

mam 70

Museu de Arte
Contemporânea da
Universidade de São Paulo

Museu de Arte
Moderna
de São Paulo

1948

2018

mam 70

Museu de Arte
Contemporânea da
Universidade de São Paulo

Museu de Arte
Moderna
de São Paulo

1948

2018

Ministério da Cultura, Museu de Arte Moderna
de São Paulo e Museu de Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo apresentam

mam 70

Museu de Arte
Contemporânea da
Universidade de São Paulo

Museu de Arte
Moderna
de São Paulo

mam ||||| 70

1948

2018



Patrocínio Máster



Patrocínio



Apoio



Realização



MINISTÉRIO DA CULTURA GOVERNO FEDERAL

07	Apresentação MAM
08	Apresentação MAC
11	Introdução
13	Permanecer moderno: o desafio da contemporaneidade (Felipe Chaimovich)
25	Expor e colecionar: a formação de acervos de arte moderna e contemporânea entre o MAM e o MAC USP (Ana Magalhães)
41	Metamorfoses da fotografia entre o moderno e o contemporâneo (Helouise Costa)
55	Da ilustração pedagógica ao museu como escola (Felipe Chaimovich)
61	Educar para o moderno: entre a biblioteca e o museu (Helouise Costa)
73	Obras
201	Linha do tempo
207	Lista de obras
227	English content

Na comemoração de seus setenta anos de existência, o Museu de Arte Moderna de São Paulo reafirma seu compromisso com a sociedade e, mais uma vez, proporciona um contato instigante com a arte brasileira.

Sob curadoria de Ana Magalhães, Felipe Chaimovich e Helouise Costa, a exposição *MAM 70: MAM e MAC USP* volta-se à discussão do papel do MAM ao longo de sua história, inclusive nos momentos de adversidade. A crise institucional do início dos anos 1960 culminou na doação da coleção à Universidade de São Paulo, que, com ela, constituiu o Museu de Arte Contemporânea. Desde então, as trajetórias do MAM e do MAC USP se entrecruzam e se complementam.

Reunindo obras das coleções dos dois museus, esta exposição revisita mostras emblemáticas como a 1ª Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo, realizada em 1951, cujo legado à vida cultural de São Paulo é inestimável. Exposições periódicas organizadas posteriormente – como *Jovem Arte Contemporânea*, criada em 1967 no MAC USP, e *Panorama da Arte Brasileira*, criado em 1969 no MAM – foram inspiradas no modelo das bienais do MAM, que instituiu a premiação de obras para a composição de acervo.

As exposições, as atividades educativas, o acervo em constante expansão e o trabalho institucional realizado nos últimos setenta anos repercutem em várias gerações. O MAM está presente na vida de muitas pessoas, não raro lhes proporcionando o primeiro contato com a arte.

Que esta exposição reverbere além da efeméride e que o MAM siga na missão de disseminar arte e cultura por muitas e muitas décadas.

Milú Villela

Presidente do Museu de
Arte Moderna de São Paulo

O Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo comemoram juntos os setenta anos do MAM, destacando as exposições que pontuam suas histórias, tanto as partilhadas como as independentes. Com a exposição *MAM 70: MAM e MAC USP*, os museus demonstram que superaram plenamente os traumas de sua origem em comum e dos diferentes percursos que seguiram depois de 1963.

Desfazem ainda o mito de que o MAM teria uma coleção de arte contemporânea, enquanto o MAC USP possuiria uma coleção de arte moderna. Na verdade, tais denominações não se constituíram em critérios rigorosos para a produção artística do período. O núcleo histórico da coleção, hoje abrigada no MAC USP, era o “contemporâneo” quando foi produzido e o museu vem agregando produção mais recente desde então. Nesse sentido, as duas instituições mantêm coleções que, juntas, narram momentos cruciais da arte dos últimos 120 anos, e sua permanência no tempo e repercussão constante indicam que a cidade as acolheu como referências fundamentais das artes visuais dos séculos XX e XXI.

Ao adquirirem identidade, o MAM e o MAC USP trilharam trajetórias bem distintas, assumindo o MAC USP seu caráter universitário, e de universidade estadual pública. E é como tal, um museu universitário, em que a pesquisa tem caráter acadêmico e forte inserção na formação de pessoal especializado, que o MAC oferece programa de pós-graduação em estética e história da arte, além de participar, mais recentemente, de um programa de pós-graduação em museologia junto aos outros museus estatutários da USP; disciplinas de graduação em nível de bacharelado também estão disponíveis para todos os alunos da universidade, bem como seminários públicos que complementam essas políticas. Muitos dos profissionais que hoje atuam em diversas instituições museológicas de São Paulo e do Brasil tiveram pelo menos parte de sua formação no MAC USP, um museu em que também se percebe a permanente preocupação de manter estreito contato com a produção, isto é, com os artistas e com a crítica. Nas exposições que apresenta ao público sempre há espaço para mostrar a vigorosa produção científica do MAC USP, fechando-se assim esse ciclo de pesquisa, formação e extensão qualificadas.

O museu oferece ainda ao público, especializado ou não, acesso à biblioteca Lourival Gomes Machado, que no momento está incorporando a biblioteca de Walter Zanini – primeiro diretor do MAC USP –, generosamente doada pela família. Os arquivos do MAC USP constituem um importante referencial institucional, reunindo documentos e reflexões sobre os artistas de seu acervo e sobre as exposições que ocorreram ao longo de sua trajetória.

O MAC USP vem ativamente buscando articulação com outros museus, quer organizando mostras conjuntas, recebendo suas exposições ou emprestando obras para suas mostras. Ainda em 2018, organizamos com o Museu Lasar Segall a exposição *A “arte degenerada” de Lasar Segall: Perseguição à arte moderna em tempos de guerra*, e com o Paço das Artes a exposição *Paradoxo(s) da arte contemporânea. Diálogos entre os acervos do MAC USP e do Paço das Artes*. Colaboramos com o MoMA e com o Art Institute of Chicago na exposição *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil*, com o Instituto Tomie Ohtake na exposição *História Afro-Atlântica*, e também com o próprio MAM, na exposição sobre Ismael Nery.

Agora, iniciamos este novo patamar de colaboração com o MAM, esperando que ela se enraíze em novas iniciativas e em projetos inovadores que explorem seus magníficos acervos tão complementares e mobilize suas equipes tão bem treinadas e criativas.

Carlos Roberto Ferreira Brandão

Diretor do Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo

O Museu de Arte Moderna de São Paulo celebra seus setenta anos com uma exposição que destaca valores fundamentais da instituição. Desde o início, o MAM buscou formar uma coleção por meio de mostras prospectivas, desenvolver uma prática pedagógica, expandir o campo da fotografia como arte e antecipar os rumos das tendências artísticas futuras. Agora, revisitamos esses quatro princípios para olhar adiante, a partir de uma história já consolidada no Brasil e no exterior.

A trajetória do MAM evidencia também a fertilidade de suas bases, que deram origem a instituições como o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. O MAC USP, fundado em 1963, recebeu a coleção formada no MAM e manteve aqueles valores seminais. Assim, unimos ambos os museus nesta exposição comemorativa, indicando uma irmandade entre as duas instituições e o compartilhamento de uma mesma origem.

A mostra foi organizada em duas partes. Na Sala Paulo Figueiredo estão obras do período inicial do MAM, entre 1949 e 1963. Na Grande Sala, a maior do museu, estão obras das coleções do MAM e do MAC USP adquiridas após essa data. Conectando ambas as salas, está uma linha do tempo que circunstancia essa história.

Em cada uma das salas, os mesmos quatro valores norteiam os núcleos expositivos:

1. Formação de coleção a partir de mostras prospectivas

Na Sala Paulo Figueiredo são exibidas obras adquiridas por ocasião das Bienais de São Paulo, evento criado pelo MAM em 1951; na Grande Sala estão obras provenientes dos Panoramas da Arte Brasileira do MAM e, da parte do MAC USP, obras provenientes da *Jovem Gravura Nacional*, do *Jovem Desenho Nacional*, da *Jovem Arte Contemporânea* e de programas recentes de aquisição.

2. Missão pedagógica

Na Sala Paulo Figueiredo encontramos reproduções coloridas utilizadas em mostras didáticas realizadas na Biblioteca Municipal em colaboração com o MAM, entre o final dos anos 1940 e a década de 1950; na fachada do MAM está exposta a obra *O museu é uma escola*, de Luis Camnitzer, adquirida por ocasião da mostra comemorativa dos vinte anos do setor educativo do MAM, em 2016.

3. Expansão da fotografia como arte

Na Sala Paulo Figueiredo são exibidos registros da exposição de Thomaz Farkas, de 1949, a primeira dedicada à fotografia moderna num museu brasileiro; na Grande Sala são reunidas obras fotográficas de ambos os museus, com destaque para o Clube de Colecionadores de Fotografia do MAM.

4. Desafio do contemporâneo

Na Sala Paulo Figueiredo estão dispostas obras que participaram da mostra inaugural do MAM, *Do figurativismo ao abstracionismo*, que propunha um rumo para o desenvolvimento da arte moderna; na Grande Sala estão obras das exposições *Multimedia*, realizadas pelo MAC USP em 1976 e que tiveram um papel pioneiro no acolhimento de obras experimentais em museus brasileiros, junto a obras da mostra *Ecológica*, do MAM, de 2010, que explicita a linha que o museu vem desenvolvendo nos últimos dez anos para enfrentar os desafios da relação entre arte e ecologia, pois entendemos ser essa uma área de fronteira que traz desafios prementes e mundiais para a cultura contemporânea.

Os textos aqui reunidos tratam desses valores e dos aspectos que aproximam o MAM e o MAC USP a partir das raízes comuns de ambas as instituições.

E que venham os próximos setenta!

Felipe
Chaimovich

per-
ma-
necer
mo-
derno:

o desafio da
contemporaneidade

Felipe
Chaimovich
é curador do MAM

1. Paulo Mendes de Almeida. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

2. Ana Luisa Martins, José Armando Pereira da Silva (orgs.). *Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009, pp. 269-76, 284-6.

3. Sibyl Kantor. *Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge, MA e Londres: MIT Press, 2002, pp. 190-1, 210-1.

Ao completar setenta anos, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) reflete sobre seus valores seminais para encarar o desafio de olhar para o futuro. Após sete décadas de existência, o museu fortaleceu suas raízes e assistiu ao amadurecimento de outras instituições que dele se originaram, dentre as quais o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), que agora se junta ao MAM nesta exposição comemorativa. Ao olhar para o solo comum que conecta ambos os museus, reconhecemos uma força permanente em suas histórias: a modernidade.

Criados em 1948, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) foram os dois primeiros museus brasileiros explicitamente dedicados ao moderno. Ambos foram precedidos por três décadas de debates sobre o lugar da arte moderna no Brasil, iniciados após a polêmica em torno da recepção da mostra de pinturas de Anita Malfatti em São Paulo, em 1917.¹ Porém, desde 1937, os partidários do modernismo haviam ganhado poder sobre a cultura nacional por meio da criação da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, cujo anteprojeto foi redigido por Mário de Andrade, um dos principais ativistas em São Paulo em favor da arte moderna. Assim, no início da década de 1940, a defesa do moderno no âmbito paulistano não era em absoluto uma posição marginal, ainda que se contrapusesse a forças dominantes, como no caso da polêmica entre o jornalista Luís Martins, favorável à fundação de um museu de arte moderna na cidade, e o prefeito da capital Abrahão Ribeiro, contrário ao projeto.² Ao se fundar finalmente o MAM, criava-se uma instituição que assumiria a missão de enfrentar o desafio do moderno enquanto objeto museológico. Mas, qual o sentido de um museu dedicado à arte moderna?

O primeiro museu de arte moderna do mundo foi criado em Nova York, em 1929. Embora outros museus norte-americanos já estivessem se especializando na produção das vanguardas europeia e nacional, a primeira instituição a assumir aquele nome foi a nova-iorquina, tendo como principais promotoras de sua fundação Abby Rockefeller, Lillie Bliss e Mary Sullivan e, como primeiro presidente do grupo de mantenedores, Anson Conger Goodyear.³ A família Rockefeller permaneceria ligada ao museu desde então e, em 1939, Nelson Rockefeller, o filho de

Abby, substituiria Conger Goddyear na presidência do museu. Nelson Rockefeller, durante suas viagens ao Brasil, na década de 1940, defendeu a fundação, em São Paulo e no Rio de Janeiro, de símiles do museu que presidia, fazendo, em 1946, a doação de obras que deveriam alavancar tais instituições brasileiras.⁴ Assim, foi a partir do caso do Museum of Modern Art de Nova York (MoMA) que se fundou o MAM de São Paulo dois anos após a doação de Rockefeller, embora sustentado por um debate local sobre a arte moderna no Brasil anterior àquela doação. Ainda que a instituição paulistana e a nova-iorquina tenham se desenvolvido de modo independente, em ambos os casos tratava-se de um novo tipo de museu surgido de fato com o MoMA.

À semelhança do MoMA, é possível entender o conflito fundamental que tem mobilizado e alimentado o MAM desde a sua fundação e posteriormente o MAC USP, sendo tal conflito presente em qualquer museu de arte moderna: a tensão entre o desafio da contemporaneidade e o colecionismo de obras datadas. Ao assumir a presidência do MoMA, Nelson Rockefeller esclarecia o que entendia por “moderno”: “Atual [*up-to-date*]. Apresentamos pintura e escultura, arquitetura, desenho industrial, fotografia e o cinema dos últimos cinquenta anos. A política do museu é adquirir novos trabalhos constantemente – e sempre mostrar a arte representativa dos últimos cinquenta anos”.⁵ Ao circunscrever o foco do museu à produção das últimas cinco décadas, Rockefeller mantinha a diretriz estabelecida pelo primeiro diretor do MoMA, Alfred Barr, conforme esse escrevera ao comunicar a fundação do museu, em 1929.⁶

Entretanto, em 1934 Barr publicou um novo texto intitulado “Moderno e ‘Moderno’”, no qual mostrava uma hesitação antes inexistente quanto ao objeto do museu: o moderno. O texto de 1934 mostra um autor incapaz de definir historicamente a arte moderna. A ameaça ao sentido histórico de arte moderna é explicitada desde o título “Moderno e ‘Moderno’”, pois as aspas aplicadas ao segundo termo evidenciam a elasticidade do conceito de moderno como possibilidade de referência à arte a partir de diferentes momentos históricos, de onde sua vagueza. Assim, concluiu Barr: “a verdade é que a arte moderna não pode ser definida com nenhum grau de finalidade nem no tempo, nem no caráter, e qualquer tentativa de fazê-lo implica uma fé cega, conhecimento insuficiente, ou uma acadêmica falta de realismo”.⁷

4. Luis Martins. “Nelson Rockefeller”. In: Ana Luisa Martins; José Armando Pereira da Silva (orgs.). Op cit., p. 317.

5. The Museum of Modern Art. “Nelson A. Rockefeller becomes New President of Museum of Modern Art” (tradução livre do autor). Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/486/releases/MOMA_1939_0017_1939-05-08_39508-17.pdf. Acesso em maio de 2018.

6. Alfred Barr Jr. “A New Art Museum”. In: Irving Sandler et al. (orgs.). *Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr.* Nova York: Abrams, 1986, p. 69.

7. Alfred Barr Jr. “Modern and ‘Modern’”. In: Irving Sandler et al. (orgs.), op. cit., p. 83 (tradução livre do autor).

8. Jean-Robert Armogathe. “Une ancienne querelle”. In: Anne-Marie Lecoq (org.). *La Querelle des Anciens et des Modernes XVIIe-XVIIIe siècles*. Paris: Gallimard, 2001, p. 805.

O paradoxo fundador do MoMA está no confronto entre o projeto de circunscrever o programa de exposições à produção dos últimos cinquenta anos e a função de manter uma coleção de obras que, gradativamente, terão mais do que essa idade: partes da coleção deixariam, então, de ser modernas à medida que o tempo passasse? De fato, foi visando a se manter moderno que o MoMA havia planejado transferir as obras que atingissem cinquenta anos a outros museus de Nova York, como o Metropolitan, mas esse projeto foi sempre controverso, sendo abandonado de vez em 1953. Assim, o MoMA tinha de lidar com um paradoxo permanente.

