sobre la marcha. São Paulo, sinfonía urbana, sí, con los grandes nombres de la arquitectura moderna brasileña como hilo conductor, más no pocos de los fotógrafos, pintores, poetas, compositores que a lo largo del siglo XX han contribuido a su grandeza... Estancia que al haber sido seguida de otras, tanto del fotógrafo como de su guía, en realidad ha sido tan sólo el punto de partida del presente libro, al cual se han venido a agregar nuevas imágenes –especialmente impactantes las tomadas en 2010, en días en que el Mundial de Fútbol tenía a la ciudad medio paralizada: imágenes especialmente desérticas, difíciles de conseguir normalmente, ni siquiera en domingos–, y nuevas impresiones del, digamos, guionista. Y la primera imagen de todas las incluidas en el presente volumen, será de ese último viaje conjunto, una panorámica de la ciudad, desde una mansión casi toscana, una delicada y como acquarelada y silenciosa panorámica de amanecer, sin tráfico, sin multitud, sin nada que no sea el amanecer, el cielo, la vegetación a contraluz, los *arranha-céus* (rascacielos) como una leve fantasmagoría, como el fondo de una pintura antigua...²

Pero volvamos al primer viaje. Nada más desembarcar en Guarulhos, al alba, en el taxi que nos conduce al barrio de Itaim Bibi, hacia la que va a ser nuestra cómoda residencia durante la próxima semana, Ballester saca su cámara pequeña –la que usa a modo de lápiz, por contraposición a la cámara mayor, que requiere más preparación, digamos que más ceremonia– y empieza su sinfonía paulista, empieza a cazar imágenes al vuelo, a tomar “notas”, “apuntes”. Anónimas calles de arrabal en la livida madrugada, calles que de repente se me antojan idénticas a las de los interminables arrabales de Buenos Aires. El curioso Ponte das Bandeiras (1942)³ sobre el Tietê, río en el que apenas volveremos a fijarnos, respecto al cual cabe recordar lo que Oscar Niemeyer dijo en 1986: “para São Paulo, el Tietê no existe”. Esbeltos rascacielos *ffities*, y esos otros bloques de apartamentos con pretensiones que aquí se llaman de Versailles y Chambord para arriba, y que tanto abundan en Jardins... Caos urbano, coexistencia de estilos, de tamaños. Ya en el Centro, más cosas al vuelo, tan al vuelo que a Ballester a veces no le da tiempo ni a girar la cabeza. El esbelto Viaduto do Chá (1892), reformado en 1938 a cargo de Elisário Bahiana. El Theatro Municipal (1903-1911), *beaux-arts* tardío (de los arquitectos italianos Claudio y Domiziano Rossi, más el local Francisco de Paula Ramos de Azevedo), que vio actuar a los Ballets Russes, que en 1922 acogió la fundacional Semana de Arte Moderno, y donde cuatro años más tarde discursó un Marinetti ya fascista (ver sus *Taccuini* brasileños). Algún parque. Iglesias neorrománicas o neogóticas. La gran sinagoga (antigua Sinagoga Israelita Paulista, hoy Museu Judaico de São Paulo),⁴ que nos recuerda la enorme importancia del ingrediente judío en esta ciudad. Todo en enumeración caótica, como es esta ciudad sin plan. Todo ensuciado por esos curiosísimos *graffitis* cuneiformes que bajo el nombre de *pichação* aquí proliferan por doquier, y algunos de los cuales se colarán en algunas fotografías.

Apuntes, decía. También toma Ballester, en una libreta, o *taccuino*, apuntes propiamente dichos, apuntes lineales, dibujísticos, y así los primeros surgirán desde las ventanas de nuestro apartamento en Itaim, y en ellos pronto lo verá contagiado de una cierta escritura o “estenografía” tarsiliana, especialmente por lo que se refiere a la vegetación, directamente salida de los dibujos de Tarsila do Amaral, la gran pintora brasileña de su tiempo, por ejemplo, de los que se integraron, en 1924, al libro de Blaise Cendrars *Feuilles de route: I, Le Formose* [Hojas de viaje: I, La hermosa], del que enseguida se hablará.

A Figueira: nuestra cantina paulista. Hay en esta ciudad unas cuantas mesas gastro-nómicamente más prestigiosas, por su cocina más elaborada (pienso en Antiquarius con sus recetas portuguesas de solera, en el neoamazónico D.O.M. de Alex Atala, en el Dalva e Dito que es su versión *light*, en el prestigioso e italianizante Fasano con sus espectaculares paredes forradas de madera a lo *forties*), pero pocos restaurantes del mundo tienen la *gracia*, la *magia* de este, la gran creación de Belarmino Fernández Iglesias, gallego de Monforte de Lemos llegado a Brasil con un dólar en el bolsillo, fundador del grupo Rubaiyat, socio de Cabaña las Lilas, de Buenos Aires, y, precisamente, del Rubaiyat madriléño, donde empezó esta aventura de los dos JMB. En A Figueira, variedad de *caipirinhas*, seguidas de carnes y entrantes; otro día, tomamos ostras de

Santa Catarina. Como no podía ser de otro modo, la inmensa, prodigiosa higuera que constituye el centro y reclamo del establecimiento al cual da nombre, llama poderosamente la atención de Ballester, que incorporará sus tortuosas ramas –algunas de las cuales casi rozan el techo de Dan– a su registro fotográfico.

Blaise Cendrars y Tarsila do Amaral, una de las guías del suizo por el Brasil de 1924, han sido, desde mi primer viaje –desde antes incluso: *Brasil revisited*–, dos de mis guías, de mis *faros* por São Paulo, y me consta que son dos pasiones que he logrado transmitirle a mi compañero de aventuras. De *Feuilles de route*⁵ sólo salió, en el París de aquel mismo año, el antes citado *Le Formose*, el primero de los cinco volúmenes previstos por el poeta y la editorial Au Sans Pareil. Al igual que el primero, los siguientes iban a ir ilustrados por la pintora con sus inconfundibles dibujos lineales, mediante los cuales tan bien sintetizó el *skyline* paulista o el perfil de las montañas y las islas cariocas, esas montañas e islas que tan decisivas serían para la configuración de la poética niemeyeriana. En *Le Formose*, São Paulo es la meta. Lástima que no saliera por lo menos el segundo volumen del ciclo de estas “hojas de ruta”, volumen cuyo título iba a ser escuetamente ese: *São Paulo*. Sin embargo Cendrars, fascinado por el dinamismo moderno de esta ciudad ya entonces de vértigo, dijo su “fervor de São Paulo” –por decirlo borgeanamente– en varios lugares. Me gustan especialmente unos versos maravillosos, definitivos, incluidos, en 1926, en el catálogo de la primera individual tarsiliana en la capital francesa, celebrada en la importante Galerie Percier. Rumiando mis recuerdos paulistas –junto a mi ordenador, mi ejemplar de *Feuilles de route*, comprado no hace mucho en una librería de viejo de Cracovia, y que perteneció al poeta vanguardista polaco Jalu Kurek–, traduzco y copio aquí esos versos cendrarsianos para el catálogo de Percier, que este libro que estoy escribiendo también ha de tener algo de *olla podrida*.

El primer poema reza así:

SAN PABLO <p>A Tarsila do Amaral</p>
<p>Adoro esta ciudad San Pablo es según mi corazón Aquí ninguna tradición Ningún prejuicio Ni antiguo ni moderno Sólo cuenta este apetito furioso esta confianza absoluta este optimismo esta audacia este trabajo esta labor esta especulación que hacen construir diez casas por hora en todos los estilos ridículos grotescos hermosos grandes pequeños Norte Sur egipcio yanqui cubista Sin otra preocupación que seguir las estadísticas prever el futuro el confort la utilidad la plusvalía y atraer una fuerte inmigración Todos los países Todos los pueblos Esto me gusta Las dos o tres viejas casas portuguesas que quedan son porcelanas azules</p>

Brevísima etapa paulista tarsiliana, en unos cuantos cuadros de mediados de la década de 1920, que me entusiasman, empezando por el de 1924, del surtidor de gasolina,⁶ que es una de las joyas de la Pinacoteca do Estado, de la cual luego se hablará.

Principal responsable de la venida a Brasil de Cendrars (1924), y antes (1922), de la Semana de Arte Moderno: Paulo Prado, rico propietario cafetero, casado con una francesa, prologuista de *Pau-Brasil* (1925) de Oswald de Andrade y autor de libros fundamentales como *Paulística: história de São Paulo* (1925) o *Retrato do Brasil: Ensaio sobre*

a tristeza brasileira (1928), y *frère de Barnabooth* (como muy gráficamente lo califica Oswald de Andrade en carta de 1928, precisamente a Larbaud). Prado también invitó a la ciudad, en 1929, a Le Corbusier, y tuvo el proyecto de encargarle una residencia, proyecto que por desgracia finalmente no se concretó, aunque alrededor de una década más tarde se produciría el gran acontecimiento del Ministerio de Educación y Salud, en Rio de Janeiro, donde el suizo colaboró con lo más granado de la nueva generación de arquitectos brasileños, así como con Candido Portinari y Roberto Burle Marx.

Papel también, en la primera modernidad brasileña, de Olívia Guedes Penteado (1872-1934), viuda de un *fazendeiro*, y cuyo salón, poblado de cuadros y esculturas modernas (sus Lipchitz y sus Brancusi están hoy en el Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – Masp) y provisto de una buena biblioteca europea, fue frecuentado por todos los *modernistas*, así como por Cendrars, al cual *Nossa Senhora do Brasil*, como él la llamaba, llevó, junto con algunos de sus nuevos amigos paulistas, al Carnaval de Rio, y a Minas Gerais, en dos viajes cargados de significado para el suizo-francés, y todavía más para Mário de Andrade o Tarsila do Amaral.

El primero en decir São Paulo en clave moderna, fotográficamente, fue Claude Lévi-Strauss, en las instantáneas de los años 1935-1937⁷ que muchas décadas después integrarían la primera parte de su álbum *Saudades do Brasil* (1994), titulado a partir de la maravillosa *suite* sinfónica homónima de Darius Milhaud, de 1921 –y por cierto que no paulista sino carioca. Lévi-Strauss, que había llegado como profesor de sociología de la recién creada Universidade de São Paulo (USP) –que también tuvo en su claustro, por aquellos años, a Giuseppe Ungaretti–, percibió la caótica belleza de São Paulo, tanto de su centro, entonces en torno a la Avenida São João, como de su periferia. “*A cidade*”, escribe, “*tinha uma beleza singular devido às rupturas do ritmo, aos paradoxos arquitetônicos, aos contrastes de formas e de cores. Apesar ou por causa da falta de organização, a paisagem urbana tornava-se por vezes lírica*” (cito por la traducción brasileña, de 1994). Lévi-Strauss y Milhaud: dos franceses enamorados de Brasil, dentro de una saga inaugurada en el siglo XVI por el suizo Jean de Léry, testigo de la “France Antarctique”, a la cual pertenecen también Géo-Charles, Benjamin Péret –que estuvo casado con la cantante brasileña Elsie Houston–, Roger Bastide –otro profesor de la USP, como lo sería años después Claude Lefort, el fundador de *Socialisme ou Barbarie*–, los fotógrafos Germaine Krull, Pierre Verger, Jean Manzon y Marcel Gautherot; Gilles Lapouge, cuyo *Équinoxiales* (1977) fue el primer libro que leí sobre este país... (Lapouge, para el cual São Paulo, donde residió entre 1950 y 1953, es una “*superbe ville hallucinée*”, y “*une chose lourde et rude, sans âme ni vertu et, pourtant, une splendeur, l’un des lieux hantés de ce temps*”. Este año de 2011 acaba de publicar un sentido *Dictionnaire amoureux du Brésil*.)

Algo después de Lévi-Strauss, el austriaco Stefan Zweig sería otro de los extranjeros atrapados por Brasil, por cuya capital, a la ida y a la vuelta de un congreso en Buenos Aires, había pasado fogazmente en 1936. En 1939 Zweig se refugiaría en Brasil, y, en 1942, en la paz de Petrópolis, se quitaría la vida en compañía de su mujer. Su libro *Brasil, el país del futuro*, cuya primera edición en alemán apareció en el Estocolmo de 1941, dentro del catálogo de un editor berlinés exiliado, motivaría un chiste brasileño masoquista, aquél de “*país do futuro, e sempre será*”. Zweig, en ese libro, que manejo en un ejemplar de la ¡decimoquinta! edición (1952) de su traducción al castellano por Alfredo Cahn, escribe cosas muy bien vistas sobre São Paulo, ciudad sin pasado; sobre su crecimiento acelerado; sobre sus habitantes como “depositarios verdaderos de la energía nacional”; sobre São Paulo, ciudad de inmigración; sobre São Paulo, ciudad dinámica, y a este último respecto hay que recordar la devoción del austriaco por el belga y postsimbolista Verhaeren (1855-1916), del que escribí una biografía. El tono del capítulo paulista del volumen, mucho más corto que el carioca, da el tono del resto de las páginas que dedica a la metrópoli: “Para presentar la ciudad de Rio de Janeiro habría que ser, en verdad, pintor; para describir la de São Paulo, estadístico o experto en ciencias económicas”. Siguen frases que suenan bastante a Cendrars. Algunas, tremendas: “A veces se tiene la sensación de encontrarse, no en una ciudad, sino en un

inmenso solar en construcción”. Y a la vez, Zweig presiente una belleza nueva: “sí se quiere insistir a todo trance en el concepto de la belleza, la de São Paulo sólo puede denominarse una hermosura naciente y no existente ya, una belleza no tanto óptica como energética y dinámica”, y así sucesivamente, para desembocar en esta certera profecía: “pueden esperarse de esa ciudad muchas sorpresas en el curso de los próximos años”. Años que ciertamente fueron de todavía mayor crecimiento, hasta llegar a la megalópolis de hoy, de casi veinte millones de habitantes, y que habría dejado boquiabiertos a Cendrars y a Zweig.

En compañía del fotógrafo y pintor Sergio Guerini, que durante estos días va a ser nuestro ángel de la guarda –incluido en lo musical; gracias a su iPod en el coche sonarán Érik Satie, Frédéric Mompou, Morton Feldman, o incluso el surafricano Kevin Volans, al cual Ballester y yo conocemos personalmente...–, decidimos dirigirnos, como introducción a la ciudad, hacia la Avenida Ipiranga. Nuestra meta es, obviamente, en el nº 200, el Copan (1952-1971),⁸ la obra maestra del carioca Oscar Niemeyer, una gigantesca y sobrecogedora ola o serpiente de cemento de 34 pisos, apoteosis de lo orgánico y de lo curvo y de lo intuitivo –“*sigo na arquitetura a minha intuição*”–, gran muralla que se ve o se entrevé desde tantísimos de los rincones del laberinto de Pauliceia, y que a la postre se constituirá en el auténtico centro magnético de nuestro desordenado deambular por la metrópoli.

Descubriré estos días que mi amigo el pintor alemán Jürgen Partenheimer, que por cierto ha colaborado con Volans, tiene un libro entero titulado *Copan: diario paulistano* (2006). Se trata de un estupendo diario, fruto de una estancia de un mes, en 2005, en un apartamento del edificio (en la primera página nos precisa las dimensiones de ese apartamento y su ubicación, en el piso 28^o, en la parte cóncava de la ola) con motivo de la individual de dibujos *Roma – São Paulo*, que en 2007 celebró en la Pinacoteca do Estado –la estancia de 2005 había sido para otra muestra ahí, *Suave loucura*, y en parte concebida, ella también, como un diario. Cuarenta y dos dibujos inspirados en el Copan, y en el Itália, y en el cielo, y en general en una cierta atmósfera paulista. “*Copan is a philosophy*”, leemos ahí. Y más adelante: la ciudad como “un gigantesco manifiesto pragmático”. Al Copan, Partenheimer termina encontrándole algo de bunker. En el catálogo, Jan Thorn Prikker le ve ahí como un monje en su celda.

(En cambio, a pesar de que lo recomienda la guía sobre São Paulo de la revista *Wall-paper*, no he leído *Arca sem Noé: histórias do Edifício Copan*, 1994, de la escritora local Regina Rheda, dedicado a lo que ella califica de un “malestar nacional”, algo que en Varsovia suele decirse del Palacio de Cultura, regalo de Stalin al pueblo polaco.)

Valientes, Ballester y Guerini suben, en compañía de Affonso Celso Prazeres de Oliveira, el administrador del Condominio Edificio Copan –“*inscrito no Guinness Book*”, precisa su tarjeta de visita, gracias a la cual he sido capaz de incorporar su nombre a este relato–, al piso 34. Timorato, me quedo a la salida del ascensor, en el 32, completamente incapaz de vencer el vértigo, radicalmente inmovilizado por la idea de subir dos pisos más por una escalera de caracol que da al vacío. Los intrépidos fotógrafos vuelven al cabo de bastante rato, con noticias muy poco tranquilizadoras: el último piso es un helipuerto, un plano sin barandillas, como una alfombra voladora sobre la ciudad. Las vistas que desde ahí arriba ha tomado Ballester, en cualquier caso, son absolutamente espectaculares, y a ello ha ayudado el día gris, tormentoso, con nubes amenazantes, como ninguno otro más lo será durante esta estancia. Vistas en las cuales la ciudad es apenas un friso, en la parte baja de la imagen, mientras que todo el protagonismo es para el cielo.⁹

La trasera del Copan,¹⁰ con su abigarramiento, su diversidad de monstruosa colmena humana (¡1.160 apartamentos!), es como la trastienda de esa gigantesca escultura, de esa ola puramente geométrica, que sobrevuela São Paulo, de esa ola de la que se suele decir que es como una pequeña ciudad vertical –más bien un pueblo: en torno a 3 mil moradores– dentro de la ciudad. También tienen mucha gracia los bajos: como una

^[1]
^[2]

calle serpenteante, con su *gresite*, sus suelos, sus comercios ya antañones y casi sin excepción cutres, y su café, el Floresta, donde los nativos dicen que se sirve el mejor de toda la ciudad. (Más Copan: excelente, siempre en sus bajos, el animadísimo Bar da Dona Onça, un restaurante que conoceremos en el viaje de 2010.)

Otro día, tras un almuerzo tardío en una casa amiga, almuerzo gratisimo, entre libros, que se prolonga más de la cuenta, llegaremos al Copan ya casi al atardecer. Nos esperaba otro amigo, cinéfilo, inquilino de uno de los apartamentos, que por mi parte ya había visitado en una ocasión anterior. La imagen ahí tomada por Ballester, es una de las más definitivas de cuantas componen esta fotovisión: enmarcada por la tronera, la ciudad en el oro del crepúsculo, los miles de luces encendiéndose, y en primer plano el esbelto Edificio Itália (1956), ¹¹ obra de Adolf Franz Heep, coautor con Jacques Pilon del sensacional edificio del diario *O Estado de S. Paulo*,¹² hoy convertido en un hotel... Todo ello visto desde una como tronera medieval, que algo de eso tienen, desde el interior, los *brise-soleils* del Copan, que enmarcan una visión abstracta, a la postre un poco irreal, de la ciudad y del planalto, con mucho cielo y con las montañas del fondo, pero sin referencia alguna al suelo.¹³ “Unos minutos más, y ya no había fotografía”, me comenta Ballester. (Para el profano, qué difícil saber cuáles son las condiciones óptimas para una fotografía. En 2009, en nuestro siguiente viaje brasileño, este a Rio de Janeiro, crearé brindarle a Ballester un día maravilloso, inmaculado, para fotografiar el Sitio Burle Marx, y resultará todo lo contrario: un día de luz excesivamente deslumbrante, sin contrastes, cegadora, contra la cual el fotógrafo tendrá que luchar con ahinco. Por lo visto, y para mi sorpresa, hubiera sido muchísimo mejor, a efectos fotográficos, un día tropicalmente lluvioso como el que me había recibido, cuando mi primera visita a ese lugar mágico.)

Niemeyer, con el cual enseguida nos volveremos a encontrar: “*Não é o ângulo reto que me atraí nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atraí é a curva livre e sensual, a curva que encontro nas montanhas do meu país, no curso sinuoso dos seus rios, nas ondas do mar, no corpo da mulher preferida. De curvas é feito todo o universo, o universo curvo de Einstein*”.

Un domingo por la mañana, cerca del Copan y del antiguo Hilton circular, una pelea de travestis, como de película tragicómica, un poco en plan *West Side Story*. Lo que más nos inquietó, a Ballester y a mí, fue que, de los tres, Sergio era el más inquieto.

El Copan y los fotógrafos. Marcel Gautherot, francés afincado en Brasil, y a quien se deben las mejores fotografías de los jardines de Burle Marx y de Brasília, fue uno de los primeros. Decepcionante Gursky. El siciliano Ferdinando Scianna. Nelson Kon: sus vistas aéreas, de las pocas que le habrán faltado a Ballester, que en otro viaje sí subiría a la cumbre del Itália, tomando la clásica vista del Copan desde su rival.

Pauliceia desvairada: otra guía esencial, otro hilo conductor de una ciudad obviamente mil veces más “*desvairada*” hoy de lo que lo era en 1922, que es cuando Mário de Andrade, formado en la lectura de Émile Verhaeren y sus *Villes tentaculaires* [Ciudades tentaculares], admirador de Marinetti y de *L'Esprit nouveau* [El espíritu nuevo] de Le Corbusier y Ozenfant, publicó ese poemario mítico, ese canto urbano, del cual tuve entre las manos, en la biblioteca de Berna, el ejemplar dedicado a Cendrars, cuyos libros y papeles se conservan ahí. Poemario de maravillosa cubierta arlequinésca, y en el cual el fundador de *Klaxon*¹⁴ expresa maravillosamente el caos urbano paulista, su percepción calidoscópica del mismo. (El adjetivo *calidoscópico*, sigue siendo de los que espontáneamente surgen, cuando el viajero, más de ochenta años después, se apresta a enfrentarse a la tarea de traducir a palabras su impresión, su experiencia de la laberíntica ciudad de São Paulo.)

Por el mismo lado, un libro precioso de otro “klaxista” es *Cocktails*, de Luis Aranha, que en mi último viaje a la metrópoli, noviembre de 2010, conseguí al fin comprar, en un alfarrabista del Largo de São Francisco.

El Parque Ibirapuera, inaugurado en 1954, año en que São Paulo, que tiene aquí uno de sus pulmones, celebraba por todo lo alto el cuarto centenario de su fundación: Niemeyer (en colaboración con los locales Eduardo Kneese de Mello y Zenon Lotufo, y con el carioca Hélio Uchôa Cavalcanti, más Burle Marx, y este no es detalle baladi) en estado puro, y en su gran momento como creador, cuando mejor se manifiesta su brasileñísima “intuición geométrica”, por decirlo con palabras de uno de sus colaboradores más singulares, el ingeniero-poeta Joaquim Cardozo, uno de cuyos libros de versos fue impreso por João Cabral de Melo Neto (*O livro inconsútil*) en la Barcelona de finales de los años 1940. En Ibirapuera me gusta especialmente la sinuosa y amplísima *marquise* que liga entre sí los distintos edificios, y que lleva el nombre (todo en Brasil tiene nombres larguísimos) del industrial José Ermírio de Moraes: porches orgánicos, vertiginosos, espacio convivencial, a la vez espacio abierto y cerrado, hoy territorio de los *skaters*.¹⁵ Su extensión sólo puede apreciarse bien en las vistas aéreas, por ejemplo, en las de Nelson Kon que figuran en el catálogo de la exposición *Oscar Niemeyer em São Paulo* (Instituto Tomie Ohtake, 2004), celebrada con motivo de haberle sido concedido al arquitecto el título de Cidadão Paulistano. Impresiona el Pavilhão Ciccillo Matarazzo, es decir el de la Bienal, donde se sigue celebrando esta muestra (y que visitaré sin Ballester, en el viaje de noviembre de 2010 que acabo de mencionar), como el Pavilhão Manuel da Nóbrega, que ocupa ahora el Museu Afro Brasil, a cuyo director, el bahiano Emanuel Araujo, pasamos a saludar sobre la marcha, con el recuerdo, por mi parte, de un grato almuerzo –una feijoada bahiana– en su bonita y barroca casa en el barrio italiano de Bixiga, cuando la muestra del Reina Sofía recalcó en la Pinacoteca do Estado, de la cual él era entonces director. (Bixiga, Brás, Mooça y otros barrios: la São Paulo italiana. São Paulo como la ciudad no italiana con más italianos, según Zweig. De ahí sale Alfredo Volpi, uno de mis pintores brasileños preferidos. También el escultor Victor Brecheret, del que enseguida hablaré. Y como profesor en la USP estuvo, en los años 1930, Giuseppe Ungaretti.) Pero vamos al tajo. Las imágenes del interior vacío del Pavilhão Ciccillo Matarazzo, serán de las mejores tomadas por Ballester en São Paulo: la fuerza expresiva, el organicismo blanco de esta auténtica cueva o selva niemeyeriana, selva de columnas y de rampas –recordemos las críticas feroces que suscitó Max Bill (ver al respecto mi texto “Max Bill, Mavignier, Wollner: 60 Years of Constructive Art in Brazil”, en el catálogo de la exposición sobre los tres artistas, São Paulo, Dan Galería, 2010)–, le sirven de pretexto para imágenes definitivas, de una extraordinaria complejidad y belleza.¹⁶ Por cuestión de permiso, las tomó cuando yo ya estaba de vuelta en Madrid. También, obviamente, visitamos la Oca,¹⁷ un edificio que Niemeyer proyectó en 1951 y que se inauguraría tres años más tarde, con algo de galáctico, aunque sin llegar a la sensación de platillo volante que nos embargará en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Niterói. En el interior de la Oca¹⁸ –oficialmente, Pavilhão Lucas Nogueira Garcez–, Ballester va a conseguir imágenes especialmente esenciales, puristas, acordes con este espacio de meditación, que tenemos la enorme suerte de pillar también vacío, lo cual casi nos conduce del lado de James Turrell, de Rothko, de la música minimalista – y a propósito de música, ahí están ciertos zapateados, ciertos experimentos sonoros ballesterianos, en un video que rodó aquí... La Oca, realmente, concebida como pabellón de exposiciones, es el contrapunto del Copan: un espacio abstracto, que podría estar en cualquier parte. Ballester, ansioso siempre de pureza geométrica, y obseso del trabajo, volverá varias veces a ella, en solitario, tanto durante nuestra estancia conjunta, como después: está claro que la Oca le atrae como un imán. (En solitario, también tomará fotografías del Memorial da América Latina, en Barra Funda, obra niemeyeriana tardía, de 1989.¹⁹ Quedarán pendiente, en cambio, la Fábrica Duchen, de 1950, y el Edificio de Escritórios Montreal, de 1954, con su chaflán redondo que anuncia el Banco Mineiro de Produção, de Belo Horizonte, de 1953.)

Camino de Ibirapuera, en una inmensa plaza ajardinada se alza el imponente *Monumento às bandeiras* –a los *bandeirantes*: historia mítica de Brasil–, de Victor Brecheret, inaugurado en 1953. Siempre que nos dirigimos hacia esa zona, lo saludamos al paso, gran emblema pétreo de la zona, y de la ciudad toda. Gusto especialmente del arte de este escultor de origen italiano –concretamente, de Farnese–, llegado a Brasil con sus padres, en 1904, a la edad de diez años, admirado por Mário de Andrade y el resto

de los de *Klaxon* –revista de la cual, como otros pioneros, fue colaborador gráfico– y cuyas piezas *modernistas*, con no poco de *déco*, llamaron la atención, en la París de 1925, en el Salon d’Automme, del gran poeta peruano César Vallejo, que en una de sus crónicas para la revista limeña *Mundial* se hizo eco de su calidad, lo mismo que el pintor ultraísta español Francisco Miguel en la coruñesa *Alfar*: dos ecos hispánicos de un escultor hoy por desgracia apenas conocido entre nosotros.

Siempre a la vuelta de Ibirapuera, hemos tomado la gratisima costumbre de detenernos, por lo general ya en la penumbra, en un kiosco al aire libre, donde pedimos que nos partan con machete unos cocos verdes, cuya agua deliciosa sacia nuestra sed. Ocasionalmente, ahí compramos también *El País*, que de repente nos traslada a Madrid, a las batallitas –que aquí sentimos en verdad tan lejanas– de Madrid.

Un pequeño remanso de paz en medio del laberinto urbano: la vivienda que Gregori Warchavchik se construyó para sí mismo en la Rua Santa Cruz, en el barrio de mayoría alemana de Vila Mariana, en medio de un jardín de 13 mil metros cuadrados,²⁰ “Parque Modernista” como reza un letrero metálico en la entrada, obra de su mujer, Mina Klabin, precursora de Burle Marx en esto de proyectar un orden vegetal moderno, y brasileño. Mina Klabin, elogiada por Mário de Andrade: “*Os gramados lisos e planos, emoldurados por cactos e palmeiras são duma originalidade esplêndida e dão ao conjunto uma nota feliz de tropicalismo e disciplina*”. Pasamos mucho rato en este ámbito privilegiado. Viaje atrás en el tiempo: al origen mismo de la arquitectura *modernista* brasileña, y cuenta Lauro Cavalcanti que para obtener el permiso municipal y superar al entonces muy activo “Setor de Censura de Fachadas” (!), Warchavchik tuvo que añadir, en el plano, ornamentos inexistentes. El mismo Cavalcanti subraya las limitaciones del proyecto: “*uma casa tradicional despojada dos seus ornamentos*”. Resultado bellissimo en cualquier caso. Ballester va tomando fotos, bellisimas también. Por mi parte anoto nombres de plantas, por el placer de su letanía, que para mí es como chino, o casi casi. Ambos como ajenos al ritmo de la ciudad, que zumba alrededor. Y bien que zumba: en el video que grabó esa mañana Ballester, se escucha el constante despegar y aterrizar de los aviones, en Congonhas, el vecino aeropuerto de vuelos interiores. En Madrid, yo le había “vendido” al fotógrafo la idea de que esta casa era algo así como unas ruinas mayas de Yucatán, un lugar especialmente fotogénico al estar invadido por las lianas, por la maleza. Por suerte, ya no es así. Al diablo lo fotogénico, lo románticamente pintoresco. Cuando mi primera visita, me había parecido de escándalo el estado de abandono en que se encontraba aquella venerable reliquia. Ahora están reformando el edificio, para convertirlo precisamente en el centro de documentación sobre la arquitectura moderna de la ciudad, en el que uno pensaba ante las ruinas. (Volverá Ballester, ya sin mí, a este edificio singularísimo, y logrará el permiso para fotografiar su interior remozado, de una gran pureza.)

Warchavchik: el pionero absoluto de la arquitectura funcionalista brasileña, como tal muy apreciado por Mário de Andrade, y a la vez alguien de quien se ha señalado que permaneció aislado, sin discípulos, sin continuidad; alguien siempre un poco maldito. Ucraniano de Odessa, judío, formado en Roma, donde trabajó con el fascista Marcello Piacentini, y llegado aquí en 1923. Nos costará Dios y ayuda conseguir material sobre él: a la postre, tan sólo sus textos teóricos, *Arquitetura do século XX e outros escritos*, ordenados en 2006 por Carlos A. Ferreira Martins para la editorial Cosac Naify, que tanto hizo por la reconstrucción de la memoria de la modernidad brasileña. El libro tiene la virtud de recordar el papel de polemista del arquitecto, los esfuerzos propagandísticos en la prensa diaria (por ejemplo en el diario italiano paulista *Il Piccolo*), pero también en una revista *modernista* como *Terra Roxa e Outras Terras* –en la cual insiste en una arquitectura adaptada al clima brasileño y se rie de las adaptaciones de *cottages* ingleses o castillos alemanes del Rin, así como de las *macarronices* italianizantes– o en *Cahiers d'Art* de París, de quien llegaría a ser delegado de los Congresos Internacionales de Arquitectura (Ciam) para Latinoamérica. Su tono de aquella época es muy *L'Esprit nouveau* y muy Le Corbusier, con elogios de la belleza moderna de la máquina, abundantes citas del suizo y elogios al barrio de Weissenhof, en Stuttgart. De momento no

ha habido forma, en cambio, de dar con *Gregori Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*, la monografía –en realidad, el catálogo de una exposición en el Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp)– que en 1965 le dedicó su compañero de generación Geraldo Ferraz, el segundo director de *Revista de Antropofagia*, que en 1948 había polemizado con Lúcio Costa a propósito del papel precursor de Warchavchik. También nos costará Dios y ayuda, por cierto, aclararnos con sus varias casas *modernistas*, entre corbusierianas y *déco*, dos de ellas escondidas en la paz del barrio de Pacaembu.²¹ Ballester, ya sin mí, obtendrá el permiso para fotografiar el interior de una de ellas, la de la Rua Itápolis, 961, cuyo exterior, cuando la habíamos descubierto juntos, ya había quedado registrado por su cámara. Se trata de la famosa Casa Modernista propiamente dicha, la casa-manifiesto, por así decirlo, que se inauguró el 26 de marzo de 1930 –Le Corbusier la había visitado el año anterior, todavía en obras, y había sido objeto de una cena en casa del arquitecto– con mobiliario *ad hoc* –un aspecto en que el arquitecto era muy estricto– y cuadros y esculturas de artistas de vanguardia de aquel tiempo, como Tarsila do Amaral, Celso Antônio, Esther Bessel, Victor Brecheret, Emiliano Di Cavalcanti, Cícero Dias, Oswaldo Goeldi, John Graz, Regina Gomide Graz, Jacques Lipchitz, Anita Malfatti, Lasar Segall y Jenny Klabin Segall, y junto a ellos, el poeta Menotti del Picchia con una tentativa plástica. La Casa Modernista, con su correspondiente catálogo de tipografía funcionalista,²² fue visitada por unas 20 mil personas, que querían contemplar en directo un ejemplo de cómo podía ser la vida tropical moderna. Al principio, con fotos de época en la memoria,²³ a Ballester y a mí nos costaba reconocer la casa, pues obviamente a su alrededor la vegetación, que entonces era más bien como un digamos *proyecto* de vegetación –un pobre cactus, casi como una escultura–, ha crecido.

Volviendo a Vila Mariana, en la Rua Berta, a unas manzanas de la exruina maya que por suerte ya no lo es, se alza la que fuera residencia de Lasar Segall, hoy convertida en museo monográfico sobre el pintor judío-lituano-brasileño. Otra gran obra de su concuñado Warchavchik, aunque el diseño de los muebles fue del propio Segall. Un lugar recoleto, muy vivido, muy cómodo, donde se pueden admirar algunas xilografías realizadas por el pintor durante sus años en Dresde, y algunas de las obras maestras que le inspiró Brasil, donde había estado fugazmente en 1912, y donde se estableció definitivamente en 1923, para, en un singular proceso de *mulatização* (Jorge Schwartz), convertirse en una de las figuras centrales de la generación *modernista*. Entre esas obras maestras, sin duda la más sobrecogedora es su *Navio de emigrantes* (1939-1941),²⁴ triste emblema, por desgracia, y más si tenemos en cuenta los años en que fue pintado, de un cierto siglo XX, y que antes de verlo aquí, en el lugar mismo donde fue creado, ya me había impactado en *Fr(r)icciones*, una de las muestras que en 2000 integraron el ciclo latinoamericano del Reina Sofía *Versões del Sur*. Un tema que Segall ya había tratado con anterioridad, en 1928, en una de sus mejores aguafuertes. De las fotografías tomadas por Ballester en la casa, me gusta especialmente la que tiene por objeto el gran ventanal del estudio.²⁵ También ha documentado las vitrinas acristaladas, con la rica biblioteca, llena de raras publicaciones europeas de los años 1920 y 1930 y más allá.