Tal paradoxo decorre de uma confusão a respeito do conceito de moderno. Examinemos, então, sua origem, para entender a gênese do problema. O adjetivo “moderno” foi usado pela primeira vez em 495, pelo papa Gelásio I, para designar a última parte da história antes do fim dos tempos. Para Gelásio, o nascimento de Jesus marcava uma divisão na história, após a qual começava esse último período. Porém, à medida que o tempo perdurava, surgiu uma subdivisão entre os primeiros cristãos, chamados de antigos, e os daquela época, chamados por Gelásio de modernos.⁸ Portanto, o moderno é um conceito relativo a uma história finalista, ou seja, que tem um sentido em direção a um final; além disso, o moderno se distingue de um período anterior a si, mais afastado em relação ao final dos tempos, chamado de antiguidade. O moderno dirige-se a um futuro absoluto, do qual ele estaria mais próximo do que o antigo, mas que dá sentido tanto para o moderno como para o antigo. O moderno seria a realização do sentido inexorável da história rumo a seu fim. Por outro lado, à medida que o tempo continua, o que era moderno cede a posição a um novo moderno, tornando-se antigo.

A dificuldade para circunscrever um determinado período histórico como moderno, uma vez que esse conceito não designa um momento específico, mas uma tendência rumo ao futuro, acaba por corroer a clareza das distinções de Barr presente nos textos de 1929, em particular a diferenciação entre o MoMA, o Metropolitan e o Louvre. Assim, Barr é levado até mesmo a negar a possibilidade de determinação do que fosse o moderno no tempo, em 1934. A passagem do tempo reposicionaria a atualidade, e o que um dia fora moderno poderia se tornar antigo, tornando variável o valor da coleção de um museu de arte moderna, pois

a agenda de critérios de aquisição iria variar ao longo da história, como reconheceu Barr.⁹ A colecionadora Gertrude Stein disse-o claramente a ele: ou se é um museu, ou se é moderno, mas não ambas as coisas ao mesmo tempo.¹⁰

A história do MAM e a fundação do MAC USP podem ser entendidas a partir do paradoxo inerente a todos os museus de arte moderna. Inicialmente, o MAM posicionou-se com clareza sobre sua missão de apontar para o rumo futuro da arte a partir do que houvesse de mais relevante na contemporaneidade europeia, norte-americana e brasileira. Esse posicionamento foi explicitado pela exposição inaugural do museu: *Do figurativismo ao abstracionismo*. Ocorrida em 1949, foi organizada pelo primeiro diretor artístico do MAM, Léon Degand. Ele era belga e fora apresentado ao primeiro presidente do museu, Ciccillo Matarazzo, que o convidou a organizar a primeira mostra do novo museu, tornar-se seu diretor e mudar-se para São Paulo. O título da exposição já indica um sentido atribuído à história, que estaria indo da arte figurativa rumo ao predomínio da abstração. Degand foi cuidadoso ao identificar nessa escolha um diagnóstico da contemporaneidade que, embora apontasse para um desenvolvimento em curso, não permitia afirmar nada de determinante para o futuro: “malgrado grande número de obras valiosas ou curiosas e certo número de obras-primas, a arte abstrata, enquanto arte expressiva, está nos seus primórdios. Ficará ela nisso? Constituirá ela a arte do futuro? O crítico de arte não é profeta”.¹¹

O compromisso do MAM com o moderno deveria passar pelo mapeamento da produção do presente em vista das tendências futuras – ainda que fossem de fato imprevisíveis –, ou seja, tratava-se de um museu que assumiria permanentemente o risco de lidar com a produção experimental, daí seu compromisso com a prospecção da contemporaneidade, como manifestou a Diretoria Executiva do museu na apresentação do catálogo da mostra de Degand: “cabendo a um museu de arte moderna informar o público, não apenas sobre a arte contemporânea menos discutida, mas sobre as produções artísticas mais atuais – mesmo naquilo que, à primeira vista, podem estas apresentar de desconcertante”.¹² A consciência de que a mostra inaugural do museu confrontaria o público com uma produção experimental à qual não estava habituado fundamentou o projeto de acoplar à mostra de obras originais uma exposição didática, com reproduções que

9. Sibyl Kantor. Op cit, p. 368.

10. Apud Glenn D. Lowry. “Being Modern: A Brief Meditation”. In: Quentin Bajac (ed.), *Being Modern: MoMA in Paris*. Nova York: The Museum of Modern Art & the Foundation Louis Vuitton, 2017 (catálogo de exposição), p. 30.

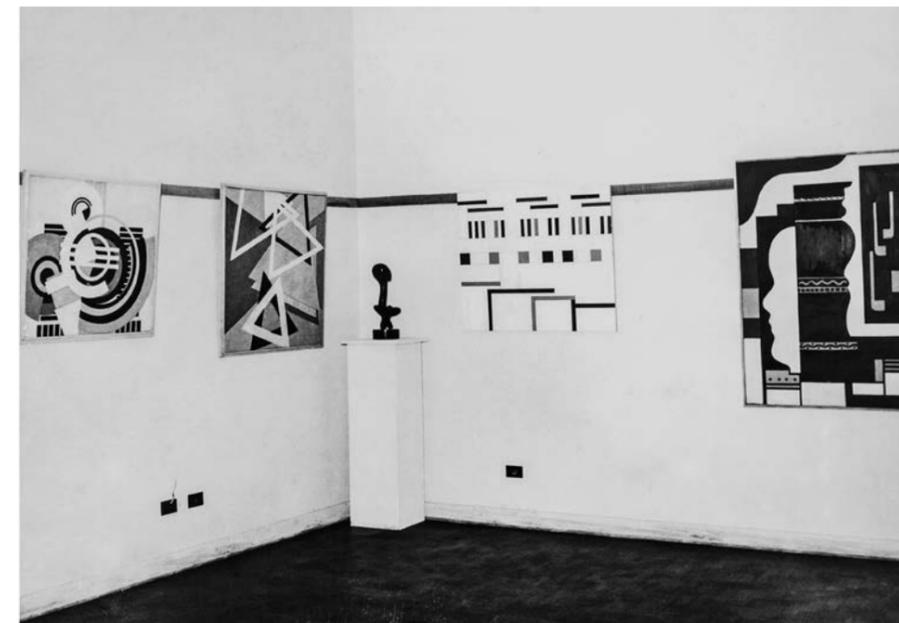
11. Léon Degand. *Do figurativismo ao abstracionismo*. São Paulo: MAM, 1949 (catálogo de exposição), p. 48.

12. Diretoria Executiva, “Apresentação”. In: Léon Degand, op. cit., p. 13.

13. Claudia Ribeiro. *De la figuration à l'abstraction: Léon Degand au Musée d'Art Moderne de São Paulo* (mimeo). São Paulo: 1993, p. 25.

14. Léon Degand. “Resposta do Sr. Léon Degand”. In: *O Novo Edifício da Sul América*. Rio: Sul América, 1949, p. 61.

Exposição *Do figurativismo ao abstracionismo*, 1949. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo. Foto: Jornal das Artes.



permitted to introduce a history of modern art and locate abstract art. In May 1948, Degand had already written Matarazzo about his plan for the three sections that would make up the show; the first of them would be documentary, with photographic reproductions in color, showing the evolution of painting and sculpture from impressionism to cubism.¹³ In fact, the reception of *Do figurativismo ao abstracionismo* was controversial. Accused of defending an unappealing “art for art’s sake”, for gathering works that distanced themselves from the representation of reality, Degand responded to his critics, such as Di Cavalcanti and Campofiorito:

Denunciemos esse nebuloso puritanismo. Nós não temos tantos prazeres na existência a ponto de nos permitirmos o luxo de nos privar de um dos melhores dentre eles, um dos que mais nos ajuda a viver, um dos que nos dá mais coragem para lutar pela existência.¹⁴

Entretanto, o compromisso com o mapeamento das tendências futuras na produção contemporânea, explicitado na mostra inaugural do MAM, leva ao paradoxo da formação da coleção do museu. Não sendo o diretor do museu um profeta, como garantir que permaneçam relevantes aquelas obras adquiridas de acordo com o que parece uma tendência futura de relevância num momento circunscrito da história? Diante da insolubilidade desse paradoxo, o MAM não se intimidou e levou a cabo seu maior projeto de prospecção das tendências futuras

da arte mundial: criar a Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951. Das premiações da Bienal resultariam novas obras para a coleção do MAM, pois a missão de mapear a arte de fronteira implicava uma vocação internacionalista do museu: “a realização partiu do discreto Museu de Arte Moderna que, fundado, também ele, em caráter quase experimental, não temeu atingir plenamente a seus fins ainda quando, para tanto, se sente impelido a um empreendimento de proporções mundiais”.¹⁵

Contudo, no início dos anos de 1960, discordâncias entre os dirigentes do MAM quanto ao rumo da instituição, que se separou da Bienal de São Paulo em 1962, levaram à doação de todo seu patrimônio material à Universidade de São Paulo em 1963. Um grupo de diretores contrários à doação conseguiu manter judicialmente o nome “Museu de Arte Moderna de São Paulo” como seu único patrimônio, que como tal permaneceu até 1968, quando o diretor Carlo Tamagni legou ao MAM 81 obras, dando início à atual coleção do museu.¹⁶

Dessa doação à USP surgiu o Museu de Arte Contemporânea ainda em 1963. A coleção inicial do MAC USP dotava a instituição de um patrimônio capaz de gerar múltiplas exposições, que logo foram complementadas por retrospectivas de modernistas brasileiros e por mostras recebidas de fora. Mas o nome do museu trazia um desafio análogo ao do MAM: como explorar a arte atual e colecioná-la, sabendo que o contemporâneo é transitório por definição?

Os quinze primeiros anos do MAC USP são exemplares para evidenciar a manutenção de um valor originário do MAM e que permaneceu comum a ambas as instituições: o compromisso com o contemporâneo. Foi nesse período que o primeiro diretor do MAC USP, Walter Zanini, concebeu uma série de mostras chamadas *Jovem Desenho Nacional*, *Jovem Gravura Nacional* e *Jovem Arte Contemporânea*. Em 1972, os artistas da *VI Jovem Arte Contemporânea* utilizaram o museu como local de criação, onde produziam e modificavam suas obras ao vivo, durante a mostra, como relembra Zanini:

Era uma mostra livre, de caráter conceitual [...] com obras de natureza muito efêmera, construídas no interior do museu e abertas a todo tipo de material e técnicas. [...] Um cronograma de trabalho foi estabelecido para as duas semanas de duração do evento.¹⁷

15. Lourival Gomes Machado. “Introdução”, *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1951, 2ª ed. (catálogo de exposição), p. 22.

16. Felipe Chaimovich, Fernando Oliva et al. *O retorno da Coleção Tamagni: até as estrelas por caminhos difíceis*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012 (catálogo de exposição).

17. Hans Obrist, Walter Zanini, Ivo Mesquita, Adriano Pedrosa. “Walter Zanini”. In: Hans Obrist. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI, 2010, p. 188.

18. Hans Obrist, Walter Zanini, Ivo Mesquita e Adriano Pedrosa. “Walter Zanini”. In: Hans Obrist. *Op cit.*, p. 192.

19. Walter Zanini. “Os museus e os novos meios de comunicação”. In: Cristina Freire (org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Anna-blume, 2013, p. 123.

O aspecto do tempo durante o qual cada artista modificava as obras ao vivo foi assim explicitamente assumido pelo MAC USP como um elemento da exposição da arte contemporânea no museu.

A partir daquela edição da *Jovem Arte Contemporânea*, Zanini envolveu-se com obras de arte que se modificavam no tempo ao criarem e expandirem circuitos de comunicação que interligavam artistas, instituições de arte e público, interessando-lhe sobretudo a arte postal, constituída por obras em diversas técnicas, que eram enviadas por correio pelos artistas. Tal produção gerava um intercâmbio nacional e internacional. Zanini passou a expor tais obras recebidas pelo museu e, diante da restrição orçamentária para devolvê-las aos remetentes, passou também a colecioná-las para o MAC USP.¹⁸ Em 1976, Zanini conceituou essa produção que o museu estivera expondo e colecionando por quatro anos como “arte multimídia” – uma arte que punha em xeque o próprio espaço arquitetônico tradicional do museu, pois era necessário respeitar a dimensão temporal do trabalho de arte que se transformava ao vivo:

Uma parcela decisiva da instauração artística de hoje não se restringe ao espaço, mas estende-se na dimensão do tempo. Isto significa que devemos prever mudanças para a própria concepção arquitetônica que vem regendo o espírito do edifício do museu. As técnicas operativas de uma arte que exige equipamentos eletrônicos por sua vez introduzem modificações em um espaço, cuja única destinação sempre fora a da quase exclusiva apresentação de objetos estáticos. [...] o recinto do museu deverá continuar a ser um núcleo de avaliação, confrontação e desenvolvimento de diferentes processos de produção [...] O museu deverá também ativar-se como centro operativo.¹⁹

Zanini levou essa experiência para a Bienal de São Paulo, quando esteve à frente da edição de 1981, propondo um tema único às diversas delegações nacionais que enviavam os artistas para a mostra: a arte postal. Essa unificação temática passou a dar projeção no Brasil à figura do curador como aquele que reúne artistas cujas obras irão se modificar ao vivo, ao longo de uma mostra, evidenciando o sentido de contemporaneidade da arte.

Nesse período, o MAM havia se reorganizado a partir da doação da Coleção Tamagni. A diretoria do museu pleiteara um novo edifício junto à prefeitura, justificando-se pela existência novamente de um patrimônio material, além do próprio nome,

que nunca fora abandonado. Atendido pela prefeitura, o MAM instalou-se num pavilhão sob a marquise do parque Ibirapuera e, reformando-o sucessivamente, nele permanece até hoje. Logo ao chegar a seu novo endereço, o MAM criou uma série de exposições periódicas dedicadas à arte atual brasileira, cujas premiações viriam a constituir uma linha permanente de expansão do acervo: os Panoramas da Arte Brasileira. Para tal, foi crucial a atuação da diretora Diná Lopes Coelho, que organizava as mostras priorizando uma técnica a cada ano: pintura, gravura, escultura, objeto etc. Sob esse aspecto, o museu mantinha-se mais tradicional que o MAC USP, pois as obras exibidas eram menos experimentais que as reunidas por Zanini no mesmo período, e o museu não incorporara ainda a dimensão do tempo em sua prática de exposições. Assim mesmo, houve um aprofundamento da base de sustentação social do MAM por meio da regularidade dos Panoramas, cujo prestígio entre a classe artística brasileira e o público do museu cresceu durante a década de 1980, sobretudo por meio da presidência de Aparício Basílio da Silva.

Entretanto, foi em 1995 que os Panoramas passaram a lidar explicitamente com obras que se modificavam ao longo do tempo de exposição. A partir daquele ano tornaram-se bienais, deixando de ser restritos a uma técnica por edição, para se aglutinarem em torno de temas propostos por curadores. Na edição de 1995, o curador Ivo Mesquita partiu especificamente de um espetáculo do grupo Teatro da Vertigem, incorporando a temporalidade como critério de seleção das obras, como ele explicou no catálogo da mostra:

A escolha dos artistas e trabalhos para a exposição deu-se a partir do impacto de uma apresentação do espetáculo *O Livro de Jó*. [...] O que se vê é o que deixou de ser puro teatro, transita pelas artes visuais e se arma como encenação espetacular da arte e da vida. Transitoriedade, deslocamento, apropriação, hibridização, espetáculo são as marcas mesmas da vida cultural contemporânea.²⁰

A própria coleção do MAM podia ser abordada a partir de diversos aspectos, quando trabalhada por curadores com diferentes formações e interesses, gerando uma dinâmica de apresentação do acervo que também se modificasse constantemente para o público. Foi visando a desenvolver essa multiplicidade de enfoques possíveis da mesma coleção que, em 1997, o curador do

20. Ivo Mesquita. *Panorama da Arte Brasileira 1995*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1995 (catálogo de exposição), p. 15.

21. Tadeu Chiarelli et al. "Tadeu Chiarelli". In: Felipe Chaimovich (org.). *Grupo de estudos de curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2008, 2ª ed., pp. 141-2.

museu Tadeu Chiarelli criou o Grupo de Estudos de Curadoria, como ele explica: "havia um dado muito interessante, naquele momento, que era a ideia de fazer daquele espaço um laboratório [...] era um momento de aprendizagem. Era possível testar e fazer todas as coisas".²¹

O crescente incentivo a abordagens temáticas nas exposições do MAM trouxe ao museu cada vez mais obras experimentais, constituindo-se a instituição como o primeiro museu brasileiro a adquirir duas peças "performáticas" para sua coleção, em 2000, ambas de autoria de Laura Lima – as performances, por definição, se modificam durante cada ocorrência, dependendo de quem as protagoniza e do público. Assim, o MAM passou a compartilhar mais claramente com o MAC USP o desafio de lidar com obras que mudam durante o tempo de sua exposição no museu, colocando em contato direto o artista ou seu representante performático e o público. O risco de assumir critérios de relevância que podem mudar com o passar do tempo não impediu MAM ou MAC USP de ampliarem as respectivas coleções, buscando guiar-se por critérios contemporâneos de relevância e pela colaboração de múltiplas vozes.

Porém, como encarar a missão de permanecer moderno? O moderno implica não apenas acolher o contemporâneo e seus processos no interior do museu, mas também prospectar um sentido de futuro a partir de critérios atuais. Foi ao completar sessenta anos que a atual presidência do museu indicou o desafio de correlacionar arte e ecologia – Milú Villela, presidente do museu, convidou Frans Krajcberg para uma retrospectiva no edifício da Oca, durante a mostra comemorativa das seis décadas do MAM, em 2008. Tal ação foi seguida pela mostra *Ecológica*, de 2010, reunindo obras que tratavam da relação entre a sociedade de consumo e a crise atual de sustentabilidade ambiental e, no mesmo ano, por uma colaboração concreta com o parque Ibirapuera, durante o Festival Internacional de Jardins do MAM no Ibirapuera, realizado em parceria com o Festival Internacional de Jardins de Chaumont-sur-Loire, na França, cujo tema foi "alimentação" – na ação, nove jardins foram plantados, mantidos e desmontados por alunos da escola pública municipal de jardinagem do parque Ibirapuera. Em 2012, realizaram-se os Encontros de Arte e Gastronomia numa cozinha de concurso profissional montada na Sala Paulo Figueiredo, e o tema ecológico da ali-

mentação novamente possibilitou uma colaboração com o parque e a escola de jardinagem por meio de uma horta para fornecer insumos aos cozinheiros e artistas. Foram realizadas, na mesma linha, as mostras *Razão e ambiente*, em 2011, *Natureza franciscana*, em 2016, e *Cidade da língua*, em 2017. O trabalho da última década a respeito da relação entre arte e ecologia no MAM indica o entendimento de que o desafio ecológico nos concerne no futuro próximo do ponto de vista global e de que o museu se posiciona no parque Ibirapuera com o compromisso de reunir práticas artísticas experimentais, para oferecer um lugar de reflexão sobre nossos desafios reais.

Para celebrar os setenta anos do Museu de Arte Moderna de São Paulo, unimo-nos ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo em torno de uma história de valores comuns, como o desafio da contemporaneidade. Desse modo, reunimos obras dos acervos de ambos os museus que compuseram as exposições *Do figurativismo ao abstracionismo*, de 1949, no MAM, *Multimídia*, de 1976, no MAC USP, e *Ecológica*, de 2010, no MAM.

Ana
Magalhães

expor e co- leccio- nar:

a formação de acervos
de arte moderna e
contemporânea entre
o MAM e o MAC USP

Ana
Magalhães
é curadora do
MAC USP

1. Para uma análise atualizada desse processo, veja-se Ana Gonçalves Magalhães. *Classicismo moderno. Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP*. São Paulo: Alameda Editorial, 2016, em especial o capítulo 1. Veja-se ainda Annateresa Fabris. “A travessia da arte moderna”. In: *História e(m) movimento: atas do Seminário MAM 60 Anos*. São Paulo: MAM, 2008.

2. Cf. Lourival Gomes Machado. “Apresentação”. In: *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, outubro a novembro de 1951*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951 (catálogo de exposição), vol. I, p. 15.

“Por sua própria definição, a Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo [...]” **Lourival Gomes Machado, 1951**

“O nosso passado não é fatal, pois nós o refazemos todos os dias. E bem pouco preside ele ao nosso destino. Somos, pela fatalidade mesma de nossa formação, condenados ao moderno.” **Mário Pedrosa, 1959**

Essas duas epígrafes, daqueles que foram, respectivamente, o segundo e o último diretor artístico do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) em sua primeira fase de existência, pareceram importantes para tratar da questão que se pretende desenvolver aqui, isto é, a criação de um programa de exposições para fomentar a ampliação do acervo do MAM, a partir de um modelo de exposição-certame para colecionar. Ele sobreviveu mesmo depois de sua traumática separação da Bienal de São Paulo e da transferência de seu acervo inicial para a Universidade de São Paulo – que deu origem ao Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP).¹ Já na universidade, o MAC USP também se valeu desse modelo para fazer crescer suas coleções.

Embora Gomes Machado e Pedrosa não falem diretamente sobre o tema principal de que pretendemos tratar, eles nos dão a chave de entrada para aquilo que parece ter orientado o colecionismo nas duas instituições. No primeiro caso, trata-se do texto de apresentação que Gomes Machado fez como diretor artístico do MAM e da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951, e o crítico paulista dá ênfase ao papel que ela teve na formação do meio artístico local, tomando por modelo a Bienal de Veneza.² Por outro lado, se, para ele, a Bienal de São Paulo viria a cumprir a função de colocar a arte moderna produzida no Brasil no circuito internacional, ela se retroalimentaria do “vivo contato” com a produção internacional. Esse “vivo” para qualificar “contato” é um termo permeado de outros significados, já que a Bienal de São Paulo viria a ser esta arena onde as tendências de momento seriam exibidas a cada dois anos. E se Gomes Machado parece ainda se imbuir de certa atmosfera heroica e positiva que naquele início dos anos 1950 marcava o contexto brasileiro – do processo acelerado de modernização do país no segundo pós-guerra –, seu contemporâneo Mário Pedrosa usa termos paradoxais para

definir esse mesmo processo. A “condenação ao moderno” é, a princípio, uma contradição em termos, já que só se pode condenar o que já foi, existiu, e não um devir – como a palavra “moderno” sugeria naquele contexto.

Pedrosa escreve diante da nova capital federal em construção, discute sobre sua legitimidade como cidade moderna em que a sociedade brasileira deveria se espelhar, ao mesmo tempo que desconfia do eterno “correr atrás” do último avanço, da última tendência de um país que nunca havia saído de um lugar secundário na ordem mundial, tanto econômica quanto culturalmente.³ O crítico começava a questionar essa dinâmica no campo artístico para afirmar uma posição altiva da produção brasileira, inclusive num momento em que ele se envolveu diretamente com a divulgação da nossa arte moderna no exterior.⁴

Essa postura de atualização, à qual Gomes Machado parece aderir e da qual Pedrosa desconfia, foi seminal na formação dos acervos do MAM e do MAC USP e, de certo modo, está diretamente relacionada ao fato de que esses museus construíram suas coleções no diálogo com a Bienal de São Paulo. Mesmo depois, quando a Bienal deixou de trabalhar com o sistema de premiação de aquisição, eles adotariam a premissa de editais de exposições bienais ou anuais para colecionar.

Apresentaremos a seguir uma análise da seleção de obras que propusemos para entender essa ideia de atualização na construção de um acervo de museu. Para tanto, procuraremos situar essa dinâmica em três momentos diferentes. O primeiro focará a formação do acervo do MAM, principalmente quando o museu foi o organizador e gestor da Bienal de São Paulo, e a premiação de aquisição da exposição tinha por função a ampliação de seu acervo. O segundo tratará do período da dissolução e reabertura do MAM, da criação do MAC USP e da Fundação Bienal de São Paulo, sobretudo entre os anos 1960 e 1970, quando os dois museus elaboraram os seus próprios editais de exposições com premiação de aquisição para colecionar. Por fim, trataremos do período mais recente, em que as duas instituições, de modos distintos, deram continuidade às suas aquisições dentro de seus respectivos programas de exposições.

3. Cf. Mário Pedrosa. “Brasília, a cidade nova”. In: Aracy Amaral (org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva (Coleção Debates), 1981, pp. 345-53.

4. Veja-se a exposição itinerante de arte moderna brasileira que circulou por várias cidades europeias, entre 1959 e 1960. Cf. *Brasilianische Kunst der Gegenwart*. 27 nov. 1959 – 10 jan. 1960. Leverkusen: Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, 1959 (catálogo de exposição), fruto de uma parceria entre o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o Itamaraty.

5. Sobre essas aquisições de Matarazzo, em especial o conjunto de obras italianas, veja-se Ana Gonçalves Magalhães, op. cit., cap. 2. Com relação às doações Rockefeller para o MAM de São Paulo, veja-se a dissertação de mestrado de Carolina Rossetti de Toledo, “As doações Nelson Rockefeller no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo”, 2015, sob minha orientação, disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-29012016-105805/pt-br.php>. A pesquisadora trouxe à luz um conjunto de 28 gravuras de artistas norte-americanos, que compôs uma segunda doação que Rockefeller fez ao MAM em 1948.



O MAM instalado no térreo do Pavilhão da Bienal, c. 1959-60. Fonte: Arquivo MAC USP.

mam70

O MAM e a Bienal de São Paulo

Ao ser fundado em julho de 1948, o MAM já havia recebido algumas doações para o núcleo inicial de seu acervo. A historiografia brasileira da arte remete-o à doação de catorze obras que o então chefe do Departamento de Estado norte-americano, o magnata do petróleo Nelson Rockefeller, havia feito para incentivar a criação de museus de arte moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro, em novembro de 1946. Com as pesquisas mais recentes, sabemos que a doação de Rockefeller foi antecedida por uma ação de Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente e patrono do museu, que, desde março daquele mesmo ano, havia mobilizado intermediários poderosos, na Itália e na França, para adquirir obras para seu acervo.⁵

O museu, portanto, abria suas portas em posse de um conjunto de 145 obras reunidas por Matarazzo e Rockefeller. Ao dar início ao seu programa de exposições, com a mostra *Do figurativismo ao abstracionismo*, em março de 1949, algumas delas puderam ser vistas pelo público de São Paulo e, depois, na itinerância

da exposição para o Rio de Janeiro. Foi o caso das obras de Alexander Calder, Jean Arp, Fernand Léger, Jean Bazaine, Joan Miró, presentes aqui na exposição de comemoração dos setenta anos do MAM. O *Móvil amarelo, preto, vermelho e branco*, de Calder [p. 80], e os guaches de Léger [p. 79] e Joan Miró [p. 81] vieram na doação Rockefeller de 1946, e são obras que, de certo modo, refletem muito o modo como o ambiente nova-iorquino havia recebido a produção desses artistas, a partir da chegada de alguns deles nos Estados Unidos, nas décadas de 1930 e 1940, fugindo da guerra na Europa. Como nos mostra a pesquisa de Carolina Rossetti de Toledo,⁶ elas compunham uma escolha de Alfred Barr para dar conta das experiências europeias vanguardistas, sobre as quais ele havia trabalhado numa série de exposições na segunda metade da década de 1930.⁷ Um exemplo disso é *Personagem atirando uma pedra num pássaro*, de Joan Miró, que havia sido apresentada na exposição *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, realizada entre dezembro de 1936 e janeiro de 1937.⁸ *Composição*, de Fernand Léger, talvez derive de estudos ou versões que o artista teria feito a partir do famoso painel cinemático para o apartamento de Nelson Rockefeller, em Nova York, em 1938. Já o móvil de Calder doado por Rockefeller havia sido adquirido de um dos galeristas nova-iorquinos no entorno do MoMA, assim como as obras de Léger e Miró, dentre os demais artistas imigrantes selecionados por Barr. O *Snow Flurry II [Grande móvil branco]* [p. 77] aparecia na mostra *Do figurativismo ao abstracionismo* como pertencente à coleção de Francisco Matarazzo Sobrinho, adquirido, ao que tudo indica, na exposição individual do artista, realizada pelo MASP, em 1948.⁹ Entretanto, ela entraria para o acervo do MAM como prêmio de aquisição da 2ª Bienal de São Paulo, em 1953, quando foi novamente exposta na sala especial de Calder.¹⁰ Por fim, as obras de Jean Arp [p. 75] e Jean Bazaine [p. 78], Matarazzo as havia comprado por intermédio do pintor italiano Alberto Magnelli, em Paris, entre 1946 e 1947.¹¹ Elas ainda apareciam, na mostra inaugural do MAM, como pertencentes à Coleção Matarazzo, mas, já em 1950, foram catalogadas como obras do MAM, doadas por Matarazzo.¹²

A exposição *Do figurativismo ao abstracionismo* apresentou as novas tendências da abstração para o ambiente brasileiro, vinculando-as às vanguardas artísticas do início do século XX. Deve-se observar que as obras e os artistas que vieram da

6. Veja-se nota 5.

7. A mais conhecida delas, em que Barr concebe um diagrama de evolução da arte moderna em direção à abstração, é *Cubism and Abstract Art*, de 1936 (disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748>).

8. Veja-se *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, entre 1936 e 1937 (disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2823?#installation-images>), master checklist da exposição. Naquele momento, a obra era de propriedade da Coleção René Gaffé, Bruxelas.

9. Cf. Roberta Saraiva Coutinho (org.), *Calder no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify/ Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006 (catálogo de exposição), p. 99.

10. *Snow Flurry II [Grande móvil branco]* foi Prêmio de Aquisição Sul América Seguros da 2ª Bienal de São Paulo. A Sul América, empresa de origem italiana e já com sólido mercado no Brasil, havia cedido sua sede para realização da itinerância da exposição *Do figurativismo ao abstracionismo*, que ocorreu em maio de 1949, no Rio de Janeiro. Foi a grande patrocinadora da mostra ali, ao lado do Ministério de Educação e Saúde. Veja-se Ana Gonçalves Magalhães, "O debate crítico na exposição do Edifício Sul América, Rio de Janeiro, 1949". In: Roberto Conduro, Vera Beatriz Siqueira (orgs.). *Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Historiografia da arte no Brasil: um balanço das contribuições recentes*. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2009, pp. 120-8. O modo como Matarazzo tratou dessa aquisição e de sua respectiva doação ao MAM, assim como das

demais obras compradas entre a Itália e a França, merece ainda um estudo mais aprofundado. De acordo com antigos balancetes do MAM, encontrados no Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho (Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo), sua "coleção" doada ao MAM aparecia entre os débitos do museu dos quais ele era o credor como ente privado.

11. Sobre Magnelli e o Brasil, com uma nota sobre as aquisições que ele havia feito para Matarazzo, veja-se Daniel Abadie, Lisbeth Rebollo Gonçalves (orgs.). *Magnelli*. São Paulo: MAC USP, 2010 (catálogo de exposição).

12. Veja-se Léon Degand (org.). *Do figurativismo ao abstracionismo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1949, (catálogo de exposição), p. 59, e a doação delas ao MAM, na lista datiloscrita preparada pela primeira secretária do MAM, Eva Lieblich Fernandes, em 1950. Seção de Catalogação, MAC USP, Pasta Francisco Matarazzo Sobrinho. Na lista, o Arp é a obra inventariada de número 30 e o Bazaine, a de número 41.