Frente a la casa de Segall (hoy Museu Lasar Segall), una compacta hilera de edificios de la misma época, unos apartamentos obreros (1931-1932), obra de Warchavchik, nuevamente. También en esta época trabajaría con Lúcio Costa, arquitecto que actuó sobre todo en Rio, donde ambos colaboraron en algunos proyectos, por ejemplo, el de las viviendas obreras en la Rua Barão da Gamboa y de la Residência Alfredo Schwartz, ambos de 1932. Pero a la postre Warchavchik fue dejando de tener el papel central que había tenido. La última obra que fotografiaría de Ballester, será un pequeño edificio vertical de 1940, asimétrico y con la parte izquierda curva, en la Rua Barão de Limeira.²⁶

En el propio barrio encantado, sofisticado y arbolado de Jardins, donde están Dan Galería y A Figueira, además de una espaciosa sucursal de la Livraria da Vila –obra de 2007 de Isay Weinfeld, partidario de una arquitectura *silenciosa*, qué hermosa sobre todo la fachada con sus cinco puertas pivotantes de acero corten con libros como en

^[1]

— 208

urnas–, y el *sebo* O Belo Artístico, la Farmácia Granado con sus jabones tropicales y otros comercios y restaurantes estupendos, visitamos el conjunto de, originariamente, diecisiete casas *modernistas* (1933-1938) de Flávio de Carvalho, en la esquina de las alamedas Rocha Azevedo y Lorena.²⁷ De Flávio de Carvalho dijo el gran Gilberto Freyre: “*Estamos diante de uma personalidade no mais puro sentido da expressão. São Paulo não tem hoje um artista, nem um intelectual, nem un cientista, com tantos poderes juntos*”. Singularísimo personaje ciertamente este hombre-orquesta, ingeniero formado en Gran Bretaña, pintor expresionista, arquitecto funcionalista, escenógrafo, próximo a Mário y Oswald de Andrade y a otros de los *modernistas*, colaborador de *Revista de Antropofagia*, como tal autocalificado de *arquitecto antropófago*, inspirado participante en el concurso del Palácio do Governo do Estado de São Paulo (1927, proyecto titulado *Eficácia*, porque “*São Paulo é uma força*”) y en el de Faro a Colón de Santo Domingo (1928), contentulio de Le Corbusier cuando su mencionada visita a la ciudad –Le Corbusier, que lo calificó como *révolutionnaire romantique*–, amigo de Benjamin Péret y Elsie Houston, proyectista de un nonato libro titulado *Brasil-Freud*, fundador del activísimo Clube de Artistas Modernos donde tantísimas cosas sucedieron durante los años 1930, organizador de espectáculos, inventor de un traje para el hombre tropical... Todo esto, en un libro documentadísimo de su amigo y confidente J. Toledo, *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções* (São Paulo, Brasiliense, 1994, prólogo de Jorge Amado), un libro fantástico, cuyas 850 páginas proponen un viaje al pasado de la ciudad, a sus años *modernistas*. Soñando en voz alta, les propongo a los amigos de Dan Galería que montemos ahí, a medias, una “oficina modernista”, de la que yo podría ser el delegado en Madrid. Hablando en serio, tiene muchísima gracia esta arquitectura experimental un poco de andar por la casa de Carvalho, y tiene gracia que algunos de los chalets, desgraciadamente muy modificados, alberguen hoy tiendas de moda y peluquerías, por las cuales se accede a la plaza interior –con algo de patio andaluz– abierta a la alameda Lorena, establecimientos todos ellos donde se nos atiende amabilísimamente, y eso que seguro que no somos los primeros que nos interesamos por ellos. El folleto –*Modo de usar*– anunciador de estos chalets, citado por Lauro Cavalcanti, insistía en el hecho de que eran casas frías en verano, y calientes en invierno; aconsejaba que en ellas los muebles ocuparan el menor espacio posible, para poder disfrutarse adecuadamente del espacio vacío; recomendaba también el uso de determinadas cortinas, blancas hacia fuera, y negras, azules o verde oscuro hacia dentro, así como la presencia de jaulas para pájaros... Ahí tuvieron su residencia, entre otros modernos de aquel tiempo, el propio pintor-arquitecto y crítico Geraldo Ferraz, y la mítica Pagu. Nos los imaginamos a todos ellos, en esta arquitectura higienista, eficaz, muy metálica, muy barco, con cactus... Las fotografías de Ballester tomadas en el interior del que estaba vacío –ahora, 2011, es una tienda de modas–, evocan la condición heterodoxa de estos espacios, y a la vez son de una impresionante esencialidad, muy Ballester.

La Avenida Paulista, contemplada al anochecer desde la altísima terraza del bloque de apartamentos donde reside nuestro amigo, el pintor Macaparana, geómetra sutil cuyo estudio cercano (en la más recoleta Rua Fernando de Albuquerque) visitaremos, y que los Dan están logrando dar a conocer fuera de Brasil, y que en 2009 celebraría una individual en Madrid, en la Galería Cayón. La casa y el estudio de Maca, como lo llaman: templos a la razón, a una geometría que además de practicar, colecciona. La Paulista: puro dinamismo cendrarsiano, la São Paulo más *energetic* y agotadora, la raya luminosa en esa fotografía aérea de Cássio Vasconcellos, de 1998... Me acuerdo de una célebre fotografía en blanco y negro tomada aquí, en 1960, por el suizo René Burri, uno de los grandes de Magnum, una fotografía en la que se ve una alta terraza de esta ciudad –una terraza me parece que de una bocacalle de la Paulista–, y en ella cuatro tipos avanzando, con aire siniestro, y abajo el incesante, brutal río del tráfico. Ballester fotografía São Paulo desde la azotea macaparaniana.²⁸ También toma algunas muy expresivas vistas del patio, hacia arriba, con las ventanas iluminadas.

La Paulista, en otros tiempos, muy anteriores a esa foto de René Burri. Algo más de un año después, daré en París, en un librero *barateiro* de la Rue de l’Odéon, con un volumen apaisado, monumental y espectacular: *Album iconográfico da avenida Pau-*

lista (São Paulo, Ex Libris, 1987),²⁹ de Benedito Lima de Toledo. Hojeando sus páginas, viajaré al pasado de la Paulista, trazada en 1891 –el libro se adelantaba así cuatro años a su centenario–, al tiempo del café, y de las grandes mansiones firmadas por el omnipresente Ramos de Azevedo o por su socio el *art nouveau* y luego neocolonial Victor Dubugras, de los jardines, de las calesas que se ven en un cuadro del mismo 1891 de Jules Martin, propiedad del Museu Paulista da USP, un tiempo en torno al cual me gustaría leer –no lo conozco, pero supongo existirá– un testimonio literario, en la onda elegíaca de los relatos que integran esa pequeña obra maestra desconocida que es *Fin de siglo* (1939), del uruguayo-argentino Augusto Mario Delfino, o de un título mucho más aureolado de prestigio internacional, *La última niebla* (1935), de la chilena María Luisa Bombal. La casi total destrucción de todo lo que había sido la Paulista: a la postre, algo muy similar a lo sucedido bajo nuestros ojos adolescentes, en el Madrid desarrollista de los años 1960, con el Paseo de la Castellana.

En la Paulista, otro día, breve incursión en el Conjunto Nacional (1958),³⁰ de David Libeskind. Las guías turísticas, siempre con datos tan curiosos e inútiles, indican que por el amplio pasaje de su planta baja pasan unas 25 mil personas al día. Por escaleras en espiral, subimos a las terrazas, desde las cuales hay una buena vista, y en las cuales nos llaman la atención algunas plantas tropicales. Febril actividad de oficinistas y gimnastas. En el pasaje propiamente dicho, le enseñó a Ballester los varios espacios de que consta la legendaria Livraria Cultura, que ha ido invadiendo casi todos los espacios. El último, absolutamente espectacular (arquitecto: Fernando Brandão), inaugurado en 2007, ocupa el hueco del antiguo Cine Astor, de 1961. Ahora es una gran cueva amarilla, orgánica, tropical, en la cual resulta una delicia perderse en busca de libros y discos, y en la cual también se puede pasar un rato en el café con grandes ventanales a la arbolada calle de atrás (alameda Santos), o acudir a algún acto cultural en el Teatro Eva Herz, que lleva el nombre de la fundadora de la librería.

Siempre en la Paulista, el Masp (1957-1968: un proceso de gestación largo para un museo creado en 1947, en otro lugar), de Lina Bo Bardi, la arquitecta italiana –ex-colaboradora de Gio Ponti, de cuya revista *Domus* fue directora durante un tiempo– llegada a Rio de Janeiro en 1946, con su marido, Pietro Maria Bardi, crítico de arquitectura en su país natal, exfascista, y aquí tengo sobre la mesa, mientras escribo estas líneas, la traducción argentina del relato de su viaje de 1932 –como enviado de *L’Ambrosiano* y de *Il Lavoro Fascista*– a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS): *Un fascista en los soviets* (Buenos Aires, Ediciones Argentinas Cónдор, s.f.). Bardi, que por cierto en ese libro elogia las “fotografías teatralísimas” que se publican en la revista *URSS en Construcción*, uno de los escaparates internacionales del estalinismo en su fase triunfante. Bardi, luego desengañado de la política, y tornado, en su segunda vida, paulista con Lina, a partir de 1947, uno de los máximos historiadores del arte y la cultura brasileños. Bardi, el fundador y primer director, precisamente, de esta pinacoteca que motivó su traslado a Brasil, fundada en 1947 por el magnate de las comunicaciones Assis Chateaubriand, y que en un principio estuvo, ya lo he indicado, en otro lugar: en cuatro plantas del edificio de sus periódicos, reformadas por obra de Lina Bo Bardi y Giancarlo Palanti. A la permanente del Masp no podremos acceder, por encontrarse en obras; lástima, pues me hubiera gustado enseñarle a Ballester, y volver a contemplar yo mismo, unos cuantos *highlights* del museo, El Bosco, Giovanni Bellini, Rafael, Mantegna, Cranach, Memling, Tiziano, El Greco, Verubarán, Poussin, Frans Hals, Frans Post –el genial cronista del Brasil holandés–, Zelázquez, Chardin, Monsù Desiderio, Constable, Turner, Goya –con, entre otros retratos, el de Juan Antonio Llorente, el exquisidor convertido en historiador de la Inquisición–, Ingres, Delacroix, Corot, Daumier, Manet, Degas, Monet, Renoir, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Bonnard, Vuillard, Toulouse-Lautrec –maravilloso el que resultaría ser su último cuadro, *Amiral Viaud*–, Matisse, Marquet, Picasso, Léger, Lipchitz, Brancusi, Chagall, Modigliani, Larionov, Soutine, Utrillo, Diego Rivera, Mario Sironi, Morandi –del que Bardi era amigo–, Calder –que en 1948 expuso en el museo–, Victor Brauner, Wols y otros, que dan una idea (por eso he cedido a la tentación de una lista un poco larga, aunque no exhaustiva) de la capacidad de acumular obras de arte del más alto

nivel que en su momento tuvieron los magnates paulistas. Ballester toma varias fotografías del exterior, llamándole especialmente la atención el porche, una auténtica plaza y mirador bajo el museo propiamente dicho, que se encuentra suspendido en el aire, plaza que proporciona una apertura sobre la ciudad, algo propiciado por el hecho de que el Masp, como el resto de las construcciones que jalonan la Paulista, se encuentra en el *espigão central*, el punto más elevado del *skyline* de la ciudad.³¹

Brutalismo del cemento, de esos grandes arcos pintados de rojo, de la suspensión o levitación del museo en lo alto, y ahí hay que citar al ingeniero de la obra, José Carlos de Figueiredo Ferraz. Brutalismo, deliberada pobreza del propio montaje inicial de la colección, con los cuadros colgando en el aire, sobre unos caballetes o atriles de cemento y cristal. Por aquella época, Lina Bo Bardi había empezado a teorizar la idea de una “arquitectura pobre”.

Volveremos el domingo, y en el porche deambularemos por el siempre interesante mercadillo de antigüedades, donde encontraremos libros, grabados japoneses, postales y, sobre todo, para nuestra sorpresa, fotografías *vintage* del gran Marc Ferréz, algunas de ellas del Jardín Botánico de Rio, un lugar que con el tiempo visitaremos deslumbrados, con el recuerdo de esas tomas del francés que se quedó para siempre por acá, y que dijo como nadie el deslumbrante Brasil ochocentista, del cual es una de las grandes luminarias. (Otro rastro paulista, que descubriremos en otro viaje: el del barrio de Bixiga, en la Praça Dom Orione, menudo nombre sonoro...)

No recuerdo si lo compré ahí, pero ahí es el sitio adecuado para comprar alguno de los álbumes fotográficos *forties* y *fifties*, sobre la ciudad. Por ejemplo, *Eis São Paulo: uma obra realizada para mostrar o dinamismo disciplinado da cidade mais surpreendente do mundo*, con fotos de Théo Gygas, y breve prólogo del poeta Guilherme de Almeida (que sale retratado en el volumen), y que manejo en su segunda edición, de la Editora Monumento, que en su nota de introducción lo califica muy adecuadamente de *livro-filme*. Libro de ágil montaje –incluso con un fotomontaje–, que enseña, subrayando mucho los parecidos internacionales, los rascacielos –los de nombres franceses, pero también, en un fotomontaje que los reúne, los de Bratke, Korngold, Rino Levi, Niemeyer, Jacques Pilon, Abelardo de Souza...–, los chalets modernos, los neones y el tráfico –“*o berlinense passa pela Itapetininga como se fosse à Leipziger Strasse*”–, las fábricas, las tiendas, los viaductos, los estadios, los túneles, los cafés –“*o parisiense reencontra os seus pequenos cafés, tão amados, na rua*”– y los restaurantes, las fiestas, los parques –“*o homem de Londres pensa, vivamente, no Hyde Park, encontrando mesmo a neblina*”–, los mercados, las imprentas, los bancos –“*o homem de Nova York lembra-se de Wall Street*”–, los hospitales, los viejos barrios sacrificados sin nostalgia – “*o romantismo desaparece*”–, o también, cantando la orgía destructora del pasado, –“*Nunca, em uma cidade, foram derrubados sete quarteirões inteiros, em cinquenta dias, para abrir uma nova avenida*”–, incluso los museos, y así en una de las fotos sale, en su museo, el propio Bardi...

Otro libro del mismo estilo: *São Paulo: Fastest Growing City in the World*, fotos de Peter Scheier, editado en 1954 por George Rado –del cual también se incluyen algunas imágenes– para la Livraria Kosmos, y también con prólogo de un *modernista*, en este caso Sérgio Milliet, que termina parodiando unos versos de Walt Whitman. Misma música: el café y los cafés, los rascacielos modernos y los neoversallescos, la semejanza de Avenida São João con Broadway, los viaductos, las obras por doquier, los neones, el estadio, la escultura de Max Bill premiada en la Bienal de 1951, el Masp y así sucesivamente, con constante aparición de la torre del Banco do Estado de São Paulo (Banespa), y con presencia también de Niemeyer y del Copan en construcción y de un empleado que en un gráfico va tachando los apartamentos del mismo, a medida que se venden, *and by one o’clock next morning every single one of them will have found a bidder*...

Siempre en la Paulista, frente al Masp, el encanto añejo de un espacio urbano ochocentista, el Parque do Trianon. El Masp se alza sobre el lugar donde estuvo el propio

Trianon, lugar de celebración, en 1951, de la primera Bienal de São Paulo. Solar que actualmente ocupa el Masp, por el cual también pugnó entonces el Museu de Arte Moderna (MAM): laberinto de la política cultural paulista. Pero volvamos al otro lado de la gran avenida, a este parque a su orilla, remodelado en 1917-1919 por el inglés Barry Parker: un pulmón más en esta ciudad de cemento, y una isla del pasado, en el corazón del São Paulo más futurista, más norteamericanizado. En él, como una preciosa reliquia, escondida entre la vegetación, una escultura en piedra de un fauno, todavía simbolista, de Brecheret, nuevamente.³² He tomado la costumbre de descansar un rato en la umbría, en uno de los bancos más cercanos a esta figura tutelar, muy bien evocada por la correspondiente fotografía de Ballester. De ese mismo lado, desde la Paulista hacia Jardins, qué hermosas esas duras bajadas –o subidas, ay, si venimos en cambio de Jardins– vertiginosas, arboladas, vestigios de la ciudad que fue, irremisiblemente ida. Bajadas –o subidas– especialmente hermosas los domingos.

En otro punto de la ciudad, la Pinacoteca do Estado³³ –lugar donde finalmente se contemplará, algo menos de dos años después, la muestra *Fervor da metrópole*, resumen, de título entre borgiano (*Fervor de Buenos Aires*) y cinematográfico (la citada *São Paulo, a symphonia da metropole*), de aquel viaje de septiembre de 2008–, es otra de nuestras metas. El edificio, inicialmente Liceu de Artes e Oficios, y obra de Ramos de Azevedo, es de 1896, y lo ha remodelado, un siglo más tarde, Paulo Mendes da Rocha, uno de los grandes del momento actual, premio Pritzker, y del cual también admiraremos, en la City, su pórtico de la Praça do Patriarca (1992-2002),³⁴ o en Jardins su tienda Forma (1987-1994), mientras en cambio quedará pendiente el Museu Brasileiro de Escultura (MuBE) (1985-1995). En la colección brillan algunas obras ochocentistas –visitamos además una bonita muestra sobre la Misión Artística Francesa de 1816–, y *São Paulo* (1924), una de las obras maestras paulistas de la Tarsila *Pau-Brasil* –de la que en 2008 se contemplaría aquí mismo una gran retrospectiva, de la cual algo aprendí para la mía, celebrada el año siguiente en Madrid, en la Fundación Juan March– y algún Brecheret blanco, y las salas dedicadas a la geometría *fifties*... Descansamos luego tomando una cerveza en la terraza de la cafetería, que da al Parque da Luz, un gran parque tropical –“*nosso primeiro jardim botânico*”, según Aracy Amaral, poblado de esculturas abstractas y en su mayoría geométricas, que coexisten con los grandes árboles: parque objeto de otra gran imagen ballesteriana, que aunque se supone que en aquel momento se trataba de descansar, el ojo de este pintor-fotógrafo no descansa jamás.³⁵

Desde la Pinacoteca, se divisa la Estação da Luz (1895-1901), *stazione termini* construida sobre una anterior de 1867, cercana a distintos espacios culturales, entre ellos la sala de conciertos de la Orquesta Sinfónica do Estado de São Paulo (Osesp), que le ha inspirado a Ballester alguna imagen impresionante. La Estação da Luz, primer edificio incluido en el libro de Pedro Corrêa do Lago *Iconografia paulistana* (Rio de Janeiro, Capivara, 2003) –lo cual da una idea del poco patrimonio anterior que queda en la metrópoli–, inevitablemente me trae a la memoria uno de mis cuadros tarsilianos preferidos, *EFCB* (1924),³⁶ con esa mezcla de tecnología vista con ojos a lo Fernand Léger (que había sido uno de su maestros en París), y tropicalismo afirmativo, tan característico del período *Pau-Brasil* de la pintora. (Cuadro que fue uno de los pocos que no conseguí, para la aludida retrospectiva de la Fundación Juan March.)

Más Lina Bo Bardi: el centro cultural y deportivo Sesc Pompeia (1977-1982),³⁷ edificio especialísimo, de una deliberada *pobreza*, nacido de la transformación de una vieja fábrica en centro cultural, que en sus inicios fue dirigido por la propia arquitecta, siempre partidaria de la participación popular. Un “centro de la pluralidad”, por decirlo con palabras de Guilherme Wisnik. Un lugar de fervor popular –lo visitamos, además, un domingo a la caída de la tarde–, con su teatro, su cervecería, sus salas de conferencias y sus salas de exposiciones, su biblioteca, su dentista –esto lo he leído en algún sitio–, sus instalaciones deportivas, y su piscina, espacio este último que provoca en Ballester un especial entusiasmo, una especial euforia, como se los provocan las dos torres interconectadas, que la propia arquitecta describía como una “ciudadela”, y también como “un silo, búnker, contenedor”... (Todavía más Lina Bo Bardi: en otro

^[1]
^[2]

viaje, sin mí, Ballester fotografiará el Teatro Oficina,³⁸ por ella remodelado entre 1980 y 1984, en colaboración con Edson Elito, y descrito así –creo que esto aclara bastante la fotografía aquí incluida– por Mara Sánchez Llorens en 2010, en su artículo “Brasil: entre la participación individual y la sociedad participativa”, en el n. 20 de *Lars*, revista valenciana por desgracia desaparecida: “se trató de un exitoso centro experimental concebido como calle-teatro o pasaje en el que la escena, la tramoya y el patio de butacas se fusionaban e interrelacionaban en un espacio único que se abría al exterior a través de un gran ventanal ajardinado [...] en el que el protagonismo de la escenificación teatral recaía en actores y público por igual”).

No muy lejos del centro, aunque como en otro mundo, una zona fabril como para rodar en ella una película de acción, una zona en la que anoto unas vías de ferrocarril –con sus correspondientes arquitecturas– me parece que ya en desuso, las tapias de la cervecería Antártica, y una placita arbolada con una blanquísima y encantadora iglesia *déco*, anónima, una de las pocas imágenes que aunque Ballester la tomó, terminó perdiéndose en el intrincado laberinto de sus archivos digitales. Zona fabril que tiene que ver con una cierta São Paulo con pintadas en honor del comunista Luis Carlos Prestes, el “Caballero de la Esperanza”, como lo llamaba su correligionario Jorge Amado, pintadas captadas en 1947 por la cámara de Dmitri Kessel, uno de esos sólidos, maravillosos fotógrafos de plantilla que entonces tenía el semanario norteamericano *Life*, y que por aquellos años realizó, siempre con provecho, varios viajes a Brasil, siendo reproducidas algunas de sus fotografías en el libro de Elizabeth Bishop sobre ese país, editado en 1967.

En camino, el alto monolito rojo de Lina Bo Bardi, en el Viaduto Diário Popular.³⁹

Desde muchos de los lugares por los que nos hemos movido, veíamos siempre un alto edificio blanco, coronado por una bandera. Por mi parte siempre me había creído que era el Martinelli, un hito en su época (1924-1934), porque, iniciativa de un inmigrante italiano, el industrial Giuseppe Martinelli, con sus treinta pisos fue el primer rascacielos, *arranha-céu* por decirlo a la brasileña, de esta ciudad que hoy tantísimos tiene. Finalmente, no, no es en absoluto el Martinelli, que está al lado y resultará mucho más pequeño, sino que se trata del Banespa, el Banco do Estado de São Paulo.⁴⁰ También conocido como Edificio Altino Arantes, es un edificio construido entre 1939 y 1947, con algo de remedo del Empire State Building, y la bandera en lo alto es la del Estado de São Paulo, blanquirojinegra. Rebautizamos, sobre la marcha, el Banespa, como “el pseudo-Martinelli”, como si de un falso cronicón medieval se tratara. Y así lo designaremos siempre, lo veamos desde donde lo veamos. Dos de mis imágenes preferidas del mismo, y de la City: una tomada un domingo, desde un puente, y otra desde un parque, me parece que del lado de la Praça do Palácio das Indústrias, en el cual la vegetación tropical dialoga con la tierra roja, tan paulista.

Paseo nocturno, mitad en coche, mitad caminando, por los alrededores del Banespa, la zona del auténtico Martinelli⁴¹ –a la postre, decepcionante: así son a veces los pioneros–, la Rua Libero Badaró con al fondo un edificio *déco*⁴² que encuentro en muchas fotos antiguas (Edificio Saldanha Marinho, de 1933) y otras calles de una City que a estas horas nos presenta un rostro fantasmagórico, entre metafísico e inquietante, casi siniestro, como todas las Cities, desde la original, de Londres, hasta las de Nueva York, Buenos Aires o Valparaíso, que uno, coleccionista empedernido de lo que sea, ya ha almacenado en la memoria unos cuantos espacios parecidos, espacios del teatro y de la fantasmagoría del capital, especialmente extraños en la depauperada Latinoamérica.

Interminable São Paulo. En coche, por el Centro Antiguo, y por los alrededores del Copan, y del lado de la arbolada Praça da República –Lapouge la encontraba, en 1950, *belle et un peu triste*–, cuántos bloques de apartamentos que nos llaman la atención, cuántos edificios entrevistos, anotados, fotografiados al vuelo, sobre los cuales nos gustaría saber más, pero con los cuales no volveremos a reencontrar-

nos, ni en este, ni en el segundo viaje. Cuántas escenas humanas, también –a veces, inhumanas, infrahumanas, que aquí la miseria no es en absoluto broma–, que le atribuimos a otros posibles fotógrafos: esto para Thomas Farkas, esto para Cristiano Mascaro, esto para Mauro Restiffe, esto para Claudio Edinger, esto para Sebastião Salgado, esto para Andrés Serrano, esto para Bruce Weber, esto para Dionisio González, el fotógrafo de las favelas...

Lugares que no estaban en principio en los planes de trabajo, y que nos fueron seduciendo. Por ejemplo el Mercado Municipal (1933),⁴³ de la oficina del omnipresente Ramos de Azevedo, fallecido algo antes. Por ejemplo el Estádio do Pacaembu,⁴⁴ oficialmente Estádio Municipal Paulo Machado de Carvalho, de un estilo contundentemente *déco*, y cerca del cual pasamos varias veces, en automóvil. Nos llaman especialmente la atención sus puertas, y sobre ellas, su tipografía: ver la fotografía de las mismas tomada en 1940, cuando de su inauguración, por Hildegard Rosenthal, de la cual luego se hablará, o alguna otra de la misma época de la norteamericana Genevieve Naylor, otra de las mejores cronistas de aquel Brasil. Leyendo el apasionante libro *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20* (São Paulo, Companhia das Letras, 1992), de Nicolau Sevcenko, encontrado en Lisboa en su tercera reimpresión, de 2003, y que trata muy benjaminianamente de la “*metropolização desenfreada*” de la ciudad, de su polifonía arquitectónica y urbanística, de sus vanguardias y de su brasileñidad –incluido mi admirado Ribeiro Couto, poco leído hoy–, me enteraré de que el anhelo de ese estadio ya había tomado cuerpo a finales de la década de 1910, época en la cual según el autor “*São Paulo era a maior potência despótica da América Latina*”. Por ejemplo, en la propia Higienópolis, el Edificio Bretagne (1959), uno de los más híbridos, más singulares, más delirantes y más sofisticados de cuantos visitaremos –en realidad, apenas nos asomanos a él, sin dedicarle todo el tiempo que merece–, obra del raro João Artacho Jurado, hijo por cierto de inmigrantes españoles, y autodidacta. Edificio paradigmático, ya desde sus pilotis como inflados, de una cierta poética *fifties*, con algo de hollywoodiano, y que alguien –mas no logro recordar quién– nos recomendó con un énfasis en verdad plenamente justificado. (Del todavía relativamente mal conocido Artacho Jurado, se nos escapó, en cambio, en el Centro, el Edificio Viadutos, de 1956.)

Siempre en Higienópolis, barrio lleno de gratisimas sorpresas, al paso, en la Praça Vilaboim, divisamos, entre los árboles, un magnífico edificio residencial de dos bloques –uno de siete, y otro de ocho plantas–, sobre pilotis, que nos atrae poderosamente por su cromatismo, rojo y amarillo, todo en ese *gresite* que aquí nos asalta por doquier, algo en lo que sin duda yo nunca habría reparado –de hecho, no había reparado, en mis dos viajes anteriores–, si no me lo hace observar Ballester, que gusta de los detalles constructivos exactos, y que se revela muy aficionado al *gresite* paulista. Sergio detiene el vehículo. Edificio que obviamente enseguida encontramos en los libros que siempre llevamos a mano, a modo de *baedekers*: el Louveira (1946-1950),⁴⁵ de João Vilanova Artigas, antiguo miembro del equipo de Warchavchik, y que toda su vida sería militante del Partido Comunista Brasileiro (PCB), discutiidor con la línea más proletarista, aunque a él mismo a veces se le fuera la mano, como cuando calificó a Le Corbusier de... agente del imperialismo. En el *hall*, luce muy bien un mural novecentista, clasicista, italianizante, de Rebolo. Vilanova Artigas, elogiado por su “severa moral” por Lina Bo Bardi, en 1950, en el primer número de su revista *Habitat*. Aquí, como en otras obras, colaboró con él el ingeniero Carlos Cascaldi. Ballester también fotografiará, solo, su casa, de 1949.⁴⁶

En el Centro, con frente hacia el Parque Dom Pedro II, el Guarany,⁴⁷ un bloque circular de apartamentos, aislado, alto y formidable, de 1936-1942, de Rino Levi, otro gran arquitecto paulista, formado en Milán y Roma, que las raíces y la conexión italianas son clave en este país, y concretamente en esta ciudad. Revolviendo en los fabulosos archivos *online* de *Life*, encontraré este bloque, sin mención a su autoría, entre los maravillosos clichés en blanco y negro que de São Paulo se trajo, en su viaje de 1947, el antes mencionado Dmitri Kessel. Ballester, en otro viaje, realizaría impresionantes

fotografías del *hall*, y de las escaleras del Guarany. Antes, en 1932, ya existía no muy lejos de allí, en la Avenida Brigadeiro Luís Antonio, otro edificio de Levi, el Columbus (1929-1932), hoy demolido. Nos quedamos sin ver su Instituto Sedes Sapientiae (1940-1942).

Rino Levi, el segundo en la lista, cronológicamente, después de Warchavchik, y otro más de los no pocos artifices de la modernidad arquitectónica paulista. A la fuerza, muchos de ellos han quedado fuera de campo y de este texto, pero hay que mencionar, entre otros, a Osvaldo Arthur Bratke, del cual Ballester visitará y fotografiará, en otro viaje, la maravillosa Fundação Maria Luisa e Oscar Americano,⁴⁸ en Morumbi, su obra maestra, de 1953, que en principio fue vivienda de ese matrimonio amigo suyo, y que es una de las más conseguidas mansiones brasileñas de aquel tiempo, revelando contagios californianos, principalmente de Richard Neutra; a Roberto Cerqueira Cesar, colaborador de Levi; a los polacos Lucjan Korngold –del cual hay que recordar algunos notables edificios funcionalistas que construyó en la Varsovia de entregueras, además de su trabajo en Tel-Aviv, y cuya obra maestra aquí es el CBI-Esplanada (1946)– y Victor Reif; a Henrique Mindlin, que será además uno de los primeros historiadores de la contribución brasileña al movimiento moderno, en un libro de 1956 prologado por Siegfried Giedion, y del cual existen ediciones en varios idiomas, siendo la última, curiosamente, la brasileña, de 1999; al *déco* Jayme Fonseca Rodrigues; al austriaco Bernard Rudofsky, que estuvo acá entre 1938 y 1941 –no creo que se conserve su hermosa relojería–, y que luego tanta proyección alcanzaría durante su dilatada estancia neyorquina –en 1964 fue comisario de la muestra *Architecture Without Architects*–, y del cual existe una pequeña obra en España, en Nerja... A los compatriotas, por último, de los Bardi, muy numerosos, Daniele Calabi, Giancarlo Gasperini, Giancarlo Palanti –del antiguo equipo de *Casabella*, y que en 1948 fundó con Lina Bo Bardi el Studio d’Arte Palma, dedicado a mobiliario–, y Marcello Piacentini, visitante ocasional al cual se debe el Edificio Matarazzo, de 1939 (hoy Palácio do Anhangabaú)... De la autoría de todos ellos es también la inabarcable sinfonía paulista, sinfonía plurinacional –además de que esta llevaba décadas siendo tierra de inmigración, tuvo algo que ver en esto un individuo llamado Adolf Hitler–, a la cual también contribuyeron algunos cariocas que, al igual que Niemeyer, asimismo construyeron aquí; por ejemplo, Álvaro Vital Brazil y su socio Adhemar Marinho –autores del precioso Edificio Esther (1935-1938), en la Praça da República–, Eduardo Corona, Hélio Duarte, los hermanos MMM Roberto –de los cuales tantas obras maestras admiraremos en Río, y que aquí hicieron, en la Paulista, el Edificio Anchieta (1941)–, Abelardo Riedy de Souza, José Roberto Tibau...

No entraba en principio en nuestras previsiones, pero a ambos nos sorprendió gratamente la armonía de la Ciudad Universitaria de São Paulo.⁴⁹ Menos espectacular que la de Caracas –y sin esa presencia del arte moderno que singulariza a esta última–, sin embargo tiene interés. Nos fascinan, en ella, la plaza central, muy metafísica, con el viejo rectorado al fondo –en la gran librería universitaria hacemos acopio de bibliografía: Ballester, concretamente, se lleva la reedición facsimilar de *Pau-Brasil* que hizo Jorge Schwartz para su *Caixa modernista*–, y en el centro una imponente torre, y a un lado una suerte de césped con piedras, con un cierto sabor japonés, algo no raro en esta ciudad con tanta presencia nipona. Nos interesa también la zona deportiva. Y sobre todo el que nos parece el mejor edificio del conjunto, la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU),⁵⁰ obra tardía (1961-1969) de Vilanova Artigas, nuevamente en colaboración con Cascaldi, edificio de un efficacísimo brutalismo hormigonista, con un ágora central muy bien resuelta, y que le va a inspirar a Ballester –lo recuerdo ahí, en un estado de especial febrilidad, y encima con no mucho tiempo, pues nos agobiaba la existencia de una cita ineludible en la otra punta de esta ciudad de atascos-monstruo– imágenes muy potentes. Vilanova Artigas, entonces: el maestro de lo que Hugo Segawa llamaría la “línea paulista”, el faro de la Arquitectura Nova, desarrollada por sus discípulos Sérgio Ferro, Flávio Império y Rodrigo Lefèvre. (Durante los años de la dictadura, Ferro y Lefèvre, abandonarían el PCB, se unirían a la guerrilla de Carlos Marighella y terminarían en la cárcel. Ferro terminaría emigrando a Francia.)

Fascinación, también, por la vegetación de la zona: esos árboles de flores inolvidablemente amarillas (*zipês-amarelos*?) que también han quedado fijados, al margen, por un Ballester por un momento impresionista, como lo es el local Zé de Boni, que registra *aleluias, eritrinas, candelabros, espatódeas, flamboyants, ipês-amarelos, ipês-roxos, jacarandás, paineiras, patas-de-vaca, quaresmeiras, sibipirunas, tipuanas*, hermosa letanía, que como Nueva York esta ciudad es de mucho cemento, pero también de muchas flores... (En mi siguiente visita a São Paulo, volveré a la Ciudad Universitaria, descubriendo en ella dos lugares de muy especial magia, que en aquella primera incursión no habían retenido nuestra atención. Por una parte, el MAC-USP, un museo que no se por qué no había incluido entre mis prioridades, y que sin embargo es una de las joyas menos conocidas de la ciudad, con su Giorgio de Chirico, sus Tarsilas, sus piezas geométricas europeas y brasileñas; desde 2012, se empezaría a trasladar a otro edificio del conjunto monumental del Ibirapuera, el Palácio da Agricultura (1953), también proyecto de Niemeyer, que durante años ocuparon las oficinas del Departamento de Tránsito (Detran.sp). Por otra parte, el Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), fundado en 1962 por el gran Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*, 1936); y dentro de él, la que fuera colección de Mário de Andrade, que también tenía ojo, y tiempo, para la pintura de su tiempo, para la plumaria amazónica, para el barroco, y así sucesivamente, sin hablar de sus conocimientos musicales, ni de su obra fotográfica *twenties*, que dice su fascinación por el Brasil profundo.

Mário de Andrade: su curioso rostro mulato, expresionista, casi histriónico por momentos, encuadrado por sus gafas redondas un poco a lo Harold Lloyd, nos saluda desde un retrato fotográfico dramáticamente en claroscuro,⁵¹ en una exposición que se celebra en un edificio municipal del Centro, y que no hubiéramos visto si no nos hubiera arrastrado a ella, con su habitual entusiasmo, Jorge Schwartz, gran amigo que nos ha ayudado mucho en esta nuestra *pauliceia*. Una exposición sobre el fotógrafo y cineasta paulista Benedito Junqueira Duarte, colaborador –entre otras cosas con fotomontajes– de la revista *São Paulo*, y que durante los años 1930 trabajaba –al igual que el autor de *Macunaíma*– para la Municipalidad, y cuya cámara de “cazador de imágenes” –como muy bien han titulado la exposición– fue la primera en captar, a veces con giros rodchenkianos, la São Paulo moderna y en permanente transformación –neones en el Martinelli,⁵² viaductos, túneles, la construcción del Estádio do Pacaembu, inundaciones–, así como el semblante de otros escritores de la generación *modernista*, entre ellos, vestido con un increíble traje a rayas, el poeta Cassiano Ricardo,⁵³ con un guacamayo sobre un brazo, como corresponde al autor de un libro tan maravillosamente titulado *Vamos caçar papagaios* (1926). Cassiano Ricardo, el más talentoso de los *modernistas* del sector *verde-amarelo*, cuyos integrantes –antes cité a otro, Menotti del Picchia– derivarian en *integralistas*, una variante local del fascismo, liderada por Plínio Salgado.