13. Sobre as vicissitudes que envolveram a organização da mostra, veja-se Regina Teixeira de Barros, "Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo", dissertação de mestrado sob orientação de Tadeu Chiarelli, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ECA USP, 2002. No que diz respeito ao perfil das obras provenientes da França e sua ligação com as experiências construtivas naquele país, veja-se Maria Cecília França Lourenço. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

França constituíam um panorama das vertentes construtivas ali disseminadas por grupos como Cercle et Carré, Abstraction Création, e o que se usou chamar de uma "Segunda Escola de Paris" (por uma via que passava pela referência sobretudo ao orfismo, aqui representada pela obra de Jean Bazaine).¹³ Além disso, há dois aspectos a ser considerados na permanência de algumas dessas obras no acervo do MAM. O primeiro deles é uma sinalização para a abstração como aquela que viria a ser construída como sinônimo de arte moderna, ao longo da década de 1950. O segundo diz respeito a essa vinculação com as vanguardas, ainda que as obras colecionadas não fossem propriamente produzidas no início do século. Era imperativo conectá-las a seus discursos, mas a ênfase sobre sua atualização era a grande questão.

O ano de 1948 foi marcado pela retomada das edições da Bienal de Veneza, interrompidas durante a Segunda Guerra Mundial. Nessa reinstauração do certame, a apresentação de salas especiais dedicadas a rever as vanguardas artísticas do início do século XX era um ponto fundamental de reinserção da Itália no ambiente artístico internacional.¹⁴ É nesse mesmo ano que têm início as tratativas de Matarazzo com o então secretário da Bienal de Veneza, Rodolfo Pallucchini, para o envio de uma representação do Brasil para a Itália.¹⁵ Ela só se concretizaria em 1950, mas no cerne dessa troca entre o presidente do MAM e o secretário da Bienal de Veneza já estava a questão da criação de uma bienal de arte para São Paulo. As duas bienais tinham em comum a premiação de aquisição, cuja finalidade era o fomento e a ampliação de coleções de arte moderna para suas respectivas cidades.¹⁶ Criada dentro do MAM, a Bienal de São Paulo adotou o mesmo modelo para ampliar o acervo do museu e arregimentou um mecenato local para o pagamento dos prêmios.¹⁷ Nesse sentido, a estreita ligação entre a Bienal de Veneza e o MAM de São Paulo nessas iniciativas também se refletiu, ao longo da década de 1950, no gesto de Matarazzo de patrocinar um prêmio de aquisição para a mostra veneziana, que ele intitulou "Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo", de modo que as obras adquiridas por meio dessa categoria fossem doadas ao MAM.¹⁸

Nesse contexto, reunimos aqui um pequeno conjunto de obras incorporadas ao acervo do MAM, nos anos 1950, que tentam dar conta dessa mesma ideia de atualização. As obras selecio-

nadas falam da consolidação das experiências de abstração naquele momento e dos embates entre as vertentes de arte concreta e as novas tendências da abstração dita lírica, ou não geométrica. Começamos com *Limões* (1951) [p. 82], do italiano radicado no Brasil Danilo Di Prete – premiado como pintor nacional na 1ª Bienal de São Paulo –, em confronto com *Natureza-morta* (1951) [p. 83], da brasileira Maria Leontina – Prêmio de Aquisição Moinho Santista S/A, naquele mesmo ano. Em sua tese de doutorado sobre a trajetória de Danilo Di Prete e a construção de sua carreira dentro do ambiente da Bienal de São Paulo, a pesquisadora Renata Rocco tratou de rever a polêmica causada pela premiação dada a Di Prete, um imigrante italiano recém-chegado ao Brasil, mas que entrou para a história da arte moderna entre nós como o primeiro artista nacional a receber um prêmio regulamentar de pintura da 1ª Bienal de São Paulo.¹⁹ Rocco analisa com precisão como a pintura de Di Prete dialogava perfeitamente com a coleção de pinturas italianas do entreguerras que Matarazzo havia adquirido para a formação do acervo do MAM, entre 1946 e 1947. Ademais, ela aponta para as tensões no meio artístico brasileiro, sobretudo o paulista, para a aceitação de Di Prete como o premiado e, ao mesmo tempo, assinala a sua rejeição às linguagens abstratas da pintura.²⁰ Maria Leontina havia ficado na disputa final com Di Prete, e o prêmio de aquisição dado à sua pintura, além de ser uma resposta às insatisfações dos artistas e críticos locais, é testemunho desse processo, ainda muito conflituoso, de incorporação das experiências abstratas. *A Natureza-morta* de Leontina deve muito a suas aproximações às poéticas cubistas, mas essas parecem ser lidas por seu estudo, de um lado, das naturezas-mortas de Cézanne,²¹ e, de outro, da consagração da pintura pós-cubista de Picasso a partir do fim da Segunda Guerra Mundial. Além de ter sido o nome cuja retrospectiva celebrou a Liberação de Paris, em 1944, Picasso tornara-se uma figura emblemática na luta pela derrubada dos regimes totalitários da Europa, tendo em seu *Guernica* (1937) a obra de denúncia das atrocidades cometidas por eles. *Guernica* circulou pelas capitais europeias entre 1952 e 1953, antes de chegar à sala especial dedicada a Picasso na 2ª Bienal de São Paulo. Mas antes mesmo dessa itinerância, observamos uma retomada do interesse dos artistas ligados às resistências francesa e italiana nas vanguardas artísticas, em especial, Picasso. Para os artistas que seriam projetados como os grandes representantes da experiência abstrata

14. Essa revisão historiográfica das vanguardas iniciara-se com sala especial dedicada ao impressionismo. Cf. *Gli impressionisti alla XXIV Biennale di Venezia. Introduzione di Lionello Venturi*. Veneza: Edizioni Daria Guarnati, 1948 (catálogo de exposição). As salas teriam desdobramentos até a edição de 1952.

15. A esse respeito, veja-se Renata Dias Ferraretto Moura Rocco, “Considerações sobre a 1ª Bienal de São Paulo: uma correspondência de Marco Valsecchi a Rodolfo Pallucchini”. In: *Revista de História da Arte e Arqueologia*, RHAA, nº 25 [no prelo]. A questão é plenamente desenvolvida em “Danilo Di Prete em ação: a construção de um artista no sistema expositivo da Bienal de São Paulo”, tese de doutorado sob minha orientação, apresentada ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte, MAC USP, abr. 2018.

16. No caso veneziano, as obras reunidas por meio da premiação de aquisição da Bienal italiana formaram inicialmente a Galleria d’Arte Moderna da cidade de Veneza, hoje no Museo di Ca’ Pesaro. Cf. Flavia Scotton. *Ca’ Pesaro. Galleria Internazionale d’Arte Moderna*. Veneza: Marsilio/Skira, 2002.

17. Cf. Ana Gonçalves Magalhães. *Um outro acervo do MAC USP: prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo, 1951-1963*. São Paulo: MAC USP/PRCEU (Coleção MAC Essencial), 2018. Cabe mencionar que a Bienal de São Paulo criou, assim, dois sistemas de premiação: o regulamentar (nas categorias de pintura, escultura, desenho e gravura) e o de aquisição (nas mesmas categorias). Apenas o segundo tinha por cláusula a passagem da obra premiada ao MAM, o que não era

compulsório ser feito no caso de premiação regulamentar – embora muitos artistas tivessem doado obras premiadas nessa categoria ao museu.

18. É o caso, por exemplo, da obra do artista britânico Graham Sutherland, *Forma de espinho*, 1955, óleo/tela, hoje no acervo do MAC USP.

19. Cf. Renata Dias Ferraretto Moura Rocco, op. cit., 2018.

20. Essa tensão se arrastava desde a exposição *Do figurativismo ao abstracionismo e da passagem de Léon Degand por São Paulo*. Veja-se, sobretudo, o ataque de Emiliano di Cavalcanti às palestras de Degand, em 1948. Cf. Emiliano di Cavalcanti, “Realismo e Abstracionismo”. In: Léon Degand (org.). *O novo edifício da Sul América Terrestres, Marítimos e Acidentes – Sucursal do Rio de Janeiro*, 1949, p. 49, originalmente publicado na revista *Fundamentos*, em set. 1948.

21. Para a crítica de arte moderna brasileira e estrangeira, Cézanne era certamente o grande “pai” da arte moderna. Isso passa pelos escritos de autores como Roger Fry (na Inglaterra), Lionello Venturi (na Itália), Alfred Barr (nos Estados Unidos); no caso do Brasil, é retomado por Sérgio Milliet, Mário Pedrosa, Mário de Andrade, para citar os mais relevantes.

22. Para um estudo aprofundado dessas aquisições feitas por Matarazzo, veja-se Marina Barzon Silva, “O Gruppo degli Otto e as aquisições de Francisco Matarazzo Sobrinho nas XXVI e XXVII Biennali di Venezia”, dissertação de mestrado sob minha orientação, apresentada ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte, no MAC USP, nov. 2017.

italiana em pintura, no contexto da Bienal de Veneza, Picasso era uma espécie de farol a partir do qual a arte moderna deveria se orientar. Estamos falando do chamado Gruppo degli Otto, formado a partir do grupo de resistência Fronte Nuovo delle Arti dos anos de guerra, e que, na batuta do crítico Lionello Venturi, seria apresentado como a nova pintura italiana na Bienal de Veneza de 1952. Mattia Moreni era um dos oito comprados sistematicamente por Matarazzo, nas edições da Bienal de Veneza, entre 1952 e 1954.²² Seu *História de mar* (1952) [pp. 86-7] toma vários elementos da pintura de Picasso dos anos 1930-40, ao mesmo tempo que procura atualizar essa linguagem dentro de estilemas próprios do ambiente italiano. Embora não haja qualquer evidência de ligações entre Maria Leontina e o Gruppo degli Otto, as duas pinturas incorporadas nesse ambiente da Bienal são remanescentes desse “espírito do tempo”, e das reinterpretações possíveis das experiências de Picasso e do cubismo nessa retomada das vanguardas do final dos anos 1940 e início da década de 1950.

Já as obras escolhidas de Ivan Serpa e Yolanda Mohalyi exprimem a consolidação do debate em torno da abstração na Bienal de São Paulo e no meio artístico brasileiro. O prêmio de aquisição dado às delicadas colagens de Serpa, intituladas *Construção* (1955) [pp. 88-9] e apresentadas na 3ª Bienal de São Paulo, são experimentos do artista já signatário do manifesto do Grupo Frente, no Rio de Janeiro, ligado à linguagem construtiva da arte e à noção de arte concreta disseminada no País. *Composição I* (1959) [p. 85], de Yolanda Mohalyi, Prêmio de Aquisição Caixa Econômica Federal da 5ª Bienal de São Paulo, serve aqui para assinalar as várias experiências do abstracionismo informal no Brasil.

No processo de separação entre o MAM e a Bienal de São Paulo, entre 1962 e 1963, que deu origem à Fundação Bienal de São Paulo (ainda em 1962) e ao MAC USP (em 1963), houve uma quebra da destinação dessa premiação de aquisição. A 7ª Bienal de São Paulo, inaugurada em setembro de 1963, destinou alguns dos prêmios de aquisição para museus de arte moderna instalados em outros estados brasileiros, dando ao MAC USP a prerrogativa de recolher um maior número de obras premiadas.²³ Dentre elas, estava *Vibração* (1963) [p. 90], de Jesús Rafael Soto, Prêmio de Aquisição Ernesto Julio Wolf naquela edição da

O MAC USP, o MAM e a produção artística brasileira nos anos 1960-70

A transferência do acervo do MAM para a USP, sua respectiva dissolução, e a criação da Fundação Bial de São Paulo significaram que o MAM deveria reconstruir seu acervo, e o MAC USP encontrar outros modos de colecionar. Como primeiro diretor do MAC USP, e diante do entusiasmo do momento pós-separação institucional e do convite a selecionar obras dentro da 7ª Bial de São Paulo, Walter Zanini faria novas investidas para adquirir obras nas edições subsequentes.²⁴ Tal tentativa não se mostrou de todo frutífera, e Zanini logo criou um edital de exposições para dar continuidade à atualização e ampliação do acervo recebido do MAM. Entre 1963 e 1966, o MAC USP organizou alternadamente as exposições *Jovem Desenho Nacional* e *Jovem Gravura Nacional*. Já em 1967, e de certo modo acompanhando os debates dentro da Bial de São Paulo, elas foram re intituladas *Jovem Arte Contemporânea*, cujas edições anuais teriam lugar até 1972. De alguma forma, essas exposições emprestavam da Bial de São Paulo não somente o sistema de premiação, mas também o foco sobre as novas tendências, dando espaço para jovens artistas. Das obras selecionadas para esta mostra de setenta anos do MAM, o acervo do MAC USP guarda os primórdios da produção de artistas hoje fundamentais para a história da arte contemporânea no Brasil. Temos aqui *Gravura 19* (1964) [p. 109], de Anna Bella Geiger, *No espelho mágico nº 1* (1964)

III Jovem Arte Contemporânea, 1969. Fonte: Arquivo MAC USP. Foto: German Lorca.

Exposição *O agora e o antes: uma síntese do acervo do MAC USP*, 2013-2015. Foto: Flávio Demarchi.

23. De acordo com o levantamento das atas de premiação, cotejadas no contexto da pesquisa de iniciação científica de Mariana Leão Silva, bolsista CNPq PIBIC sob minha orientação entre 2015 e 2016, o MAC USP recebeu 28 obras na distribuição, sendo o primeiro a escolher dentre os premiados. Os demais prêmios de aquisição foram distribuídos para o Museu de Arte Moderna da Bahia, o Museu de Arte Moderna de Belo Horizonte e o de Florianópolis, dentre outros.

24. Foi o caso das aquisições de *Expansão controlada* (1967, exposta na 9ª Bial de São Paulo), de César Baldacchini, e de *Homenagem ao quadrado (signo raro)*, de Josef Albers (1967, mas exposto na 10ª Bial de São Paulo, em 1969).



[p. 108], de Wesley Duke Lee, ambas premiadas na primeira edição de *Jovem Gravura Nacional* do MAC USP; e *É proibido dobrar à esquerda* (1965) [p. 111], de Rubens Gerchmann (Prêmio Jovem Desenho Nacional do MAC USP). Além deles, *Bibelô: a secção da montanha* (1967) [p. 117], de José Resende, que assinala a virada para as edições da *Jovem Arte Contemporânea*. Essas mostras também contemplaram artistas que já vinham se formando na década anterior, e dentro do ambiente da Bienal de São Paulo, como é o caso de Maria Bonomi e Mary Vieira, presentes nesta exposição.

Bonomi e Vieira apareceriam também logo no início da retomada do programa de aquisições do MAM, agora reaberto e buscando ampliar seu acervo por meio de um edital anual de exposições para artistas brasileiros, o Panorama da Arte Brasileira.²⁵ Na sua primeira edição, em 1970, o MAM incorporara *Mastros* (1970) [pp. 92-3], de Alfredo Volpi, mas, em 1971, Bonomi aparece com obras muito próximas àquelas apresentadas anteriormente na *Jovem Gravura Nacional* do MAC USP. É clara a relação entre *Escada* (1966, MAC USP) [p. 107] e *U Sheridan* (1970, MAM) [p. 94]. Nessa mesma chave, *Luz-espaco: tempo de um movimento* (1953-55) [p. 95], de Mary Vieira, incorporada ao acervo do MAM no Panorama de 1978, tem também uma relação direta com *Polivolume: disco plástico* (1953/62) [p. 91], que ela havia apresentado na *Jovem Arte Contemporânea* de 1967, tendo permanecido como prêmio de aquisição da mostra para o acervo do MAC USP.

As edições do Panorama tiveram continuidade e desde 1995 alternam-se com as da Bienal de São Paulo. Quanto à *Jovem Arte Contemporânea*, suas edições anuais seguiram apenas até 1972 (embora uma última edição ainda tenha ocorrido em 1974). Essas escolhas promoveram uma nova quebra no colecionismo das duas instituições. No caso do MAM, sendo o Panorama um edital para artistas brasileiros, isso teve um impacto no perfil de seu acervo, que se constituiu a partir de sua reinauguração em 1969. A intenção primeira da exposição era angariar um novo acervo para o museu. Mas, ao criar o Panorama, o MAM parecia entrar em disputa com a Fundação Bienal de São Paulo, que, naqueles mesmos anos, criou uma bienal nacional, nos anos alternados de realização da Bienal de São Paulo. Esse projeto também não foi adiante, e assistimos,

25. Para uma análise das edições do Panorama da Arte Brasileira, veja-se a pesquisa inédita de Paula Signorelli, "O Panorama da Arte Brasileira no MAM SP: da formação do acervo aos projetos curatoriais", dissertação de mestrado sob orientação de Helouise Costa, apresentada ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte, no MAC USP, fev. 2018.