El Duarte cineasta: autor de una cinta paulista que me gustaría ver, *A metrópole de Anchieta*, de 1952.

Me acuerdo, a propósito de este Duarte que hasta ahora la verdad me era perfectamente desconocido, de otra interesantísima fotógrafa de la misma época, Hildegard Rosenthal, que también le debo a Jorge Schwartz, que incluyó obras suyas en su antes aludida muestra brasileña del IVAM. La alemana Hildegard Rosenthal,⁵⁴ que llegó a Brasil en 1937, había estado (1934-1935) en la París de las vanguardias. Sus impecables visiones urbanas paulistas son muy Nueva Visión, y enormemente sugerentes, especialmente aquellas con noche, lluvia y neones. Hildegard Rosenthal me ha parecido siempre –y a la vez sé perfectamente que este tipo de fórmulas siempre es reduccionista– la Horacio Coppola de São Paulo. Ambos dicen, con acentos por momentos rodchenkianos, un momento de tránsito, de expansión decisiva de sus respectivas ciudades, Buenos Aires y São Paulo, dos de las más grandes del subcontinente. En el caso de la Rosenthal, fotografió un anuncio que rezaba así: “*São Paulo: a cidade que não para de crescer*”. El Martinelli sale una y otra vez en sus visiones del Centro. Lo más completo sobre su obra es el catálogo de la exposición *Metrópole*, organizada en 2009 por el Instituto Mo-

^[1]

reira Salles (IMS), que tanto está haciendo por la historia de la fotografía brasileña. (En 2010, me llegaría la invitación para la muestra conjunta Coppola-Rosenthal organizada por Schwartz, en el Museu Lasar Segall, del cual es ahora director.)

Irá por su cuenta, ya sin mí, Ballester a la Casa de Vidro (1949-1951),⁵⁵ la *casa della vita* de Lina Bo Bardi –que la proyectó– y de su marido, edificio hoy convertido en muy activo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. La Casa de Vidro, que también sale en el diario de Partenheimer: un lugar único, lejos del Centro, en Morumbi, en la Rua General Al-mério de Moura. La Casa de Vidro, alto mirador sobre pilotis: uno de los *hauts lieux* de esta metrópoli que desde ella se contempla en la distancia como una fantasmagoria, un poco como Caracas se contempla desde ciertas mansiones asimismo retiradas, y me acuerdo por ejemplo de la del desaparecido historiador del arte, coleccionista y fotógrafo Alfredo Boulton. En el margen de este texto que está llegando a su fin, reproduzco una fotografía antigua, de Chico Albuquerque, de la transparente mansión de los Bardi, cuyo nombre siempre me trae por cierto a la memoria la *Maison de verre* de Pierre Chareau en el VII *arrondissement* de París. En la fotografía se ve la vivienda en medio de una colina completamente pelada: nada que ver con la vegetación invasora en medio de la cual se alza hoy el edificio, vegetación que incluye algunas plantas donadas a la arquitecta por su amigo Burle Marx, alguien inevitable en Brasil cuando se habla de plantas en general, y de jardines en particular. Cuando visité, en 2002, la Casa de Vidro, Bardi había fallecido hacía tres años, cuando le faltaban tan sólo unos meses para llegar a centenario; Lina le había precedido en 1992. Todavía estaban las pilas de los diarios, y las revistas, y el viejo frigorífico; en las aéreas estanterías, estaba aún, intacta, la biblioteca, y en la pared, muchos cuadros –recuerdo uno de Roberto Matta–, aunque ya no los de Morandi. Qué fascinante pareja realmente, los Bardi, brasileños por elección vital, como ella lo subrayó más de una vez, y ahí habría que recordar a este propósito las hermosas líneas en que narra su desembarco en el Nuevo Mundo, en el Río de Janeiro de 1946: “Deslumbramiento. Para quienes llegaban por el mar, el Ministerio de Educación y Salud avanzaba como un gran navío blanco y azul contra el cielo. Primer mensaje de paz tras el diluvio de la Segunda Guerra Mundial. Me sentí en un país inimaginable, en donde todo era posible”. A Lina Bo Bardi la descubrí bastante antes de pisar São Paulo: en este mismo continente, en el vecino Uruguay, en 1996, y gracias a mi amigo el arquitecto y pintor Rafael Lorente, que me proyectó un video sobre su vida y obra, en el que, además de a la obra paulista de la italiana, se hacía mucha referencia también a sus trabajos en Salvador de Bahía, entre 1958 y 1964, etapa especialmente fructífera, sobre la cual uno de los que hablaba en aquel documental era Caetano Veloso, que ella trató entonces asiduamente, como trató a Pierre Verger, a Hans J. Koellreutter –el introductor en el Brasil de la música dodecafónica–, a Glauber Rocha o a Gilberto Gil.

En el tintero se nos quedará finalmente, y bien que lo siento, la casa-biblioteca, en la recoleta Rua Princesa Isabel, de uno de los grandes bibliófilos de nuestro tiempo, el recientemente fallecido José Mindlin. Lástima de hablar en pasado de tan maravilloso personaje, y de una de mis guardidas paulistas preferidas, por mí visitada en tres ocasiones. El hospitalario y generoso Mindlin –un recuerdo también para Guita, su esposa, que de tanto rozarse con los libros había llegado a especializarse en la restauración de papel–, era hermano del citado Henrique Mindlin, arquitecto, precisamente, de esta otra *casa de la vida* que fue también un fantástico templo de la lectura, y cuyos tesoros, por decisión de quien los reunió, han pasado a formar parte de la biblioteca de la USP.

Para mí la estancia termina, como empezó, en A Figueira: “*pura felicidad*”.

(* “Peatones de São Paulo”, según la fórmula de Léon-Paul Fargue (*Le Piéton de Paris*, 1939), pero lo cierto es que, aunque caminamos bastante, más utilizamos –gracias una vez más, Sergio Guerini– el automóvil. Como adelantos de este texto, otros dos publicados en 2008: “El São Paulo de Niemeyer”, aparecido en *El País Semanal*, de Madrid, de 3 de febrero –y luego, en francés, como “São Paulo la moderniste”, en el número de 12 de marzo, de *Courrier International*, de París–, y “José Manuel Ballester: Fotovisión de São Paulo”, aparecido en el n. 108 de *Descubrir el Arte*, de Madrid. El primero de esos textos, por cierto, inicialmente se titulaba –acabo de comprobarlo en mi archivo– “Calidoscopio paulista”. Y otro, de 2010, “José Manuel Ballester, un pedestre de São Paulo”, en el catálogo de la muestra *Fervor da metrópole*, celebrada en la Pinacoteca do Estado. Por lo que se refiere a bibliografía, el libro que más hemos manejado, entre otras cosas debido a su carácter de guía, y a su formato cómodo, muy adecuado a la guantera del coche, es el ya citado –por dos veces– *Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960* (Río de Janeiro, *Areoplano*, 2001), de Lauro Cavalcanti, del que también merece la pena otro volumen de carácter más teórico, *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)* (Río de Janeiro, Jorge Zahar, 2006). Pero tanto para preparar el viaje como, luego, para *rumiarlo*, hemos consultado una bibliografía muy variada, que incluye diversos estudios de conjunto –uno de los mejores, el de Hugo Segawa, *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990* (São Paulo, Edusp, 1998)–, diversas monografías sobre arquitectos, y clásicos como el catálogo, con estupendas fotografías del arquitecto G.E. Kidder Smith –más algunas de otros autores, entre los cuales destaca Marcel Gautherot–, de la sensacional exposición del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York *Brazil Builds* (1943), muy elogiada por Mário de Andrade, y cuyo comisario fue el arquitecto –coautor del propio edificio de la pinacoteca neoyorquina– Philip L. Goodwin, que acertó a enraizar el *modernismo* construido, en una tradición –el abanico evocado en el subtítulo: 1652-1942–, aunque con exceso de protagonismo carioca y poca consideración hacia Warchavchik y nula hacia Flávio de Carvalho, o como el ya aludido libro de Henrique Mindlin, arquitecto representado por cierto en la muestra neoyorquina. Así como volúmenes sobre los más diversos aspectos de la vida paulista en concreto, o brasileña en general. Entre los últimos consultados, uno de los más curiosos: *São Paulo metrópole das utopias: histórias de repressão e resistência no arquivo Deops*, editado por Maria Luiza Tucci Carneiro (São Paulo, Lazuli / Companhia Editora Nacional, 2009), y donde se recoge un amplio muestrario de los archivos policíacos paulistas entre 1924 y la década de 1950. En él, estas palabras de la trotskista Pagu, en su novela social *Parque industrial* (1933): “*Cada imperialista manda o seu ópio para a tapeação de nossa mocidade inconsciente. [...] Os Estados Unidos mandam o cinema. A Inglaterra, o futebol. A Itália, o padre. A França, manda a prostituição*”. Y multitud de historias trenzadas, novelas yuxtapuestas de anarquistas y comunistas, de alemanes (nazis, o por el contrario judíos antinazis) y lituanos, de españoles e italianos, de tranviarios e impresores... Y siempre, Sevcenko, a quien le dejaré la palabra en el final de esta nota. Hablando de los años 1920: “*Afinal, São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem sub-tropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados*”.

1.	p. 13	20. pp. 108-113	38. p. 153
2.	pp. 30-31	21. pp. 116-117	40. pp. 34-35, 47, 50-53, 61,
3.	p. 174	22. p. 20, arriba	64-65, 67 y 148-149
4.	pp. 62-63	23. p. 20, abajo	41. p. 55
5.	p. 15, arriba	24. p. 21	42. p. 25
6.	p. 15, abajo	25. pp. 114-115	43. pp. 40-41
7.	p. 16	26. p. 119	44. pp. 172-173 y 175
8.	p. 71-77	27. pp. 120-125	45. pp. 134-135
9.	pp. 168-169	28. pp. 184-187	46. pp. 138-139
10.	pp. 71 y 73	29. p. 22	47. pp. 26 y 142-145
11.	p. 78	30. pp. 190-191	48. pp. 170-171
12.	p. 59	31. pp. 156-157	49. pp. 132-133
13.	pp. 76-77	32. p. 159	50. pp. 126-131
14.	p. 18	33. pp. 178-181	51. p. 27
15.	pp. 82 y 83	34. pp. 48-49	52. p. 28, al centro
16.	pp. 84-93	35. pp. 176-177	53. p. 28, arriba
17.	pp. 94-95	36. p. 24	54. p. 28, abajo
18.	pp. 96-105	37. pp. 154-155	55. pp. 29 y 150-151
19.	p. 107	38. pp. 160-163	

English

Introduction

When we speak of city photography or city portraits, some names immediately come to mind; the first is without a doubt that of German philosopher Walter Benjamin,

a narrator and essayist of everyday life. He aptly describes the role of the *flâneur* as he roams the streets and revels in the sights of the city, marvels and is disappointed as he eagerly anticipates every new surprise awaiting him at the turn of a corner, present in every new meeting:

A feeling of intoxication comes over those who idly walk the streets over long periods of time. The stride becomes increasingly more powerful with each step, and the seduction of the stores, the bistros, and the smiling women weakens as the magnetism of the next street corner, of a distant heap of leaves, or of a street name becomes irresistible. (...) That anamnestic intoxication in which the *flâneur* goes about the city not only feeds on the sensory data taking shape before his eyes but also often possesses itself of abstract knowledge, of dead facts, like something that has been experienced and lived through.²

Presentation

When we speak of city photography or city portraits, some names immediately come to mind; the first is without a doubt that of German philosopher Walter Benjamin,

the concrete that rules the cityscape of a metropolis like São Paulo is one of the foremost expressions of the constructive (and destructive) powers of man. Behind this concrete is the blood and sweat of the people who shaped it after their dreams, their yearnings and misgivings, their fervor.

This book produced with **Itaú Unibanco**’s support is a collection of images of the São Paulo state capital captured by Spanish photographer José Manuel Ballester between 2007 and 2010. Individuals are rarely seen in these images, but they are there; we are there. It seems the artist wishes to point out that a depiction of humanity does not necessarily need human forms.

Historically, from the discovery of Brazil until today, the eye of foreign artists who depicted Brazilian sceneries has revealed images that are surprising both to the foreigner himself, and to us natives.

The perspective of the great painter and photographer, José Manuel Ballester is no different. Born in Madrid in 1960 and with a degree in Visual Arts, he has incorporated photography into his list of artistic mediums and explores his camera like someone who paints through its lenses.

With his sensibility, he transforms the interior spaces of architecture as well as the exteriors of buildings and urban landscapes, capturing images full of mistery and infused with new content, even for the inhabitants of those places or cities.

In addition to sponsoring projects such as this one, Itaú Unibanco fosters a series of projects through its **Itaú Cultural** institute to promote and disseminate Brazilian art and culture. These projects are, for the most part, free of charge for the public. Urban environment is one of the recurring themes of these cultural-artistic endeavors, that range from exhibits of the works of names such as Oscar Niemeyer and João Vilanova Artigas –the architects behind some of the buildings captured by Ballester’s lenses– to the Brechas Urbanas talks, which take place at the institute’s headquarters in São Paulo. Guests from different fields convene at these talks to reflect on life in the city.

In the field of photography, cityscapes and urban realities have already been the theme of such projects as the Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo and exhibits like *A arte na lembrança: a saudade da fotografia brasileira* and *Moderna para sempre*. The latter displayed pieces by modernist photographers from Itaú Unibanco’s collection. This and other exhibits were on display at the Itaú Cultural headquarters and at associate institutes in other Brazilian cities.

Historically, from the discovery of Brazil until today, the eye of foreign artists who depicted Brazilian sceneries has revealed images that are surprising both to the foreigner himself, and to us natives.

The perspective of the great painter and photographer, José Manuel Ballester is no different. Born in Madrid in 1960 and with a degree in Visual Arts, he has incorporated photography into his list of artistic mediums and explores his camera like someone who paints through its lenses.

With his sensibility, he transforms the interior spaces of architecture as well as the exteriors of buildings and urban landscapes, capturing images full of mistery and infused with new content, even for the inhabitants of those places or cities.

In addition to sponsoring projects such as this one, Itaú Unibanco fosters a series of projects through its **Itaú Cultural** institute to promote and disseminate Brazilian art and culture. These projects are, for the most part, free of charge for the public. Urban environment is one of the recurring themes of these cultural-artistic endeavors, that range from exhibits of the works of names such as Oscar Niemeyer and João Vilanova Artigas –the architects behind some of the buildings captured by Ballester’s lenses– to the Brechas Urbanas talks, which take place at the institute’s headquarters in São Paulo. Guests from different fields convene at these talks to reflect on life in the city.

In the field of photography, cityscapes and urban realities have already been the theme of such projects as the Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo and exhibits like *A arte na lembrança: a saudade da fotografia brasileira* and *Moderna para sempre*. The latter displayed pieces by modernist photographers from Itaú Unibanco’s collection. This and other exhibits were on display at the Itaú Cultural headquarters and at associate institutes in other Brazilian cities.

On the website **www.itaucultural.org.br** the public can learn more about the institute’s various ongoing and upcoming projects and access content from sources like the *Enciclopédia Itaú Cultural de arte e cultura brasileiras*.

Unraveling the metropolis

When we speak of city photography or city portraits, some names immediately come to mind; the first is without a doubt that of German philosopher Walter Benjamin,

a narrator and essayist of everyday life. He aptly describes the role of the *flâneur* as he roams the streets and revels in the sights of the city, marvels and is disappointed as he eagerly anticipates every new surprise awaiting him at the turn of a corner, present in every new meeting:

A feeling of intoxication comes over those who idly walk the streets over long periods of time. The stride becomes increasingly more powerful with each step, and the seduction of the stores, the bistros, and the smiling women weakens as the magnetism of the next street corner, of a distant heap of leaves, or of a street name becomes irresistible. (...) That anamnestic intoxication in which the *flâneur* goes about the city not only feeds on the sensory data taking shape before his eyes but also often possesses itself of abstract knowledge, of dead facts, like something that has been experienced and lived through.²

An invitation to rediscover our São Paulo

When we speak of city photography or city portraits, some names immediately come to mind; the first is without a doubt that of German philosopher Walter Benjamin,

the concrete that rules the cityscape of a metropolis like São Paulo is one of the foremost expressions of the constructive (and destructive) powers of man. Behind this concrete is the blood and sweat of the people who shaped it after their dreams, their yearnings and misgivings, their fervor.

This book produced with **Itaú Unibanco**’s support is a collection of images of the São Paulo state capital captured by Spanish photographer José Manuel Ballester between 2007 and 2010. Individuals are rarely seen in these images, but they are there; we are there. It seems the artist wishes to point out that a depiction of humanity does not necessarily need human forms.

In addition to sponsoring projects such as this one, Itaú Unibanco fosters a series of projects through its **Itaú Cultural** institute to promote and disseminate Brazilian art and culture. These projects are, for the most part, free of charge for the public. Urban environment is one of the recurring themes of these cultural-artistic endeavors, that range from exhibits of the works of names such as Oscar Niemeyer and João Vilanova Artigas –the architects behind some of the buildings captured by Ballester’s lenses– to the Brechas Urbanas talks, which take place at the institute’s headquarters in São Paulo. Guests from different fields convene at these talks to reflect on life in the city.

In the field of photography, cityscapes and urban realities have already been the theme of such projects as the Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo and exhibits like *A arte na lembrança: a saudade da fotografia brasileira* and *Moderna para sempre*. The latter displayed pieces by modernist photographers from Itaú Unibanco’s collection. This and other exhibits were on display at the Itaú Cultural headquarters and at associate institutes in other Brazilian cities.

On the website **www.itaucultural.org.br** the public can learn more about the institute’s various ongoing and upcoming projects and access content from sources like the *Enciclopédia Itaú Cultural de arte e cultura brasileiras*.

In the field of photography, cityscapes and urban realities have already been the theme of such projects as the Fórum Latino-Americano de Fotografia de São Paulo and exhibits like *A arte na lembrança: a saudade da fotografia brasileira* and *Moderna para sempre*. The latter displayed pieces by modernist photographers from Itaú Unibanco’s collection. This and other exhibits were on display at the Itaú Cultural headquarters and at associate institutes in other Brazilian cities.

On the website **www.itaucultural.org.br** the public can learn more about the institute’s various ongoing and upcoming projects and access content from sources like the *Enciclopédia Itaú Cultural de arte e cultura brasileiras*.

On the website **www.itaucultural.org.br** the public can learn more about the institute’s various ongoing and upcoming projects and access content from sources like the *Enciclopédia Itaú Cultural de arte e cultura brasileiras*.

Unraveling the metropolis

Simonetta Persichetti ¹

When we speak of city photography or city portraits, some names immediately come to mind; the first is without a doubt that of German philosopher Walter Benjamin,

a narrator and essayist of everyday life. He aptly describes the role of the *flâneur* as he roams the streets and revels in the sights of the city, marvels and is disappointed as he eagerly anticipates every new surprise awaiting him at the turn of a corner, present in every new meeting:

A feeling of intoxication comes over those who idly walk the streets over long periods of time. The stride becomes increasingly more powerful with each step, and the seduction of the stores, the bistros, and the smiling women weakens as the magnetism of the next street corner, of a distant heap of leaves, or of a street name becomes irresistible. (...) That anamnestic intoxication in which the *flâneur* goes about the city not only feeds on the sensory data taking shape before his eyes but also often possesses itself of abstract knowledge, of dead facts, like something that has been experienced and lived through.²

Historically, from the discovery of Brazil until today, the eye of foreign artists who depicted Brazilian sceneries has revealed images that are surprising both to the foreigner himself, and to us natives.

The second author we are reminded of is the Italian writer and essayist, Italo Calvino (1923-1985), whose book *Invisible Cities* is a classic when it comes to cities and the imaginary. In the text written in 1972, the Venetian sailor Marco Polo describes 55 cities he has supposedly visited to the emperor Kublai Khan. His stories serve as a basis for the Khan to dream up his Mongol empire.

We are now faced with two different manners of perceiving and imagining urban environments. These viewpoints are formed within a dialectical relationship between the past and the present. Certain traits are repeatedly seen from one city to the next, from metropolis to metropolis. These similar spaces remind us of previously visited cities and conjure cities we have yet to visit:

Through Moscow one learns to see Berlin quicker than Moscow itself. For those returning from Russia, the city looks as if it has been recently washed; there is no dirt, but also no snow. In fact, the streets appear as devastatingly clean and well swept as in Grosz’s drawings. And the naturalness of its types becomes more evident. What happens to the image of the city and its people also happens to its spiritual conditions; the new viewpoint one gets out of this is the most undeniable product of a stay in Russia. It does not matter that we still know little of Russia – what one learns is how to observe and judge Europe having a conscious knowledge of what takes place in Russia.³

Images of cities are metaphors of our age, calling to mind our own existence, reconnecting us to our experience of being in the world. In fact, José Manuel Ballester’s photographs were responsible for triggering these reflections. These images swell before our eyes as if we were behind Ballester’s camera, as an imposing city of São Paulo is revealed through unusual angles, like those sought out and discovered by someone who does not live here but has already walked the city’s streets and seen its characters. It is the eye of someone who has fallen in love but still does not quite understand how or why. These images result from Ballester’s first visit to Brazil, more precisely, his visit to São Paulo in 2007. Captivated by the city, he returned twice in 2008 and 2010. These same images led to an exhibit at the Pinacoteca do Estado de São Paulo in 2010 and have been collected for this publication.

At first sight these images could be mistaken for postcards, but once carefully examined, one begins to notice the details, the compositions and clever framing, and the colors that invade and enliven the scene. These subtleties are characteristic of Ballester’s photography and lend his work a poetic quality typically contemporary, adding a dimension that goes beyond exclusively documentary and archival photography. It is a perspective that, if on the one hand is free of labels, on the other, reflects the unrest of our age. After all, as social psychology teaches us, it is impossible to understand human beings without examining them in the midst of a society, a culture, and in a historical moment with its respective political and economic conditions.

If the twentieth century and these nearly two decades of the twenty-first century brought the need for a reflection on photography and contemporary pictorial manifestations, it is now necessary to revise that viewpoint. While some researchers demonstrate an interest in the “aesthetization” of the world (Gilles Lipovetsky and Jean Serroy), and others in a hyper (therefore excitable) “society of the spectacle” (Christopher Türke), we now need to move towards a new understanding of the development of photography. What places will it occupy and how are we to understand it in the context of the arts? That is the way in which we should look at the photographs in this book.

The São Paulo that Ballester presents is curiously and paradoxically a silent city. Even if the title of the book is *The Fervor of the Metropolis*, the city reveals itself a quiet one. The fervor can be found in its buildings, its passageways, and its geometric forms and shapes. It is not a visual narrative of São Paulo, but rather how Ballester understands São Paulo, how the city presents itself to his eye. As the Argentine essayist, Alberto Manguel (1948-) reminds us, “the eye is not content with simply seeing; when observing a portrait, we attribute to it our perceptions and experiences”. Drawing from that, I can say I know the city, yet I don’t always recognize it in Ballester’s images. It is his eye that presents it to me. His photographs weave visual narratives in the same way that a writer constructs the plot of a story. His prose begins with walls, with graffiti on a building, with a view of the horizon traversed by a landscape of concrete; it mixes glimpses of wild nature, tamed nature, and urban intervention.

He treats the city like a set that must be deconstructed and discovered. Stories are weaved throughout the pages. The human figure is not always physically present in his photographs yet we can still feel a human presence on every page of the book. The city is built for humans, by humans. Photographs are superimposed, like paint on a white canvas, or the words in a novel. We enter São Paulo through his pictures. He presents us with new possibilities of seeing:

For those who can see, existence is a roll of images unfolding continuously, images that are captured by our sight and enhanced or moderated by the other senses. The meaning (or supposed meaning) of these images varies constantly and constitutes a language made of images translated into words and words translated into images, which we use to try and make sense of our own existence. The images that make up our world are symbols, signs, messages, and allegories.⁴

In a society marked by loss of time, where rare contemplative gazes are marked by immediate tears of purposiveness and by the non-linearity of stories, the São Paulo we see before us goes against this contemporary phenomenon. We cannot flick through Ballester’s photographs hastily, between each turn of the page, we must give our eyes the time to find the unknown, the time to be surprised as we scan the image. This is where another essential element comes into play: memory – not only visual memory, but also olfactory and aural memory. And it is this memory that allows us to relive moments and situations, to recreate our own city, to interpret it, to relive it:

The sequence of movements on the sidewalk follows rhythms that accelerate and decelerate at specific times and are slowly extinguished when the window lights come on and the streets begin to empty. Then the windows are turned off and closed, except for the odd one that stubbornly resists, from which a sound escapes but finally

Ballester’s photography and lend his work a poetic quality typically contemporary, adding a dimension that goes beyond exclusively documentary and archival photography. It is a perspective that, if on the one hand is free of labels, on the other, reflects the unrest of our age. After all, as social psychology teaches us, it is impossible to understand human beings without examining them in the midst of a society, a culture, and in a historical moment with its respective political and economic conditions.

If the twentieth century and these nearly two decades of the twenty-first century brought the need for a reflection on photography and contemporary pictorial manifestations, it is now necessary to revise that viewpoint. While some researchers demonstrate an interest in the “aesthetization” of the world (Gilles Lipovetsky and Jean Serroy), and others in a hyper (therefore excitable) “society of the spectacle” (Christopher Türke), we now need to move towards a new understanding of the development of photography. What places will it occupy and how are we to understand it in the context of the arts? That is the way in which we should look at the photographs in this book.

The São Paulo that Ballester presents is curiously and paradoxically a silent city. Even if the title of the book is *The Fervor of the Metropolis*, the city reveals itself a quiet one. The fervor can be found in its buildings, its passageways, and its geometric forms and shapes. It is not a visual narrative of São Paulo, but rather how Ballester understands São Paulo, how the city presents itself to his eye. As the Argentine essayist, Alberto Manguel (1948-) reminds us, “the eye is not content with simply seeing; when observing a portrait, we attribute to it our perceptions and experiences”. Drawing from that, I can say I know the city, yet I don’t always recognize it in Ballester’s images. It is his eye that presents it to me. His photographs weave visual narratives in the same way that a writer constructs the plot of a story. His prose begins with walls, with graffiti on a building, with a view of the horizon traversed by a landscape of concrete; it mixes glimpses of wild nature, tamed nature, and urban intervention.

He treats the city like a set that must be deconstructed and discovered. Stories are weaved throughout the pages. The human figure is not always physically present in his photographs yet we can still feel a human presence on every page of the book. The city is built for humans, by humans. Photographs are superimposed, like paint on a white canvas, or the words in a novel. We enter São Paulo through his pictures. He presents us with new possibilities of seeing:

For those who can see, existence is a roll of images unfolding continuously, images that are captured by our sight and enhanced or moderated by the other senses. The meaning (or supposed meaning) of these images varies constantly and constitutes a language made of images translated into words and words translated into images, which we use to try and make sense of our own existence. The images that make up our world are symbols, signs, messages, and allegories.⁴

In a society marked by loss of time, where rare contemplative gazes are marked by immediate tears of purposiveness and by the non-linearity of stories, the São Paulo we see before us goes against this contemporary phenomenon. We cannot flick through Ballester’s photographs hastily, between each turn of the page, we must give our eyes the time to find the unknown, the time to be surprised as we scan the image. This is where another essential element comes into play: memory – not only visual memory, but also olfactory and aural memory. And it is this memory that allows us to relive moments and situations, to recreate our own city, to interpret it, to relive it:

The sequence of movements on the sidewalk follows rhythms that accelerate and decelerate at specific times and are slowly extinguished when the window lights come on and the streets begin to empty. Then the windows are turned off and closed, except for the odd one that stubbornly resists, from which a sound escapes but finally

Ballester’s photography and lend his work a poetic quality typically contemporary, adding a dimension that goes beyond exclusively documentary and archival photography. It is a perspective that, if on the one hand is free of labels, on the other, reflects the unrest of our age. After all, as social psychology teaches us, it is impossible to understand human beings without examining them in the midst of a society, a culture, and in a historical moment with its respective political and economic conditions.

If the twentieth century and these nearly two decades of the twenty-first century brought the need for a reflection on photography and contemporary pictorial manifestations, it is now necessary to revise that viewpoint. While some researchers demonstrate an interest in the “aesthetization” of the world (Gilles Lipovetsky and Jean Serroy), and others in a hyper (therefore excitable) “society of the spectacle” (Christopher Türke), we now need to move towards a new understanding of the development of photography. What places will it occupy and how are we to understand it in the context of the arts? That is the way in which we should look at the photographs in this book.

The São Paulo that Ballester presents is curiously and paradoxically a silent city. Even if the title of the book is *The Fervor of the Metropolis*, the city reveals itself a quiet one. The fervor can be found in its buildings, its passageways, and its geometric forms and shapes. It is not a visual narrative of São Paulo, but rather how Ballester understands São Paulo, how the city presents itself to his eye. As the Argentine essayist, Alberto Manguel (1948-) reminds us, “the eye is not content with simply seeing; when observing a portrait, we attribute to it our perceptions and experiences”. Drawing from that, I can say I know the city, yet I don’t always recognize it in Ballester’s images. It is his eye that presents it to me. His photographs weave visual narratives in the same way that a writer constructs the plot of a story. His prose begins with walls, with graffiti on a building, with a view of the horizon traversed by a landscape of concrete; it mixes glimpses of wild nature, tamed nature, and urban intervention.

He treats the city like a set that must be deconstructed and discovered. Stories are weaved throughout the pages. The human figure is not always physically present in his photographs yet we can still feel a human presence on every page of the book. The city is built for humans, by humans. Photographs are superimposed, like paint on a white canvas, or the words in a novel. We enter São Paulo through his pictures. He presents us with new possibilities of seeing:

For those who can see, existence is a roll of images unfolding continuously, images that are captured by our sight and enhanced or moderated by the other senses. The meaning (or supposed meaning) of these images varies constantly and constitutes a language made of images translated into words and words translated into images, which we use to try and make sense of our own existence. The images that make up our world are symbols, signs, messages, and allegories.⁴

In a society marked by loss of time, where rare contemplative gazes are marked by immediate tears of purposiveness and by the non-linearity of stories, the São Paulo we see before us goes against this contemporary phenomenon. We cannot flick through Ballester’s photographs hastily, between each turn of the page, we must give our eyes the time to find the unknown, the time to be surprised as we scan the image. This is where another essential element comes into play: memory – not only visual memory, but also olfactory and aural memory. And it is this memory that allows us to relive moments and situations, to recreate our own city, to interpret it, to relive it:

The sequence of movements on the sidewalk follows rhythms that accelerate and decelerate at specific times and are slowly extinguished when the window lights come on and the streets begin to empty. Then the windows are turned off and closed, except for the odd one that stubbornly resists, from which a sound escapes but finally

^[1]
^[2]
^[3]
^[4]

grows silent. Why define the city only in visual terms? It possesses a shared aural map that is vital for its inhabitants, who, by decoding familiar sounds, achieve balance and a sense of security.⁵

In this way, the city is not portrayed but interpreted, through its noises and silences, its lights and darkness. We bring it to life with our eyes. This is Ballester’s eye; it is not what he actually sees that is important, only how he interprets it. The manner in which he manages to transform an image and give it a new meaning is what matters; the photograph’s documentary quality is of little importance in this case. He works on the edge of fact and fiction, themes so dear to these contemporary times. This is original, creative and expressive photography:

Expressive photography (Art-photographie) does not completely reject its documentary qualities, it presents other paths, seemingly indirect, to access things, facts, and occurrences. These paths are those that documentary photography rejects: writing, therefore the image; content, therefore the author; dialogue, therefore the other.⁶

That is precisely what we find in Ballester’s photographs: writing, content, image, and the other. A technical prowess in direct dialogue with his poetic approach, a city many have no desire to look at or uncover. Details, objects, forgotten textures; lost and shunned:

There are those lost and missing objects that the rational arrangement of space despises so. Mysterious shards are part of something that used to belong to someone. In his famous essay on Baudelaire, Benjamin follows in the steps of the *flâneur* observing shop windows and arcades; but someone will collect the city’s remains, those that none care to look at and are scattered by the wind.⁷

Ballester’s photographs organize that fantastic chaos so unique to a city like São Paulo.

Notes

¹ Journalist, photography critic and faculty member of Faculdade Cásper Libero, São Paulo.

² BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III*: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 186.

³ Idem. *Obras escolhidas II*: rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 155.

⁴ MANGUEL, A. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 21.

⁵ BOSI, E. *O tempo vivo da memória*: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 72.

⁶ ROUILLÉ, A. *A fotografia entre o documento e a arte contemporânea*, São Paulo: Senac, 2009. p. 161.

⁷ BOSI, E. op. cit., p. 29.

São Paulo Pedestrians*

Juan Manuel Bonet

My first trip to São Paulo was in 2001 and I was immediately dazzled by the city. At that time, I was the director of the Reina Sofia museum and I traveled to São Paulo for the opening of a collective exhibition that borrowed works from the museum’s collection. The show, entitled *De Picasso a Barceló* [From Picasso to Barceló], was held at the Pinacoteca do Estado de São Paulo and was sponsored by Fundação Telefônica and Arte Viva; in other words, by Frances Reynolds Marinho. The second trip, in 2002, was to attend another sought-after opening, the São Paulo edition of the the Valencian exhibit *Brasil: da antropofagia a Brasília* [Brazil: from Anthropofagy to Brasília]. I had organized this exhibit in 2000 at the Institut Valencià d’Art Modern (IVAM) when I was its director and it was now being held at the Fundação Armando Álvares Penteado (Faap). The third trip, in September 2007, will be recounted in the next paragraph. After that, there would be three other trips. The penultimate, in 2010, was for the opening of the *Fervor da metrópole* [Fervor of the metropolis] exhibition–also at the Pinacoteca–which I curated and featured José Manuel Ballester’s photographs of the city of São Paulo. I will soon talk more about this artist who, as will become clear, is the protagonist of this narrative.

But as promised let us talk about the third trip, the driving force behind this book that the reader now holds in their hands, penned by Ballester and myself. The idea for the trip came rather casually. In February of 2007, during the Arco fair, my good friend Arturo Moreno–to whom I owe my relation with São Paulo for he was responsible for the Reina Sofia exhibition mentioned above–invited me for lunch at the Rubaiyat in Madrid with José Manuel Ballester–whom we had both admired for years–and Flávio Cohn, son of Peter Cohn, founder of the Dan Galeria in São Paulo. The Dans have been dear friends of mine since my first trip to São Paulo and they do a magnificent job promoting the first and second modernist periods. The theme of the conversation was a solo exhibition by the painter and photographer Ballester. The Cohns would hold the show at their São Paulo gallery and I would write the catalogue. I suggested impromptu that, although the idea of a “normal” solo show by the Madrilenian in the Brazilian megalopolis was attractive, I thought it would be more interesting if the exhibit displayed works made especially for that occasion, inspired by the city of São Paulo, rather than preexisting works on Spanish, European, North American and Chinese cities. Something like the *photo visions* of cities of the 1920s, known as “urban symphonies” in cinema. Ballester, who is a regular traveler but had never been to Brazil, quickly “visualized” the project. Flávio Cohn also embraced the idea with no hesitation, and right then and there it was suggested that, “you, Bonet, will be his guide”. I accepted on the spot.

Inspired by Walter Ruttman’s magnificent Berlin urban symphony from 1927, Adalberto Kemeny–of Hungarian origins just like my friends from the Dan Galeria–and Rodolfo Rex Lustig made their symphony of São Paulo in 1929. Entitled *São Paulo: sinfonia da metrópole* [São Paulo: symphony of the metropolis],¹ it could be seen in video at the previously mentioned IVAM exhibition. (Speaking of vanguard films based on cities, it is worth noting that in 1926 Alberto Cavalcanti directed *Rien que les Heures* [Nothing but the hours], a small masterpiece on Paris. The São Paulo native would spend most of his career in Paris and London but eventually returned to his home country.)

So, in September of 2007 we–JMB & JMB–left together for São Paulo. The book the reader now holds in their hands is the result of that one-week stay, in my case, and two-week stay in the painter and photographer’s case. Our stay had been carefully prepared beforehand in Madrid, based on the memories of my two previous trips and an extensive bibliography, specifically on Brazilian twentieth-century architecture. This preparation was very useful even if, as it usually happens in these cases, our hunt

for images was mainly impromptu. Ours would be a São Paulo urban symphony with the great names of modern Brazilian architecture as its main thread, but would also include a good number of photographers, painters, poets, and composers who contributed to the city’s greatness throughout the 20th century... This visit was followed by many other trips taken by both the photographer and his guide, and was actually just the starting point for this book. New images were eventually added–particularly impacting images taken in 2010 when the city was semi-paralyzed during the World Cup, desolate images that are quite hard to get even on Sundays–as well as new impressions by the “scriptwriter”, so to speak. The first image of the series compiled in this volume was taken from this last visit. It is a panoramic view of the city taken from a Tuscany-like mansion, a delicate and silent watercolor-like panoramic taken at first light. There is no traffic and there are no crowds in view; only dawn, the sky, the backlit vegetation, and the skyscrapers appearing as a soft phantasmagoria, like the background of an old painting...²

But let us get back to the first trip. As soon as we arrived in Guarulhos in the early morning, and as we sat in the taxi on the way to Itaim Bibi [a neighborhood in São Paulo], to the place that would be our comfortable residence during the following week, Ballester took out his small camera–the one he uses like a pencil, like a counterpoint to the larger camera that requires greater preparation, or more ceremony, if you like–and began his São Paulo symphony. He began the hunt for fleeting images, and began to take “notes”, or “sketches”. We passed anonymous suburban streets in the livid dawn light, streets that to me suddenly seemed identical to those never-ending suburbs in Buenos Aires. We passed the curious Ponte das Bandeiras (1926)³ over the Tietê, a river we would barely see again and of which Oscar Niemeyer said in 1986, “For São Paulo, the Tietê does not exist”. We passed elegant skyscrapers and pretentious condominiums called Versailles and Chambord (very abundant in the Jardins neighborhood)... an urban chaos, the coexistence of styles, and sizes. We were downtown and more things passed us by, sometimes so fleeting that Ballester did not even have time to turn his head: the elegant Viaduto do Chá, restored by Elisário Bahiana in 1938; The Theatro Municipal (1903-1911) from the late Beaux Arts period (architects: Italians, Cláudio and Domiziano Rossi, and the São Paulo native, Francisco de Paula Ramos de Azevedo) that saw the Ballets Russes perform and that housed the 1922, epoch-making *Semana da Arte Moderna* [Modern Art Week], and where, four years later, a fascist Marinetti gave a speech (see his Brazilian *Taccuini*). We passed a park; neo-romantic and neo-gothic churches; and the great synagogue,⁴ which reminds us of the enormous importance of Jews and Judaism in this city. Everything is laid out chaotically, the chaos of a city with no urban plan, and all of it is soiled by the curious coneiform graffiti known as *pixo* and found all over the place; some even sneaked their way into Ballester’s pictures.

“Notes”, as I said before. Ballester also took actual notes in a notepad, or *taccuino*. They were linear notes, drawings that began to emerge as he sat looking out the window of our apartment in Itaim. In these drawings I saw him adopt a certain “Tarsilian” writing, or “stenography” if you will, especially in his depiction of the vegetation. It could have been something straight out of Tarsila do Amaral’s (the great Brazilian painter of her time) drawings, like those that were incorporated into Blaise Cendrars 1924 book *Feuilles de route: 1, Le Formose* [Travel pages: 1, The Formose], which I will discuss later.

The Figueira: our São Paulo refectory. There are restaurants in this city that are more prestigious, gastronomically speaking (I remember Antiquarius, with its traditional Portuguese recipes; Alex Atala’s neo-Amazonian D.O.M. comes to mind, as does its “light” version, Dalva & Dito; or the famous and Italianate Fasano with its spectacular forties-style walls covered in wood), however, few restaurants in the world have the appeal of, and are as magical as, this great creation by Belarmino Fernández Iglesias, the Galician from Monforte de Lemos who arrived in Brazil with one dollar in his pocket and founded the Rubaiyat group, the same Rubaiyat as the one in Madrid where the adventure of the two JMBs began. Today he is also a partner of the La

^[1]
^[2]

Cabaña de las Lilas restaurant in Buenos Aires. At Figueira we would enjoy a variety of *caipirinhas*, followed by meat and side dishes, and on another day, oysters from the state of Santa Catarina. As it might have been expected, the immense and prodigious fig tree that occupies the center and is the emblem of the restaurant named after it [“figueira” means fig tree in Portuguese] caught Ballester’s attention. He would eventually incorporate its twisted branches—some of which reach over to the roof of the neighboring Dan Galeria—in his photographs.

Blaise Cendrars and Tarsila do Amaral (the painter had been the Swiss’ guide on his trip to Brazil in 1924) had been my guides since my first trip—even before, actually: *Brazil previsited*—and my beacons in São Paulo. It seems those were two passions I managed to pass on to my partner on this adventure. From *Feuilles de route*⁵ only the aforementioned *Le Formose*, the first of the five volumes planned by the poet and the Au Sans Pareil publisher, was released in Paris that year. The painter would also have been in charge of illustrating the other volumes with her characteristic linear drawings that so successfully encapsulate the São Paulo skyline and the outline of the Rio de Janeiro mountains and islands; the same mountains and islands that would be so crucial to the formation of Niemeyer’s poetics. In *Le Formose*, São Paulo is the final destination. It is a pity the second volume was not released; its intended title was simply *São Paulo*. However, fascinated by the modern dynamism of this already vertiginous city, Cendrars expressed his “São Paulo fervor” (to put it in a “Borgesian” way) in many places. I particularly like the wonderful and definitive verses included in the catalogue of the first Tarsila exhibit in the French capital held at the important Galerie Percier in 1926. Back to my memories of São Paulo: as I sit at my computer with my copy of *Feuilles de route*—bought not long ago in an antiquarian bookstore in Krakow and that used to belong to the Polish modernist poet, Jalu Kurek—I transcribe and translate the verses that Cendrars composed for the Percier catalogue, because this book that I am writing should also be a sort of potpourri.

The first poem goes like this:

SÃO PAULO
To Tarsila do Amaral
<p>São Paulo is like my heart</p> <p>Here there is no tradition</p> <p>No prejudice</p> <p>Neither old nor modern</p> <p>All that matters is that ferocious appetite that absolute confidence</p> <p>that optimism that audacity that work that labor</p> <p>that speculation that builds ten houses per hour</p> <p>of every style ridiculous grotesque beautiful large small</p> <p>north south Egyptian Yankee cubist</p> <p>With no concern other than to follow the statistics</p> <p>foresee the future the comfort the utility the value-added</p> <p>and attract a great immigration</p> <p>All the countries</p> <p>All the peoples</p> <p>I love this</p> <p>The two or three old Portuguese houses that are left</p> <p>are blue tiles.</p>

Of Tarsila’s short São Paulo phase from the mid-1920s, which I love, I particularly cherish the 1924 painting of a gas pump,⁶ one of the jewels of the Pinacoteca do Estado—more on that later.

Paulo Prado, a rich coffee farmer married to a French woman, was one of those responsible for Cendrars’ trip to Brazil in 1924 and for the Semana de Arte Moderna

de 1922. He wrote the preface to *Pau-Brasil* and essential books such as *Paulística: História de São Paulo* [*Paulística: A history of São Paulo*, 1925] and *Retrato do Brasil: Ensaio sobre a tristeza brasileira* [Portrait of Brazil: An essay on the Brazilian sadness, 1928] and was also “Barnabooth’s brother”, as Oswald de Andrade qualified him so graphically in a 1928 letter to Larbaud himself. Prado also invited Le Corbusier to visit the city in 1929 and wished to commission him with the project for a house. Unfortunately that did not happen, but what did take place a decade later was the eventual construction of the Ministry of Health and Education building in Rio de Janeiro; Le Corbusier participated in its conception together with the cream of the new generation of Brazilian architects, as well as Candido Portinari and Roberto Burle Marx.

Olívia Guedes Penteadó (1872-1934), the widow of a plantation owner, also played an important role in the first wave of Brazilian modernity. Filled with modern paintings and sculptures (today, her Lipchitz and Brancusi are in the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand–Masp), and furnished with a good European library, her living room was frequented by all the modernists and by Cendrars as well. “Nossa Senhora do Brasil” [Our Lady of Brazil], as Cendrars used to call her, took him and some of his new São Paulo friends on a trip to the Carnival in Rio and to Minas Gerais. These two trips were impregnated with meaning for the French-Swiss poet and even more so for Mário de Andrade and Tarsila do Amaral.

Photographically speaking, Claude Lévi-Strauss was the first to “express” São Paulo in a modern key with his photos from 1935-1937.⁷ Many years later these images would be included in his photographic memoir *Saudades do Brasil* (1994), whose title was inspired by Darius Milhaud’s wonderful suite composed in 1921 in Rio de Janeiro and not São Paulo, by the way. Lévi-Strauss came to São Paulo to teach sociology at the then recently created Universidade de São Paulo (USP)—of which Giuseppe Ungaretti was also a professor at the time—and noticed the city’s chaotic beauty present both in the downtown area surrounding Avenida São João and in the suburbs. “The city”, he writes, “also possessed a singular beauty due to its ruptures in rhythm, architectural paradoxes, and the contrasts in form and color. Despite, or because of the lack of organization, the urban landscape appeared lyrical at times.” (quote taken from the 1994 Brazilian translation). Lévi Strauss and Milhaud: two Frenchmen in love with Brazil and part of a saga initiated in the 16th century with Swiss Jean de Léry, a witness of the “France Antarctique” enterprise. Also part of this saga are: Géo-Charles; Benjamin Péret, who was married to the Brazilian singer Elsie Houston; Roger Bastide, a teacher at USP; Claude Lefort, also a teacher at USP, who years later became the founder of *Socialisme ou Barbarie* [Socialism or Barbarity]; the photographers Germaine Krull, Pierre Verger, Jean Manzon, and Marcel Gautherot; and Gilles Lapouge, whose *Équinoxiales* (1977) was the first book I read about this country... For Lapouge, who lived in São Paulo from 1950 to 1953, the city is a “*superbe ville hallucinée*” [superb, hallucinatory city], “*une chose lourde et rude, sans âme ni vertu et, pourtant, une splendeur, l’un des lieux hantés de ce temps*” [a heavy and rude thing, with neither soul nor virtue, yet splendidous; one of the haunted places of these times]. In 2011 he published a very sensitive *Dictionnaire amoureux du Brésil*.

Some time after Lévi-Strauss, Austrian Stefan Zweig would also be captivated by Brazil, more specifically by its capital, which he visited fleetingly on his way to and from a congress held in Buenos Aires in 1936. In 1939 Zweig sought refuge in Brazil, and in 1942, took his own life together with his wife in the tranquility of their home in Petrópolis. His book *Brasil, um país do futuro* [Brazil: land of the future], whose first edition was printed in Stockholm in 1941 by an exiled publisher from Berlin, is at the root of a masochistic Brazilian joke: “Brazil is the land of the future and so it shall remain”. In this book—of which I hold the 15th edition (!), from 1952, translated into Spanish by Alfredo Cahn—Zweig writes very shrewd things about São Paulo, the city with no past. He writes about its accelerated growth, describes its inhabitants as “the real bearers of the country’s energy”, and writes of São Paulo the city of immigrants, the dynamic city. Regarding this last item, it is worth noting the Austrian’s devotion to Belgian post-sym-

bolist Emile Verhaeren (1855-1916), whose biography he wrote. The tone of the chapter on São Paulo, much shorter than the one dedicated to Rio de Janeiro, sets the tone for the rest of the pages dedicated to the metropolises: “To depict the city of Rio de Janeiro one would need to be a painter; to describe São Paulo, a statistician or an economist”. The lines that follow sound a lot like Cendrars. Some are thunderous: “At times it feels like you are on a gigantic construction site rather than in a city”. But at the same time Zweig anticipates a new form of beauty, “if we want to insist on the concept of beauty, we cannot say that the beauty of São Paulo exists in the present, but rather that it is still to come and that it is not so much a visual beauty as it is an energetic and dynamic one”. He carries on until he reaches this precise prophecy, “This city knows it must still strive to achieve its form, and [...] we can prepare ourselves for great surprises in the years to come”. These “years to come” undoubtedly saw more growth than could have been anticipated and yielded the megalopolis that is São Paulo today, with its almost twenty million inhabitants, a city that would have left Cendrars and Zweig stunned.

As an introduction to the city, we drove to Avenida Ipiranga accompanied by painter and photographer, Sergio Guerini, our guardian angel in the days that followed—and a musical guardian angel as well, for his iPod played the music of Érik Satie, Frederic Mompou, Morton Feldman, and even South-African, Kevin Volans, whom Ballester and I know personally... Our final destination was, obviously, the number 200: Oscar Niemeyer’s masterpiece, the Copan building (1952-1971).⁸ It is a gigantic and scary 34-story-high concrete wave, or serpent, the apotheosis of the organic, the curvilinear, and the intuitive. “In architecture, I follow my intuition.” This great wall, which can be seen or glimpsed from many corners of the São Paulo labyrinth, would eventually become the real magnetic center of our disorderly meanderings around the metropolis.

During the course of those days I would find out that my friend, the German painter Jürgen Partenheimer—who, by the way, collaborated with Volans—has a book entitled *Copan: Diário paulistano* [Copan: São Paulo Diary] (2006). This diary is the magnificent result of a one-month stay in an apartment in the Copan building in 2005 (on the first page he gives the exact dimensions of the apartment and its location; on the 28th floor in the concave part of the wave), when the artist visited the city on the occasion of the exhibit *Suave Loucura* [Sweet Insanity], which was in part also conceived as a diary. It was later published for the individual drawings exhibit entitled *Roma–São Paulo*, held at the Pinacoteca do Estado in 2007. The diary is comprised of forty-two drawings inspired by the Copan, the Edifício Itália, the sky, and the overall general atmosphere of São Paulo. He writes, “[the] Copan is a philosophy” and views the city as “a gigantic pragmatic manifesto”. Partenheimer eventually concludes that the Copan building is reminiscent of a bunker. In the catalogue, Jan Thorn Prikker sees him as a monk in his cell.

(Even though it is recommended by the *Wallpaper* magazine’s São Paulo guidebook, I did not read Regina Rheda’s *Arca sem Noé: Histórias do Edifício Copan* [Ark without Noah: Stories from the Copan building]. The book is dedicated to what she qualifies as a “national discomfort”, the equivalent of the Palace of Culture in Warsaw, Stalin’s gift to the polish people.)

Intrepid, Ballester and Guerini went up to the 34th floor accompanied by Affonso Celso Prazeres de Oliveira, the manager of the Copan—“registered in the *Guinness Book*” as is specified on his business card, thanks to which I was able to include his name into this account. Fearful, I stayed at the door of the elevator on the 32nd floor, unable to overcome the vertigo and completely paralyzed by the idea of having to climb two more floors on a spiral staircase that leads to nothingness. The intrepid photographers came back after a long while with very uncomforting news: there was heliport with no railings at the top, like a flying carpet hovering over the city. The pictures Ballester took from up there are, under any perspective, absolutely spectacular and the gray and stormy day with looming clouds—like no other we would see during our

stay—also contributed to that effect. In them the city is but a frieze on the lower part of the image while the sky plays the lead role.⁹

The posterior part of the Copan¹⁰ with its imbricated miscellany and its diverse and monstrous human hive (1,160 apartments!) could be considered the back of this gigantic sculpture, of this purely geometric wave that hovers over São Paulo and is sometimes referred to as a small vertical city—or, rather, a town, with its close to 3 thousand inhabitants—existing within the larger city. The ground level of the building is also filled with charm: the ceramic tiles of a serpentine street, the flooring, the oldish stores (almost exclusively popular), and its café Floresta, where the natives claim one finds the best coffee in the city. (More Copan: still on the ground level, there is the excellent and lively Bar da Dona Onça, a restaurant we would visit on our 2010 trip.)

On another day, after a delightful lunch at some friends’ house went on for longer than expected, we arrived at the Copan in the early evening. This time, another friend was waiting for us—a cinephile that lived in one of the building’s many apartments (I personally had already visited that apartment). The image Ballester captured there is one of the most definitive of the images featured in this *photovision*. In it we see the Edifício Itália,¹¹ in the foreground, and the city in the glowing golden light of twilight, framed by the building’s *brise-soleil* structure at the moment when its thousands of lights are being turned on. (The Edifício Itália [1956] is a work by Adolf Franz Heep, who together with Jacques Pilon also designed the incredible building of *O Estado de São Paulo* newspaper,¹² which today has been made into a hotel...) The whole is seen through a sort of medieval crenel—for that is what the *brise-soleils* of the Copan look like when seen from the inside—that frames this abstract and somewhat unreal view of the city and the plateau, a view with much sky and the ridge in the distance but with no reference of the ground.¹³ “A few minutes later and there would have been no picture”, commented Ballester. (How difficult it is for the layman to know the ideal conditions needed for photography. In 2009, on our next Brazilian trip, this time to Rio de Janeiro, I thought I was gifting Ballester with a wonderful and immaculate day to shoot the Sítio Burle Marx, but it turned out it was the opposite; the light was too bright, provided no contrasts, and was opaque. It made the photographer struggle doggedly. Apparently, and to my surprise, a tropical rainy day like the one that had received me on my first visit to this magical place would have been much better for the desired photographic results.)

Niemeyer, whom we would soon meet again, says, “I am not attracted to the right angle nor the hard, inflexible, and straight lines made by man. What attract me are the free and sensual curves I find in my country’s mountains, in the sinuous course of its rivers, in its ocean’s waves, and on the body of the favored woman. The whole universe is made of curves; Einstein’s curved universe”.

On a Sunday morning near the Copan and the old circular Hilton we saw a fight between transvestites. It was like something out of a tragicomic film, a little like the choreographed fights of *West Side Story*. What troubled Ballester and myself the most was that Sergio seemed to be the most worried of the three.

Copan and its photographers: Marcel Gautherot, the French expatriate and author of the best photos of the Burle Marx gardens and of Brasília, was one of the first to photograph the building; Andreas Gursky, disappointing; The Sicilian, Ferdinando Scianna; Nelson Kon—his aerial views of the building were the few angles that were missing from Ballester’s series. However, Ballester did eventually go to the top of the Edifício Itália on a later trip, to photograph the classic view of the Copan seen from its rival’s summit.

Pauliceia desvairada [São Paulo–Hallucinated city] is another essential guide to São Paulo. It is another thread that runs through a city that is clearly a thousand times

^[1]

more “hallucinated” today than it was in 1922, when Mário de Andrade–schooled in Émile Verhaeren’s *Villes tentaculaires* [Tentacular cities] and an admirer of Marinetti and Le Corbusier and Ozenfant’s *L’Esprit Nouveau*–wrote this legendary collection of poems, this urban song. (I held the copy dedicated to Cendrars in my hands at the Bern library, where his books and papers are kept.) This book of poetry has a marvelous harlequin cover on which the founder of *Klaxon*¹⁴ wonderfully expresses the urban chaos of São Paulo and his “kaleidoscopic” perception of it. (The adjective “kaleidoscopic” still appears spontaneously when more than eighty years later a traveler prepares to face the task of translating his impressions and his experience of the labyrinthian city of São Paulo into words.)

Cocktails by Luiz Aranha is another precious book in the same vein, and also written by a “Klaxist”. I was finally able to buy the book in a used bookstore in Largo de São Francisco on my last trip to the metropolis in November 2010.

The Parque Ibirapuera, one of São Paulo’s lungs so to speak, was inaugurated in 1954. That same year, the city celebrated its four-hundredth anniversary with great pomp. The park is an example of Niemeyer in his purest state (together with locals Nelson Kneese de Mello and Zenon Lotufo; Hélio Uchôa from Rio de Janeiro; and Burle Marx–the latter is far from being just one more name on the list). It is in this great moment as a creator that his very Brazilian “geometric intuition” best manifests itself. The term, “geometric intuition” was coined by the poet-engineer Joaquim Cardozo, one of Niemeyer’s most singular collaborators, one of whose books was printed by João Cabral de Melo Neto in Barcelona in the late 40s (*O Livro inconsútil*). I especially like the sinuous and ample *marquise* named after industrialist José Ermírio de Moraes (everything in Brazil has a long name) that connects the various buildings in the park: organic and vertiginous porches, and leisure areas both open and closed, that today are occupied mainly by skaters.¹⁵ The extension of the marquise can only be fully appreciated when seen from above, like in Nelson Kon’s aerial views, for example. These views can be seen in the catalogue of the exhibit *Oscar Niemeyer em São Paulo* [Oscar Niemeyer in São Paulo] held at the Instituto Tomie Ohtake in 2004 when the architect was made an honorary citizen of São Paulo.

Both the Pavilhão Ciccillo Matarazzo, better known as the Bienal building and the area where the exhibit is still held today (which I visited without Ballester on the aforementioned November 2010 trip), and the pavilion that now houses the Museu Afro Brasil–whose director, Emanuel Araújo, we greeted on the day of our visit–are impressive. Speaking of Emanuel Araújo, I remember a generous lunch, a *feijoada* from Bahia, that he served in his baroque house in the Bixiga neighborhood when the Reina Sofia exhibit was held at the Pinacoteca do Estado, of which he was the director at the time. (Bixiga, Brás, Mooca and other neighborhoods make up the Italian São Paulo. São Paulo as the non-Italian city with the most Italians, according to Zweig. Some examples of this Italian presence include: Alfredo Volpi, one of my favorite Brazilian painters; the sculptor, Victor Brecheret, more on him later in the text; and Giuseppe Ungaretti, a teacher at USP in the 1930s.) But let us get back on subject. The images of the empty interior of the Pavilhão Ciccillo Matarazzo are among the best photographs Ballester took of São Paulo: the strong expressiveness, the white organicism of this authentic Niemeyerian cave, or forest, a forest of columns and ramps–let us recall the ferocious criticism by Max Bill (see my text “Max Bill, Mavignier, Wollner: 60 Years of Constructive Art in Brazil” from the catalogue of the exhibition held at Dan Galeria in São Paulo, 2010)–make for definitive images of extraordinary beauty and complexity.¹⁶ Due to a bureaucratic matter, I was back in Madrid when Ballester took these pictures. Obviously, we also visited the Oca,¹⁷ one of the exhibition pavilions of the park. This building inaugurated in 1954 has an intergalactic feel to it, although not as strong as the “flying saucer” feeling one gets from the Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC). Inside the Oca¹⁸–officially named Pavilhão Lucas Nogueira Garcez–Ballester arrived at essential and pure images very much in tune with that meditative space. We were lucky to see it

empty, and because of that we were somewhat transported to the universes of James Turrell, Rothko, and that of minimalist music. Speaking of music, there are videos of some tap dancing moves and other “Ballesterian” sound experiments recorded in that space... The Oca, conceived as an exhibition pavilion, is a counterpoint to the Copan; an abstract space that could be located anywhere. Ballester, always anxious for geometric purity and obsessed with work, would go back there many times alone, both during our stay and on his later trips. It is evident that the Oca attracts him like a magnet. (He was also alone when he photographed the Memorial da América Latina, a late [1989]¹⁹ Niemeyer work in the Barra Funda neighborhood. However, Ballester was not able to photograph the Fábrica Duchen [1950] and the Edifício Montreal [1949], with its rounded corner that prefigures the Banco Mineiro de Produção [1953] in Belo Horizonte, in order to complete the São Paulo Niemeyer series.)

Adjacent to the Ibirapuera, on a large green square, rises Victor Brecheret’s imposing Monumento às Bandeiras–in honor of the *bandeirantes*, a legendary part of Brazilian history–inaugurated in 1953. Whenever we pass it, we greet this great stone symbol of the region and of the entire city. I like the art of this sculptor of Italian descent (from Farnese, to be precise) who arrived in Brazil with his parents in 1904, aged ten, and would later be admired by Mário de Andrade and the entire *Klaxon* team–a magazine to which he contributed as a graphic artist along with other pioneers. His modernist works with a strong *déco* influence caught the eye of the great Peruvian poet, César Vallejo in the 1925 *Salon d’Automne* in Paris. Vallejo would praise the sculptor in one of his articles for the Lima-based *Mundial* magazine, just like Spanish ultraist painter Francisco Miguel had done for the La Coruña-based *Alfar*; two Hispanic echoes of a sculptor whose work is unfortunately poorly known in the Hispanic world.

Still in the surroundings of the Ibirapuera, we had the delicious habit of stopping at a kiosk, usually at dusk, to order some coconuts–opened with a machete–and quench our thirst with that delicious water. We would also occasionally buy *El País* and suddenly be transported to the skirmishes of Madrilenian life, which in those moments felt so distant from Brazil.

A small moment of peace amidst the urban labyrinth can be found in the Gregori Warchavchik residence, built on Rua Santa Cruz in the mainly German-inhabited neighborhood of Vila Mariana. It is located in the middle of a 13 thousand square meter garden²⁰ a “Modernist Park” as the sign at the entrance reads–conceived by his wife Mina Klabin, a precursor of Burle Marx in the art of arranging vegetation in a modern and Brazilian manner. Mário de Andrade complimented Mina Klabin saying that, “The smooth and leveled grass areas framed by cacti and palm tress are of splendid originality and give the whole a joyful air of tropicalism and discipline”. We spent quite some time in this unique place and were transported back to the past, to the origins of modernist architecture in Brazil, when–according to Lauro Cavalcanti–Warchavchik had to include nonexistent ornaments in the house’s blueprint so as to be eligible to obtain the municipal permit from the then still-existent, Division of Façade Censoring (!). Cavalcanti points out the limitations of the project: “a traditional house deprived of its ornaments”. The outcome is beautiful no matter what. Ballester took pictures that are also beautiful in their own right. As for me, I wrote down the names of plants for the sole pleasure found in the music of words, which to me sound Chinese in this case, or some other language like that. Both of us were oblivious to the rhythm of the city that roared around us. And how it roars: in the video Ballester recorded that morning we hear the constant takeoff and landing of the planes in Congonhas, the neighboring domestic airport. In Madrid, I had “sold” the idea to the photographer that this house was like the Mayan Yucatan ruins, in a way, a photogenic place because the vegetation had invaded it. Thankfully, that is not the case anymore. I say to hell with being photogenic and with romantic picturesqueness. On my first visit I had thought it scandalous that a venerable relic be in such a state of abandonment but the building is now being renovated and will be transformed into a center for the documentation on modern architecture in the city; precisely what I

had thought would be a good use for the space when I had stood facing those ruins. (Ballester went back to this singular building alone and was granted permission to photograph its remodeled interior, of great purity.)

Warchavchik was the absolute pioneer of Brazilian functionalist architecture and for that reason was greatly appreciated by Mário de Andrade. He was also someone who remained isolated, with no disciples, and no continuity to his work–always a bit cursed in some way. A Ukrainian Jew from Odessa, he arrived in Brazil in 1924. He graduated in Rome where he worked with fascist Marcello Piacentini. We went to great pains to find scant material on him, and eventually just managed to find his theoretic texts *Arquitetura do século XX e outros escritos* [Twentieth-century architecture and other writings] organized by Carlos A. Ferreira Martins in 2006 for Cosac Naify, a publisher that has been doing much to rebuild the memory of Brazilian modernity. The book has the virtue of documenting the architect’s role as a polemicist, through his propagandistic efforts in the daily press (in the São Paulo-based Italian newspaper *Il Piccolo*, for example), but also in modernist magazines such as *Terra Roxa e Outras Terras*–where he argues in favor of an architecture adapted to the Brazilian climate and mocks the aping of English cottages and Rhine castles, and those Italianate “macaronics”–and in the Parisian *Cahiers d’Art*. He even became a Latin American delegate of the International Congress of Modern Architecture (CIAM). The tone he employed in his writings at that time is very similar to that of the *L’Esprit Nouveau* magazine and to Le Corbusier himself. His texts are filled with compliments to the modern beauty of the machine, quotes from the Swiss, and much praise for the Weissenhof neighborhood in Stuttgart. However, I still have not been able to get my hands on, *Gregori Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940* [Gregori Warchavchik and the introduction of new architecture in Brazil: 1925-1940] an essay–or rather, the catalogue of an exhibit held at the Masp–written in 1965 by one of his peers, Geraldo Ferraz. Ferraz had been the second director of the *Revista de Antropofagia* magazine and in 1948 had engaged in an argument with Lúcio Costa on Warchavchik’s role as a precursor. By the way, we also went to great pains to find his several modernist houses whose esthetics lie somewhere between Le Corbusier and art *déco*. Two of them are hidden in the peacefulness of the Pacaembu neighborhood.²¹ Ballester was alone when he obtained permission to photograph the inside of one of them, located on number 961 of Rua Itápolis. He had already photographed it from the outside when we had visited it together. The house in question is the famous Casa Modernista, the manifesto-house so to speak, inaugurated on March 26th 1930, with ad hoc furniture–an element the architect took very seriously–and paintings and sculptures by vanguard artists of those times, like Tarsila do Amaral, Celso Antônio, Esther Bessel, Victor Brecheret, Emiliano Di Cavalcanti, Cícero Dias, Oswaldo Goeldi, John Graz, Regina Gomide Graz, Jacques Lipchitz, Anita Malfatti, Lasar Segall and Jenny Klabin Segall, and the poet Menotti del Picchia an excursion in the realm of the plastic arts. Le Corbusier had visited it the previous year while it was still in construction and was received with a dinner in his homage at the architect’s own house. The Casa Modernista and its corresponding catalogue of functionalist typography²² was visited by twenty thousand people who wanted to see for themselves what tropical modern life could be like. At first, with the pictures of the 1930’s in mind²³, Ballester and I had trouble locating the house. Obviously, the surrounding vegetation, which at that time was more of a “sketch” of vegetation so to speak–a meager cactus, like a sculpture–had grown much.

Back to Vila Mariana, where a few blocks from the ex-Mayan ruin, which thankfully is no longer a ruin, stands Lasar Segall’s residence on Rua Berta. Today it has been transformed into a monographic museum of the Jewish Lithuanian-Brazilian painter. The house is another great work of his wife’s brother-in-law, Warchavchik, even though Segall himself did the furniture. It is a discreet place, lived-in and very comfortable, where one can admire some woodcuts done by the painter during his Dresden years and some of his masterpieces inspired by Brazil–the country he visited fleetingly in 1912 and where he eventually settled definitively in 1923. Here, he eventually became–

after a process of *mulatização* (Jorge Schwartz)–one of the central figures of the modernist generation. Among these masterpieces, the most impressive is without a doubt *Navio de emigrantes* (1939).²⁴ It is a sad symbol of a particular twentieth century, even more so if we consider the year in which it was painted. It had already had an impact on me in 2000 during the *F(r)icciones* show–a part of the *Versiones del Sur* Latin-American cycle organized by the Reina Sofia–long before I saw it here, in the place where it was created. Segall had already tackled this theme in 1928 in one of his best etchings. Of the pictures Ballester took in that house, I really like the one where we see the large window of the atelier.²⁵ He also photographed the glass bookshelf and its rich library of rare European volumes from the 1920s, 30s and on.

In front of Segall’s house (now the Museu Lasar Segall), there is a compact row of buildings dating from the same period, a proletarian complex of houses (1931-1932) once again by Warchavchik. Also during this period, he worked with Lúcio Costa, who operated primarily in Rio where the two men collaborated on several projects like, for example, the 1932 working-class housings on the Rua Barão de Gamboa and the Alfredo Schwartz residence, of the same year. But in the end, Warchavchik was no longer a central figure like he had been earlier in his life. The last of his works photographed by Ballester was a small vertical building from 1939 located on the Rua Barão de Limeira, an asymmetrical building with a curved left side.²⁶

In the enchanted, sophisticated, and tree-filled neighborhood of Jardins, we visited Flávio de Carvalho’s complex of sixteen modernist houses (1933-1938) on the corner of alamedas Ministro Rocha de Azevedo and Lorena.²⁷ The Jardins neighborhood is the location of the Dan Galeria and the Figueira restaurant; the spacious store of the Livraria da Vila bookshop chain–a work from 2007, by Isay Weinfeld, an adept of a “silent architecture”, very beautiful especially because of its façade consisting of five pivoting Corten steel doors; seen from outside, the books appear to be in urns–the Belo Artístico used bookshop; the Granado pharmacy with its tropical soaps; and other magnificent stores and restaurants. On Flávio de Carvalho, Gilberto Freyre said, “We are talking of a personality in the purest sense of the term. There is no artist, intellectual, nor scientist in São Paulo today that possesses that many strengths”. He was an extremely singular character indeed. This “one-man band” was an engineer educated in Great Britain, an expressionist painter, a functionalist architect, and a scenographer. He was close to Mário and Oswald de Andrade and other modernists; he collaborated with the *Revista de Antropofagia*–and apropos, was a self-proclaimed “anthropophagous architect”; he was an inspired participant of the 1927, Palácio do Governo do Estado de São Paulo competition (with a project entitled *Eficácia* [Efficacy], because “São Paulo is a force”) and the Columbus Lighthouse competition in Santo Domingo (1928); he accompanied Le Corbusier in his aforementioned visit to the city of São Paulo–Le Corbusier described him as a romantic revolutionary; he was friends with Benjamin Péret and Elsie Houston; he conceptualized the unpublished collection of essays *Brasil-Freud*; he was one of the founders of the very active Clube de Artistas Modernos, a place where so many things happened in the 1930s; he organized shows, invented a suit for the tropical man, and so on... All of this is found in the highly documented book *Flávio de Carvalho, o comedor de emoções* [Flávio de Carvalho, eater of emotions] (São Paulo, Brasiliense, 1994, preface by Jorge Amado) by his friend and confidant J. Toledo. This is a fantastic work, whose 850 pages are a trip into the city’s past up until the modernist years. Daydreaming “out loud” I suggested to my friends of the Dan Galeria that we create a “modernist office” and that I could be its delegate in Madrid. Seriously, this *homey* experimental architecture by Carvalho is very charming and it is curious that some of the houses, unfortunately quite altered from their original version, are used as small shops and hair salons. Through these houses it is possible to reach the inside patio–somewhat reminiscent of Andalusian patios–that opens onto Alameda Lorena. We were received with the utmost kindness in these shops and certainly were not the first to be interested in their architecture. The brochure on these houses–“How to use”–cited by Lauro Cavalcanti highlighted that these were cool houses in the summer and warm in the winter. It advised that furniture occupy as little space as possible so as to

^[18]
^[19]

properly take advantage of the empty space. It also recommended the use of specific curtains—white on the outside and black, blue, or dark-green on the inside—as well as of birdcages... In this housing complex lived the painter-architect who designed them, critic Geraldo Ferraz and the legendary Pagu, among other moderns. We can easily picture all of them in this clean, efficient, very metallic, very naval architecture, with cacti in the surroundings... The pictures Ballester took of the inside of the then empty house (now, in 2011, it has become a shop) evoke the heterodox qualities of these spaces and, at the same time, are of an impressive essentiality; very Ballester.

It is a pity that one of Niemeyer’s projects never left the drawing board; namely, the 1938 Oswald de Andrade residence.