26. Veja-se Paula Signorelli, op. cit., bem como as pesquisas de Renata Cristina de Oliveira Maia Zago e Isobel Whitelegg. Cf. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, "As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-1976". In: *18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Transversalidades nas Artes Visuais*, 21 a 26 set. 2009, Salvador, Bahia, disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/renata_cristina_de_oliveira_maia_zago.pdf; e Isobel Whitelegg, "Brazil, Latin America: The World. The Bienal de São Paulo as a Latin American Question", *Third Text*, Vol. 26, 2012, pp. 131-40.

27. A esse respeito, veja-se Tadeu Chiarelli. "A arte, a USP e o devir do MAC", *Revista do Instituto de Estudos Avançados*, São Paulo, vol. 25, nº 73, 2011, pp. 241-52.

28. As exposições *Poéticas visuais, Prospectiva*, 7 artistas do vídeo, dentre outras em torno da fotografia, foram iniciativas que formaram as coleções de novas mídias para o MAC USP.

29. Foi assim que o MAC USP recebeu, ao longo dos anos 1970 e 1980, obras como *Codices Madrid* (1974), de Joseph Beuys, exposta na representação nacional alemã, na Bienal de 1979; os painéis grafitados de Kenny Scharf, realizados

pelo artista na Bienal de 1981; bem como dois dos objetos leiloados da instalação *A casa da rainha do frango assado*, de Alex Vallauri, também da Bienal de 1981.

30. Nas últimas décadas, a figura do curador tem sido um objeto de estudo relevante da história da arte. Na historiografia internacional, o curador suíço Harald Szeemann é tomado como modelo dessa nova curadoria de arte. Veja-se a exposição de apresentação de seu arquivo, incorporado ao Getty Research Institute de Los Angeles, na Califórnia, *Harald Szeemann: Museum of Obsessions* (6 fev. a 6 de mai. 2018). Disponível em: www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions_szeemann/index.html. No caso do Brasil, marca-se a emergência da curadoria de arte independente a partir das duas edições da Bienal de São Paulo, organizadas por Walter Zanini, em 1981 e 1983, respectivamente. Não temos espaço aqui para uma análise crítica da figura do curador independente, mas gostaríamos de ressaltar que, no caso de Zanini, ele de fato foi curador/conservador de um acervo de arte contemporânea, em que seu trabalho curatorial não era só o de um "fazedor de exposições" (para usar uma expressão muito citada de Szeemann), mas se preocupou, desde sempre e na sua atividade de pesquisador, com a documentação e conservação da arte contemporânea, e, especialmente, com sua memória.

31. Para uma discussão do "efeito Tate" e a proposição de exibição de seu acervo a partir de recortes temáticos, e não mais cronológicos ou historiográficos, veja-se T. J. Demos, "The Tate Effect". In: Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter

dentro da Fundação Bienal, à emergência de outra proposta – a de realização de uma Bienal de Arte Latino-Americana.²⁶ De qualquer forma, além da concorrência com a Fundação Bienal, por meio do Panorama, o MAM manteve apenas sua atualização no que diz respeito à produção brasileira, já que, ao que tudo indica, o museu não chegou a pensar em estratégias de um colecionismo da produção internacional.

No caso do MAC USP, o problema da manutenção de um edital com premiação de aquisição talvez viesse das dificuldades que a Universidade teria em compreender a importância de um fundo de aquisições para a atualização do acervo do museu.²⁷ Assim, na segunda fase de sua gestão no MAC USP, Zanini criou a estratégia da exposição focada em novas práticas artísticas para dar continuidade às aquisições – dessa vez por meio da doação dos artistas – para o acervo do museu.²⁸ Além disso, o MAC USP parece ter continuado a ser o destino de algumas doações de obras expostas nas edições da Bienal de São Paulo, sem que houvesse, por parte do museu ou por parte da Fundação Bienal, qualquer formalização ou proposta de um diálogo entre as duas instituições.²⁹

A partir dos anos 1980, assistimos à ascensão da figura do curador independente no meio artístico internacional e esse personagem, bem como suas estratégias de inserção nas instituições, sobretudo na ênfase dada ao programa de exposições temporárias nos museus de arte, certamente teria novo impacto sobre processos de colecionismo institucional, como veremos a seguir.³⁰ Na proliferação massiva de mostras sazonais, como é a Bienal de São Paulo, desde a virada do século XX para o século XXI, a atuação do curador independente passa a ser preponderantemente a de estabelecer temas ou conceitos para a realização de uma exposição temporária, com artistas convidados e obras emprestadas. Ela viria a incidir nos modos de apresentação de um acervo de um museu de arte. No ambiente das instituições internacionais de arte moderna e contemporânea, podemos talvez sintetizar essa questão no que significou a superação do MoMA, como modelo do museu de arte moderna, pela Tate Modern, inaugurada em 2000.³¹

Curadoria de exposições e colecionismo

Nos últimos vinte anos, o MAM e o MAC USP adotaram estratégias um pouco diferentes entre si, em seus programas de aquisição. No caso do MAM, embora a partir de 1995 o Panorama da Arte Brasileira passasse a se alternar com a Bienal de São Paulo, essa decisão não parece ter levado em consideração uma atualização de seu acervo com eventuais aquisições internacionais. De um lado, a Bienal já não tinha mais uma premiação de aquisição (nem mesmo uma regulamentar); de outro, o Panorama cristalizou-se na ideia de um recenseamento da produção artística nacional e de colecionar dentro desse âmbito. O MAC USP, por sua vez, retomou mais ativamente seu colecionismo desde o projeto de sua nova sede no Ibirapuera (2010). Na idealização de ocupação de seus andares de exposição e na discussão sobre uma nova apresentação de seu acervo, a reaproximação com artistas contemporâneos para propor novas doações foi fundamental.

Mas o que esses dois museus hoje talvez ainda tenham em comum é a persistência da ideia da atualização, agora passando por dois níveis. O primeiro vem daquilo que pode se configurar como a herança modernista dessas instituições – colecionar o “agora”. O segundo nível deriva do diálogo entre o passado modernista e o presente, no qual se procurou construir algumas genealogias possíveis, principalmente no que diz respeito à produção brasileira. Esse diálogo entre o moderno e o contemporâneo também se faz por proposições temáticas, o que, no caso de edições mais recentes do Panorama do MAM, resultou no convite a curadores externos à instituição para organizá-las.³² No caso do MAC USP, Tadeu Chiarelli, como diretor do museu entre 2010 e 2014, propôs exposições com obras históricas do acervo, em articulação com obras de arte contemporânea.³³ A partir delas, Chiarelli situou o que ele entendeu como lacunas no acervo do MAC USP para retomar o colecionismo de arte contemporânea na instituição.

Dessas estratégias, que liam as respectivas instituições e seus acervos dentro de chaves temáticas, resultaram aquisições dos dois lados, que se conversam e continuam a operar na ideia de atualização, agora mais pontualmente no colecionismo da arte

Weibel (orgs.). *The Global Art World: Audiences, Markets and Museums*. Karlsruhe: ZKM, Center for Art and Media, 2009, pp. 78-87.

32. Veja-se as edições de 2009 (com curadoria de Adriano Pedrosa), 2011 (curadoria de Cauê Alves e Cristiana Tejo), 2013 (curadoria de Lisette Lagnado e Ana Maria Maia), e 2015 (com curadoria de Aracy Amaral e Paulo Miyada). No rol de nomes aqui elencados, Adriano Pedrosa foi curador adjunto e cocurador da Bienal de São Paulo em 1998 e 2006, respectivamente; e Lisette Lagnado, curadora-chefe da Bienal de 2006.

33. A exemplo de mostras como *O agora e o antes: uma síntese do acervo do MAC USP* (abr. 2013 a set. 2015, disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSIC7OES/2013/agora_antes/home.htm) e *O artista como autor/O artista como editor* (jun. 2013 a set. 2015, disponível em: www.mac.usp.br/mac/EXPOSIC7OES/2013/autor_editor/home.htm). Ressaltamos que, na década de 1990, ao assumir a função de curador-chefe, Tadeu Chiarelli empreendeu um resgate da história institucional do museu, que se refletiu no modo como ele repensou as edições do Panorama da Arte Brasileira na sua gestão. Cf. Paulo Signorelli, op. cit.

contemporânea brasileira. Os artistas selecionados para esses setenta anos de MAM aparecem aqui e lá, ao mesmo tempo que também passaram pela Bienal de São Paulo. Os nomes de Iran do Espírito Santo [p. 116], Nelson Leirner [pp. 186-7], Tunga [pp. 98-9], Cildo Meireles [p. 173] e Ana Maria Tavares [pp.114-5] perpassam, evidentemente, as três instituições, em momentos diferentes. Nesse sentido, o caso mais emblemático é o de Mauro Restiffe, aqui representado com as séries *Empossamento* (2003, prêmio do Panorama da Arte Brasileira de 2005) [pp. 164-5], e *Obra* (2012, encomendada e incorporada ao acervo do MAC USP a partir de sua exposição em 2013, que inaugurou o anexo expositivo da nova sede do museu) [pp. 168-9]. A série *Empossamento* foi apresentada ao público brasileiro na 27ª Bienal de São Paulo, em 2006. O que ela guarda em comum com a série *Obra* é justamente o fato de trabalhar com nosso imaginário do Brasil dos modernistas. Até porque, em *Empossamento*, a arquitetura modernista de Brasília é o cenário onde a história do País acontece; em *Obra*, o foco é a própria arquitetura, inicialmente construída para ser efêmera e abrigar uma exposição temporária, e agora adaptada para a permanência – o museu.

Colocamos em diálogo as obras de Restiffe com as de Marwan Rechmaoui e Ana Maria Tavares, presentes nesta exposição. Tavares, com seu *Palazzo. Desviante Triple_Dia L* (2011), empresta elementos paradigmáticos da arquitetura modernista – em especial alguns reconhecíveis nas edificações do parque Ibirapuera – para desfigurá-los. O artista libanês Marwan Rechmaoui, que havia participado com *Espectro* [pp. 112-3] da 27ª Bienal de São Paulo, revisita um projeto modernista dos anos 1960, no Líbano, para discutir sua degradação e sua ruína em um país dilacerado pela guerra. Nada mais apropriado para voltarmos à ideia de atualização. Ao falar de nossa “condenação ao moderno”, Pedrosa explicitava a atualização sempre entendida como o contemporâneo, o aqui e agora, que vimos se refletir naquilo que formou os acervos do MAM e do MAC USP. Nesse sentido, *Inventário arte outra, JPII* (2015) [pp. 118-9], de Gustavo von Ha, vem parodiar essa nossa cultura do “atual”. Von Ha pinta um falso Jackson Pollock, que ele inventou a partir de um estudo atento dos processos de trabalho do artista norte-americano, por meio de documentários e registros em artigos e livros. Assim, ele problematiza as questões da originalidade (gesto do artista) e da autoria, que eram

próprias do modo como a arte moderna foi institucionalizada. Que ele escolha o célebre herói do expressionismo abstrato norte-americano para tratar disso é sintomático, inclusive, da maneira pela qual, nós aqui no Brasil, assimilamos esse modernismo de Pollock – leia-se aqui, não o Pollock artista, mas a imagem do Pollock projetada por uma política de hegemonia cultural norte-americana para o mundo, nos anos 1950 e 1960, que fizeram dos Estados Unidos o novo centro da arte ocidental. Embora a 4ª Bienal de São Paulo tenha recebido uma significativa sala Pollock como representação nacional dos Estados Unidos, nenhuma pintura dele foi incorporada ao MAM como premiação de aquisição, nem mais tarde ele foi propriamente entendido como uma lacuna nos acervos do MAM e do MAC USP. Pollock compõe esse ideário modernista internacional, mas não foi preciso que uma obra dele efetivamente estivesse aqui para nos articular a tal ideário. Bastava que fôssemos eternamente modernos, e depositários, no fim das contas, de um “cânone alternativo” – para usar uma expressão lançada pela curadoria do Panorama de 2009 –, isto é, de como nosso meio artístico dialogou com esse sistema de arte internacional.

**Helouise
Costa**

meta- morfo- ses da foto- grafia

entre o moderno
e o contemporâneo

Helouise
Costa
é curadora do
MAC USP

1. Este ensaio retoma e/ou reelabora muitas das ideias desenvolvidas anteriormente nas seguintes publicações: Helouise Costa. "Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970". *Anais do Museu Paulista*, v. 16, nº 2, 2008; Helouise Costa. "1949 – A fotografia moderna chega ao museu: os estudos fotográficos de Thomaz Farkas". In: Ana Cavalcanti et al. *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books/Fapesp, 2016.

mam70

43

"[...] a fotografia é a base tecnológica, conceitual e ideológica de todas as mídias contemporâneas." **Arlindo Machado**

Uma vista de cima para baixo nos apresenta uma tomada geral da exposição *Estudos fotográficos*, de Thomaz Farkas, montada em uma das salas do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), em sua sede na rua Sete de Abril. Realizada em meados de 1949, a mostra marcou o ingresso da fotografia nos museus de arte no Brasil, enquanto manifestação artística. As condições de sua realização e a radicalidade de seu projeto expográfico apontam para uma ruptura de paradigma em relação à chamada fotografia artística, de viés fotoclubista, praticada na ocasião. Tratava-se de uma mostra essencialmente propositiva, que deixava antever um novo papel para a fotografia no circuito de arte local, diante da inauguração, na capital paulista, de um dos primeiros museus de arte moderna do País.

Tomando a mostra *Estudos fotográficos* como ponto de partida, este ensaio irá percorrer algumas das exposições e ações realizadas no Museu de Arte Moderna de São Paulo e no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), que consideramos emblemáticas para a afirmação da fotografia como modalidade artística.¹ Pretende-se identificar preocupações comuns, que foram se entrelaçando ao longo da história das duas instituições e fizeram delas guardiãs de importantes acervos para o entendimento do processo de musealização da fotografia e de sua integração ao universo da arte contemporânea a partir da década de 1970. Propõe-se, assim, o estabelecimento de paralelos e contrapontos entre diferentes conjuntos de obras que testemunham o rompimento das rígidas fronteiras entre arte e fotografia e a instauração de um campo expandido em que a imagem fotográfica abdica da obrigatoriedade do suporte bidimensional e ganha o espaço por meio de objetos, livros de artistas, instalações e vídeos, entre outras possibilidades.

Estudos fotográficos: pensando a fotografia como arte moderna

A missão institucional do Museu de Arte Moderna de São Paulo, de consolidar e difundir a arte moderna no Brasil, não se limitou à afirmação dos meios tradicionais. Logo de início, o MAM incluiu a arquitetura, a fotografia e o cinema entre as modalidades artísticas por ele contempladas, numa clara referência ao modelo congênere norte-americano do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), inaugurado duas décadas antes.² A Comissão de Fotografia, já instituída por ocasião da abertura da mostra inaugural do MAM, foi formada por Thomaz Farkas, Francisco Albuquerque, Benedito Duarte e Eduardo Salvatore.³

Não por acaso, todos os membros da Comissão de Fotografia do MAM eram integrantes do Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), entidade que congregava os praticantes da fotografia artística no Estado de São Paulo e organizava o Salão Internacional de Arte Fotográfica, apresentado anualmente na Galeria Prestes Maia. O FCCB teve presença constante na programação do museu até meados da década de 1950, como demonstra a realização das exposições individuais de três de seus associados, entre os quais Thomaz Farkas, e a intermediação de uma mostra coletiva de fotografia alemã.