We looked out onto Avenida Paulista at nightfall from the rooftop of the building where our friend, the painter Macaparana—a subtle geometríst—lives. We also visited his nearby studio, in the hidden Rua Fernando de Albuquerque. The Dans have been exhibiting his work outside of Brazil and in 2009 he had a solo show in the Cayón gallery in Madrid. Macaparana’s—or Maca as he is often called—house and studio are temples of reason and of a geometry that he not only practices but also collects. The Avenida Paulista is pure “Cendrarsian” dynamism. It is the most energetic and exhausting facet of São Paulo; a luminous strip in this 1998 aerial photograph by Cássio Vasconcellos... I remember a famous black and white picture taken here in 1960 by Swiss René Burri, one of the greats of the Magnum group. In it we see a high rooftop—on some corner of Paulista if I’m not mistaken—with four sinister-looking men walking. Down below is the incessant and brutal river of traffic. Ballester photographed São Paulo from the top of Macaparana’s building.²⁸ He also got some expressive views of the patio looking up at the building’s lit windows.

Scenes of the Avenida Paulista from previous times, long before René Burri’s photo: a little over a year later while browsing in a cheap used bookstore on Rue de L’Odéon in Paris, I found a monumental and spectacular oblong volume: *Álbum iconográfico da avenida Paulista* [Iconographic Album of Avenida Paulista] (São Paulo, Ex-Libris, 1987)²⁹ by Benedito Lima de Toledo. As I leafed through its pages I was transported back to Paulista’s past (its outline was first delineated in 1891, therefore, the book was 4 years ahead of the avenue’s centennial), to the Paulista of the coffee era and of the great mansions signed by the omnipresent Ramos de Azevedo or by his partner, the art nouveau and later “neocolonial” enthusiast, Victor Dubugras; the Paulista of the gardens and the carriages that appear in a painting by Jules Martin, also from 1891 and owned by USP’s Museu Paulista. I would like to read about this period in a literary testament/testimony—I do not know if it exists but I imagine it does—in the spirit of the elegiac accounts that make up the small, unknown masterpiece *Fin de siglo* [End of the century] (1939) by Uruguayan-Argentinian Augusto Mario Delfino, or that of the much more internationally lauded title *La última niebla* [The last fog] (1935) by Chilean María Luisa Bombal. The quasi-total destruction of everything that the Paulista had been, was, after all, very similar to what happened during our teenage years as we watched the transformation of the Paseo de la Castellana in the developmentalist Madrid of the 1960s.

On another day we took a brief trip to David Libeskind’s Conjunto Nacional building (1958).³⁰ The tourist guides around us cited curious but essentially useless facts, pointing out that close to 250,000,00 people go through the large passageway on the building’s ground floor daily. We climbed up to the terrace by way of spiral staircases where there was a nice view and our attention was drawn to some tropical plants. There was a hubbub of office workers and athletes. In the said passageway I showed Ballester the various stores that the renowned Livraria Cultura slowly took over, invading almost all of the available spaces. The last space (by architect Fernando Brandão), which takes up the opening left by the old Cine Astor (1961), was inaugurated in 2007 and is absolutely spectacular. It is now a huge yellow cave, organic and tropical, where it is a delight to get lost among the books and records. One can also spend some time

at its café, whose large windows face the back street (Alameda Santos), or watch some cultural event in the Eva Herz Theater, named after the bookstore’s founder.

Still on Paulista, is the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Better known by its acronym, Masp (1957-1968: a long gestation period for a museum created in 1947 but previously housed elsewhere), it was designed by Italian architect Lina Bo Bardi, who had collaborated with Gio Ponti and had been the director of his magazine, *Domus*. Lina Bo Bardi arrived in Rio de Janeiro in 1946 with her husband Pietro Maria Bardi, an architecture critic in his home country and an ex-fascist. As I write these words, I have on my desk the Argentinian translation of his account *Un fascista en los soviets* (Buenos Aires, Ediciones Argentinas Condor, s.d.) written during his 1932 trip to the USSR when he was sent by *L’Ambrosiano* and *Il Lavoro Fascista*. By the way, in this book, Bardi complimented the “highly theatrical photographs” published in the *USSR in Construction* magazine, an international “shop window” for Stalinism during its triumphant phase. After his disillusionment with politics, Bardi was transformed—starting in 1947, as his “second life” in São Paulo with Lina got underway—into one of the foremost historians of Brazilian culture and art. Bardi was one of the conceivers and the first director of said museum created in 1947 by the media magnate Assis Chateaubriand. As I mentioned before, the museum was housed in a different locale at first; it occupied four stories of the Diários Associados headquarters, which had been renovated by Lina Bo Bardi and Gian Carlo Palanti. We were not able to visit the Masp’s permanent collection because that area of the museum was undergoing renovations. It is a pity because I would have liked to contemplate again and show Ballester some of its highlights, such as Bosch, Giovanni Bellini, Raphael, Mantegna, Cranach, Memling, Tiziano, El Greco, Zurbarán, Poussin, Frans Hals, Frans Post—the genius chronicler of Brazil during the Dutch colonization—Velázquez, Chardin, Monsú Desiderio, Constable, Turner, Goya—among other portraits there is that of Juan Antonio Llorente, the ex-inquisitor turned Inquisition historian—Ingres, Delacroix, Corot, Daumier, Manet, Degas, Monet, Renoir, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Bonnard, Vuillard, Toulouse-Lautrec—with the wonderful painting *Amiral Viaud*, which turned out to be his last—Matisse, Marquet, Picasso, Léger, Lipchitz, Brancusi, Chagall, Modigliani, Larionov, Soutine, Utrillo, Diego Rivera, Mario Sironi, Morandi, with whom Bardi was friends, Calder—who exhibited in the museum in 1948—Victor Brauner, Wols, among others. This gives us an idea (and that is why I gave in to the temptation of writing down such a long but not exhaustive list) of the capacity that the São Paulo magnates had at a given moment to accumulate such high-level works of art. Ballester took several pictures of the exterior. He was particularly attracted to the large opening under the museum, to that void, that authentic square with a view under the museum that seems suspended in the air; that square that unfurls onto the city, because the Masp, like the rest of the constructions on Paulista, finds itself on the *espigão central* [central spike], the highest point of the city’s skyline.³¹

Brutalism is present in the concrete of those great red arches, in the museum’s suspension, or levitation—and here we must mention the project’s engineer, José Carlos de Figueiredo Ferraz—and in the the deliberately poor arrangement of its collection, with the paintings hovering in the air and resting on easels and supports made of cement and glass. At that time Lina Bo Bardi had already begun theorizing the idea of a “poor architecture”.

We went back on Sunday and strolled around the always interesting flea market in the opening under the museum. We found books, Japanese prints, postcards, and above all and to our surprise, vintage pictures by the great Marc Ferrez. Some of these pictures were of the Jardim Botânico in Rio, a place that dazzled us when we visited it on another trip. On said visit, we remembered these images taken by the Frenchman who stayed in Brazil forever and was singular in his depiction of the magnificent Brazil of the nineteenth century, of which he was one of the luminaries. (Another of the city’s flea markets which we discovered on a different trip is that of the Bixiga neighborhood, on the Praça Dom Orione, with its unmatched sonorous name...)

I do not remember if that was indeed the place where I bought it, but be it as it may, it would be the perfect place to find photo albums of the city from the 1940s and the 1950s such as: *Eis São Paulo: Uma obra realizada para mostrar o dinamismo disciplinado da cidade mais surpreendente do mundo* [Behold São Paulo: A work to show the disciplined dynamism of the most surprising city in the world] with pictures by Théo Gygas and a brief preface by the poet Guilherme de Almeida, who is also pictured in the volume. I leafed through the second edition of this book by Editora Monumento and in its introduction found that the book was adequately referred to as a “film-book”. The book displays an agile montage (and an actual photomontage as well) that emphasizes the similarities between the city’s skyscrapers and their foreign counterparts, those with French names, but also those by Bratke, Korngold, Rino Levi, Niemeyer, Jacques Pilon, and Abelardo de Souza... It depicts the modern houses, signs and the traffic—“the Berliner strolls on Itapetininga as if it were Leipziger Strasse”; the factories, stores, overpasses, stadiums, tunnels, and cafes—“The Parisian is reunited with his beloved street cafes”; the restaurants, parties, and parks, “The Londoner thinks of Hyde Park and even finds the fog”; the markets and print shops—“The New Yorker remembers Wall Street”; the hospitals, the old neighborhoods sacrificed without an ounce of nostalgia—“romanticism disappears”—and also in celebration of the orgy of destruction of the city’s past, one reads, “Never in a city have seven blocks been razed in fifty days to open space for an avenue”; we see the museums, and actually, in one of the pictures we see Bardi in his museum...

Still in this same vein is *São Paulo: Fastest Growing City in the World*, with pictures by Peter Scheier and published in 1954 by George Rado (who also contributed with some images of his own) for Livraria Kosmos. It also has a preface by a modernist, in this case Sérgio Milliet, whose text ends with a parody of some Walt Whitman verses. A very similar tune: coffee and the cafés; modern skyscrapers and the neo-Versailles style; the similarity between Avenida São João and Broadway; the overpasses; construction sites everywhere; the signs; the stadium; Max Bill’s award-winning sculpture at the 1951 Bienal; the Masp; and so on and so forth. The Banespa tower is seen repeatedly, and again there is the presence of Niemeyer and the Copan, still in construction at the time. We see a worker holding up a graph and crossing out the building’s apartments as they are being sold, “...and by one o’clock next morning every single one of them will have a bidder...”.

Still on Paulista, facing the Masp, we find the old enchantment of an nineteenth century urban space, that of the Parque Trianon. The Masp rises over an area previously occupied by the Trianon where the first Bienal de São Paulo was celebrated in 1951. At that time, the Museu de Arte Moderna (MAM) also laid claim to that area—labyrinths of the cultural politics of São Paulo. But let us get back to the other side of the great avenue and to this park standing on its banks. Remodeled between 1917 and 1919 by Englishman, Barry Parker, the Trianon is another of the concrete city’s lungs; an island from the past in the heart of the most futuristic and Americanized São Paulo. Inside the park there is a symbolist stone sculpture of a faun, hidden among the vegetation as if it were a precious relic, once again, a work by Brecheret.³² I acquired the habit of resting on a bench on the shady paths close to this tutelary figure, represented beautifully in Ballester’s corresponding picture. On the same side of the Paulista, heading towards Jardins, there are beautiful and rough downhill slopes (or uphill—ouch!—when coming from Jardins), vertiginous and tree-filled vestiges of a city that has been irrevocably lost. Whether downhill or uphill, these slopes are particularly beautiful on Sundays.

Our next destination was the Pinacoteca do Estado,³³ found on the other side of the city, the place where less than two years after our trip the show *Fervor da metrópole* would be held. The show, with its somewhat Borgesian (*Fervor de Buenos Aires*) and cinematographic (the aforementioned *Sinfonia da Metrópole*) title, was an account of the trip taken in September 2008. The building from 1896 was designed by Ramos de Azevedo and was originally the headquarters of the Liceu de Artes e Ofícios. It was

remodeled a century later by Paulo Mendes da Rocha, winner of the Pritzker prize and one of Brazil’s greats. We also had the chance to admire his Praça do Patriarca (1992-2002)³⁴ and Forma store (1987-1994) in Jardins, but not the MuBe—Museu Brasileiro de Escultura (1985-1995). Of the Pinacoteca collection, some nineteenth-century pieces stand out—we also attended an exhibit on the 1816 French Artistic Mission—as does *São Paulo* (1924), one of the masterpieces of Tarsila’s Pau-Brasil phase (in 2008 I had attended a great retrospective on Tarsila where I learned some things I would use in the exhibit I organized a year later in Madrid at the Fundación Juan March); a white Brecheret; and the rooms dedicated to the fifties’ geometry... We then had a beer and rested at the café’s terrace facing the Jardim da Luz, a great tropical park—“our first Botanical Garden” according to Aracy Amaral—populated by abstract and essentially geometric sculptures that coexist with the great trees. The park is the subject of another great Ballesterian image, even though we were supposed to be resting. This painter-photographer’s eye never truly rests.³⁵

From the Pinacoteca we see the Estação da Luz (1895-1901), *stazione termini*, built on top of a previous station dating from 1867 and today in disuse. It is close to several cultural spaces such as the Sala São Paulo, the concert hall used by the Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp), an inspiration that yielded impressive images by Ballester. The Estação da Luz, the first building included in Pedro Correia do Lago’s *Iconografia paulistana* [São Paulo Iconography] (Rio de Janeiro, Capivara, 2003)—this gives us an idea of how little heritage from that period is left in the metropolis—inevitably makes me think of one of my favorite Tarsila paintings: The *EFCB* (1924)³⁶ and its blend of technology and affirmed *tropicalism* seen with eyes à la Fernand Léger (who was one of her masters), so characteristic of the painter’s *Pau-brasil* phase. (This painting was one of the few I was not able to bring to the aforementioned retrospective at the Fundación Juan March.)

More Lina Bo Bardi with the Sesc Pompeia (1977-1982)³⁷ cultural and sports center. This very special building of a deliberate “poverty” was born from the transformation of an old factory into a cultural cooperative initially run by the architect herself. She believed in total inclusion and in a “center for plurality”, in the words of Guilherme Wisnik. It is a place of popular bustle—especially since we visited it on a Sunday afternoon—thanks to its theater, beer house, conference rooms and exhibition spaces, library, dentist (this I read somewhere), sports facilities, and its pool. The latter provoked a special enthusiasm in Ballester, a special euphoria, as did the two interconnected towers. In the architect’s own words, this place is a “citadel of freedom” and it is like a “silo, bunker, a container”... (Still more Lina Bo Bardi: on another trip taken without me, Ballester photographed the Oficina theater³⁸ remodeled by Bardi and Edson Elito in 1980. It was described, with words I feel are very informative of the picture included here, by Mara Sánchez Llorens in her 2010 article “Brasil: entre la participación individual y la sociedad participativa” published in no 20 of the Valencian magazine *Lars*, unfortunately no longer in circulation: “...it is a successful experimental center designed like a street-theater, or passageway, where the stage, backstage, and audience fuse together and interrelate in a unique space open to the outside thanks to a great glass pane covered in plants [...] where the protagonist of theater play is both the actor and the audience.”.)

Not so far from the city center, although in a different world altogether, we find an industrial area that seems tailor-made for shooting an action movie. I noticed the train tracks and their corresponding architecture (I assume they are in disuse), the wall of the Antartica beer factory, and a small tree-filled square with its snow-white and charming *déco* church. The image of this anonymous church is one of the few that got lost in the intricate labyrinth of Ballester’s digital files. This industrial area embodies a particular São Paulo with its graffiti in homage of the communist, Luis Carlos Prestes, the Knight of Hope, as his coreligionist Jorge Amado used to call him. This graffiti was captured by Dmitri Kessel’s camera in 1947. Kessel was one of those solid and wonderful photographers of the weekly North-American magazine *Life*. He

^[18]
^[19]

took several fruitful trips to Brazil in those years and some of his pictures were eventually printed in Elizabeth Bishop’s book on the country, published in 1967.

On the way, Lina Bo Bardi’s tall red monolith on the Viaduto Diário Popular.³⁹

All along our stay we repeatedly saw a tall white building crowned by a flag from many of the places we visited. I thought it was the Martinelli building, a landmark of its time (1924-1929) thanks to the Italian immigrant and industrialist, Giuseppe Martinelli. This twenty-five-story building was the first skyscraper in this city that now has an infinite amount of them. But no, it was not the Martinelli building, which is actually close by but a lot shorter; it was the Banespa building, the São Paulo State Bank.⁴⁰ Built between 1939 and 1947, it is also known as the Edifício Altino Arantes and is a knockoff of sorts of the Empire State Building, crowned with the tricolor flag of the São Paulo state. On its rooftop is a flag with the three colors that represent the state of São Paulo. We quickly rechristened it the “pseudo-Martinelli”, as if we were characters in a phony medieval chronicle, and that was how we would call it every time we caught a glimpse of it. Two of my favorite images of this building and the city are: an image taken on a Sunday from a bridge and one taken from a park, which, if I’m not mistaken, was adjacent to the Palácio das Indústrias square, where the tropical vegetation is engaged in a dialogue with the red dirt, so typical of São Paulo.

We went for a nocturnal outing (half by car, and half by foot) in the surrounding area of the Banespa building, which is also that of the authentic Martinelli⁴¹—disappointing, it turned out; pioneers can be like that some times. Our stroll took us to Rua Líbero Badaró, where there is a *déco* building (the Edifício Saldanha Marinho from 1933)⁴² I’ve seen in the backdrop of many old pictures, and through other streets of a city that now revealed a phantasmagoric face. This face, somewhere between the metaphysical and the worrying, is almost sinister, like all Cities since the original one in London and those of New York, Buenos Aires or Valparaíso. Being in the habit of collecting whatever may be, I have stored these images in my memory alongside those of similar areas that reveal the theater and phantasmagoria of capital, particularly bizarre in pauperized Latin America.

The never-ending São Paulo. We drove around the old downtown area and the surroundings of the Copan, near the Praça da República (which Lapouge called “*belle et un peu triste*” in 1950) and we saw so many apartment blocks that caught our attention, so many buildings seen at a glimpse, recorded and photographed in passing; buildings we would have like to know more about but would not see again, neither on this trip nor on our second trip. So many human scenes, and also inhuman, infrahuman scenes—misery here is a very serious issue—we ascribed to other photographers: this is for Thomas Farkas; this, for Cristiano Mascaro; this, for Mauro Restiffe; this, for Claudio Edinger; this, for Sebastião Salgado; this, for Andrés Serrano; this, for Bruce Weber; this, for Dionisio González, photographer of the slums...

There were places that at first had not been on the program but seduced us little by little. The Mercado Municipal (1933)⁴³ for example, by the omnipresent Ramos de Azevedo firm—he died a short while before the building’s completion. The Pacaembu⁴⁴, officially so typical of Paulo Machado de Carvalho, with its overwhelmingly *déco* style, also seduced us as we drove by it many times. Its main gates and the typography of the stadium’s name written over them are noteworthy: see Hildegard Rosenthal’s (more on her later in the text) picture taken on its inauguration in 1940, or some other picture from that period by North-American Genevieve Naylor, another fine chronicler of those times in Brazil. Reading a third edition from 2003—bought in Lisbon—of Nicolau Sevcenko’s fascinating book *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20* [Ecstatic Orpheus in the metropolis: São Paulo society and culture in the vibrant twenties] (São Paulo, Companhia das Letras, 1992), I learned that in the 1910s there was already an eagerness for the building of the stadium, in a period when, according to the author, “São Paulo was the biggest sporting power

of Latin America”. The book is very “Benjaminian” in its treatment of the “rampant metropolization” of the city, of its architectural and urbanistic polyphony, and of its vanguards and “Brazilianess”—including my esteemed Ribeiro Couto, little read today. An example of this, in the Higienópolis neighborhood itself, is the Bretagne building (1959). It is one of the most singular, hybrid, delirious, and sophisticated of all the buildings we visited—actually, we only briefly caught a glimpse of it as we could not afford it the time it deserves—a work by the strange and self-taught João Artacho Jurado, who, by the way, was the son of Spanish immigrants. It is a paradigmatic building, starting with its inflated stilts, with a certain “fifties” poetry, a “Hollywoodian” air, that someone (I cannot remember who) recommend to us with an excitement that was completely justified. (Of the still poorly known Artacho Jurado, we missed the 1955 Viadutos building downtown.)

Still in Higienópolis, a neighborhood filled with very welcome surprises, as we passed by the Vilaobim Square we glimpsed a magnificent residential building among the trees. The building comprised of two blocks—one has seven floors and the other eight—and built on stilts, had a powerful pull and drew us toward it with its red and yellow chromaticism and its walls covered in those glass tiles we had seen everywhere. It was something that would undoubtedly have evaded me—as it had indeed evaded me on my two previous trips—were it not for Ballester’s watchfulness and his taste for precise constructivist details and the São Paulo *gresite*. Sergio stopped the car. Obviously, we found the building in the books we always carried with us like a *Baedeker*. The Louveira (1946-1949)⁴⁵ building is by João Vilanova Artigas, a former member of Warchavchik’s team and a lifelong militant for the Brazilian Communist Party (PCB). He was a follower of the most proletarian line of the party and he sometimes went too far, like when he qualified Le Corbusier as... an agent of imperialism. In the main entrance, a *novocentista*, classicist, and Italianate mural by Rebolo stands out. Vilanova Artigas was complimented for his “severe morals” by Lina Bo Bardi in the first edition of her magazine, *Habitat*, in 1950. On this building, as on other works, his partner was the engineer Carlos Cascaldi. Once alone, Ballester also photographed his house from 1949.⁴⁶

Downtown, facing Parque Dom Pedro II, we find the Guarany (1936-1942),⁴⁷ a tall, isolated and formidable circular apartment complex designed by Rino Levi, another great São Paulo architect who studied in Milan and Rome. The Italian roots and connections are central to this country, and especially to this city. Later, as I rummaged through *Life* magazine’s fabulous online archives, I would find this complex (with no mention of the architect) among the beautiful black and white snapshots that the aforementioned Dmitri Kessel brought back from his 1947 trip to São Paulo. Ballester, on another trip to the city, took some impressive pictures of the main entrance hall and the staircase of the Guarany. Before the Guarany, in 1932 and not far from there on the Avenida Brigadeiro Luís Antonio, there already existed a building by Levi: the Columbus (1929-1932), which has since been demolished. We were not able to visit his Instituto Sedes Sapientiae (1940-1942).

Chronologically speaking, Rino Levi is the second after Warchavchik on the list of the many artificers of the architectural modernity of São Paulo. Unfortunately, many of them have been sidelined and could not be included in this text, but, among others that should have their names mentioned, there is: Osvaldo Arthur Bratke—Ballester would visit and photograph the wonderful Fundação Maria Luisa e Oscar Americano⁴⁸ in the Morumbi neighborhood, Bratke’s 1953 masterpiece. It was the home of a couple of friends at first and now stands as one of the most elaborate Brazilian mansions of those times, with strong Californian influences, especially from Richard Neutra; Roberto Cerqueira César, one of Levi’s collaborators; the Polish, Victor Reif and Lucjan Korngold—whose Brazilian masterpiece is the CBI-Esplanada (1946), but whose functionalist buildings built in Warsaw between wars and his work in Tel-Aviv are also noteworthy; Henrique Mindlin, who would also become one of the first historians to write about Brazil’s contribution to the modern movement in a book first published in 1956 with a preface by Siegfried Giedion (of which there are copies in several lan-

guages, and curiously, its last edition from 1999 is Brazilian); *déco* Jayme Fonseca Rodrigues; Austrian Bernard Rudofsky, who lived in São Paulo between 1938 and 1941—I doubt that his beautiful watch shop will be conserved—and who would later achieve great renown after his years in New York. He was the curator of the 1964/65 *Architecture Without Architects* exhibit and has a small work in Nerja, Spain... And lastly, Bardi’s many compatriots, Daniele Calabi, Giancarlo Gasperini, Giancarlo Palanti, from the old *Casabella* team and founder, in 1948 together with Lina Bo Bardi, of the Studio d’Arte Palma dedicated to furniture; and Marcello Piacentini, an occasional visitor to whom we owe the Matarazzo building from the mid-1930s (today the Anhangabaú palace)... They are also composers of the ungraspable São Paulo symphony. A multinational symphony—this has also been the land of immigrants for decades, in part because of an individual named Adolf Hitler—to which some Rio de Janeiro natives also contributed and, like Niemeyer, also built in São Paulo; for example, Álvaro Vital Brazil and his partner Adhemar Marinho—authors of the beautiful Esther building (1935-1938) on the República Square—Eduardo Corona, Hélio Duarte, the brothers, MMM Roberto—we admired so many of their masterpieces in Rio de Janeiro, but in São Paulo they built the Anchieta building (1941) on the Avenida Paulista—Abelardo Riedy de Souza, José Roberto Tibau...

It was not part of our plans at first, but the harmony of the Cidade Universitária de São Paulo⁴⁹ was a welcome surprise for both of us. It is less spectacular than that of Caracas and does not have the presence of modern art that characterizes the latter, but it has its charm nonetheless. Its main square is fascinating and very metaphysical, with the old administrations building in the background and an imposing tower in the center. In the university’s large bookshop, we collected an extensive bibliography: Ballester, for example, got a facsimile re-edition of *Pau-brasil* organized by Jorge Schwartz for his *Caixa Modernista*. To the side of the main square is a lawn with rocks that has a Japanese flavor to it, which is no surprise given the large Nipponese presence in the city. We were also interested in the sports center, but above all else, the Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU).⁵⁰ This late work (1961-1969) by Vilanova Artigas, again in collaboration with Cascaldi, seems to be the best building on campus. This building of such effective brutalist concretism and such a well designed central agora inspired Ballester to take some very powerful snapshots. I remember him there, feverishly taking pictures because we were short on time due to a meeting we had scheduled on the other side of this city with monster traffic jams. Vilanova Artigas was the master of what Hugo Segawa would call the “linha paulista” [São Paulo line], the beacon of the Arquitetura Nova developed by his disciples Sérgio Ferro, Flávio Império and Rodrigo Lefèvre. (During the dictatorship, Ferro and Lefèvre would abandon the PCB—Brazilian Communist Party—to join Carlos Marighella’s guerilla and would end up in jail. Later, Ferro sought exile in France.)

We were also fascinated by the region’s vegetation, by the trees with those unforgettablely yellow flowers (*ipês-amarelos?*) that were marginally registered by Ballester on an impressionistic whim in the spirit of the local photographer Zé de Boni who documents *aleluias, eritrinas, candelabros, espatódeas, flamboyants, ipês-amarelos, ipês-roxos, jacarandás, paineiras, patas-de-vaca, quaresmeiras, sibipirunas, tipuanas*; such a beautiful music of words. São Paulo, like New York, is a city of much concrete but also many flowers... I went back to the Cidade Universitária on my next visit to the city and discovered two particularly magical places that had escaped us on that first visit: the Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP)—I do not know why I had not included it on my list of priorities—and the Instituto de Estudos Brasileiros (IEB). The MAC, with its Giorgio de Chirico, its Tarsilas, and its European and Brazilian geometrical works, is one of the lesser-known gems of the city. In 2012, the process to relocate the MAC began and it has since moved to the Palácio da Agricultura (1953), another building of the monumental Ibirapuera complex. It is also designed by Niemeyer and was for a long time occupied by the Detran [State Department of Transportation]. The Instituto de Estudos Brasileiros, founded in 1962 by the great Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*, 1936), houses a collection that belonged to Mário de

Andrade. The writer had an eye, and the time, for the paintings of his epoch, for Amazonian feather headdresses, for the baroque and so on. Not to mention his musical knowledge and his photographic oeuvre from the twenties that reveal his fascination for the backcountry of Brazil.

Mário de Andrade’s curious mulato face⁵¹—that expressionistic and at times almost histrionic face—framed by round glasses à la Harlod Lloyd, greeted us from a portrait. The photographic portrait done in a dramatic *chiaroscuro* was part of an exhibit held in a municipal building downtown. Our great friend Jorge Schwartz, who helped us so much on our São Paulo expedition, had dragged us there with his usual enthusiasm. If it weren’t for him we would have most likely missed it. It was an exhibit on the photographer and filmmaker, Benedito Junqueira Duarte, a contributor (with photomontages among other things) of the *São Paulo* magazine who also worked—like the author of *Macunaíma*—for the mayor’s office during the 1930s. His “image hunter” camera (as the exhibit so aptly put it) was the first to capture, sometimes with Rodchenkian elements, the modern and constantly shifting São Paulo: marquees on the Martinelli⁵², overpasses, tunnels, the construction of the Pacaembu, floods, as well as the faces of other great writers of the modernist generation. Among theses faces is that of the poet, Cassiano Ricardo,⁵³ dressed in an incredible striped suit with a macaw perched on his arm, as should be the case with the author of a book so wonderfully entitled *Vamos caçar papagaios* [Let’s Hunt Parrots] (1926). Cassiano Ricardo was the most talented of the *verde-amarelo* group of modernists, whose members (I have already mentioned Menotti del Picchia) would eventually embrace Plínio Salgado’s *Integralismo*, a local variant of fascism.

Duarte the filmmaker wrote and directed a film on São Paulo entitled *A metrópole de Anchieta* [Anchieta’s metropolis] (1952) that I wish to see some day.

Speaking of Duarte (whom I must confess was a complete stranger to me before), I remember another very interesting photographer that I also came to know thanks to Jorge Schwartz when he included her works in IVAM’s Brazilian show mentioned earlier in the text. German, Hildegard Rosenthal⁵⁴ arrived in Brazil in 1937 after having spent time in the Paris of vanguards in 1934/1935. Her impeccable urban visions of São Paulo are very much aligned with the New Vision movement and are very evocative, especially the night shots with the rain and the neons. Hildegard Rosenthal has always seemed to me (and I say this perfectly aware that these sort of formulas can be quite reductive) like a sort of Horacio Coppola of São Paulo. Both speak of—and at times with a Rodchenkian diction—fleeting moments and of the decisive expansion of their respective cities: Buenos Aires and São Paulo, two of the largest cities of the subcontinent. In Rosenthal’s case this is best represented in a picture of an ad that went like this: São Paulo, the city that never stops growing. The Martinelli building appears multiple times in her visions of downtown. The most complete panorama of her work can be found in the catalogue of the exhibit *Metrópole* [Metropolis], organized in 2009 by the Instituto Moreira Salles (IMS), which has been doing so much for the history of Brazilian photography. (In 2010 I would receive an invitation for a group exhibit of Coppola-Rosenthal organized by Schwartz at the Lasar Segall museum, of which he is now the director.)

After I had left, Ballester visited the Casa de Vidro (1949-1951)⁵⁵, Lina Bo Bardi and her husband’s *casa della vita*, designed by Lina. Today it has been transformed into the very active Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. The Glass House is also in Partenheimer’s diary: a unique place, distant from the city center, in the Morumbi neighborhood, on Rua General Almério de Moura. The house is a high lookout built on stilts, one of the *hauts lieux* of this metropolis that can be seen in the distance, like a phantasmagoria, a little like Caracas can be contemplated from certain peripheral mansions—that of the late art historian, collector, and photographer, Alfredo Boulton comes to mind. On the margins of this text that approaches its end, I have included an old picture by Chico Albuquerque of the Bardi transparent mansion, whose name, by the way, reminds me

^[1]

of Pierre Chareau's *Maison de Verre* in the VII *arrondissement* in Paris. In it the building is seen on a bare hilltop; very different from the way the house is now surrounded by vegetation. Her friend Burle Marx gave the architect several of the plants now found amid this vegetation. Burle Marx is an obligatory reference in Brazil when the subject is plants in general, and gardens in particular. When I visited the Glass House in 2002, it had been three years since Bardi had passed, a few months short of turning one hundred. Lina had left before him, in 1992. The piles of newspapers and magazines and the old fridge were still there. On the shelves, the library was intact and there were many paintings on the walls. I remember one by Roberto Matta; the Morandi were no longer there however. The Bardi were a truly fascinating couple. They were Brazilians by choice as Lina pointed out more than once, and on this subject I feel it is appropriate to transcribe the beautiful lines she wrote about her arrival in the New World, in Rio de Janeiro in 1946: “Wonder. For those who arrived by sea, the Ministry of Education and Health came forward like a great white and blue ship against the sky; a first message of peace after the storm that had been the Second World War. I felt I was in a wonderland, where everything was possible”. I had already heard of Lina Bo Bardi long before I visited São Paulo thanks to my friend, the architect and painter Rafael Lorente. He had showed me a documentary on the Italian architect's life and work when I had visited him in the neighboring country of Uruguay in 1996. In addition to her São Paulo works, the documentary also discussed many of her works done in Salvador between 1958 and 1964. There were also interviews with, and commentaries by, Caetano Veloso, whom she frequented a lot during that fruitful period, as well as Pierre Verger, Hans J. Koellreutter—the man who introduced twelve-tone music to Brazil—Glauber Rocha, and Gilberto Gil.

Sadly, a thorough account of the house/library (located on the remote Rua Princesa Isabel) of one of the greatest bibliophiles of our times, the recently deceased José Mindlin, will not be included in this book. It is a pity to talk of such a wonderful person and of one of my favorite São Paulo sanctuaries (which I had the occasion to visit three times) in the past tense. The hospitable and generous Mindlin—a thought goes out to his wife Guita as well, she, who handled books for such a long time she eventually became a specialist on paper restoration—was the brother of the previously mentioned, Henrique Mindlin. Henrique was the architect of this other “house of life” and fantastic temple of reading whose treasures (by decision of those who collected them) became a part of USP’s, Biblioteca Brasileira.

As for me, my stay in the city ended in the same manner that it began: delightfully, at the Figueira restaurant.

(*) *São Paulo Pedestrians* follows Léon-Paul Fargue's formula (*Le Piéton de Paris*, 1939), but in truth, although we did walk a lot we actually did more driving and I have to thank Sergio Geurini for that. Parts of this text had been previously published in 2008 as “El São Paulo de Niemeyer”, in *El País Semanal* in Madrid on February 3rd, in French as “São Paulo la moderniste” on the 12th of March in the *Courrier International* in Paris, and also as “José Manuel Ballester: Fotovisión de São Paulo” in no 108 of *Descubrir el Arte*, in Madrid. The first of these texts—as I have confirmed after checking my archives—was initially entitled “São Paulo Kaleidoscope”. A text from 2010 was entitled “José Manuel Ballester, um pedestre de São Paulo” [José Manuel Ballester, a pedestrian in São Paulo], and was included in the catalogue of the exhibit *Fervor da metrópole* held at the Pinacoteca do Estado. As for our bibliography, the book that we used the most, mainly, but not exclusively because of its guidebook-like qualities and handleability (it fit in the car's glove compartment) was the *Quando o Brasil era moderno: Guia da arquitetura 1928-1960* [When Brazil was modern: An architecture guide 1928-1960] (Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001) by Lauro Cavalcanti. He is also the author of another very interesting volume, more theoretical in nature, entitled *Moderno e brasileiro: A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)* [Modern and Brazilian: The history of a new language in architecture 1930-1960] (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006). As I prepared for the trip and later as I ruminated on it, I consulted a very varied bibliography that included several sets of texts like Hugo Segawa's *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990* (São Paulo, Edusp, 1998), for example, which also turned out to be one of the best; several essays on architects and classics, like the ones found in the catalogue of the *Brazil Builds* MoMA exhibit in New York held in 1943. The catalogue of the exhibit—that was praised by Mário de Andrade—also includes stupendous photographs by the architect, G. E. Kidder Smith, and other photographs by the likes of Marcel Gautherot. Architect Philip L. Goodwin, the curator of that exhibit and also co-author of the MoMA building, among others, managed to contextualize Brazilian architectural modernism within a tradition—spanning the period indicated in the subtitle: 1652-1942—but with too much emphasis on the role played by Rio de Janeiro and little consideration for Warchavchik, and no mention of Flávio de Carvalho. We also used the aforementioned book by Henrique Mindlin, an architect who's work, by the way, was part of the exhibit. I also consulted volumes on the most diverse aspects of São Paulo life in particular, and Brazilian life in general. Among the last books I consulted, one of the most curious was *São Paulo metrópole das utopias: Histórias de repressão e resistência no arquivo do Deops* [São Paulo metropolis of utopias: Stories of repression and resistance from the Deops archives], by Maria Luiza Tucci Carneiro (São Paulo, Luzuli/Companhia Editora Nacional, 2009). The book provides a vast sample of the São Paulo police archives from 1924 to 1950. In it, I found these words by Trotskyist Pagu, taken from her social novel *Parque Industrial* (1933): “Every imperialist sends his opium to contribute to the blinding of our unconscious youth. [...] The United States sends cinema; England, football; Italy sends the priest; and France sends prostitution”. I also found a multitude of interweaving stories, juxtaposed romances between anarchists and communists, Germans (Nazis, or quite the opposite, Jewish anti-Nazis) and Lithuanians, Spanish and Italians, tram drivers and printers... I will give the final word of this end note to the eternal Sevcenko: Speaking of the 1920s he states: “After all, São Paulo was not a city of blacks, nor whites, nor mestizos; it did not belong to foreigners nor Brazilians, Americans, Europeans, or natives; it was not industrial, despite its growing number of factories, neither was it a coffee warehouse, despite the crucial role of coffee; nor was it tropical or subtropical; it was not yet modern but no longer had any past. This city that sprouted suddenly and inexplicably like a colossal mushroom after the rain was an enigma to its own inhabitants, who, perplexed and trying to understand it in whichever way they could, fought to avoid being devoured”.