Muito embora Thomaz Farkas tenha idealizado *Estudos fotográficos* como uma retrospectiva de sua produção, durante o período em que ainda era membro do FCCB, a exposição distanciou-se radicalmente dos protocolos de exibição da fotografia artística preconizados pelo fotoclubismo. O padrão adotado na década de 1940 envolvia o uso de molduras e *pas-se-partouts*, além da distribuição das fotos em linha reta, com espaçamentos regulares.⁴ Tendo se filiado ao Bandeirante em 1942, Farkas foi um dos pioneiros da fotografia moderna naquele contexto, juntamente com Geraldo de Barros e German Lorca. Ele passou a utilizar enquadramentos atípicos e adotou um rigoroso apuro formal, chegando algumas vezes aos limites do abstracionismo [p. 121]. Ao mesmo tempo, lançou um olhar

Exposição *Estudos fotográficos*, de Thomaz Farkas, montada no MAM, em sua sede na rua Sete de Abril, 1949. Fonte: Thomaz Farkas Estate.

2. O Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) foi inaugurado em 1929 de acordo com projeto de Alfred Barr, que previa a organização do museu em torno de departamentos específicos, entre os quais os de pintura e escultura, arquitetura, fotografia e cinema. Já as comissões instituídas por ocasião da fundação do MAM contemplavam as áreas: arquitetura, cinema, folclore, fotografia, música, pintura e escultura, além das comissões de exposições e de gráfica. Ver: Sybil Gordon Kantor. *Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge, MA e Londres: MIT Press, 2002; Léon Degand. *Do figurativismo ao abstracionismo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1949 (catálogo de exposição), pp. 10-1.

3. Léon Degand, op. cit.

4. Sobre os salões fotoclubistas ver: Helouise Costa. "O Foto Cine Clube Bandeirante no Museu de Arte de São Paulo". In: Adriano Pedrosa (org.). *MASP FCCB*. Coleção Museu de Arte de São Paulo-Foto Cine Clube Bandeirante. São Paulo: MASP, 2016.



renovado, de caráter documental, sobre aspectos da cultura popular carioca e sobre os bastidores de espetáculos de dança moderna. *Estudos fotográficos* iria, portanto, transitar entre o figurativismo e o abstracionismo, materializando, no âmbito da fotografia, o debate trazido pela exposição inaugural do MAM realizada alguns meses antes.

A exposição de Thomaz Farkas no MAM foi aberta em 21 de julho de 1949, paralelamente à mostra de pinturas abstratas de Cícero Dias, e contou com projeto expográfico dos arquitetos Jacob Ruchti e Miguel Forte.⁵ Na parede principal da sala foi instalada uma estrutura formada por faixas paralelas, sobre as quais foram fixadas fotografias em diferentes alturas, de maneira esparsa e irregular. É possível identificar também, por meio dos registros fotográficos da exposição, que nessa mesma estrutura foram dispostos quadrados e retângulos, alguns claros e outros escuros, que intensificavam o caráter gráfico da montagem e explicitavam a sua filiação aos princípios construtivos. A estrutura conferia leveza às fotografias, que pareciam flutuar, devido à distância que guardavam da parede e das sombras projetadas sobre ela. A exposição contou, ainda, com suportes prismáticos, de corte triangular, fixados por meio de fios no teto e no piso da sala, onde foram exibidas fotografias de dança, com o objetivo, ao que tudo indica, de intensificar a ideia de movimento.

A ausência de molduras, a distribuição dinâmica das imagens e a variação de cores e/ou tons das paredes e suportes constituem alguns dos recursos empregados na exposição *Estudos fotográficos*, que ainda hoje surpreendem pelo impacto visual e pela excepcionalidade em relação às mostras de fotografia realizadas no período.⁶ A recepção da exposição pode ser avaliada, em parte, pelas matérias publicadas na grande imprensa e nas revistas especializadas, que analisaram as fotografias de maneira isolada, sem levar em consideração o projeto como um todo.⁷ Além disso, ignoraram o fato de ter sido a primeira exposição de fotografia realizada em um museu de arte no Brasil, o que poderia ter iniciado um debate sobre o estatuto da fotografia enquanto arte moderna e sua musealização. Essa mostra só encontraria paralelo na exposição *Fotoforma*, realizada por Geraldo de Barros, pouco tempo depois, no Museu de Arte de São Paulo (MASP).⁸ [p. 125]

5. A participação de profissionais de arquitetura na elaboração de projetos e montagens de exposições era algo inusual naquele período no país. Miguel Forte depois iria atuar no projeto expográfico do Pavilhão da 1ª Bienal de São Paulo no Trianon. Ver: Mônica Junqueira Camargo. Arquiteto Miguel Forte, 1915-2002. Arquitextos. *Vitruvius*, 030.05 ano 03, nov. 2002. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.030/732>.

6. Até o momento não foram encontrados o projeto da exposição ou documentos escritos a respeito. A descrição aqui apresentada baseia-se unicamente na análise dos registros fotográficos produzidos por Thomaz Farkas.

7. Ver: "Fotografias de Thomaz Farkas". *O Estado de São Paulo*, Seção Arte e Artistas, 6 ago. 1949, p. 6 [s.a.]; "Exposição Thomaz Farkas". *Iris*, nº 29, jun. 1949, pp.17-8 e 20; "Exposição Thomaz J. Farkas". *Boletim Foto Cine*, nº 39, jun. 1949, p. 14.

8. Sobre a exposição *Fotoforma*, ver: Heloisa Espada. *Geraldo de Barros e a fotografia*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles e Sesc, 2014.

9. Miguel Forte e Ruchti fizeram juntos uma viagem de estudos aos Estados Unidos no final do curso de arquitetura realizado na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Já Thomaz Farkas tinha viajado com seu tio para comprar materiais e equipamentos para a Fotóptica. Ver: Miguel Forte. *Diário de um jovem arquiteto. Minha viagem aos Estados Unidos em 1947*. São Paulo: Ed. Mackenzie, 2001.

10. Essa descoberta foi apresentada pela curadora Sarah Meister em sua conferência no Seminário "In Black and White: photography, race and the modern impulse in Brazil at Midcentury", realizado no MoMA em maio de 2017. Sobre a exposição *In and Out of Focus: a Survey of Today's Photography*, ver: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2396?#installation-images>.

11. "Probably, I must have forgotten, while I was there, to tell how impressed I was with everything in the museum, and how nice it was from you to receive me. I am only sorry that I cannot take part more fully in the museum's activities in New York. What I saw in the States was excellent and it was like a cold shower in a warm day: refreshing and revigorating. [...] There is something else: in S. Paulo there will be a Museum of Modern Art, opening on jan. 25. Somehow they put me on the photography committee and I would like to ask you extra-officially if there would be any means to loan some pictures or do some kind of exchange activities". Fonte: Thomaz Farkas Estate (tradução livre da autora).

É importante destacar que, assim como Ruchti e Forte, Farkas havia viajado para os Estados Unidos, entre 1947 e 1948, antes de conceber a exposição do MAM.⁹ As visitas que eles realizaram a museus e galerias norte-americanos, em especial ao MoMA, deixaram marcas profundas na mostra do MAM, seja nas soluções expográficas adotadas, seja na própria concepção de fotografia que a exposição veio a materializar. Pesquisas recentes demonstraram que Farkas teve oportunidade de visitar a exposição *In and Out of Focus: a Survey of Today's Photography*, que contou com a curadoria de Edward Steichen e ficou em cartaz no MoMA entre abril e julho de 1948.¹⁰ Algumas das soluções ali adotadas foram adaptadas para a exposição do MAM, tais como a abolição das molduras, variação do tamanho e formato das imagens, além do uso de diferentes tons ou cores nos suportes.

Thomaz Farkas deixa claro o impacto que a viagem lhe causou em correspondência enviada a Edward Steichen após o seu retorno ao Brasil, em janeiro de 1949. Farkas informa ao diretor do Departamento de Fotografia do MoMA já ter enviado pelo correio as cópias de suas fotos, como haviam combinado, e demonstra o seu comprometimento com a inauguração do MAM, externando sua intenção de incluir a fotografia na programação do museu em futuro próximo.

Provavelmente eu devo ter esquecido enquanto estive aí de dizer o quanto fiquei impressionado com tudo no museu e como foi gentil de sua parte me receber. Eu apenas lamento não ter podido participar mais intensamente das atividades do museu em Nova York. O que eu vi nos Estados Unidos foi excelente e foi como uma ducha fria em um dia quente: refrescante e revigorante. [...] Há mais uma coisa: em São Paulo haverá um Museu de Arte Moderna abrindo no dia 25 de janeiro. De alguma forma acabaram me colocando no Comitê de Fotografia e eu gostaria de perguntar a você extraoficialmente se haveria meios para empréstimo de algumas fotografias ou para fazer algum tipo de intercâmbio de atividades.¹¹

Farkas antecipa a Steichen o fato de ter sido convidado para assumir a Comissão de Fotografia do museu brasileiro, o que veio, de fato, a se concretizar. Ele só não sabia que tal comissão teria vida curta e seria extinta já em outubro de 1949, inviabilizando que colocasse em prática os seus planos para o museu.¹²



A exposição *Estudos fotográficos*, de Thomaz Farkas, foi antes de tudo uma aposta na expansão da fotografia para além das regras da fotografia artística, dos usos aplicados da imagem fotográfica e das categorias estanques da arte moderna. Além disso, colocou-se em consonância com o que se fazia naquele momento na capital cultural norte-americana, especialmente no MoMA e na Galeria Peggy Guggenheim. Talvez seja justamente por esses motivos que sua proposta não tenha sido bem compreendida e assimilada no circuito local, seja no campo da arte, seja no ambiente fotoclubista.

Após a realização dessa mostra, o MAM iria apresentar exposições de outros dois membros do FCCB: German Lorca, em junho de 1952, e Ademar Manarini, em julho de 1954. [p. 123; p. 124] Além disso, o clube ocupou uma sala especial na 2ª Bienal de São Paulo, em 1953, quando o evento ainda integrava as atividades do museu. Um editorial do *Boletim Foto Cine*,

Exposição *In and Out of Focus: a Survey of Today's Photography*, realizada no MoMA em 1948. Fonte: MoMA Archives. Foto: © 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

12. A notícia da extinção das comissões do MAM foi comunicada a Thomaz Farkas por Lourival Gomes Machado, então diretor do museu. Lourival Gomes Machado. Correspondência datada de 18 out. 1949 (datilografada). Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, Fundo MAM SP.

13. "Nota do mês", *Boletim Foto Cine*, dez. 1954.

14. Sobre a produção fotográfica de Fernando Lemos, ver: Vera d'Horta (org). *Lá e cá – retrospectiva Fernando Lemos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.

publicado no fim de 1954, demonstra a existência de um projeto de colaboração entre o FCCB e o MAM, que previa a realização de ações de médio e longo prazo.

Podemos anunciar a feliz conclusão de um convênio entre o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Foto Cine Clube Bandeirante para a realização – já agora em caráter oficial e em íntima colaboração entre as duas entidades – do Concurso Internacional de Fotografia Moderna, integrando a III Bienal a se realizar no próximo ano, bem como para a criação do Museu de Fotografia, realizações cujo alcance, significado e importância não precisamos esclarecer.¹³

Não foi possível determinar o motivo pelo qual tal convênio não veio a se concretizar, mas o fato é que a última ação conjunta entre o museu e o Bandeirante foi a realização da mostra *Otto Steinert e seus discípulos*, apresentada em meados de 1955.

Nos seus primeiros seis anos de existência, o MAM promoveu uma fotografia de herança modernista, que transitava entre o figurativismo e o abstracionismo, tal como praticada por alguns dos membros do FCCB. A única exceção ficou por conta de uma mostra de Fernando Lemos, fotógrafo não filiado ao clube, realizada entre agosto e setembro de 1953, que incluía também imagens de viés surrealista.¹⁴ [p. 133] A partir de 1955, o MAM deixaria de ter uma agenda regular dedicada à fotografia, que seria retomada somente na década de 1980. A transferência de seu acervo para a Universidade de São Paulo em 1963 instaurou uma grave crise institucional, que explica em grande parte esse longo hiato. Cabe destacar que as exposições realizadas no período não resultaram na incorporação de fotografias ao acervo. A vertente modernista do FCCB teria de aguardar algumas décadas para ingressar de fato no MAM.

A fotografia experimental e o colecionismo multimídia no MAC USP

A chegada da década de 1970 marca o início de um período de grande vitalidade para a fotografia no Brasil, na medida

em que ela ingressa pela primeira vez nos acervos dos museus de arte, torna-se objeto de um novo mercado, com o surgimento das galerias especializadas, e passa a integrar o repertório de artistas contemporâneos, desejosos de questionar a autonomia da obra de arte apregoada pelo modernismo. Segundo Walter Zanini, primeiro diretor do MAC USP, a fotografia teve um papel fundamental naquele contexto: “Havia uma certeza da importância da mídia fotográfica. A entrada da fotografia no museu veio no bojo da explosão dos suportes tradicionais. De um lado estavam os fotógrafos clássicos e de outro a desmaterialização”.¹⁵

A dualidade apontada por Zanini marcou a presença da fotografia no museu a partir de então.¹⁶ Entre maio e junho de 1970, o MAC USP apresentou uma grande exposição do fotógrafo Henri Cartier-Bresson organizada pelo MoMA, com curadoria de John Szarkowski. A excelente repercussão da exposição na imprensa e o sucesso junto ao público visitante fundamentaram a criação de uma comissão encarregada de implantar um Setor de Fotografia no museu. A primeira exposição organizada pelo grupo, intitulada *9 fotógrafos de São Paulo*, contou com George Love, Claudia Andujar, Maureen Bisilliat, Boris Kossoy, Cristiano Mascaro, José Xavier, Derli Barroso, Miguel Viglioglia e Aldo Simoncini. Os participantes apresentaram trabalhos muito diversos entre si, não apenas em relação à temática, mas também aos modos de expor e às abordagens, que questionavam, em grande medida, a fotografia documental, avançando as fronteiras rumo à ficção [p. 132]. Essa mostra marcou o ingresso da fotografia no acervo do MAC USP por meio de doações e aquisições de várias das obras expostas. [p. 128; p. 131]

A explosão dos suportes tradicionais mencionada por Walter Zanini abriria caminho para o experimentalismo. É o que mostra boa parte das exposições realizadas no MAC USP na década de 1970, cujo principal objetivo era atualizar o acervo do museu em relação à produção contemporânea.¹⁷ Dentre aquelas mais diretamente vinculadas à imagem fotográfica estava a *Fotografia experimental polonesa*, apresentada em 1974,¹⁸ e a mostra *Multimedia 3* que, já em 1976, chamava a atenção para o uso da fotografia na arte conceitual – dela participaram obras de Regina Silveira [pp. 175, 184-5], Artur Barrio [p. 180] e

15. Entrevista concedida por Walter Zanini à autora em abr. 2006.

16. Uma análise detalhada da presença da fotografia no MAC USP pode ser encontrada no artigo já mencionado: Helouise Costa. “Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970”.

17. Sobre a atuação de Walter Zanini no MAC USP, ver: Cristina Freire. *Walter Zanini, escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2014.

18. Essa exposição foi apresentada no Centro de Arte y Comunicación (CAYC) antes de ser enviada ao Brasil. Tratava-se de uma instituição fundada em 1968, na cidade de Buenos Aires, dirigida por Jorge Glusberg, voltada para a promoção, exibição e reflexão sobre arte segundo uma perspectiva ampla e interdisciplinar. A maioria dos artistas que fizeram parte da exposição *Fotografia experimental polonesa* são hoje considerados expoentes do conceitualismo em seu país e têm sido objeto de estudos e exposições retrospectivas recentes.

19. “O que seria então o objeto? Uma nova categoria ou uma nova maneira de ser da proposição estética? A meu ver, apesar de também possuir esses dois sentidos, a proposição mais importante do objeto, dos fazedores de objeto, seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética”. Hélio Oiticica. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 102.