Notes			
1.	p. 13	20. pp. 108-113	38. p. 153
2.	pp. 30-31	21. pp. 116-117	40. pp. 34-35,47, 50-53, 61,
3.	p. 174	22. p. 20, top	64-65, 67 and 148-149
4.	pp. 62-63	23. p. 20, bottom	41. p. 55
5.	p. 15, top	24. p. 21	42. p. 25
6.	p. 15, bottom	25. pp. 114-115	43. pp. 40-41
7.	p. 16	26. p. 119	44. pp. 172-173 and 175
8.	pp. 71-77	27. pp. 120-125	45. pp. 134-135
9.	pp. 168-169	28. pp. 184-187	46. pp. 138-139
10.	pp. 71 and 73	29. p. 22	47. pp. 26 and 142-145
11.	p. 78	30. pp. 190-191	48. pp. 170-171
12.	p. 59	31. pp. 156-157	49. p. 132-133
13.	pp. 76-77	32. p. 159	50. pp. 126-131
14.	p. 18	33. pp. 178-181	51. p. 27, bottom
15.	pp. 82-83	34. pp. 48-49	52. p. 28, center
16.	pp. 84-93	35. p. 176-177	53. p. 28, top
17.	pp. 94-95	36. p. 24	54. p. 28, bottom
18.	pp. 96-105	37. pp. 154-155	55. pp. 29 and 150-151
19.	p. 107	38. pp. 160-163	

José Manuel Ballester

Madri, 1960. Pintor e fotógrafo, formado em Artes Plásticas em 1984 pela Universidad Complutense de Madrid.

Iniciou sua carreira artística na pintura, com especial interesse pela técnica das escolas italiana e flamenga dos séculos XV e XVIII. A partir de 1990, passou a conjugar pintura e fotografia. Entre suas muitas exposições, destacam-se: *Lugares de Paso* (Valencia, 2003), *Setting Out* (Nova York, 2003), *Habitación 523* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madri, 2005), *Fervor da Metrópole* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010), *La Abstracción en la Realidad* (Sala Alcalá 31, Madri, 2011), *Espacios Ocultos* (Accademia di Spagna a Roma, 2012), *Bosques de Luz* (EdifícioTabacalera, Madri, 2013) e, recentemente, *Allumar* (Museu da Electricidade, Lisboa, 2015) e *Museos en Blanco* (Galería Ivorypress, Madri, 2015).

Participou de diversas coletivas como Arco (Madri), Art Chicago, Art Forum Berlin, Paris Photo e Art Miami, e em cidades como Dallas, Paris, Miami, São Paulo, Dubai, Pequim, Xangai, Toronto, entre muitas outras.

Em 1999 recebeu o Prêmio Nacional de Gravura. Em 2006, o Prêmio Goya de Pintura Villa de Madrid e, em 2008, o Prêmio de Fotografia da Comunidade de Madri. Em novembro de 2010, foi vencedor do Prêmio Nacional de Fotografia do Ministério de Educação, Cultura e Esporte da Espanha.

Suas obras integram o acervo das seguintes instituições: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Marugame Genichiro-Inokuma Museum of Contemporary Art, Institut Valencià d'Art Modern, Pérez Art Museum Miami, Cisneros Fontanals Art Foundation de Miami, Central Academy of Fine Arts de Pequín, Patio Herreriano de Valladolid, 21c Museum de Kentucky, Museo Würth La Rioja, Fundación Telefónica de Madri, Banco Espírito Santo, Museo Guggenheim de Bilbao e Fundación Coca-Cola, entre outras.

Exposições individuais

Exposiciones individuales *One-man shows*

- 2010
 - Espacios Ocultos*. Galerie Pascal Vanhoecke, Paris, França.
 - Fervor da Metrópole*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.
 - La Gran Ciudad en la China Actual*. Sala Amós Salvador, Logroño, Espanha.
- 2009
 - La Gran Ciudad en la China Actual*. Mosteiro novo de San Juan de la Peña, Jaca, Espanha.
 - Tras-Pasar el Vacío*. Palacio Almudí, Múrcia, Espanha.
 - China International Gallery Exposition 2009*. Galeria Estiarte, Madri, Espanha.
- 2008
 - Photo Miami – International Contemporary Art Fair for Photo-Based Art, Video, and New Media*. Estande da Galerie Pascal Vanhoecke. Wynwood Arts District, Miami, EUA.
 - Espacios para la Música*. Galerie Pascal Vanhoecke, Paris, França.
 - Espacios Ocultos*. Espacio Distrito Cu4tro, Madri, Espanha.
 - Madrid-Berlin*. Palacio de Comunicaciones de Madrid, Madri, Espanha.
- 2007
 - Obra Reciente sobre China*. Central Academy of Fine Arts, Beijing, China.
 - Hiperarquitectura e Hiperdiseño: Nuevos Modelos Urbanos en la China del Siglo XXI*. Casa Asia, Barcelona, e Fundación Astroc, Madri, Espanha.
 - José Manuel Ballester*. Contact Photography Festival. Estande da Nicholas Metivier Gallery. Toronto, Canadá.
 - José Manuel Ballester*. Charles Cowles Gallery, Nova York, EUA.
 - Interiores*. Galeria la Nave, Valência, Espanha.
- 2006
 - José Manuel Ballester*. Galerie Pascal Vanhoecke, Paris, França.
 - Siguiendo la Línea*. Galeria Vanguardia, Bilbao, Espanha.
- 2005
 - Habitación 523*. Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madri, Espanha.
 - Museos*. Institut Valencià d'Art Modern, Valência, Espanha.

Madrid, 1960. Pintor y fotógrafo, licenciado en Bellas Artes en 1984 por la Universidad Complutense de Madrid.

Su carrera artística comenzó en la pintura con especial interés por la técnica de las escuelas italiana y flamenca dos siglos XV y XVIII. A partir de 1990, empezó a conjugar pintura y fotografía. De entre sus numerosas exposiciones destacamos Lugares de Paso (Valencia, 2003), Setting Out (Nueva York, 2003), Habitación 523 (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005), Fervor da Metrópole (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010), La Abstracción en la Realidad, (Sala Alcalá 31, Madrid, 2011), Espacios Ocultos (Accademia di Spagna a Roma, 2012), Bosques de Luz (Edificio Tabacalera, Madrid, 2013) y, recientemente, Allumar (Museu da Electricidade, Lisboa, 2015) y Museos en Blanco (Galería Ivorypress, Madrid, 2015).

De manera colectiva ha expuesto en numerosas ocasiones en Arco (Madrid), Art Chicago, Art Forum Berlin, Paris Photo e Art Miami y en ciudades como Dallas, Paris, Miami, São Paulo, Dubai, Pekín, Shanghai, Toronto, entre otras muchas.

Galaronado con el Premio Nacional de Grabado en 1999. En 2006, le fue concedido el Premio Goya de Pintura Villa de Madrid y posteriormente, en 2008, el Premio de Fotografía de la Comunidad de Madrid. En Noviembre 2010 le fue otorgado el Premio Nacional de Fotografía por el Ministerio de Cultura, Educación y Deporte.

Sus obras forman parte de los fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Marugame de Arte Contemporáneo Español de Japón, Institut Valencià d'Art Modern, Pérez Art Museum Miami i Cisneros Fontanals Art Foundation de Miami, Central Academy of Fine Arts de Pekín, Patio Herreriano de Valladolid, 21c Museum de Kentucky, Museo Würth La Rioja, Fundación Telefónica, Banco Espírito Santo, Museo Guggenheim Bilbao y Fundación Coca-Cola, entre otros.

Madrid, 1960. Painter and photographer, graduate in Visual Arts from the Universidad Complutense de Madrid in 1984.

He began his artistic career in painting with a special interest in the techniques of the Italian and Flemish schools of the 15th and 18th centuries. From 1990 on he began to combine photography and painting. Some of his most significant exhibitions include: Lugares de Paso (Valencia, 2003), Setting Out (New York, 2003), Habitación 523 (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005), Fervor da Metrópole (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010), La Abstracción en la Realidad (Sala Alcalá 31, Madrid, 2011), Espacios Ocultos (Accademia di Spagna a Roma, 2012), Bosques de Luz (Edificio Tabacalera, Madrid, 2013) and, most recently, Allumar (Museu da Electricidade, Lisbon, 2015) and Museos en Blanco (Galería Ivorypress, Madrid, 2015).

He has participated in several collective exhibitions such as Arco (Madrid), Art Chicago, Art Forum Berlin, Paris Photo and Art Miami, in cities such as Dallas, Paris, Miami, São Paulo, Dubai, Beijing, Shanghai, Toronto, among many others.

He was awarded the National Print Prize in 1999, the Goya Painting Award from the city of Madrid in 2006, and the Premio Comunidad de Madrid in 2008. In November 2010, he won the Spanish Ministry of Education, Culture and Sport's National Photography Prize.

His works are part of the permanent collections of the following institutions: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Marugame Genichiro-Inokuma Museum of Contemporary Art, Institut Valencià d'Art Modern, Pérez Art Museum Miami, Cisneros Fontanals Art Foundation in Miami, Beijing's Central Academy of Fine Arts, Patio Herreriano de Valladolid, 21c Museum of Kentucky, Museo Würth La Rioja, Fundación Telefónica in Madrid, Banco Espírito Santo, Museo Guggenheim Bilbao, and Fundación Coca-Cola, among others.

2004
– <i>Galerías de Luz</i> . Centro de Arte Caja de Burgos (CAB), Burgos, Espanha.
– <i>Setting Out</i> . Charles Cowles Gallery, Nova York, EUA.
2003
– <i>Lugares de Paso</i> . Sala La Gallera, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, Valência, Espanha.
2001
– <i>Heliograbados. José Manuel Ballester</i> . Galeria Estiarte, Madri, Espanha.
2000
– <i>Traits d'Architecture. Les Mars de l'Art Contemporain: L'Art Espagnol</i> . Salle d'exposition de la Direction Régionale des Affaires Culturelles, Clermont-Ferrand, França.
– <i>Fotografías. PHotoEspaña – Festival Internacional de Fotografía y Artes Visuales</i> . Galeria Estiarte. Madri, Espanha.
1999
– <i>Triptico</i> . Galeria Espacio Mínimo, Múrcia, Espanha.
– <i>La Línea de la Concepción</i> . Sala Rivadavia, Diputación de Cádiz e Museo Cruz Herrera, Cádiz, Espanha.
– <i>Obra gráfica</i> . Galeria Estiarte, Madri, Espanha.
– <i>Arquiteturas 1994-1999</i> . Galeria Antonio de Barnola, Barcelona, Espanha.
1998
– <i>José Manuel Ballester. Naturalezas Muertas</i> . Museo Camón Aznar de Ibercaja, Saragoça, Espanha.
1997
– <i>Arco '97</i> . Estande da Galeria Antonio de Barnola. Parque Ferial Juan Carlos I, Ifema – Feria de Madrid, Madri, Espanha.
– <i>Festival Internacional de Arte Ciudad de Medellín</i> . Palacio de Exposiciones, Medellín, Colômbia.
– <i>Arquitectura y Paisajes</i> . Sala Amós Salvador, Cultural Rioja, Logroño, Espanha.
1996
– <i>La Mirada Esencial</i> . Palacio de Almudí, Múrcia, Espanha.

- Espacios Digitales*. Galería Espacio Mínimo, Múrcia, Espanha.
- 1995
- Fragmentos. Obra Gráfica*. Fundación Coam, Madrid, Espanha.
- 1994
- Díptico*. Galería Tórculo, Madrid, Espanha.
- Arquitectura: Apuntes de Vista*. Galería Antonio de Barnola, Barcelona, Espanha.
- 1993
- José Manuel Ballester. Pinturas 1988-1992*. Galería Clave, Múrcia, Espanha.
- José Manuel Ballester*. Espacio Caja Burgos, Burgos, Espanha.
- 1992
- José Manuel Ballester*. Levy Galerie, Hamburgo, Alemanha.
- 1991
- José Manuel Ballester. Pintura y Dibujos*. Galería Levy, Madrid, Espanha.
- 1990
- José Manuel Ballester. Premio Ciudad de Alcalá de Pintura 1987*. Fundación Colegio del Rey, Capilla del Oidor, Alcalá de Henares, Espanha.
- José Manuel Ballester*. Sala Imagen, Caja San Fernando, Sevilha, Espanha.
- 1988
- El Tiempo en Libertad*. Teatro Albéniz, Consejería de Cultura, Madrid, Espanha.

Exposições coletivas *Exposiciones colectivas* *Group shows*

- 2015
- Art Paris Art Fair*. Galería Pascal Vanhoecke, Paris, França.
- Arco 2016*. Estande das galerias Dan e Pilar Serra. Parque Ferial Juan Carlos I, Ifema – Feria de Madrid, Madrid, Espanha.
- Figurados, Figuraciones, Figurantes*. Torre Iberdrola, Bilbao, Espanha.
- Arco 2015*. Estande das galerias Dan e Pilar Serra. Parque Ferial Juan Carlos I, Ifema – Feria de Madrid, Madrid, Espanha.
- 2014
- Pilar Citoler: Coleccionar, una Pasión en el Tiempo*. Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano, Saragoça, Espanha.
- Toledo Contemporánea*. Antiga igreja de San MArcos, Toledo, Espanha.
- Arco 2014*. Estande das galerias Dan e Pilar Serra. Parque Ferial Juan Carlos I, Ifema – Feria de Madrid, Madrid, Espanha.
- 2013
- Selecciones de la Colección del Museo Guggenheim Bilbao IV*. Museo Guggenheim, Bilbao, Espanha.
- Estampa – Feria de Arte Contemporáneo*. Estande da Galería Pilar Serra. Matadero Madrid, Madrid, Espanha.
- 7ª SP–Arte/Foto*. Dan Galeria, São Paulo, Brasil.
- Seducidos por el Arte: Pasado y Presente de la Fotografía*. CaixaForum, Madrid, Espanha.
- On Painting*. Centro Atlántico de Arte Moderno (Caam), Las Palmas de Gran Canaria, Espanha.
- Sedúits per l'Art. Passat i Present de la Fotografia*. Obra Social La Caixa, Barcelona, Espanha.
- Arco 2013*. Estande das galerias Dan, Distrito Cu4tro e Pilar Serra. Parque Ferial Juan Carlos I, Ifema – Feria de Madrid, Madrid, Espanha.

- 2012
- Estampa – Feria de Arte Contemporáneo*. Estande da Galería Pilar Serra. Matadero Madrid, Madrid, Espanha.
- 11 Años de Galería*. Galería Fernando Pradilla, Madrid, Espanha.
- Kiaf/12. The 11ª Korea International Art Fair*. Estande da Galería El Museo. Coex Convention & Exhibition Center, Seul, Coreia do Sul.
- Pinto Miami. The Modern @ Contemporary Latin American Art Show*. Estande da Galería Fernando Pradilla. Mana Wynwood, Miami, EUA.
- MadridFoto 2012 – Feria de Fotografía Contemporánea Internacional*. Estande das galerias Pilar Serra e Distrito Cu4tro. Parque Ferial Juan Carlos I, Ifema – Feria de Madrid, Madrid, Espanha.
- Air_port_photo*. Jardim Botânico, Fundação Aena, Madrid, Espanha.
- Arco como Vida*. Coleção Pilar Citoler. Sala Kubo, San Sebastián, Espanha.
- Arco 2012*. Estande das galerias Dan, Distrito Cu4tro, Pilar Serra e Vanguardia. Parque Ferial Juan Carlos I, Ifema – Feria de Madrid, Madrid, Espanha.

- 2011
- Art Basel – Miami*. Estande da Dan Galeria, Convention Center Drive, Miami, EUA.
- Exposition de Printemps*. Galerie Pascal Vanhoecke, Paris, França.
- XX ArteSantander 2011 – Feria Internacional de Arte Contemporáneo*. Estande da Galería Pilar Serra. Palacio de Exposiciones y Congresos, Santander, Espanha.
- Ficciones y Realidades: Arte Español de los 2000 en la Colección Arte Contemporáneo*. Museo Patio Herreriano, Valladolid, e Museu de Arte Moderna de Moscou, Rússia.
- Viennafair. Feira Internacional de Arte Contemporânea de Viena*. Estande da Espaço Distrito Cu4tro. Reed Messe Wien GmbH, Viena, Áustria.
- MadridFoto 2011 – Feria de Fotografía Contemporánea Internacional*. Estande da Galería Pilar Serra. Parque Ferial Juan Carlos I, Ifema – Feria de Madrid, Madrid, Espanha.
- Art Brussels – Feira Internacional de Arte Contemporânea de Bruxelas*. Estande da Espaço Distrito Cu4tro. Tour & Taxis, Bruxelas, Bélgica.
- Espacio Atlántico 2011 – Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Vigo*. Estande da Galería Pilar Serra. Instituto Ferial de Vigo, Vigo, Espanha.
- Zoom*. Galería Marlborough, Madrid, Espanha.
- Arco 2011*. Estande das galerias Dan, Distrito Cu4tro, Pilar Serra e Vanguardia. Parque Ferial Juan Carlos I, Ifema – Feria de Madrid, Madrid, Espanha.
- 2010
- Humanos: Acciones, Historia y Fotografía*. Alcobendas, Madrid, Espanha.
- Spanish Muse: A Contemporary Response*. Meadows Museum, Dallas, EUA.
- MadridFoto 2010 – Feria de Fotografía Contemporánea Internacional*. Estande das galerias Distrito Cu4tro, Estiarte e Nicholas Metivier. Palacio de Deportes de la Comunidad de Madrid, Madrid, Espanha.
- X Foro Sur. Feria de Arte Contemporáneo Iberoamericano*. Estande da Espaço Distrito Cu4tro. Centro Ordóñez-Falcón de Fotografia, Cáceres, Espanha.
- Art Dubai*. Estande da Espaço Distrito Cu4tro. Madinat Jumeirah, Dubai, Emirados Árabes Unidos.

- 2009
- MadridFoto 2009 – Feria de Fotografía Contemporánea Internacional*. Estande das galerias Estiarte e Nicholas Metivier. Parque Ferial Juan Carlos I, Ifema – Feria de Madrid, Madrid, Espanha.
- IX Foro Sur. Feria de Arte Contemporáneo Iberoamericano*. Estande da Espaço Distrito Cu4tro. Centro Ordóñez-Falcón de Fotografia, Cáceres, Espanha.
- Art Dubai*. Estande da Espaço Distrito Cu4tro. Madinat Jumeirah, Dubai, Emirados Árabes Unidos.
- Poéticas del Siglo XX*. Museo Regional de Arte Moderno de Cartagena, Múrcia, Espanha.
- Faraway... So close. Colección Arte Contemporáneo Patio Herreriano*. Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, Portugal.
- Viennafair. Feira Internacional de Arte Contemporânea de Viena*. Estande da Espaço Distrito Cu4tro. Reed Messe Wien GmbH, Viena, Áustria.
- Arco 2009*. Estande das galerias Dan, Distrito Cu4tro e Estiarte. Parque Ferial Juan Carlos I, Ifema – Feria de Madrid, Madrid, Espanha.
- I Have a Dream / Tengo un Sueño / Jo Tinc un Somni*. Exposição internacional itinerante em homenagem a Martin Luther King Jr. EUA: Gabarron Foundation Carriage House Center for the Arts, Nova York; Museum of African American History, Detroit; Martin Luther King Jr. National Historic Site, Atlanta; Rosa Parks Museum, Montgomery; National Civil Rights Museum, Memphis; Cityfront Plaza Drive, Chicago. Espanha: Sala d'Exposições Miramar, Sitges; Fundación Cristóbal Gabarrón, Valladolid; Colegio de Arquitectos, Múrcia; Centro Cultural San Pedro e Centro Cultural Cortijo Miraflores, Marbella. Andorra: Sala d'Exposicions del Govern, Andorra la Vella.

- 2008
- En Privat 1*. Es Baluard – Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, Palma de Maiorca, Espanha.
- Photo Miami – International Contemporary Art Fair for Photo-Based Art, Video, and New Media*. Estande da Galería Estiarte. Wynwood Arts District, Miami, EUA.

- Nuevas Historias: A New View of Spanish Photography and Video Art*. Kulturhuset, Estocolmo, Suécia; The Stenersen Museum, Oslo, Noruega; Kuntsi Museum of Modern Art, Vaasa, Finlândia; National Museum of Photography, Royal Library, Copenhagen, Dinamarca.
- Enface / Surface*. Grita Insam Galerie, Viena, Áustria.
- Abstractions*. Charles Cowles Gallery, Nova York, EUA.
- España 1957-2007*. Palazzo Sant'Elia, Palermo, Espanha.
- Arco 2008*. Estande das galerias Antonio de Barnola, Charles Cowles, Dan, Distrito Cu4tro, Estiarte e Nicholas Metivier. Parque Ferial Juan Carlos I, Ifema – Feria de Madrid, Madrid, Espanha.
- Art Dubai*. Estande da Espaço Distrito Cu4tro. Madinat Jumeirah, Dubai, Emirados Árabes Unidos.
- Plus Marca. Arte y Deporte*. Institut València d'Art Modern, València; Iberia Center for Contemporary Art, Beijing, China.
- Encuentro de Gustos*. Iberia Center for Contemporary Art, Beijing; Gao Magee Art Gallery, Madrid, Espanha.
- Viennafair. Feira Internacional de Arte Contemporânea de Viena*. Estande da Espaço Distrito Cu4tro. Reed Messe Wien GmbH, Viena, Áustria.
- Pulse New York. Contemporary Art Fair 2008*. Estande das galerias Antonio de Bartola e Nicholas Metivier. Metropolitan Pavilion, Nova York, EUA.
- Construction*. Galería Antonio de Bartola, Barcelona, Espanha.
- Arquitectures*. Galería Manel Mayoral, Barcelona, Espanha.

- 2007
- Salzillo 21*. Sala Verónicas, Múrcia, Espanha.
- Paris Photo 2007*. Estande da Charles Cowles Gallery. Grand Palais, Paris, França.
- 1ª Circuito de Fotografia – iContemporâneo*. Espaço da Dan Galeria. Shopping Iguatemi São Paulo, Brasil.
- The Light Fantastic*. Nicholas Metivier Gallery, Toronto, Canadá.
- Resplandores*. Claustro sob a Catedral de Burgos, Burgos, Espanha.
- Foto London*. Estande da Galería Estiarte. Somerset House, Londres, Inglaterra.
- Arco 2007*. Estande das galerias Antonio de Barnola, Charles Cowles, Distrito Cu4tro, Estiarte, La Nave, Nicholas Metivier e do jornal *El Mundo*. Parque Ferial Juan Carlos I, Ifema – Feria de Madrid, Madrid, Espanha.

- 2006
- Espacios Imaginados*. El Corte Inglés, Madrid, Espanha.
- Arco 2006*. Estande das galerias Antonio de Barnola, Charles Cowles, Distrito Cu4tro e Estiarte, Vanguardia e do Centro de Arte de Burgos. Parque Ferial Juan Carlos I, Ifema – Feria de Madrid, Madrid, Espanha.
- Entornos. La Colección 6*. Centro de Arte de Burgos, Burgos, Espanha.
- VI Foro Sur. Feria de Arte Contemporáneo Iberoamericano*. Estande da Espaço Distrito Cu4tro. Centro Ordóñez-Falcón de Fotografia, Cáceres, Espanha.
- DFoto. Feria Internacional de Fotografía Contemporánea y Video-Arte de San Sebastián*. Estande da Galería Estiarte. Palacio de Congresos Kussaal, San Sebastián, Espanha.
- Art Basel*. Estande da Galería Joan Prats. Messe Basel, Basileia, Suíça.
- Enlaces+Dos. Últimas adquisiciones. Colección Arte Contemporáneo*. Museo Patio Herreriano, Valladolid, Espanha.
- Ouverture du Nouvel Space*. Galerie Pascal Vanhoecke, Paris, França.
- Construcción – Demolición. José Manuel Ballester, Zhang Dalí*. Galería Estiarte, Madrid, Espanha.
- 35ème Foire Internationale d'Art Contemporain (Fiac)*. Estande da Espaço Distrito Cu4tro. Grand Palais, Paris, França.
- Paris Photo 2006*. Estande das galerias Charles Cowles Gallery e Estiarte. Grand Palais, Paris, França.
- Modern Photographs: The Machine, the Body and the City: Selections from the Charles Covles Collection*. Museo de Arte de Miami, Miami, EUA.
- Arquitecturas de la Vida Cotidiana. Modelos y Aplicaciones en la España de los Siglos XX y XXI*. Museu Nacional da Revolução, Hanói, Vietnã.

- 2005
- Arco 2005*. Estande das galerias Antonio de Barnola, Distrito Cu4tro e Estiarte. Parque Ferial Juan Carlos I, Madrid, Espanha.
- DFoto*. Estande da Espaço Distrito Cu4tro. Centro Ordóñez-Falcón de Fotografia, Donostia-San Sebastián, Espanha.
- Viennafair. Feira Internacional de Arte Contemporânea de Viena*. Estande da Espaço Distrito Cu4tro. Reed Messe Wien GmbH, Viena, Áustria.
- V Foro Sur. Foro Sur. Feria de Arte Contemporáneo Iberoamericano*. Estande

- da Espaço Distrito Cu4tro. Centro Ordóñez-Falcón de Fotografia, Cáceres, Espanha.
- Mirar no es Suficiente. La Colección del Consejo Superior de Deportes*. Ses Voltes, Palma de Maiorca, Espanha.
- Urbanismo Sintético*. Galería Fernando Pradilla, Madrid, Espanha.
- Madrid-Barcelona en Paralelo*. Colegio de Arquitectos de Madrid, Madrid, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, Espanha.
- Acentos en la Colección Caja Madrid. Pintura Española Contemporánea*. Sala de las Alhajas, Madrid, Espanha.
- Soul Inspired Art. Brugge i grootseminarie*. PMMK, Bruges, Bélgica.
- Arquitecturas*. Galería Raquel Ponce. Madrid, Espanha.
- Fuentes*. Institut València d'Art Modern, València, Espanha.
- Art Forum 2005*. Estande da Galería Vanguardia. Messe Berlin, Berlim, Alemanha.
- Valencia.Art*. Estande da Galería Estiarte. Hotel Puerta Valencia, València, Espanha.
- 32ème Foire Internationale d'Art Contemporain (Fiac)*. Estande da Espaço Distrito Cu4tro. Grand Palais, Paris, França.
- Scope London. Contemporary Art Show*. Estande da Galería Parisud. Lord's Cricket Ground, Londres, Inglaterra.
- Intersection 14. Landscaps & Architekturfotografie*. Lumas Berlin, Berlim, Alemanha.
- Art.Fair 2005*. Estande da Galería Vanguardia. Koelnmesse Vertretungen, Colônia, Alemanha.
- Paris Photo 2005*. Estande da Galería Estiarte. Grand Palais, Paris, França.
- VIII Bienal de Fotografía. Antonio P. Martín, Colección de Fotografía*. Instituto Cabrera Pinto, La Laguna (Tenerife), Espanha.

- Circa XX: Colección Pilar Citoler*. Palacio Episcopal de Málaga, Málaga, Espanha.
- Otra Figuración. Nuevas Realidades*. Colección Caja de Burgos, Centro Cultural Casa del Cordón, Burgos, Espanha.
- Robatoris. 8ª Bienal Martínez Guerricabeitia*. Universidad de Valencia, València, Espanha.
- 2004
- La Ciudad que Nunca Existió. Arquitectura Fantástica del Arte Occidental*. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona e Museu de Belles Artes de Bilbao, Espanha.
- Arco 2004*. Estande das galerias Antonio de Barnola, Distrito Cu4tro, Estiarte e Vanguardia. Museo Centro de Arte Conde Duque, Madrid, e Centro Municipal de las Artes, Alcorcón, Espanha.
- Fragmentos*. Centro Cultural de la Villa, Madrid, Espanha.
- DFoto. Feria Internacional de Fotografía Contemporánea y Video-Arte de San Sebastián*. Galería DV, San Sebastián, Espanha.
- IV Foro Sur. Feria de Arte Contemporáneo Iberoamericano*. Estande da Espaço Distrito Cu4tro. Centro Ordóñez-Falcón de Fotografia, Cáceres, Espanha.
- Zona Maco 2004*. Estande da Espaço Distrito Cu4tro. Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, Oaxaca, México.
- Impresiones*. Instituto Cervantes, Berlim, Alemanha.
- Light and Atmosphere*. Miami Art Museum, Miami, EUA.
- Monocromos. De Malevich al Presente*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espanha.

- Contemporânea Arte: la Luz, la Tiniebla, el Ámbito y la Memoria. Colección Pilar Citoler*. Cultural Rioja, Sala Amós Salvador, Logroño, Espanha.
- Urbanismo Sintético*. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colômbia.
- Harmonía: Deporte y Arte Contemporáneo*. Colección del Consejo Superior de Deportes. Museo Camón Aznar de Ibercaja, Saragoça, Espanha.
- Paris Photo 2004*. Estande da Galería Estiarte. Grand Palais, Paris, França.
- Colectión de Fotografía Contemporánea de Telefónica*. Museo de Arte Contemporáneo, Vigo, Espanha.
- 2003
- Arco 2003*. Estande das galerias Antonio de Barnola, Estiarte e Vanguardia. Parque Ferial Juan Carlos I, Ifema – Feria de Madrid, Madrid, Espanha.
- La Spagna Dipinge il Novecento. Capolavori dal Museo Nazionale Centro de Arte Reina Sofia*. Museo del Corso, Roma, Itália.
- III Foro Sur. Feria de Arte Contemporáneo Iberoamericano*. Estande da Espaço Distrito Cu4tro. Centro Ordóñez-Falcón de Fotografia, Cáceres, Espanha.

- Memoria de un Recorrido. Colección Caja de Burgos*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, Espanha.
- Madre Papel*. Galería Antonio de Barnola, Barcelona, Espanha.
- Colectiva de Fotografía y Pintura*. Galería Trama, Madrid, Espanha.
- Cuatro Miradas para un Nuevo Espacio: José Manuel Ballester, Allan Sekula, Thomas Struth, Tunga*. Galería Distrito Cu4tro, Madrid, Espanha.
- Art Forum 2003*. Estande das galerias DV e Senda. Messe Berlin, Berlim, Alemanha.
- XV Bienal Internacional del Deporte en el Arte. Bida 2003*. Consejo Superior de Deportes. Centro de Arte de Salamanca e Sala de Exposiciones de Santo Domingo, Salamanca, Espanha.
- 30ème Foire Internationale d'Art Contemporain (Fiac)*. Estande da Galería DV. Grand Palais, Paris, França.

- 2002
- Arco 2002*. Estande das galerias Antonio de Barnola, Salvador Díaz e Estiarte. Parque Ferial Juan Carlos I, Ifema – Feria de Madrid, Madrid, Espanha.
- Le Salon du Printemps*. Estande da Galería Antonio de Barnola. Hôtel Delta, Montreal, Canadá.
- Big Sur. Neue Spanische Kunst. Arte Nuevo Español*. Hamburger Bahnhof, Berlim, Alemanha.
- Espacio*. Galería Marlborough, Madrid, Espanha.
- Art Forum 2002*. Estande da Galería Senda. Messe Berlin, Berlim, Alemanha.
- La Feria de las Tentaciones. Edición Madrid*. Estande da Galería Estiarte. Casa de Campo, Pabellón de Convenciones, Madrid, Espanha.
- El Siglo de Picasso. Fondos del Centro de Arte Reina Sofia*. Galería Nacional de Atenas, Atenas, Grécia.
- III Trienal de Arte Gráfico. La Estampa Contemporánea*. Centro Cultural Caja de Asturias, Palacio Revillagigero, Gijón, Espanha.
- Figuraciones*. Galería María Llanos, Cáceres, Espanha.
- Arte y Deporte*. Centro de Arte Museo de Almería, Almería, Espanha.
- Madrid al Descubierto*. Comunidad de Madrid, Madrid, Espanha.
- Homenaje a Luis Cernuda*. Galería de Arte Opera, Sitges, Espanha.
- Espacio Intimo*. Galería Trama, Madrid, Espanha.
- Diez Miradas*. Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina, Madrid, Espanha.
- Premio Nacional de Grabado y Arte Gráfico 2002*. Exposição simultânea: Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz; Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, e Fundación Antonio Pérez, Cuenca, Espanha.

- 2001
- Las Claves del Siglo XX*. Museo de las Artes y Ciencias de Valencia, València.
- Arco 2001*. Estande das galerias Estiarte, Antonio de Barnola e Espaço Mínimo. Parque Ferial Juan Carlos I, Ifema – Feria de Madrid, Madrid, Espanha.
- Art Brussels. Feira Internacional de Arte Contemporânea de Bruxelas*. Estande da Galerie Catherine Putman. Tour & Taxis, Bruxelas, Bélgica.
- I Foro Sur. Feria de Arte Contemporáneo Iberoamericano*. Estande da Galería Espaço Mínimo. Centro Ordóñez-Falcón de Fotografia, Cáceres, Espanha.
- Art Chicago 2001*. Estande da Galería Espaço Mínimo. Navy Pier, Chicago, EUA.
- Arte Español de los 80 y 90 en las Colecciones del Museo Centro de Arte Reina Sofia*. Galería de Arte Contemporáneo Zacheta, Varsóvia, Polónia.
- Fist Austrotel Contemporary Art Fair*. Estande da Galería Antonio de Barnola. Austrotel Hotel Viennart, Viena, Áustria.
- Hotel y Arte*. Estande da Galería Antonio de Barnola. Hotel Inglaterra de Sevilla, Sevilha, Espanha.
- Impresiones*. Exposição itinerante na Espanha: Calcografia Nacional – Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid; Museo de Pasión, Fundación Municipal de Cultura, Valladolid; Palacio Caja Cantabria, Santillana del Mar; Museo de Artes del Grabado a la Estampa Digital, Outeiro-Artes, A Coruña.

- Madrid Contemporáneo. Adquisiciones 1999-2001*. Exposição permanente. Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, Madrid, Espanha.
- Realidad al Vacío*. Galería Salvador Díaz, Madrid, Espanha.
- Poéticas Fotográficas en la Era Digital*. Centro Cultural Conde Duque, Madrid, Espanha.
- VIII Bienal de Artes Plásticas Ciudad de Pamplona*. Sala de Armas Ciudadela, Iruña-Pamplona, Espanha.

- Nocturnos*. Galería Leandro Navarro, Madrid, Espanha.
- 2000
- Premio Nacional de Grabado*. Exposição itinerante na Espanha: Palacio de Sástago, Saragoça. Calcografía Nacional – Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Museo de Navarra, Iruña-Pamplona; Sala de la Universidad, Santander; Sala del Ayuntamiento, Logroño; Museo Morera, Lleida.
- Obra Gráfica*. Galería Lourdes Burgos, Espanha.
- Arco 2000*. Estande das galerias Antonio de Barnola, Espaço Mínimo e Salvador Díaz. Parque Ferial Juan Carlos I, Ifema – Feria de Madrid, Madrid, Espanha.
- Paisajes Humanos y Urbanos*. Atkearney, Madrid, Espanha.
- Estampas Digitales*. Calcografía Nacional – Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Espanha.
- Art Frankfurt 2000*. Estande da Galería Sander. Messe Frankfurt, Frankfurt, Alemanha.
- Art Chicago 2000*. Estande da Galería Antonio de Barnola. Navy Pier, Chicago, EUA.
- Realismo en Cataluña*. Prefeitura de Saragoça, Espanha.
- Estampas 1990-2000. Artistas Premiados en España*. Agencia Española de Cooperación Iberoamericana (AECI), Exposição itinerante: Centro de Arte Lia Bermúdez, Maracaibo, Venezuela; Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz Díez, Caracas, Venezuela; Centro Cultural de España, Lima, Peru; Museo de Arte de la Universidad Nacional, Bogotá, Colômbia; Centro Cultural de España, Santiago, Chile; Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolívia; Centro de formación de la Agencia Española de Cooperación, Santa Cruz de la Sierra, Bolívia; Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina; Centro Cultural de España, Assunção, Paraguai; Museo Torres García, Montevidéu, Uruguai.