20. Ver: Helouise Costa. *Waldemar Cordeiro e a fotografia – arte concreta paulista*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

21. Entrevista fornecida à autora em abril de 2006.

Regina Vater [p. 178], entre outros. Mesmo sem alarde, a imagem fotográfica fez-se presente também nas mostras voltadas à produção de jovens artistas, como em algumas edições da *Jovem Arte Contemporânea*, e na *Prospectiva’74*, sendo que essa última estabeleceu um intenso intercâmbio internacional. Por volta de meados da década de 1970, evidencia-se a opção de Zanini pelo entendimento da fotografia como integrante das poéticas contemporâneas e não como obra de arte autônoma. [p. 127; p. 142; p. 158; p. 182]

Todas essas exposições trouxeram a público as inquietações de fotógrafos e artistas a respeito da arte e da sociedade, num momento de violenta repressão política, não só no Brasil como em diversos países da América Latina e do Leste Europeu. Nesse contexto, os “fazedores de objetos”, para usar um termo empregado por Hélio Oiticica,¹⁹ talvez tenham sido os primeiros a romper com a autonomia da pintura e da escultura modernas. A trajetória de Waldemar Cordeiro é emblemática nesse aspecto, na medida em que ele abandona o concretismo e passa a se dedicar à produção de objetos. Denominados de “popcretos” por Augusto de Campos, esses objetos materializam uma crítica aos acontecimentos da década de 1960 e com frequência incorporam a imagem fotográfica,²⁰ como é o caso de *O beijo*, um dos primeiros popcretos produzidos por Cordeiro. A obra foi apresentada no Panorama da Arte Brasileira de 1972, no MAM, um ano antes da morte do artista, e doada posteriormente ao MAC USP por sua família.

Por meio do humor e da ironia, *O beijo* aponta para o avanço dos meios de comunicação de massas no Brasil, para o fenômeno de apropriação e reapropriação contínua das imagens pela indústria cultural e para a mercantilização das relações humanas. [pp. 136-7] Muitos desses questionamentos encontram fortes ressonâncias no acervo do MAC USP, em especial nas obras dos artistas poloneses anteriormente mencionados, assim como em obras incorporadas em anos mais recentes. A fragmentação do corpo, a exploração do autorretrato e a ênfase na materialidade da imagem fotográfica também são recorrentes. [pp. 138-9; p. 147; p. 157] Vê-se, ainda, a autorreferencialidade de certas obras que se remetem à história da arte e, ainda, a problematização das relações entre o pictórico e o fotográfico. [pp. 134-5; p. 144; p. 145; p. 165; pp. 166-7]

De acordo com Walter Zanini, as exposições realizadas no MAC USP na década de 1970 deram início a um “coleccionismo multimídia” no museu.²¹ De fato, o entendimento da fotografia no contexto ampliado das práticas artísticas contemporâneas marcou o perfil do acervo do MAC USP desde então. Após os anos 1970, a universidade não mais disponibilizaria verbas para aquisições e o museu não iria estabelecer ações específicas para angariar doações de obras ao longo das décadas seguintes. Somente na gestão de Tadeu Chiarelli como diretor do MAC USP, entre 2010 e 2014, seria retomada uma política de aquisições, o que resultou na incorporação de obras que vieram reforçar o perfil original do acervo no que tange à fotografia, princípio que continua vigente atualmente no museu. [pp. 168-9; pp. 170-1]

Fotografia pura e fotografia contaminada no acervo do MAM²²

Após a retomada de suas atividades e das ações que visavam à constituição de um novo acervo, o MAM implantou a I Trienal de Fotografia, em 1980. Sob o patrocínio da Kodak do Brasil, a mostra resultou no núcleo inicial de fotografias do museu com as obras premiadas na ocasião, sendo todas de cunho documental ou fotojornalístico. Esse núcleo contemplou obras de Orlando Brito, Anna Mariani e Caíca, entre outros. Apesar de sua importância institucional, o evento não teve continuidade e foi substituído pela I Quadrienal de Fotografia, realizada em 1985. Mesmo tendo gerado um novo conjunto de aquisições – Alair Gomes, Madalena Schwartz e Carlos Fadon Vicente –, a mostra também se limitou a uma única edição. A ausência de ações sistemáticas voltadas à aquisição de fotografias perdurou até meados da década de 1990. Destaca-se, enquanto iniciativa isolada, a incorporação de obras de Paula Trope e Rochelle Costi, como Prêmio Aquisição do Panorama da Arte Brasileira 1995.²³

A situação só iria se modificar a partir de 1996, quando o museu passou a investir no colecionismo fotográfico segundo duas

22. Sobre a presença da fotografia no acervo do MAM, ver: Tadeu Chiarelli. “A fotografia brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo”. In: Eder Chiodetto. *Dez anos do Clube de colecionadores de fotografia do MAM*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010.

23. As obras foram *Triptico* (da série *Os meninos*) e *Para as dúvidas da mente*, respectivamente. Paula Trope e Rochelle Costi integram uma nova geração surgida no final dos anos 1980, constituída por produtores de imagens que não se autoidentificavam como fotógrafos e que iriam marcar a fotografia nas décadas de 1990 e 2000. Podemos citar também Rosângela Rennó, Rubens Mano, Cássio Vasconcelos e Cristina Guerra, entre outros.

24. Destaca-se aqui a mostra *Identidade/Não identidade: a fotografia brasileira atual*, realizada em 1997.

25. O conceito de fotografia contaminada foi estabelecido por Chiarelli, pela primeira vez, na curadoria da exposição de mesmo nome realizada no Centro Cultural São Paulo, no segundo semestre de 1994. Nessa exposição, ele apresentou obras de Hudinilson Jr., Iole de Freitas, Rochelle Costi, Rosana Paulino e Rubens Mano, entre outros. Ver: Tadeu Chiarelli. “A fotografia contaminada”. In: Tadeu Chiarelli. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999.

26. Ao longo desse período o projeto contou com os seguintes curadores responsáveis: Tadeu Chiarelli (2000-2006) e Eder Chiodetto (desde 2007).

27. Não se pode deixar de comentar a contribuição do Comodato Eduardo Brandão e Jan Fjeld, recebido pelo MAM em 2006, para o enriquecimento do acervo no que se refere à fotografia, mesmo se considerando o caráter provisório dos comodatos. [p. 154]

frentes: a “fotografia pura” e a “fotografia contaminada”. Tais parâmetros, estabelecidos pelo então curador-chefe do museu, Tadeu Chiarelli, estiveram na base do programa de aquisições que ele implantou em sua gestão, entre 1996 e 2000, bem como das exposições que privilegiaram a fotografia, realizadas sob sua curadoria.²⁴ Segundo ele, a fotografia pura seria “entendida como aquela fotografia fundamentalmente bidimensional e voltada para a exploração das especificidades do meio fotográfico”, ao passo que o adjetivo “contaminada” referia-se à fotografia “interessada em articular as especificidades da modalidade fotográfica com outras modalidades artísticas, como a performance, a instalação, o objeto tridimensional etc.”.²⁵ Esses parâmetros resultaram na incorporação de um amplo espectro de proposições artísticas ao acervo do MAM, seja por meio de obras de artistas como Rosângela Rennó, Rubens Mano, Cris Bierrenbach, Vicente de Mello, Mauro Restiffe e Marcelo Zocchio, seja por intermédio das fotografias de German Lorca, Tuca Reinés, Tiago Santana, Rômulo Fialdini, Cristiano Mascaro e Luiz Braga, para citar apenas alguns. [p. 151; p. 159]

A política estabelecida por Chiarelli para a fotografia ganharia continuidade por meio do Clube de Colecionadores de Fotografia. Criado em 1999 por iniciativa de Rejane Cintrão e colocado em prática no ano seguinte, tinha como objetivo ampliar o acervo e, ao mesmo tempo, incentivar o colecionismo privado. O clube completa 18 anos em 2018, quando se comemora o aniversário de sete décadas do museu.²⁶ Um olhar retrospectivo sobre as obras encomendadas no âmbito desse programa denota a sua importância para a ampliação do acervo e o aprofundamento dos debates sobre os limites do fotográfico.²⁷ As escolhas têm buscado cobrir lacunas históricas e ao mesmo tempo investir na produção contemporânea. [p. 122; p. 129; p. 132; p. 149; p. 164; p. 191]

No arco temporal que abarca os setenta anos de existência do MAM, buscou-se estabelecer um paralelo inédito entre os acervos dos dois museus – MAM e MAC USP –, no que tange ao fotográfico. Revela-se, assim, o caráter complementar que

assume o patrimônio angariado por essas duas instituições colecionadoras para a revisão das narrativas acerca das metamorfoses pelas quais passou a fotografia – não só como objeto, mas como conceito – ao longo das últimas sete décadas no Brasil.²⁸ Que a presente exposição e a salutar proximidade que ela materializa entre os dois museus não nos deixe esquecer que as obras que integram os acervos de qualquer museu trazem as marcas das negociações, dos conflitos e dos consensos que possibilitaram a sua institucionalização – marcas que fazem da arte, afinal, uma poderosa ferramenta crítica para projetarmos o futuro que desejamos, enquanto sociedade, para as nossas instituições.

28. Novas possibilidades de contextualização da presença da fotografia nos acervos dos museus de arte têm surgido nos últimos anos, como mostra a excelente pesquisa de Mariano Klatau Filho. Ver: Mariano Klatau. *Antilogias: o fotográfico na Pinacoteca*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2017.

**Felipe
Chaimovich**

da ilus-
tração
pedagó-
gica ao
museu
como
escola

A missão pedagógica do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) permite compreender tanto a permanência de um valor seminal ao longo dos setenta anos de existência da instituição, como a radical mudança pela qual passou nas últimas duas décadas. Desde sua fundação, o museu exerceu atividades educativas complementares às exposições. Porém, durante a atual gestão, o setor educativo passou a trabalhar junto à curadoria das mostras e a trazer novos desafios para a prática expositiva.

A criação do primeiro museu dedicado à arte moderna na cidade de São Paulo trazia o desafio da formação de público próprio. O objeto da instituição era polêmico na cidade, desde que a mostra de Anita Malfatti suscitara um debate acerca da arte moderna em 1917, culminando na Semana de 1922. O primeiro diretor do museu, ciente da situação, planejou uma seção educativa que acompanharia a mostra inaugural, por ele organizada. Léon Degand, crítico de arte belga residente em Paris, ainda na Europa fora convidado pelo fundador do MAM, Cicillo Matarazzo, para organizar a exposição *Do figurativismo ao abstracionismo*. Degand já era defensor da abstração, mas sabia da adversidade de parte dos críticos a tal posição, pois ele mesmo a enfrentara diante dos partidários do realismo, durante o Congresso Internacional de Críticos de Arte, em Paris, em 1948.¹

Na mostra paulistana, seria defendida a visão de que a arte moderna estava transitando do impressionismo rumo à abstração, em suas formas mais vanguardistas, como escreveu Degand no catálogo: “é evidente hoje em dia que, depois dos sucessores imediatos do impressionismo, a situação geral das artes plásticas está dominada por um desenvolvimento por parte dos pintores da consciência da autonomia da sua arte”.²

Para sustentar essa posição perante o público, o diretor convidado pretendia expor sua visão da história da arte moderna por meio de reproduções fotográficas de quadros. Complementando a mostra de quadros originais, a sequência de reproduções teria propósito pedagógico, ensinando um conteúdo determinado como justificativa da evolução do figurativo, ausente da exposição, ao abstrato, representado pela totalidade das obras reunidas. Em maio de 1948, Degand já escrevera a Matarazzo sobre seu plano para as seções que comporiam a mostra; a primeira delas seria documental, com as reproduções fotográficas em impressões coloridas, mostrando a evolução da pintura e da escultura desde o impressionismo até o cubismo; a segunda seção seria dedicada a produções “praticamente não figurativas” e a terceira a obras totalmente abstratas.³

A fotografia foi utilizada nessa mostra pedagógica como uma técnica que ga-

1. Claudia Ribeiro. *De la figuration à l'abstraction: Léon Degand au Musée d'Art Moderne de São Paulo* (mimeo). São Paulo, 1993, p. 23.

2. Léon Degand. *Do figurativismo ao abstracionismo*. São Paulo: MAM, 1949 (catálogo de exposição), p. 27.

3. Claudia Ribeiro, op.cit., p. 25.

rantiria a veracidade da história narrada por meio do ciclo visual de impressões e, por isso, considerada um documento em si. O ciclo visual reunido tinha, pois, a pretensão de transmitir uma história da arte moderna tida como única e verdadeira, à qual o público do museu deveria ter acesso para poder fruir do repertório das obras originais que seriam expostas a partir da inauguração. A técnica fotográfica, considerada documentação da verdade, reforçaria a percepção de que se tratava de uma história inquestionável. Desde então, as mostras didáticas compostas de reproduções fotográficas impressas foram frequentes ao longo dos primeiros quinze anos de existência do MAM.

A linha pedagógica adotada pelas exposições com reproduções inscreve-se numa concepção de museu como instituição disciplinadora de seu público. Tal prática teve início com a utilização dos museus como instrumentos de política de Estado, a partir da metade do século XIX. A Grã-Bretanha e a França foram pioneiras nesse direcionamento dos museus. Ambos os países haviam enfrentado situações de conflito do governo com a classe operária em 1848. Na Grã-Bretanha, criou-se uma nova modalidade de exposição que apresentaria à população como um todo uma visão única da história, independentemente da divisão das classes sociais, visando a produzir uma

percepção de uma sociedade unificada em função de um passado comum e de um projeto de futuro: a Exposição Universal.⁴ A França realizou sua primeira Exposição Universal em 1855, e, a partir de então, os dois países passaram a reposicionar seus museus em função de uma prática de exposições disciplinadoras, propondo uma história única e comum que justificasse a pacificação da sociedade e uma superação dos conflitos sociais.⁵ Nos museus de arte, a disposição sequencial das obras daria conta da representação da história única como linear e evolutiva. Sob tal aspecto, a seção de reproduções que integrava a mostra *Do figurativismo ao abstracionismo* pretendia apresentar ao público o sentido único e necessário da história da arte moderna que, por sua vez, reforçaria a interpretação de que esse sentido tendia então rumo à arte abstrata.

Entretanto, a prática pedagógica no MAM modificou-se ao longo das duas últimas décadas. Durante a gestão de Milú Villela como presidente do museu, a função de transmitir uma história da arte moderna única para o público foi substituída pelo desafio da inclusão de diferentes classes sociais e de grupos com necessidades específicas, por meio do respeito à diversidade de percepções sobre a história em geral e sobre a arte em particular. Estabeleceu-se um

setor educativo dentro da estrutura do museu que, além de ampliar o programa de visitação escolar, passou a oferecer cursos para os professores que trariam seus alunos ao museu; foi criado ainda, como parte do educativo, o programa Igual Diferente, visando ao desenvolvimento de um método de trabalho com os diversos públicos, entre eles pessoas com deficiência, usuários de serviços de saúde mental e pessoas em situação de vulnerabilidade social.

A combinação dessas ações do novo setor educativo era coordenada a partir de um princípio norteador: a posição do museu não seria mais informar o público sobre um conteúdo de história da arte pressuposto para a fruição plena das exposições, mas estimular a reflexão por meio de diálogo e de dinâmicas lúdicas que o levassem a descobrir as próprias questões, em contato com as obras expostas. Assim, o público deixava de ser tratado como passivo em relação à recepção da informação, para se tornar agente da própria visita.

A mudança de princípios na prática pedagógica do MAM estendeu-se à relação com a curadoria de exposições. O setor de curadoria foi desafiado a conceber exposições em colaboração com o educativo do museu, em vez de apenas transmitir os conteúdos já estabeleci-

dos, para que as atividades pedagógicas fossem concebidas a posteriori. Assim resultou uma mostra como a *2080*, realizada em 2003; nessa exposição sobre a produção brasileira da década de 1980, a montagem era móvel, pois todos os painéis tinham rodas, e um sistema de encaixe facilitava a mudança dos agrupamentos. A curadoria trabalhou em conjunto com o educativo: foi desenvolvida uma sequência de jogos a serem propostos ao público e cujos resultados eram interpretados por ambos os setores a cada duas semanas; a partir dessas interpretações, toda a exposição era remontada ao final desse período, iniciando uma nova rodada de jogos, cujos resultados seriam novamente interpretados, gerando quatro montagens sucessivas ao longo do período expositivo. Os jogos não eram centrados em conteúdos de história da arte, logo não havia uma demanda por um conhecimento determinado que diferenciaria vencedores de perdedores; tratava-se, antes, de situações lúdicas que permitiam avaliar as formas de interação do público com a montagem da sala expositiva e como essa interatividade variava conforme as sucessivas alterações quinzenais. Desde então, a convivência entre os setores da curadoria e do educativo tornou-se permanente, embora houvesse algumas exposições em que esse contato tenha sido mais intenso do que em outras.