- Blanco y Negro*. Galería Alejandro Sales, Barcelona, Espanha.
- New Art Barcelona 2000*. Estande da Galería Antonio de Barnola. Hotel Sants, Barcelona, Espanha.
- 1999
- Arco '99*. Estande das galerias Antonio de Barnola, Espaço Mínimo e Salvador Díaz. Parque Ferial Juan Carlos I, Ifema – Feria de Madrid, Madrid, Espanha.
- Art Chicago '99*. Estande da Galería Antonio de Barnola. Navy Pier, Chicago, EUA.
- Mirar Madrid*. Centro Cultural Casa de Vacas, Parque del Retiro, Madrid, Espanha.
- XXIII Bienal Internacional de Artes Gráficas de Liubliana, Eslovénia*. Estande da Espanha, organizado pelo Ministerio de Asuntos Exteriores, Ministerio de Educación y Cultura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía e Embaixada da Espanha em Liubliana, Eslovénia.
- VII Bienal de Artes Plásticas Ciudad de Pamplona*. Sala de Armas Ciudadela, Iruña-Pamplona, Espanha.

- Realisme a Catalunya*. Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona, Espanha.
- Art Forum '99*. Estande da Galería Antonio de Barnola. Messe Berlin, Berlim, Alemanha.
- Hotel y Arte*. Estande das galerias Antonio de Barnola e Espaço Mínimo. Hotel Inglaterra de Sevilla, Sevilha, Espanha.
- Neue Spanische Grafik*. Stadtmurrgalerie, Innsbruck. Druckgraphik heute. Kunst zum Sammeln. Stadtmuseum, St. Pölten, Áustria.
- New Art Barcelona 1999*. Estande da Galería Antonio de Barnola. Hotel Sants, Barcelona, Espanha.
- Rosas para el 2000*. Galería Leandro Navarro, Madrid, Espanha.
- Premio Nacional de Grabado 1999*. Palacio de Vástago, Saragoça, Espanha.
- Clones*. Galería Espaço Mínimo, Múrcia, Espanha.

- 1998
- Arco '98*. Estande das galerias Antonio de Barnola, Estiarte, Salvador Díaz e Espaço Mínimo. Parque Ferial Juan Carlos I, Ifema – Feria de Madrid, Madrid, Espanha.
- Alternancias*. Galería PS, Burgos, Espanha.
- Art Chicago '98*. Estande da Galería Alejandro Sales. Navy Pier, Chicago, EUA.
- Espacio Abierto. PPhotoEspaña '98*. Galería Salvador Díaz, Madrid, Espanha.
- Art Forum '98*. Estande da Galería Antonio de Barnola. Messe Berlin, Berlim, Alemanha.

– *Ciento y...* *Postalicas a Federico García Lorca 1898-1998*. Museo Postal y Teográfico, Madrid, Espanha.

– *Estampa '98 – Feria de Arte Contemporáneo*. Estande da Galeria Pilar Serra. Recinto Ferial de la Casa de Campo, Pabellón 11, Madrid, Espanha.

– *II Trienal de Arte Gráfico. La Estampa Contemporánea*. Centro Cultural Caja de Asturias. Palacio de Revillagigedo, Gijón, Espanha.

– *New Art Barcelona 1998*. Galeria Antonio de Barnola. Hotel Sants, Barcelona, Espanha.

1997

– *Manolo Prieto y el Toro Osborne*. Exposição itinerante: Passagem do Hospital Real de Granada, Espanha; Sala Cardenal Salazar, Córdoba, Espanha.

– *ExpoArte Guadalajara 97. VI Feria Internacional de Arte Contemporáneo*. Estande da Galeria Espacio Mínimo. Femaco, Pabellón de Exposiciones, Guadalajara, México.

– *Hotel y Arte*. Estande da Galeria Antonio de Barnola. Hotel Inglaterra, Sevilha, Espanha.

– *Art Forum '97*. Estande da Galeria Antonio de Barnola. Messe Berlin, Berlim, Alemanha.

1998

– *Manolo Prieto y el Toro Osborne*. Consejería de Educación y Cultura. Sala de exposiciones Plaza de España, Madrid, Espanha.

– *Arco '96*. Estande da Galeria Antonio de Barnola. Parque Ferial Juan Carlos I, Ifema – Feria de Madrid, Madrid, Espanha.

– *Autour de la Réalité: Réalismes Espagnols*. Galerie Lina Lavidof, Paris, França.

– *Figuración, Representación*. Pabellón de mixtos, Ciudadela, Iruña-Pamplona, Espanha.

– *ExpoArte Guadalajara 96. V Feria Internacional de Arte Contemporáneo*. Estande da Galeria Espacio Mínimo. Femaco, Pabellón de Exposiciones, Guadalajara, México.

– *New Art Barcelona '96*. Estande da Galeria Antonio de Barnola. Hotel Sants, Barcelona, Espanha.

1995

– *Arco '95*. Estande da Galeria Antonio de Barnola e do Museu Marugame, Japão. Parque Ferial Juan Carlos I, Ifema – Feria de Madrid, Madrid, Espanha.

– *Realismo Español entre Dos Milenios*. Exposição itinerante na Espanha: Sala La Pasión, Valladolid; Sala de Armas Ciudadela, Iruña-Pamplona; Centro Cultural Caja Ríoja, Logroño e Palacio Almudi, Múrcia.

– *Art Miami '95*. Estande da Heller Gallery. Art Miami Pavilion, Miami, EUA.

– *Retrat de Barcelona*. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, Espanha.

– *Manolo Prieto y el Toro Osborne*. Exposição itinerante na Espanha: Claustro de Exposiciones del Palacio de la Diputación de Cádiz, Cádiz; Convento de Santa Inés, Sevilha, e Palacio Episcopal, Málaga.

– *Estampa '95. Salón Internacional de Grabado Contemporáneo*. Estande da Galeria Emilio Navarro. Recinto Ferial de la Casa de Campo, Pabellón 11, Madrid, Espanha.

– *Col·lecció Testimoni 94-95*. Fundació “La Caixa”, Palma de Maiorca, Espanha.

1994

– *Realismos*. Centro Cultural Conde Duque, Madrid, Espanha.

– *Herederos de la Tradición*. Galeria Clave, Múrcia, Espanha.

– *Nuevo Realismo Español*. Centro Cultural de Caja Murcia, Múrcia, Espanha.

– *Madrid Visto por Ocho Pintores*. Museo de la Ciudad, Prefeitura, Madrid, Espanha.

– *14 Realistas Españoles*. Palacio Almudi, Múrcia, Espanha.

– *Contemporary Spanish Realism II*. Galeria Tamenaga, Nova York, EUA.

– *XVIII Bienal de Alexandria*. Estande da El Hanager Gallery. Ministerio da Cultura do Egipto, Embaixada da Espanha no Cairo. Museu de Belas-Artes, Cairo, Egipto.

– *El Espíritu Contemporáneo del Realismo*. Galeria El Museo, Bogotá, Colômbia.

– *Arte en Dos*. Galeria Leandro Navarro, Madrid, Espanha.

– *Natura Morte*. Galeria Clave, Múrcia, Espanha.

1993

– *Jóvenes Pintores de la Comunidad Europea*. Ministerio de Asuntos Exteriores. Exposição itinerante: Seoul Arts Center e Hangaran Art Gallery, Seul, Coreia do Sul.

– *Arco '93*. Estande da Galeria Levy. Casa de Campo, Pabellón de Cristal, Madrid, Espanha.

– *Tierra de Nadie: 18 Realistas Españoles*. Exposição itinerante na Espanha: Museo de Bellas Artes de Bilbao, e Diputación Provincial de Cádiz.

– *Dura Realidad*. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, Espanha.

– *Realismo Español Contemporáneo*. Tamenaga Gallery, Nova York, EUA.

– *Art Cologne*. Estande da Levy Galerie. Koelnmesse Vertretungen, Colônia, Alemanha.

– *Arquitecturas*. Galeria Leandro Navarro, Madrid, Espanha.

– *Donebastian Hirira*. Galeria Dieciséis, San Sebastián, Espanha.

1992

– *Tierra de Nadie: 18 Realistas Españoles*. Madrid Capital Europea de la Cultura. Exposição itinerante na Espanha: Centro Cultural de la Villa, Madrid; Caja Municipal de Ahorros de Burgos e Casa del Cordón, Burgos; Sala América, Diputación Cultural de Álava, Álava.

– *Arco '92*. Estande da Galeria Levy. Parque Ferial Juan Carlos I, Ifema – Feria de Madrid, Madrid, Espanha.

– *50 Artistas en la Obra Gráfica Española*. Exposição itinerante na Comunidade Autónoma de Múrcia, Espanha.

– *Art 23'92. The Internacional Art Fair*. Estande da Galeria Levy. Messe Basel, Basileia, Suíça.

1991

– *Gatos*. Galeria Levy, Madrid, Espanha.

– *Die Landschaft in der Modernen Spanischen Malerei*. Ministério de Assuntos Exteriores. Exposição itinerante na Alemanha: Unterer Rathausfletz, Ausburgo e Prefeitura Norderstedt, Hamburgo.

– *Os Realismos na Arte Espanhola Contemporânea*. Museum Takashimaya: Tóquio, Osaka, Yokohama e Kyoto, Japão.

1990

– *Evolución y Continuidad del Realismo*. Galeria Seiquer, Madrid, Espanha.

– *Colectiva Obra Gráfica*. Galeria Pardo Bazán, A Coruña, Espanha; Galeria Séphira, Madrid, Espanha.

– *Other Echoes. Spanish Realism for the Nineties*. Glasgow Print Studio, Glasgow, Escócia. Galeria Levy, Madrid, Espanha; Galeria Clave, Múrcia, Espanha.

– *Chats à Châtillon*. Châtillon, Paris, França.

1989

– *Existencia: 14 Maestros del Realismo*. Caja San Fernando, Sala Chicarreros, Sevilha, Espanha.

– *Madrid Prints: 11 Artists Working in Madrid*. Scottish Arts Council e Comunidade de Madrid. Edinburgh Festival Exhibition. Print-Workshop Gallery, Edimburgo, Escócia.

– *Cicle Madrid Grava: 11 Artistes Estampant a la Villa*. Galeria d'Art Tober-mory, Mao (Menorca), Espanha.

– *Coletiva de Obra Gráfica*. Galeria Clave, Múrcia, Espanha.

– *Art Espagnol Contemporain*. Centre Culturel Médoquine, Talence, França.

– *Coletiva de Obra Gráfica*. Galeria Cartel, Granada, Espanha.

– *III Bienal de Pintura de Murcia*. Comunidad Autónoma de Murcia, Consejería de Cultura. Igreja de San Esteban, Múrcia, Espanha.

– *Interarte 89. Feria Internacional de Arte Moderno y Contemporáneo*. Estande da Galeria Levy. Feria Muestrario Internacional de Valencia, Valência, Espanha.

– *Madrid Prints: 11 Artists Working in Madrid*. Saint Andrews Crawfords Art Center, Edimburgo, Escócia.

1988

– *XVIII Edición de Pintura Premio Ciudad de Alcalá*. Capilla del Oidor, Alcalá de Henares, Espanha.

– *Young Designers of Europe*. Comission of the European Communities with the Design Council, Glasgow, Escócia.

– *Sitges i les Comunitats Autònomes*. Semana da Comunidade de Madrid. Palau de Maricel, Sitges, Espanha.

– *IX Bienal de Pintura de Zamora*. Claustro do Colegio Universitario, Zamora, Espanha.

1987

– Galeria Heller, Madrid.

– *Joven Madrid. Colectiva de jóvenes artistas madrileños*. Galeria Yesqueros, Múrcia, Espanha.

– *IV Salón de Pintura Joven de Madrid*. Concejalía de la Juventud del Ayuntamiento de Madrid. Lonja de Arganzuela, Madrid, Espanha.

– *II Bienal de Pintura de Murcia*. Igreja de San Esteban. Consejería de Cultura, Múrcia, Espanha.

1986

– *13 Jóvenes Pintores*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, Espanha.

1985

– *La Figura*. Galeria Heller, Madrid, Espanha.

<div> <div> Prêmios <i>Premios Prizes</i></div> <div> </div></div>
<div> <div> 2010</div> <div>– Prêmio Nacional de Fotografia.</div></div>
<div> <div> 2008</div> <div>– Prêmios de Cultura da Comunidade de Madrid 2008, categoria Fotografia.</div></div>
<div> <div> 2006</div> <div>– Prêmio de Pintura Francisco de Goya, Madrid.</div></div>
<div> <div> 2001</div> <div>– VIII Bienal de Artes Plásticas Ciudad de Pamplona. Obra adquirida pela Prefeitura de Pamplona por indicação do júri.</div></div>
<div> <div> 1999</div> <div>– Prêmio Nacional de Gravura pela atividade como gravurista durante 1998, convocado pela Calcografia Nacional – Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.</div></div>
<div> <div> 1994</div> <div>– Primeiro Prêmio de Pintura na XVIII Bienal de Alexandria (Egipto).</div></div>
<div> <div> 1989</div> <div>– Bolsa para o curso da XXIII Université Internationale d'Été, organizado pelo Institut National de la Jeunesse et l'Éducation Populaire em Marly-le-Roi (França), através do Ministério da Cultura.</div></div>
<div> <div> – Prêmio na III Bienal de Pintura de Murcia. Obra adquirida pela Consejería de Cultura da Comunidade de Murcia por indicação do júri.</div></div>
<div> <div> 1988</div> <div>– Menção Honrosa na IX Bienal de Pintura de Zamora. Obra adquirida pela Junta de Castilla y León por indicação do júri.</div></div>
<div> <div> 1987</div> <div>– Primeiro Prêmio de Pintura Ciudad de Alcalá, XVIII edição. Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares.</div></div>
<div> <div> 1986</div> <div>– III Salón de Pintura Joven de Madrid. Finalista para a Semana de la Juventud. Concejalía de la Juventud del Ayuntamiento de Madrid. Centro Cultural Casa del Reloj.</div></div>
<div> <div> 1985</div> <div>– Primeiro prêmio no II Certamen de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid, categoria Desenho. Centro Cultural Casa del Reloj.</div></div>
<div> <div> 1984</div> <div>– 2ª medalha de desenho no 51ª Salón de Otoño. Centro Cultural de la Villa de Madrid.</div></div>
<div> <div> 1983</div> <div>– Primer Premio de Dibujo Antonio del Rincón, organizado pela Diputación Provincial de Guadalajara (Espanha). Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana.</div></div>

Museus e coleções *Museos y colecciones* *Museums and collections*

– Diputación Provincial de Guadalajara, Espanha.

– Facultad de Bellas Artes de Madrid, Espanha.

– Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares, Espanha.

– Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, Espanha.

– Junta de Castilla y León, Zamora, Espanha.

– Consejería de Cultura de la Comunidad de Murcia, Espanha.

– Coleção Ifema, Madrid, Espanha.

– Coleção Saldañuela, Caja Municipal de Ahorros de Burgos, Espanha.

– Gabinete de Estampas, Biblioteca Nacional, Madrid, Espanha.

– Coleção Museu Marugame Hirai de Arte Contemporânea Espanhola, Japão.

– Coleção Testimoni, Fundació La Caixa, Barcelona, Espanha.

– Fundación Coam, Madrid, Espanha.

– Coleção Estampa da Fundación Actilibre, Madrid, Espanha.

– Coleção Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Espanha.

– Coleção Fomento Construcciones y Contratas, Madrid, Espanha.

– Coleção Autopistas de España, Barcelona, Espanha.

– Coleção Iberia, Madrid, Espanha.

– Banco Santander, Madrid, Espanha.

– Audiencia Nacional, Madrid, Espanha.

– Calcografia Nacional, Madrid, Espanha.

– Coleção Philips Morris, Madrid, Espanha.

– Coleção Aena, Madrid, Espanha.

– ITP, Bilbao e Madrid, Espanha.

– Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, Espanha.

– Coleção Banco Val, Madrid, Espanha.

– Coleção Consejo Superior de Deportes, Madrid, Espanha.

– Coleção de Arte Contemporânea Ciudad de Pamplona, Espanha.

– Coleção Caja Madrid, Espanha.

– Centro de Arte Contemporáneo de Alcorcón, Espanha.

– Museo de Torrelaguna, Madrid, Espanha.

– Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), Barcelona, Espanha.

– Fundación Telefónica, Madrid, Espanha.

– Museo Artium, Vitoria, Espanha.

– Embaixada da Espanha em Berlim, Alemanha.

– Coleção Salvat, Barcelona, Espanha.

– Coleção IVAM (Institut Valencià d'Art Modern), Valência, Espanha.

– Coleção Endesa, Madrid, Espanha.

– Coleção Caja de Burgos, Espanha.

– Museo Museo Patio Herreriano, Asociación Arte Contemporáneo, Valladolid, Espanha.

– Coleção Congreso de los Diputados, Madrid, Espanha.

– Coleção Puerto de Barcelona, Espanha.

– Banco Espírito Santo, Lisboa, Portugal.

– Coleção Fundación Astroc, Palma de Maiorca, Espanha.

– Coleção Comunidad de Madrid, Espanha.

– Coleção Caja de Ahorros del Mediterráneo, Valência, Espanha.

– Coleção Instituto Cervantes de Beijing, China.

– Coleção Pérez Art Museum, Miami, EUA.

– Coleção Bancaja, Valência, Espanha.

– Coleção Cajasol, Sevilha, Espanha.

– Coleção Cifo (Cisneros Fontanals Art Foundation), Miami, EUA.

– Shoes or no Shoes Museum, Kruishoutem, Bélgica.

– Coleção Museo de Bellas Artes de Murcia, Espanha.

– Coleção Museo Würth, La Rioja, Espanha.

– Coleção Catedral de Burgos, Espanha.

– 21c Museum. International Contemporary Art Foundation, Louisville, EUA.

– Coleção Fundação Coca-Cola, Espanha.

– Gêneros y Tendencias, Coleção Alcobendas, Espanha.

– Coleção Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Madrid, Espanha.

– Coleção Guggenheim Bilbao, Espanha.

– Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.

– Coleção Sesc Pompeia, São Paulo, Brasil.

– Coleção Itaú-Unibanco, São Paulo, Brasil.

– BIRBRAGHER-ROZENCWAIG, Francine. “Concealed spaces: ode to the void”. In: *José Manuel Ballester. Concealed spaces*, catálogo da exposição homônima. Miami: The Patricia & Philip Frost Art Museum, 2013, introdução.

– Coleção DKV, Valência, Espanha.

– Coleção Repsol, Madrid, Espanha.

– Coleção Caja Rural de Jaén, Espanha.

– Coleção Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segóvia, Espanha.

Bibliografía *Bibliografía* *Bibliography*

AENA. Colección de Obra Gráfica. Madrid: Fundación Aena, 2007, pp. 46-47.

AGENDA. *El País*, Madrid, 10 jan. 2008.

AGENDA. *El País*, Madrid, 5 dez. 2007.

AIMEUR, Carlos. “El IVAM plasma en una muestra la huella del deporte en el Arte Contemporáneo”. *El País*, Valência, 6 mar. 2008.

ALAMINOS, Eduardo. “Imágenes para una colección”. In: *Artistas y Fotografías*, catálogo da exposição homônima. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2008, introdução.

AÑO de España en China. *Art & Investment, 2007*.

ARNALTE, Arturo. “He fotografiado con pincel y pintado con la cámara” (entrevista com J. M. Ballester). *Descubrir el Arte*, ano VIII, n. 93, 2006.

ARQUITECTURA y Realidad. *Super Foto*, n. 146.

ATMOSPHERES of Silence. “The Architectural Visions of José Manuel Ballester”. *C / architecture & everything else*, Sevilha, n. 2, jul. 2014.

ATZBACH, Nicole. “Spanish muse: a contemporary response”. In: *Spanish muse: a Contemporary response*, catálogo da exposição homônima. Dallas: Meadous Museum, 2010, pp. 36, 40-41, 78.

AZARA, Pedro. “La primera piedra”, texto para a exposição na galeria Tórculo, Madrid, 1994.

_____. “Traits d’Architecture”. In: *Traits d’Architecture*, catálogo da exposição homônima. Madrid: [s.n.], 2000, introdução.

_____. “La imatge del buit”. In: *José Manuel Ballester*, catálogo da exposição homônima. Valência: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, 2003, pp. 36-85.

_____. “Habitación para un extraño”. In: *Habitación* 523, catálogo da exposição homônima. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2005, pp. 14-24.

_____. “Espacios Distantes / Distant spaces”. In: *Bosques de Luz*, catálogo da exposição homônima. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, pp. 17-39.

BALLESTER, José Manuel. “Cambio de contexto”. In: ALVARGONZÁLEZ, Chema; BONET, Juan Manuel; TORRE, Alfonso de la. *Espacios Imaginados, escaparates*, catálogo da exposição. Madrid: Ámbito Cultural de El Corte Inglés, 2006.

_____. Galerías Charles Cowles y Nicholas Metivier. Photograph May-June 2007.

_____. “Cambios profundos”. *Descubrir el Arte*, ano IX, n. 106, 2007.

_____. “El despertar del Prado”. *El País*, Madrid, 27 out. 2007.

_____. “Hiperarquitectura e Hiperdiseño: Nuevos modelos urbanos en la China del siglo XXI”. *AV Proyectos*, Madrid, n. 21, 2007.

_____. “La otra cara de China”. *Paisajes desde el tren*, Madrid, n. 207, jan. 2008.

_____. “El teatro real de José Manuel Ballester”. *Ars Magazine*, ano 2, n. 2, abr.-jun. 2009.

_____. “El poder de la Arquitectura”. *Exit: imagen y cultura*, Madrid, n. 37, 2010.

_____. “Espacios ocultos”. *Exit: imagen y cultura*, Madrid, n. 47, 2012.

BARBA, José Juan. “China”. *Metalocus*, Madrid, n.22, 2008.

_____. “Espacios Ocultos”. *Metalocus*, Madrid, n. 23, 2008.

BARNATÁN; Marcos-Ricardo. “José Manuel Ballester y sus fragmentos de Ucronia”. In: *José Manuel Ballester*, catálogo da exposição homônima. Madrid: Galeria Estiarte, 1999, introdução.

BIRBRAGHER-ROZENCWAIG, Francine. “Concealed spaces: ode to the void”. In: *José Manuel Ballester. Concealed spaces*, catálogo da exposição homônima. Miami: The Patricia & Philip Frost Art Museum, 2013, introdução.

BONET CORREA, Antonio. “Realismos en Japón”. *Diario ABC*, Madrid, 3 out. 1991.

_____. “El São Paulo de Niemeyer”. *El País*, Madrid, suplemento El País Semanal, 3 fev. 2008.

BONET, Juan Manuel. “José Manuel Ballester, um pedestre de São Paulo”. In: *Fervor da Metrópole. Fotografias*, catálogo da exposição homônima. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010, p. 15.

_____. “La Catedral de Jaén y su visión fotográfica por José Manuel Ballester / The cathedral of Jaen and its photographic vision to José Manuel Ballester”. In: *In Ictu Oculi*, catálogo da exposição homônima. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2014, p. 15.

BONET, Juan Manuel. “José Manuel Ballester: fotovisión de São Paulo”. *Descubrir el Arte*, ano X, n. 108, 2008.

_____. “São Paulo la moderniste”. *Courrier International*, n. 906, 12 mar. 2008.

CALVO SERRALLER, Francisco. “José Manuel Ballester” (verbete). *Enciclopedia del arte español del siglo XX*. Madrid: Mondadori, 1991.

_____. “Vacío y drama de la luz”. In: *Photospaña 2000*, catálogo da exposição homônima. Madrid: Galeria Estiarte, 2000.

_____. “Los Árboles y el Bosque”. In: *Espacios Ocultos*. Madrid: Distrito Cu4tro, Madrid, 2008, introdução.

CARLOS OLIVER, Juan. “La renuncia a lo humano. Referencias compositivas en la fotografía de José Manuel Ballester”. In: *Trasfondos*, catálogo da exposição homônima. Granada: Universidad de Granada, 2015, p. 29.

CASTAÑO, Adolfo. “Nuevo Realismo Español”. In: *Nuevo Realismo Español*, catálogo da exposição homônima. Cartagena: Caja Murcia, 1994.

CASTILLO, Omar-Pascual. “On painting / Sobre pintura... derivadas escriturales sobre las pragmáticas pictóricas de hoy”. In: *On painting*, catálogo da exposição homônima. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2013, introdução.

CASTRO, Fernando. “La mirada esencial”. In: *La Mirada Esencial*, catálogo da exposição homônima. Múrcia: [s.n.], 1996, introdução.

_____. “La luminosa presencia del instante. Meditaciones sobre la obra pictórica y fotográfica de José Manuel Ballester”. In: *Museos*, catálogo da exposição homônima. Valência: Institut Valencià d’Art Modern, 2005, introdução.

_____. “Arquitectures”. In: *Arquitectures*, catálogo da exposição homônima. Barcelona: Manel Mayoral Galeria d’Art, 2008, introdução.

CASTRO FLÓREZ, Fernando. “Epicentros del desconcierto: New York-Shanghai”. *Descubrir el Arte*, Madrid, ano IX, n. 101, jul. 2007.

CERECEDA, Miguel. “El fondo de la pintura”. In: *Trasfondos*, catálogo da exposição homônima. Granada: Universidad de Granada, 2015, p. 17.

CHACÓN, José A. “[J. M. Ballester, una firme propuesta realista”. *Diario 16*, Sevilha, “Guía de Sevilla”, nov. 1990.

CÍSCAR CASABÁN, Consuelo. “El artista: José Manuel Ballester”. *Cuadernos del IVAM*, Valência, n. 18, 2012.

CITOLER, Pilar. “El ojo que ves”. In: *La ilimitada energía del paisaje*, catálogo da exposição *Circa XX: Colección Pilar Citoler*. Saragoça: Departamento de Industria, Comercio y Turismo, Gobierno de Aragón, 2007.

COLEMAN, Catherine; FERNÁNDEZ, Horacio. *Jano, la doble cara de la Fotografía: fondos de la colección permanente*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2007, introdução.

CONTACT Photography Festival. Toronto: Scotiabank, 2007.

CORRAL, María de; MARTÍNEZ DE CORRAL, Lorena. “José Manuel Ballester: Extendiendo los límites / José Manuel Ballester: Stretching the limits”. In: *Bosques de Luz*, catálogo da exposição homônima. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, pp. 9, 13.

CORTÉS, Isabel. “Paisajes Artificiales”. *La Fotografía*, fev.-mar. 2008.

COSTA, José Manuel. “Ayer es hoy, hoy es ayer”. In: *José Manuel Ballester*, catálogo da exposição homônima. Madrid: Fundación Colegio del Rey, 1990, apresentação.

_____. “Presencias, Ausencias, Huellas. Mirando la fotografía en Asturias”. In: *Allumar. Miradas de Asturias*, catálogo da exposição homônima. Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2013, p. 14.

CRUZ, Antonio. “La escena deshabitada / The inhabited scene”. In: *La Abstracción en la Realidad*, catálogo da exposição homônima. Madrid: La Fábrica, 2011, p. 6.

DAMIAN, Carol. “The painter’s dream”. In: *José Manuel Ballester. Concealed spaces*, catálogo da exposição homônima. Miami: The Patricia & Philip Frost Art Museum, 2013, introdução.

DANVILA, José Ramón. “Entre la Crónica y los sentimientos, Madrid como argumento”. In: *Madrid vista por 8 pintores*, catálogo da exposição homônima. Madrid: Museo de la Ciudad, Prefeitura de Madrid, 1994, introdução.

DÍAZ-GUARDIOLA, Javier. “José Manuel Ballester: ‘Photoshop es como un tratado de pintura en clave moderna’”. *Turia. Revista Cultural*, Teruel, n. 103, 2012.

DÍAZ-MAROTO GALGUERA, José María; OLIVARES, Rosa; SONSECA VEGA, Manuel. *20 Años Colección Alcobendas: nuevas adquisiciones 2009-2012*. Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas, 2013, pp. 40-41.

DORENBAUM, David. “Límites y confines en la fotografía de José Manuel Ballester”. In: *Umbralés de Silencio*, catálogo da exposição homônima. Segóvia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2014, p. 59.

____. “Un apunte sobre los museos en blanco de José Manuel Ballester”. In: *Museos en blanco*, catálogo da exposición homónima. Madrid: Ivorypress, 2015, introdução.

DU, Huang. “Sobre el Jardín de las Delicias”. In: *La Conquista de la Contemporaneidad: En torno a “El Jardín de las Delicias”*, catálogo da exposición homónima. Beijing: Instituto Cervantes de Pekín, 2014, p. 20.

DURANA, Javier González de. “Al otro lado de la piel”. In: *La piel traslúcida*, catálogo da exposición homónima. Bilbao: Iberdrola, 2014, p. 9.

ESPAGNE à l'honneur. *El Cultural*, Madrid, n. 167, 23 nov. 2005.

ESPECIAL, Luisa. *BESart. Banco Espíritu Santo Collection* (catálogo). Lisboa: Banco Espírito Santo, 2009, pp. 58-59.

F. FIDALGO, Paloma. “Luces de ciudad” (entrevista com J. M. Ballester). *El Duende*, Madrid, n. 111, pp. 24-25.

FERNÁNDEZ BERMEJO, Rafael. “José Manuel Ballester: El Cazador de Imágenes”. *Diseño Interior*, Madrid, n. 192, jul. 2008.

FERNÁNDEZ RUBIO, Andrés: “Bodegas com el sello Eiffel”. *El País*, Madrid, suplemento “El viajero”, 3 nov. 2007.

FIDALGO, Vanessa. “Entre los dedos”. In: *Traits d’Architecture*, catálogo da exposición homónima. Madrid: [s.n.], 2000.

FLEMING, Theodor. “José Manuel Ballester”. In: *José Manuel Ballester*, catálogo da exposición homónima. Madrid: Galeria Levy, 1991, apresentação.

FUTUR ... no Futur. Cachan: Galerie Pascal Vanhoecke Photo, nº 434.

G. CORTÉS, José Miguel. “L’Espai com abisme”. In: *José Manuel Ballester: Lugares de paso*, catálogo da exposición homónima. València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, 2003.

GARCÍA LEAL, José. “Pintura, fotografía, visualidad”. In: *Trasfondos*, catálogo da exposición homónima. Granada: Universidad de Granada, 2015, p. 25.

GARCÍA, Ángeles. “Retratos de la China colosal”. *El País*, Madrid, 2 nov. 2007.

____. “La Catedral de Burgos vista por Ballester”. *El País*, Madrid, 14 fev. 2008

____. “El sueño despoblado de José Manuel Ballester”. *El País*, Madrid, suplemento “Babelia”, 15 mar. 2008.

GARCÍA-LOMAS HERNÁNDEZ, José Luis. “José Manuel Ballester”. In: *Ictu Oculi*, catálogo da exposición homónima. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2014, p. 11.

GARCÍA-OSUNA, Carlos. “Espacios Ocultos”. *La Vanguardia*, Barcelona, 28 set. 2008.

GILDROY, Doreen. “Night Watch”. In: *Habitación 523*, catálogo da exposição homónima. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005, p. 13.

GISBOURNE, Mark. “José Ballester: Impulso apolíneo y mirada insólita”. In: *art.es international contemporary art magazine*, Madrid, n. 60, jun., 2014. (Sobre o Proyecto art.es #49: *Viaducto sobre el Valle de Las Lúañas*, 2013.)

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. “Resurrección de el Jardín de las Delicias”. In: *La Conquista de la Contemporaneidad: En torno a “El Jardín de las Delicias”*, catálogo da exposición homónima. Beijing: Instituto Cervantes de Pekín, 2014, p. 14.

GONZÁLEZ DE DURANA, Javier. “Superficies de paso”. In: *Siguiendo la línea*, catálogo da exposición homónima. Bilbao: Galeria Vanguardia, 2005.

____. “Estar o (tal vez) soñar”. In: *Figurados, Figuraciones, Figurantes*, catálogo da exposición homónima. Bilbao: Torre Iberdrola, 2015, pp. 122-127.

GRUNDBERG, Andy. *The Machine, The Body and The City. Modern Photographs*, Miami: Miami Art Museum, 2006.

HARRIES, Karsten. “Metaphors of a World Ruled by Artifice”. In: *Habitación 523*, catálogo da exposición homónima. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005, pp. 25-29.

HERNANDO, Javier. “Una y dos Catedrales”. *El Cultural*, Madrid, 28 jun. 2007.

HUICI, Fernando. “El crédito de lo real”. In: *Herederos de la Tradición*, catálogo da exposición homónima. Múrcia: Galeria Clave, 1994, introdução.

____. “Espacio íntimo”. In: *Colectiva de fotografía y pintura*, catálogo da exposición homónima. Madrid: Galeria Trama, 2004.

I. LH. “Espacios de vida”. *Diario de Burgos*, Burgos, 17 set. 2004.

IBÁÑEZ ÁLVAREZ, José. “Desvelando el paisaje”. In: *Trasfondos*, catálogo da exposición homónima. Granada: Universidad de Granada, 2015, p. 13.

JARQUE, Fietta. “La rebelión del paisaje”. *El País*, Madrid, suplemento “Babelia”, 20 set. 2008.

JIMÉNEZ, Carlos. “Ballester o la celebración de la arquitectura”. In: *Tras-pasar el vacío*, catálogo da exposición homónima. Múrcia: Prefeitura, 2009,

pp. 7-14.

JIMÉNEZ, Pablo. “jenseits der Realitätsgrenze. Über die Malerei von José Manuel Ballester / Tras los limites de la realidad”. Hamburgo: Bilder-Zeichnungen-Mischtechniken, Galeria Levy, 1992, p. 4.

JUNCOSA, Enrique. “El Arte Impasible”. In: *José Manuel Ballester: Arquitecturas 1994-1999*. Barcelona: Galeria Antonio de Barnola, 2000.

____. “Big Sur Neue Spanische Kunst / Big Sur Arte Nuevo Español”. In: *Big Sur Neue Spanische Kunst*, catálogo da exposición homónima. Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, 2002, pp. 46-47, 51, 80-85, 158.

____. “El desierto rojo”. In: *Habitación 523*, catálogo da exposición homónima. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005, pp. 30-32.

____. “El Arte Impasible”. In: *Salzillo 21*, catálogo da exposición homónima. Múrcia: Consejería de Cultura, Juventud y Deportes, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2007.

KENNEDY, Marla Hamburg; FANG, Helena (eds.). *New York: a Photographer’s City*. Nova York: Rizzoli, 2011, pp. 52-53, 297.

KINGSLEY, Hope; RIOPELLE, Christopher: “La fotografía y el Arte del pasado”. In: *Seducidos por el Arte, Pasado y presente de la Fotografía*, catálogo da exposición homónima. Barcelona: Fundació La Caixa; Madrid: Caixa Forum, 2014, pp. 32, 60-61.

LÓPEZ PELÁEZ, José Manuel. “Conversación entre José Manuel Ballester y José Manuel López Peláez sobre lugares de paso”. In: *José Manuel Ballester: Lugares de paso*, catálogo da exposición homónima. València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, 2005, pp. 86-123.

LÓPEZ VÍLCHEZ, Inmaculada. “Trasfondos y transliteraciones de José Manuel Ballester”. In: *Trasfondos*, catálogo da exposición homónima. Granada: Universidad de Granada, 2015, p. 9.

LOS CIEN artistas vivos más influyentes. *Descubrir el Arte*, Madrid, n. 100, jun. 2007.

LUCAS, Antonio. “José Manuel Ballester, en los espacios de la emoción”. *Descubrir el Arte*, ano VI, n. 67, 2004.

____. “José Manuel Ballester: fantasía en la catedral”. *Descubrir el Arte*, ano IX, n. 100, 2007.

LUZÁN, Julia. “¿Y dónde está la gente?”. *El País*, Madrid, suplemento “El Pais Semanal”, 14 set. 2008.

MARÍN MEDINA, José. “La Colección Aena de Arte Contemporáneo en el antiguo Hospital de Santa María la Rica de Alcalá de Henares”. In: *Espacios de tránsito*, catálogo da exposición homónima. Madrid: Fundación Aena, 2014, pp. 8-9, 15-25.

MARTÍNEZ DE AGUILAR, Ana. “Lugares que esperan”. In: *Umbrales de Silencio*, catálogo da exposición homónima. Segóvia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2014, p. 11.

MARTÍNEZ DE CORRAL, Lorena: “La Abstracción en la Realidad / Abstraction in reality”. In: *José Manuel Ballester. La Abstracción de la realidad*, catálogo da exposición homónima. Madrid: La Fábrica, 2011, p. 2.

MARTÍNEZ NOVILLO, Álvaro. “Presentación”. In: *14 realistas españoles*, catálogo da exposición homónima. Múrcia: Centro de Arte Palacio Almudi, Prefeitura de Múrcia, 1995.

MARTÍNEZ ROJAS, Francisco J. “In ictu oculi Ballester”. In: *José Manuel Ballester. In ictu oculi*, catálogo da exposición homónima. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2014, pp. 7-10.

MARTÍNEZ, Merche. “La ambigüedad fotográfica de José Manuel Ballester”. *El Mundo*, Madrid; *el correo de Burgos*, Burgos, 17 set. 2004.

MENA MARQUÉS, Manuela B: “Claridad o Desolación: el pintor y fotógrafo José Manuel Ballester vacía de figuras los lienzos más famosos de la Historia”. *Descubrir el Arte*, Madrid, nº 116, set. 2008.

MENÉNDEZ REYES, Mar. “Desde el romanticismo pictórico a las fotografías de los museos vacíos. Una conversación con José Manuel Ballester”. In: *Museos*, catálogo da exposición homónima. València: Institut Valencià d’Art Modern, 2005, pp. 50-75.

MOLINA, Ángela. “Geometría y deseo”. In: *José Manuel Ballester. Galerías de Luz*, catálogo da exposición homónima. Burgos: Centro de Arte Caja de Burgos, 2004, pp. 4-7.

____. “Arquitecturas”. *El País*, Madrid, suplemento “Babelia”, 21 mar. 2008.

MOURA, Diógenes. “Do estilo ao sistema”. In: *Ferrovir da Metrópole. Fotografia*, catálogo da exposição homónima. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010, p. 11.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. “Mirar lo inabarcable (Gazing in awe). 60 miradas a Ferrovia!”. In: *Ferrovia! A través de los ojos de José Manuel Ballester /*

Ferrovia! Through the Eyes of José Manuel Ballester, catálogo da exposición *60 miradas a Ferrovia!*. Madrid: Caixa Forum, 2013, pp. 12-18.

MUÑOZ-ALONSO, Lorena. “El paisaje interior”. *Revista AD* (Architectural Digest), Madrid, jan. 2008.

NAVARRETE, Constanza. “Lugares que hablan. Places that speak”. *Arte al Límite*, Santiago do Chile, n.69, nov.-dez. 2014.

OLIVARES, Rosa. “La belleza fría de las superficies”. In: *Galerías de Luz*, catálogo da exposición homónima. Burgos: Centro de Arte Caja de Burgos, 2004, pp. 8-9.

____. “100 Fotógrafos españoles”. *Exit: imagen y cultura*, Madrid, n. 1, 2012, pp. 42-45.

PAPARONI, Demetrio (org.). *España 1957-2007: El arte español desde Picasso, Miró, Dalí y Tàpies hasta nuestros días*, catálogo da exposición homónima. Madrid: Skira, 2008.

PERSICHETTI, Simonetta. “A cidade que se desnuda”. *O Estado de S. Paulo*, 25 jun. 2010.

____. “José Manuel Ballester. Sensibilidad sin artificio / Sensitivity without Artifice” (entrevista com J. M. Ballester). *Ars Magazine*, ano 4, n. 12, out.-dez., 2011.

PLAZA, J. M. “La mirada de Ballester sobre el gigante Chino”. *El Mundo*, Madrid, 16 dez. 2007.

PUENTES. Mapfre 75 años.

PULIDO, Natividad. “El sueño Chino”. *Diario ABC*, Madrid, suplemento “Madrid 360”, 26 set.-2 out. 2008.

QUERALT, Rosa. “La utopia de captar la realidad. Conversación entre José Manuel Ballester y Rosa Queral”. In: *Naturalezas muertas*, catálogo da exposición homónima. Saragoça: Ibercaja, 1998.

RAYÓN, Fernando. “Lo más importante de la obra de arte es lo que se dice”. *La Gaceta de los Negocios*, Madrid, 20 set. 2004.

REBIRTH: Sichuan’s Post-Quake Restoration in the lens of International Photographers. Beijing: Ministério da Cultura da China, Governo da Provincia de Setsuan, 2012, pp. 30-31, 34, 38-39, 45, 48-49, 96-97, 198.

REVUELTA, Laura. “Ojos de Mar”. In: *Ojos de Mar*, catálogo da exposición homónima. València: Institut Valencià d’Art Modern, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, 2007, introdução.

____. “Introducción”. In: *Plus Marca. Arte y Deporte*, catálogo da exposición homónima. València: Institut Valencià d’Art Modern, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, 2008.

ROCHE, Paco. “Marca fusiona Arte y Deporte en el IVAM”. *Marca*, València, 6 mar. 2008.

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier. “Paraisos artificiales”. In: *Naturalezas muertas*, catálogo da exposición homónima. Saragoça: Ibercaja, 1998.

RODRÍGUEZ, Ángel Antonio. “Asturias iluminada”. In: *Allumara. Miradas de Asturias*, catálogo da exposición homónima. Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2013-2014, p. 8.

ROSE, Bárbara. “In the Mind’s Eye”. In: *José Manuel Ballester*, catálogo da exposição homónima. Nova York: Charles Cowles Gallery, 2007.

RUIZ HERNANDO, José Antonio: “El vacío y el silencio”. In: *Umbrales de Silencio*, catálogo da exposición homónima. Segóvia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2014, p. 27.

RUIZ, Rafael. “China, La Revolución Galáctica”. *El País*, Madrid, suplemento “El País Semanal”, 10 jun. 2007.

RUMP, G. Charles. “Bilder von der Faszination der Monumentalität der Baus-tellen”. *Die Welt*, Berlin, 4 nov. 1997.

SANTOS, Félix. “El arte tiene que dar respuesta a lo que pasa” (entrevista com J. M. Ballester). *Aena Arte 33*, Madrid, inverno 2012.

SEGUROLA, Santiago. “El IVAM celebra la nueva mirada del Arte sobre el deporte”. *Marca*, València, 5 mar. 2008.

SIERRA, Rafael. *Fuentes*, catálogo da exposición homónima. València: Institut Valencià d’Art Modern, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, 2005.

STAHEL, Ur. “Toledo el Greco y la fotografía”. In: *Toledo Contemporánea*, catálogo da exposición homónima. Toledo: CPhoto, 2014, pp. 33, 136 -155.

SWARTZ, Jeffrey. “The State of Architecture and the Arts in Barcelona after 1992”. *The Exhibitionist*, Nova York, outono 1997.

TORRE, Alfonso de la. “Algunas reflexiones en torno a la obra sobre papel en

la colección circa XX”. In: CITOLER, Pilar et al. *Lenguajes de Papel*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, Comunidad de Madrid, pp. 37, 421.

VARGAS GÓMEZ, José Manuel. “air_port_photo. Una visión”. In: *air_port_photo. Colección Aena Arte Contemporáneo*, catálogo da exposición homónima. Alicante: Prefeitura de Alicante, 2012, pp. 11, 16-19.

VILLA, Rocio de la. “Pasajes contemporáneos”. *El Cultural*, Madrid, 15 fev. 2007.

VILLAPADIERNA, Ramiro. “Madrid-Berlin ida y vuelta — El fotógrafo y pintor José Manuel Ballester encuentra insospechados lazos arquitectónicos entre Madrid y Berlin”. *ABC*, Madrid, 9 dez. 2004.

ZABALBEASCOA, Anabux. “José Manuel Ballester”. *Artforum International*, Nova York, abr. 1995.

ZUOJING. “¿Un crítico de la ideología, o un descubridor de la estética arquitectónica?. Acerca de la fotografía de José Manuel Ballester. / A critic of ideology, or a discoverer of architectural aesthetics?. About José Manuel Balleste’s Photography”. In: *La Gran Ciudad en la China actual*, catálogo da exposición homónima. Saragoça: Governo de Aragón, Departamento de Indústria, Comércio e Turismo, 2009, pp. 11-13.

Website
www.josemanuelballester.com

Juan Manuel Bonet (Paris. 1953)

Juan Bonet

Juan Manuel Bonet é escritor e crítico de arte, membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica). Atualmente é diretor do Instituto Cervantes de Paris. Foi diretor do Institut Valencià d’Art Modern (IVAM) e do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Presidente da Fundación-Archivo Rafael Cansinos Assens e do comitê internacional da Fundación Vicente Huidobro. Autor de vários livros de poemas recentemente reunidos no volume *Via labirinto*; do diário *La ronda de los días*; de um *Diccionario de las vanguardias en España: 1907-1936*, completado por *Impresos de vanguardia en España: 1912-1936*; de um livro sobre Ramón Gómez de la Serna, *Ramón en su torreón*; de edições críticas de, entre outros, Max Aub, Salvador Dalí, José María Eguren, Rafael Lasso de la Vega e Saulo Torón; e de monografias sobre, entre outros, Juan Gris, Ramón Gaya, Gerardo Rueda, Martín Chirino, Juan José Aquerreta, Toni Catany, José Manuel Ballester, Pelayo Ortega e Miguel Galano.

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Entre as exposições que contaram com sua curadoria se destacam *1980, Madrid D.F., Imprenta y Poesía, Pintura Contemporánea Española, Espagne: Arte Abstracto 1950-1965, El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo, El Objeto Surrealista en España, Ciudad de Ceniza: El Surrealismo en la Posguerra Española, Los Años Pintados, Muelle de Levante, El Poeta como Artista, El Ultraísmo y las Artes Plásticas, De Picasso a Dalí: Las Raíces de la Vanguardia Española, Literatura Argentina de Vanguardia, España Años 50, Los Indalianos: Una Aventura Almeriense, El Colegio Estudio: Una Aventura Pedagógica en la España de la Posguerra, Alicante Moderno: 1900-1960, El Efecto Iceberg: Colección Museo ABC, Un Mundo Construido: Polonia 1918-1939 e Una Mirada Española: Manolo Escobar Coleccionista*. Também foi curador das retrospectivas de, entre outros, Mariano Fortuny y Madrazo, Pablo Picasso, Juan Gris, Giorgio Morandi, Tarsila do Amaral, Henri Michaux, Henryk Stażewski, Francisco Bores, Juan Manuel Diaz-Caneja, Ramón Gaya, Juan José Luis González Bernal, José Jorge Oramas, Eugenio Fernández Granell, Esteban Vicente, José Guerrero, Manolo Millares, Lucio Muñoz, Manuel H. Mompó, Julio López Hernández, Jorge Camacho, Alex Katz, Carmen Calvo, Helmut Federle, Neo Rauch e Dis Berlin; além de exposições sobre fotógrafos (José Manuel Ballester, Javier Campano, Jesse Fernández, Francesc Català Roca, Leopoldo Pomés, Bernard Plossu, Josef Sudek), escritores (Rafael Alberti, Max Aub, Julio Cortázar, Alfredo Gangotena, Ramón Gómez de la Serna, Tadeusz Peiper, Francisco Vighi), políticos (Juan Negrín) e compositores (Morton Feldman, Ricardo Viñes).

Juan Bonet

Juan Manuel Bonet es escritor y crítico de arte miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). En la actualidad es director del Instituto Cervantes de Paris. Ha sido director del Institut Valencià d’Art Modern (IVAM) y del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Presidente de la Fundación-Archivo Rafael Cansinos Assens y del comité internacional de la Fundación Vicente Huidobro. Autor de varios libros de poemas recientemente agrupados en Via labirinto; del dietario La ronda de los días; del Diccionario de las vanguardias en España: 1907-1936 completado por Impresos de vanguardia en España: 1912-1936; de un libro sobre Ramón Gómez de la Serna, Ramón en su torreón; de ediciones críticas de, entre otros, Max Aub, Salvador Dalí, José María Eguren, Rafael Lasso de la Vega y Saulo Torón; y de monografías sobre, entre otros, Juan Gris, Ramón Gaya, Gerardo Rueda, Martín Chirino, Juan José Aquerreta, Toni Catany, José Manuel Ballester, Pelayo Ortega y Miguel Galano.

Entre las exposiciones que ha comisariado destacan 1980, Madrid D.F., Im-prenta y Poesía, Pintura Contemporánea Española, Espagne Arte Abstracto 1950-1965, El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo, El Objeto Surrealis-ta en España, Ciudad de Ceniza: El Surrealismo en la Posguerra Española, Los Años Pintados, Muelle de Levante, El Poeta como Artista, El Ultraísmo y las Artes Plásticas, De Picasso a Dalí: Las Raíces de la Vanguardia Español-a, Literatura Argentina de Vanguardia, España Años 50, Los Indalianos: Una Aventura Almeriense, El Colegio Estudio: Una Aventura Pedagógica en la España de la Posguerra, Alicante Moderno: 1900-1960, El Efecto Iceberg:

Juan Bonet

Colección Museo ABC, Un Mundo Construido: Polonia 1918-1939 y Una Mirada Española: Manolo Escobar Coleccionista. *También fue comisario de retrospectivas de, entre otros, Mariano Fortuny y Madrazo, Pablo Picaso, Juan Gris, Giorgio Morandi, Tarsila do Amaral, Henri Michaux, Henryk Stażewski, Francisco Bores, Juan Manuel Díaz-Caneja, Ramón Gaya, Juan José Luis González Bernal, José Jorge Oramas, Eugenio Fernández Granell, Esteban Vicente, José Guerrero, Manolo Millares, Lucio Muñoz, Manuel H. Mompó, Julio López Hernández, Jorge Camacho, Alex Katz, Carmen Calvo, Helmut Federle, Neo Rauch y Dis Berlin; también lo ha sido de exposiciones sobre fotógrafos (José Manuel Ballester, Javier Campano, Jesse Fernández, Francesc Català Roca, Leopoldo Pomés, Bernard Plossu, Josef Sudek), escri-tores (Rafael Alberti, Max Aub, Julio Cortázar, Alfredo Gangotena, Ramón Gómez de la Serna, Tadeusz Peiper, Francisco Vighi), políticos (Juan Negrín) y compositores (Morton Feldman, Ricardo Viñes).*

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet is a writer and an art critic. A member of International Association of Art Critics (Aica), current director of Instituto Cervantes of Paris and former director of the Institut Valencià d’Art Modern (IVAM) and of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, he currently serves as president of Fundación-Archivo Rafael Cansinos Assens and of the International Committee of Fundación Vicente Huidobro. He is the author of various books of poems recently gathered in Via labirinto; of the literary diary La ronda de los días; of the Diccionario de las vanguardias en España: 1907-1936, complemented by Impresos de vanguardia en España: 1912-1936; of the book about Ramón Gómez de la Serna, Ramón en su torreón; of critical writings by Max Aub, Salvador Dalí, José María Eguren, Rafael Lasso de la Vega, Saulo Torón and others; and of treatises on Juan Gris, Ramón Gaya, Gerardo Rueda, Martín Chirino, Juan José Aquerreta, Toni Catany, José Manuel Ballester, Pelayo Ortega, Miguel Galano and others.

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Exhibitions he has curated include 1980, Madrid D.F., Imprenta y Poesía, Pintura Contemporánea Española, Espagne Arte Abstracto 1950-1965, El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo, El Objeto Surrealista en España, Ciudad de Ceniza: El Surrealismo en la Posguerra Española, Los Años Pintados, Muelle de Levante, El Poeta como Artista, El Ultraísmo y las Artes Plásticas, De Picasso a Dalí: Las Raices de la Vanguardia Española, Literatu-ra Argentina de Vanguardia, España Años 50, Los Indalianos: Una Aventura Almeriense, El Colegio Estudio: Una Aventura Pedagógica en la España de la Posguerra, Alicante Moderno: 1900-1960, El Efecto Iceberg: Colección Museo ABC, Un Mundo Construido: Polonia 1918-1939 and Una Mirada Española: Manolo Escobar Coleccionista. *He has curated retrospective*s on Mariano Fortuny y Madrazo, Pablo Picasso, Juan Gris, Giorgio Morandi, Tarsila do Amaral, Henri Michaux, Henryk Stażewski, Francisco Bores, Juan Manuel Diaz-Caneja, Ramón Gaya, Juan José Luis González Bernal, José Jorge Oramas, Eugenio Fernández Granell, Esteban Vicente, José Guerrero, Manolo Millares, Lucio Muñoz, Manuel H. Mompó, Julio López Hernández, Jorge Camacho, Alex Katz, Carmen Calvo, Helmut Federle, Neo Rauch, Dis Berlin, and others. *He has also curated exhibitions on photographers (José Manuel Ballester, Javier Campano, Jesse Fernández, Francesc Català Roca, Leopoldo Pomés, Bernard Plossu, Josef Sudek), writers (Rafael Alberti, Max Aub, Julio Cortázar, Alfredo Gangotena, Ramón Gómez de la Serna, Tadeusz Peiper, Francisco Vighi), politicians (Juan Negrín), and composers (Morton Feldman, Ricardo Viñes).*

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

Juan Manuel Bonet em uma exposição de arte em Paris, França

^[1]

Locais fotografados

- Viaduto Santa Ifigênia**

Giulio Micheli (arquiteto), Giuseppe Chiapori e Mário Tibiriçá (engenheiros), 1913. Vale do Anhagabaú e av. Prestes Maia, Centro.
- Edifício São Vito**

Aron Kogan (arquiteto), 1959. Avenida do Estado, 3.170. Baixada do Glicério, demolido em 2011.
- Mercado Municipal**

Francisco Ramos de Azevedo (arquiteto), 1933. Rua da Cantareira, 306, Centro.
- Rua Mauá**, Santa Ifigênia.
- Alameda Barão de Limeira**, Campos Elíseos.
- Rua Dom José de Barros**, República.
- Cobertura da Praça do Patriarca**

Paulo Mendes da Rocha (arquiteto), 2002. Praça do Patriarca, Centro.
- Edifício Altino Arantes**

Plínio Botelho do Amaral (arquiteto), 1947. Rua João Bricola, 24, Centro.
- Edifício Martinelli**

Vlmos (William) Fillingier (arquiteto), 1929-1934. Rua São Bento, 405, Centro.
- Sinagoga Beth-El** (antiga Sinagoga Israelita Paulista, atual Museu Judaico de São Paulo)

Samuel Roder (arquiteto), 1929. Rua Martinho Prado, Centro.
- Edifício branco**

Rua São Francisco esquina com rua José Bonifácio, Centro.
- Hotel Jaraguá** (originalmente Edifício O Estado de S. Paulo)

Jacques Pilon (arquiteto), 1951. Rua Martins Fontes, 71, Centro.
- Parque Dom Pedro II**

Joseph-Antoine Bouvard (arquiteto), 1922. Sé.
- Avenida Prestes Maia**, Centro.
- Edifício Copan**

Oscar Niemeyer (arquiteto), 1966. Av. Ipiranga, 200, Centro.
- Edifício Itália**

Adolf Franz Heep (arquiteto), 1965. Av. Ipiranga, 344, Centro.
- Edifício Montreal**

Oscar Niemeyer (arquiteto), 1954. Av. Ipiranga, 1284, República.

- Parque Ibirapuera**

Oscar Niemeyer, Uilhôa Cavalcanti, Zenon Lotufo, Eduardo Kneese de Mello, Ícaro de Castro Mello (arquitetos), Otavio Augusto Teixeira Mendes (paisagista), 1954. Av. Pedro Álvares Cabral s/n, Vila Mariana.
- Pavilhão da Bienal** (Pavilhão Ciccollo Matarazzo)

Oscar Niemeyer (arquiteto), 1954. Parque Ibirapuera, Portão 3.
- Oca** (Pavilhão Governador Lucas Nogueira Garcez)

Oscar Niemeyer (arquiteto), 1954. Parque Ibirapuera, Portão 3.
- Memorial da América Latina**

Oscar Niemeyer (arquiteto), 1989. Av. Auro Soares de Moura Andrade, 664. Barra Funda.
- Casa Modernista**

Gregori Warchavchik (arquiteto), 1928. Rua Santa Cruz, 325, Vila Mariana.
- Museu Lasar Segall**

Gregori Warchavchik (arquiteto), 1932. Rua Berta, 111, Vila Mariana.
- Casa modernista da rua Bahia** (Residência Luiz da Silva Prado)

Gregori Warchavchik (arquiteto), 1930. Rua Bahia, 1.126. Higienópolis.
- Edifício Barão de Limeira**

Gregori Warchavchik (arquiteto), 1939. Alameda Barão de Limeira, 1.003. Campos Elíseos.
- Vila Modernista**

Flavio de Carvalho (arquiteto), 1938. Alameda Ministro Rocha Azevedo com alameda Lorena, Jardim Paulista.
- Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo**

João Batista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi (arquitetos), 1969. Rua do Lago, 876. Cidade Universitária, Butantã.
- Campus da Universidade de São Paulo**

Av. Prof. Almeida Prado, 1280, Butantã.
- Edifício Louveira**

João Batista Vilanova Artigas (arquiteto), 1946. Rua Piauí, 1.081, esquina com a praça Vilaiboim, 144, Higienópolis.
- Casa de Vilanova Artigas**

João Batista Vilanova Artigas (arquiteto), 1949. Rua Barão Jaceguai, 1.149, Campo Belo.

- Edifício Guarany**

Rino Levi (arquiteto), 1936/42. Parque Dom Pedro II, 1.902. Sé.
- Casa de Vidro**

Lina Bo Bardi (arquiteta), 1951. Rua General Almérico de Moura, 200, Morumbi.
- Chaminé**

Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e André Vainer (arquitetos), 1992. Palácio das Indústrias (arquitetos Domiziano Rossi, Francisco Ramos de Azevedo e Ricardo Severo, 1924). Parque Dom Pedro II, Sé.
- Sesc Pompeia**

Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e André Vainer (arquitetos), 1986. Rua Clélia, 93. Pompeia.
- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand** (Masp)

Lina Bo Bardi (arquiteta), 1968. Av. Paulista, 1.578. Bela Vista.
- Fauno**

Escultura em granito de Victor Brecheret, 1942. Parque Tenente Siqueira Campos (Trianon), rua Peixoto Gomide, 949, Cerqueira César.
- Teatro Oficina**

Lina Bo Bardi e Edson Eito (arquitetos), 1991. Rua Jaceguai, 520. Bela Vista.
- Fundação Maria Luisa e Oscar Americano**

Oswaldo Arthur Bratke (arquiteto), 1950. Avenida Morumbi, 4.077. Morumbi.
- Estádio Municipal Paulo Machado de Carvalho** (Pacaembu)

Lúcio Costa (arquiteto), 1940. Praça Charles Miller, Pacaembu.
- Ponte das Bandeiras**

1942. Construída sobre o Rio Tietê, interliga o centro a alguns bairros da Zona Norte como Carandiru, Santana e Cantareira.
- Parque da Luz**

1825. Praça da Luz, s/n, Bom Retiro.
- Pinacoteca do Estado de São Paulo**

Francisco Ramos de Azevedo e Domiziano Rossi (arquitetos), 1900. Praça da Luz, 2, Luz.
- Avenida Paulista**

1891. Antiga rua da Real Grandeza, Bela Vista.

Fontes

- <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/3/3144/tde-09082011-162807/pt-br.php>.<www0.metalica.com.br/historia-do-aco-viaduto-santa-efigenia>.
- <www.saopaulofoco.com.br/o-edificio-treme-treme>.<http://pt.wikipedia.org/wiki/Edif%3%A0o_S%3%A0_Vito>.
- <www.prefeitura.sp.gov.br/portal/a_cidade/historia/index.php?n=5978>.
- <http://monumentos.sp.turis.com.br/praca-do-patriarca>.
- <http://monumentos.sp.turis.com.br/edificio-altino-arantes>.<www.saopaulofoco.com.br/edificio-altino-arantes>.
- <www.predomartinelli.com.br>.
- <www.museujudaiocsp.org.br/historico>.
- <www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff09039838.htm>.<www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/043.pdf>.
- <www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff09039838.htm>.<www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/043.pdf>.
- <www.copansp.com.br>.
- <www.edificotalia.com.br/localizacao>.
- <www.saopauloantiga.com.br/edificio-montreal>.

18.<www.parquedobirapuera.com/sobre-o-parque>.

19.<www.bienal.org.br/bienal.php?n=56>.

20.<www.cidadesaopaulo.com/sp/br/o-que-quer-visitatrativos/pontos-turisticos/4089-oca>

21.<www.memorial.org.br/o-memorial>.

22.<www.museudacidade.sp.gov.br/casamodernista.php>.

23.<www.museusegall.org.br/mls/texto.asp?Sume=34>.

24.<www.archdaily.com.br/br/764864/classicos-da-arquitetura-casa-modernista-da-rua-bahie-gregori-warchavchik>.<www.arquivo.arq.br/residencia-rua-bahia>.

25.<www.saopauloantiga.com.br/edificio-barao-de-limeira>.

26.<www.nomads.usp.br/documentos/textos/habitacao/FlavioCarvalhoVilaAmericanaconjuntodecasasdaalamedaLorena/mono_Carol.pdf>.

27.<www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/09/102/5677>.<www.fau.usp.br/a-fau>

28.<www.usp.br/mapas/cidade_universitaria.html>.<www5.usp.br/5940/professor-da-fflch-contr-historia-da-formacao-da-cidade-universitaria>.

29.<www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16/191/6003>.

30.<www.archdaily.com.br/br/01-12411/classicos-da-arquitetura-segunda-residencia-do-arquiteto-slash-vilanova-artigas>.

31.<http://www.arquigrafia.org.br/photos/4489>.<www.vitruvius.com.br/revistas/read/

arquitectos/10120/3437>.

32.<www.institutobardi.com.br/?page_id=11>.

34.<www.archdaily.com.br/br/01-153205/classicos-da-arquitetura-sesc-pompeia-slash-lina-bo-bardi>.<www.sescsp.org.br/unidades/11_POMPEIA/#content=tudo-sobre-a-unidade>.

35.<www.masp.art.br/masp2010/sobre_masp_missao.php>.

36.<www.monumentos.art.br/monumento/fauno>.

37.<www.teatrooficina.com.br/menu/45/posts/94>.<www.archdaily.com.br/br/778778/projeto-do-teatro-oficina-de-lina-bo-bardi-e-elato-o-melhor-do-mundo-pelo-the-guardian>.

38.<www.fundacaosaramericano.org.br/historia>.

39.<www.museudufutebol.org.br/institucional/estadio-do-pacaembu>.<https://sampaebyme.wordpress.com/2015/07/23/estadio-do-pacaembu>.

40.<www.saopauloantiga.com.br/o-abandono-da-ponte-das-bandeiras>.<www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16183/tde-16032010-093020/pt-br.php>.

41.<https://en.wikipedia.org/wiki/Jardim_da_Luz>.<www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?c=exposicoes&idexp=10846mm-5376friendly-Exposicao-Esculturas-no-Parque-da-Luz>.

42.<www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mm=5346c-10046s-06friendly-institucional&video=false>.

43.<www.dicionarioderaes.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/Listalogradoouro.aspx>.



Créditos

Créditos Credits

Projeto editorial
Projecto editorial Editorial project

Flávio Cohn

Coordenação
Coordinación Coordination

Andréa Vasconcellos

Textos
Textos Texts

Juan Manuel Bonet

Simonetta Persichetti

Projeto gráfico
Diseño gráfico Graphic design

Paulo Humberto Ludovico de Almeida

Edição eletrônica e produção gráfica
Maquetación y producción gráfica Desktop publishing and print production

Ludovico Desenho Gráfico

Hélio Fukuda

Tradução
Traducción Translation

Sérgio Molina (português)

Guillaume Duvignau (inglês)

Preparação de textos
Edición de textos Copy editing

Todotipo Editorial

Sérgio Molina

Revisão
Revisión Proofreading

Todotipo Editorial

Revisão técnica em arquitetura e urbanismo
Revisión técnica en arquitectura y urbanismo Architecture and urbanism technical proofreading

Renato Cymbalista

Pesquisa iconográfica
Iconografía Iconographic research

Juan Manuel Bonet

Hélio Fukuda

Tempo Composto

Obtenção de direitos de uso de imagem
Gestión de derechos de uso de imagen Acquisition of image usage rights

Tempo Composto

Assessoria técnica para leis de incentivo
Asesoramiento técnico para leyes de fomento Technical assistance in cultural sponsorship laws

Luli Hunt Cidadania Corporativa

Assessoria de comunicação
Asesoría de comunicación Press agency

A4 Comunicação

Tipografia
Tipografía Typography

Block Gothic (Steve Jackaman – ITF)

Grifo (Rui Abreu – R-Typography)

Papéis
Papeles Papers

Fedrigoni Savile Row Plain

Fedrigoni FCard

Lecta Garda Kiara

Suzano Pólen Bold

Suzano Cartão TP Hi-Bulky

CTP e impressão
CTP e impresión CTP and printing

Ipsis Gráfica e Editora

© Dan Galeria 2017

Copyright das imagens

Todos os esforços foram feitos para reconhecer os direitos autorais e de imagem deste livro. A Dan Galeria agradece qualquer informação relativa à autoria, titularidade e/ou outros dados que estejam incompletos nesta edição e se compromete a incluí-los nas futuras edições.

Arquivo particular, pp. 13, 18 e 22.

© Excerto do volume 2 de *Tout autour d'aujourd'hui*, nova edição das obras completas de Blaise Cendrars, organizada por Claude Leroy, p. 15 (embaixo).

© Coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foto: Romulo Faldini/Tempo Composto [Tarsila do Amaral, 1924], p. 15 (em cima).

© Acervo Instituto Moreira Salles/Fundo Claude Lévi-Strauss [*Rua Anhangabaú*, c. 1937], p. 16.

AQUINO, Paulo Mauro Mayer de (org.). Gregori Warchavchik – Acervo Fotográfico vol. I e vol. II. São Paulo, edição Família Warchavchik, 2005 e 2007. Coleção Gregori Warchavchik [Folheto de inauguração da Casa Modernista e foto da Casa Modernista, 1930] p. 20.

Acervo do Museu Lasar Segall – Ibram/MinC [Lasar Segall (1889 Vila – 1957 São Paulo), *Navio de emigrantes* (1939/41), óleo com areia sobre tela, 230 x 275 cm], p. 21.

Coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo. Foto: Romulo Faldini/Tempo Composto [Tarsila do Amaral, *Estrada de Ferro Central do Brasil*, 1924], p. 24.

© Mansell/Time & Life Pictures/Getty Images [Edifício Saldanha Marinho, 1947], p. 25.

© Dmitri Kessel/The LIFE Picture Collection/Getty Images [Edifício Guarany, c. 1947], p. 26.

© B. J. Duarte [Mário de Andrade, anos 1930], p. 27.

© B. J. Duarte [Cassiano Ricardo, anos 1930], p. 28 (em cima).

© Martin Munkacs/Aulstein bild/Getty Images [Edifício Martinelli, 1932], p. 28 (centro).

© Acervo Instituto Moreira Salles/Fundo Hildegard Rosenthal [Avenida São João, c. 1940], p. 28.

© Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Foto: Chico Albuquerque/Convênio Museu da Imagem e do Som – SP/Instituto Moreira Salles [Casa de Vidro, 1952], p. 29.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)	
Ballester, José Manuel <i>Fervor da metrópole</i> / José Manuel Ballester, Juan Manuel Bonet ; [tradução Sérgio Molina (português), Guillaume Duvinau (inglês)]. – São Paulo : Dan Galeria, 2017.	
Edição trilingue: português/espanhol/inglês	
ISBN 978-85-62079-10-8	
1. Fotografias – São Paulo (Cidade) I. Bonet, Juan Manuel I. Título.	
16-00020	CDD-779.9981611
Índices para catálogo sistemático:	
1. São Paulo : Cidade : Fotografias	779.9981611



Rua Estados Unidos, 1638, São Paulo - SP, Brasil
tel. 5511 3083 4600 info@dangaleria.com.br www.dangaleria.com.br



Juan Manuel Bonet (esq.) e José Manuel Ballester (dir.) em São Paulo, 2007. Foto de Sergio Guerini.

José Manuel Ballester (Madri, 1960), artista plástico e fotógrafo espanhol, formou-se em Artes Plásticas em 1984 pela Universidad Complutense de Madrid e recebeu diversos prêmios na Espanha.

Iniciou sua carreira na pintura, com influência das escolas italiana e flamenga dos séculos XV e XVIII e, a partir de 1990, passou a trabalhar também com fotografia. Entre suas exposições, destacam-se: *Lugares de paso* (Valência, 2003), *Setting out* (Nova York, 2003), *Habitación 525* (Madri, 2005), *Fervor da metrópole* (São Paulo, 2010), *La abstracción en la realidad* (Madri, 2011), *Espacios ocultos* (Roma, 2012), *Bosques de luz* (Madri, 2015), *Allumar* (Lisboa, 2015) e *Museos en blanco* (Madri, 2015).

Em 1999, recebeu o Prêmio Nacional de Gravura, da Espanha. Em 2006, o Prêmio Goya de Pintura Villa de Madrid e, em 2008, o Prêmio de Fotografia da Comunidade de Madri. Em 2010, foi vencedor do Prêmio Nacional de Fotografia, do Ministério da Cultura, Educação e Esportes da Espanha.

Suas obras integram o acervo de diversas instituições, como o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Marugame Genichiro-Inokuma Museum of Contemporary Art, Institut Valencià d'Art Modern, Pérez Art Museum Miami, Cisneros Fontanals Art Foundation de Miami, Central Academy of Fine Arts de Beijing, Patío Herreriano de Valladolid, Museo Würth La Rioja, Fundación Telefónica, Banco Espírito Santo, Museo Guggenheim Bilbao e Fundación Coca-Cola.

Juan Manuel Bonet (Paris, 1953), escritor e crítico de arte, atualmente é diretor do Instituto Cervantes de Paris. Foi diretor do Institut Valencià d'Art Modern e do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Autor de diversos livros, como a coletânea de poemas *Via labirinto*, o diário *La ronda de los días*, *Diccionario de las vanguardias en España: 1907-1936*, *Impresos de vanguardia en España: 1912-1936*, escreveu edições críticas de figuras como Salvador Dalí e Ramón Gómez de la Serna, e monografias sobre artistas como Juan Gris, Ramón Gaya, Gerardo Rueda, Martín Chirino, Juan José Aquerreta, Toni Catany e José Manuel Ballester e Miguel Galano.

Bonet foi curador de diversas exposições. Podemos destacar *Pintura contemporánea española*, *Espagne: arte abstracto 1950-1965*, *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, *El objeto surrealista en España*, *Ciudad de ceniza: el surrealismo en la posguerra española*, *Los años pintados*, *Muelle de levante*, *El poeta como artista*, *El ultraísmo y las artes plásticas*, *De Picasso a Dalí: las raíces de la vanguardia española (1907-1936)* e *Literatura argentina de vanguardia*. Também foi curador de retrospectivas de pintores espanhóis e internacionais, entre outros, Mariano Fortuny y Madrazo, Pablo Picasso, Juan Gris, Giorgio Morandi, Tarsila do Amaral, Henri Michaux, Henryk Stażewski, além de exposições sobre fotógrafos, escritores, políticos e compositores.

Sergio Guerini é artista plástico e fotógrafo nascido em Santo André (SP). Sua participação neste projeto foi fundamental, agregando conhecimento e apoio técnico a José Manuel Ballester e Juan Manuel Bonet em todo o percurso realizado em São Paulo. Sem ele, estas imagens não poderiam ter sido registradas.



PATROCÍNIO



MINISTÉRIO DA
CULTURA



REALIZAÇÃO

ISBN 978-85-62079-10-8



9 788562 079108