4. Asa Briggs. "Prince Albert and the Arts and Sciences". In: John Phillips (ed.). *Prince Albert and the Victorian Age*. Cambridge: Cambridge Un. Press, 1981, pp. 51-9.

5. Tony Bennet. *The Birth of the Museum: history, theory, politics*. Londres: Routledge, 1995, pp. 89-102.

Ao se comemorar os vinte anos do setor educativo do MAM, foi concebida uma mostra que pusesse em evidência a prática que o MAM havia pioneiramente estabelecido no relacionamento dos aspectos pedagógicos com a atividade expositiva da instituição. A exposição *Educação como matéria-prima*, realizada em 2016, reuniu obras construídas sobre processos pedagógicos. Dentre as obras selecionadas estava o *Expediente* [p. 190], de Paulo Bruscky, pertencente à coleção do museu – a obra consiste em deslocar algum funcionário da instituição para dentro de uma mostra, instalando-o em uma escrivaninha, para lá transferindo todos os seus instrumentos de trabalho e levando-o a cumprir seu expediente regular à vista do público durante o tempo que durar a exposição. Por meio de *Expediente*, foi possível deslocar todos os funcionários do setor educativo para trabalharem ao vivo dentro da exposição e em contato com as demais obras, que eram constituídas por processos de interação com o público, potencializando a situação em que a educação era o substrato mesmo de tudo o que era ali experimentado. Nessa mostra foi também exibida a obra de Luis Camnitzer [p. 200], que consiste em um adesivo na fachada do museu com os dizeres: “O museu é uma escola: o artista aprende a se comunicar com o

público; o público aprende a fazer conexões”; na ocasião, a obra foi adquirida para o MAM.

A partir dessa mudança profunda no posicionamento da pedagogia no museu, criou-se um modelo de relacionamento com o público do MAM que se afastou da noção inicial de transmissão de um conteúdo determinado sobre história da arte. Conforme Daina Leyton, coordenadora do setor educativo e uma das curadoras da mostra *Educação como matéria-prima*:

Sendo polos de encontro de muitas pessoas de diversas origens, os museus podem atuar em dois caminhos diferentes: o de contribuir na disseminação de uma lógica vigente e dominante que se queira reproduzir, ou o de trabalhar com o seu público acontecimentos e questões do mundo, libertadas de seu entendimento dominante, permitindo a resignificação de forma a investigar e criar possibilidades. [...] Enquanto o estudo da história da arte permite ter contato com testemunhos e expressões de diferentes épocas, contribuindo para o desenvolvimento de um olhar sensível e uma reflexão crítica sobre os diversos contextos mundanos passados ou atuais, o exercício de experimentação criativa permite imaginar e instituir possibilidades.⁶

6. Daina Leyton. “Curar uma exposição sobre a escola: um exercício de pensamento”. In: Jorge Larrosa (org.). *Elogio da Escola*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 247.

Helouise
Costa

mam70

educar para o moder- no: entre a biblio- teca e o museu

O uso de reproduções como ferramenta para a disseminação da arte foi um tema largamente debatido já no final do século XIX, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. Tal debate ampliou-se no período entreguerras devido a diversos fatores, entre os quais o grande avanço das técnicas industriais de reprodução fotomecânica em cores e as reflexões de André Malraux sobre o museu imaginário. A utopia de democratização do acesso à arte por meio da reprodutibilidade técnica ganhou espaço privilegiado nas discussões voltadas à reconstrução após a Segunda Guerra Mundial, tendo a UNESCO incentivado a realização de exposições de reproduções.

Nesse contexto, a Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo (BMSP) assumiu um importante papel no Brasil no início da década de 1940, no que foi seguida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP), inaugurados na capital paulista poucos anos depois. Iremos apresentar aqui um breve apanhado das exposições de reproduções de obras de arte realizadas especificamente em colaboração entre a Seção de Arte da BMSP e o MAM, nas décadas de 1940 e 1950, o que servirá de base para uma reflexão sobre o papel da reprodutibilidade na consolidação e formação de público para a arte moderna na capital paulista.¹

1. Trata-se dos resultados parciais de uma pesquisa ainda em curso, realizada no âmbito da bolsa de produtividade do CNPq vigente entre 2016 e 2019. Esse texto é uma versão modificada da comunica-

ção apresentada no Colóquio Labex Brasil-França: *Uma história da arte alternativa: outros objetos, outras histórias*, realizado pelo MAC USP, Unifesp e Labex Arts et Humanités 2H2, em 2016.

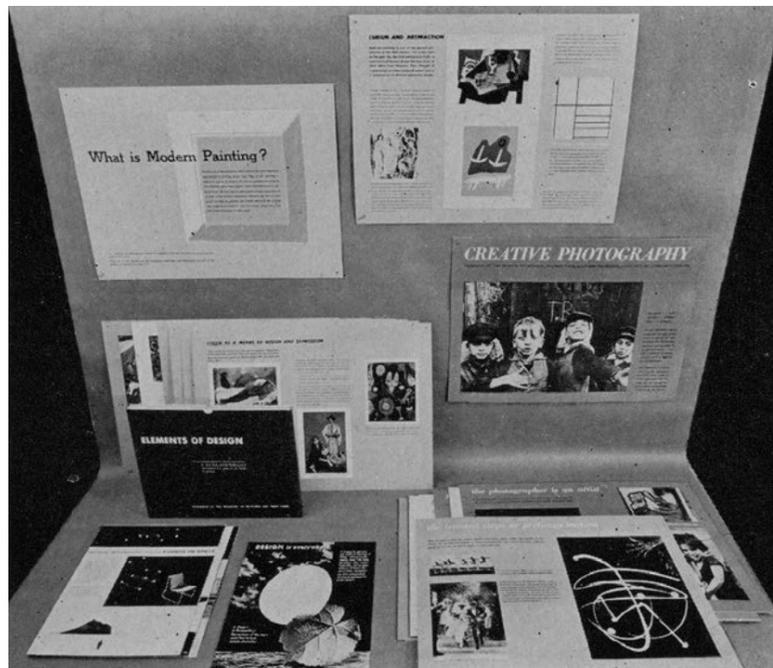
Em defesa da reprodutibilidade: Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Maria Eugênia Franco

Uma das primeiras menções ao uso das reproduções de obras de arte como instrumento de democratização do acesso à arte no nosso ambiente cultural encontra-se em um texto de Mário de Andrade, intitulado “Museus populares”, publicado em 1938. Na ocasião, Mário de Andrade, que era diretor do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, foi contundente em sua crítica ao conceito tradicional de museu e à precariedade dos museus de arte locais.

O que de principal nós podemos tirar da Gioconda, a reprodução dela nos dá. Sejamos reais. Em vez de tortuosos museus de belas-artes, cheios de quadros verdadeiros de pintores medíocres, com menos dinheiro abramos museus populares de ótimas reproduções feitas por meios mecânicos, com todas as escolas de artes representadas por seus gênios maiores e suas obras principais. Museus claros. Museus francos. Museus leais.²

Entre os colaboradores diretos de Mário de Andrade, na época em que escreveu essas linhas, estava o crítico de literatura e arte Sérgio Milliet, a quem ele designou

2. Mário de Andrade. «Museus populares». *Revista Problemas*. São Paulo, Ano I, nº 5, 1938.



Painéis de três exposições múltiplas desenvolvidas pelo MoMA: *What is modern painting?*, *Elements of Design* e *Creative Photography*.
Fonte: MoMA Archives.
Foto: © 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

para a direção da Biblioteca Municipal,³ em 1943. Ao assumir, Milliet deu início a uma coleção de obras de arte originais sobre suporte de papel e organizou uma exposição permanente de reproduções de pinturas estrangeiras. Essas ações seriam ampliadas com a criação da Seção de Arte da biblioteca, inaugurada em 1945, para cuja direção Sérgio Milliet indicou Maria Eugênia Franco, escritora e crítica de arte.⁴

Na direção da Seção de Arte, Maria Eugênia Franco investiu na criação do Gabinete de Estampas, voltado ao co-

lecionismo de obras de arte sobre papel originais, de artistas nacionais, que resultou na formação do primeiro acervo público de arte moderna do país. Paralelamente, implantou um programa de aquisições específico para reproduções de obras de artistas estrangeiros, integrado a uma agenda de exposições didáticas. Franco idealizou uma série de mostras que denominou genericamente de “Museu Imaginário”. No texto de abertura da exposição *Origens e evolução da pintura de Picasso*, realizada em agosto de 1949, Maria Eugênia Franco explica os princípios do programa.

3. A então BMSP, hoje Biblioteca Mário de Andrade (BMA).

4. Destaco o período entre 1946 e 1948, quando Franco estudou na Escola do Louvre com uma bolsa do governo francês e

realizou um estágio no setor de documentação da Organização das Nações Unidas (UNESCO), experiência que viria a ser fundamental para o desenvolvimento posterior de suas atividades na Seção de Arte, como veremos

adiante. Uma biografia de Maria Eugênia Franco pode ser encontrada em Andréa Andira Leite. “A experiência do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART) em São Paulo: uma revisão crítica”. São Paulo: Programa de

Pós-Graduação em Museologia. Universidade de São Paulo, 2017 (dissertação de mestrado).

5. Maria Eugênia Franco. Biblioteca Mário de Andrade, pastas sobre as exposições organizadas

pela Seção de Arte durante as décadas de 1940 a 1980 (release). Ver também: “Exposição didática sobre a pintura de Picasso. O museu imaginário da Seção de Arte da Biblioteca Municipal”. *Jornal de Notícias*, 10 ago. 1949.

Um artigo de Geraldo Ferraz publicado no *Jornal de Notícias* informa que, além das reproduções das obras dispostas nas vitrines no saguão da BMSP, a mostra contava também com material explicativo complementar em livros, álbuns e revistas expostos na Seção de Arte no primeiro andar, aos quais o público tinha livre acesso.⁶ No seu primeiro ano de existência, a Seção de Arte promoveu também uma mostra de reproduções denominada *Pintura norte-americana*. Ainda na década de 1940 ocorreram as

6. Geraldo Ferraz. “Origens e evolução da pintura de Picasso”. *Jornal de Notícias*, 29 jun. 1949.

7. *Diário de S. Paulo*, 9 mar. 1949.

8. Não foi possível, até

o momento, produzir um levantamento exaustivo das mostras de reproduções de obras de arte que aconteceram na Seção de Arte da BMSP a partir da década de 1940. Trata-se de uma tarefa em curso, que demandará ainda

uma minuciosa pesquisa em jornais de época e uma boa dose de sorte na descoberta de fontes complementares. Agradeço a Natan Tiago Batista Serzedello, analista de informações da Seção de Arte da Biblioteca Mário

de Andrade, pelo suporte dado a esta pesquisa.

9. Deixo registrada a colaboração da bolsista Sophia Faustino Freiria de Souza, do Programa Unificado de Bolsas de Estudo para Estudantes de

Graduação (PUB), 2018-2019, da Universidade de São Paulo, que vem trabalhando na complementação do levantamento das exposições citadas neste artigo desde dezembro de 2017.

seguintes exposições: *Pintores impressionistas*; *Escolas da pintura moderna*; *Influência dos pós-impressionistas Cézanne, Gauguin e Van Gogh no cubismo, fauvismo e expressionismo*;⁷ além de *Renascença italiana*, entre outras.⁸

Em prol da educação do público

A partir do final da década de 1940, os museus de arte recém-inaugurados iriam incorporar as exposições de reproduções de obras em suas programações. Destaca-se nesse contexto a colaboração estabelecida entre a Seção de Arte e o MAM. A partir da abertura do museu, as duas instituições passaram a realizar exposições conjuntas e/ou complementares.⁹ Segundo Sérgio Milliet, a mostra de reproduções *Origens e evolução da pintura de Picasso* foi acompanhada de uma exposição das obras do artista existentes em São Paulo, apresentada no MAM.

Aproveitando a oportunidade dessa exposição, juntou o Museu de Arte Moderna os poucos Picassos existentes em nossa cidade. Onze somente e não dos mais característicos, embora entre eles figure uma tela do período do cubismo analítico

(Coleção Tarsila do Amaral) que é pelo menos importante, senão bela. O esforço entretanto merece o nosso aplauso. A se repetirem essas iniciativas e em particular a se difundir a ideia de uma colaboração inteligente entre os nossos diversos museus e instituições culturais, teremos em S. Paulo uma possibilidade artística bem superior à que fora de esperar dos nossos parques “tesouros” plásticos e pictóricos.¹⁰

A exposição *De Manet a nossos dias*, por sua vez, trazida ao MAM em novembro de 1949, teve como complemento a mostra didática *Os precursores da pintura francesa contemporânea*, apresentada simultaneamente na Seção de Arte.

Prestando homenagem à exposição francesa “De Manet a nossos dias”, e colaborando com o Museu de Arte Moderna na difusão da arte francesa em São Paulo, a Seção de Arte da Biblioteca Municipal está apresentando nas vitrinas do saguão da Biblioteca, uma pequena exposição de reproduções coloridas dos mestres naturalistas, impressionistas e pós-impressionistas que mais contribuíram para a formação da pintura moderna.¹¹

A mostra didática contou com dezesseis reproduções dos seguintes artistas: Camille Corot, Gustave Courbet, Jean-François Millet, Théodore Rousseau, Claude Monet, Édouard Manet, Alfred

Sisley, Auguste Renoir, Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec, Camille Pissarro, Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Georges Seurat, Paul Signac e Paul Cézanne [p. 69]. As pranchas integravam o acervo da Seção de Arte, assim como os álbuns de artistas e as revistas, adquiridos com a finalidade de ampliar a diversidade de obras de referência disponíveis para o público frequentador da biblioteca.¹²

A partir de 1950, várias outras ações conjuntas entre a Seção de Arte e o MAM iriam se suceder. A mostra didática *O abstracionismo e seus criadores*, organizada por Maria Eugênia Franco na Biblioteca Municipal, em novembro de 1954, colocou-se como complemento à *Exposição dos artistas de vanguarda da revista francesa Art d’aujourd’hui*, então em cartaz no museu.¹³

Fazendo coincidir esta exibição didática com a “Exposição dos Artistas de Vanguarda da revista francesa Art d’aujourd’hui”, que se encontra, neste momento, no Museu de Arte Moderna, a Seção de Arte da Biblioteca espera esclarecer, para o público, o que seja o abstracionismo, isto é, o problema da ausência de representação do objeto, criado pela arte contemporânea. [...] Obras originais de alguns artistas representados, e dos

jovens abstracionistas que continuam as pesquisas desses criadores, podem ser vistas, até o dia 20 do corrente, no Museu de Arte Moderna. As duas exposições se completam reciprocamente, portanto.¹⁴

No âmbito do programa de exposições didáticas da Seção de Arte da Biblioteca Municipal destaca-se a compra de material produzido pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). O museu norte-americano lançou um programa de “exposições múltiplas”, em 1945, destinadas à itinerância e disponibilizadas aos interessados mediante venda ou aluguel.¹⁵ Essas mostras não eram constituídas apenas por uma seleção de reproduções de obras de arte e sim por painéis explicativos que conjugavam textos e reproduções. Os painéis mediam cerca de 1,00 x 0,76 m, sendo acondicionados em embalagens especialmente projetadas para facilitar o transporte, e cada conjunto pesava cerca de 20 kg. O público-alvo dessas mostras eram instituições educacionais, tanto escolas de ensino médio quanto faculdades, além de bibliotecas, museus, clubes, sindicatos, associações fotográficas, organizações comunitárias ou quaisquer outros grupos organizados que manifestassem interesse por seus conteúdos.¹⁶

Três das exposições integrantes do programa do MoMA foram apresentadas na Seção de Arte da BMSM em diversas ocasiões – *Fotografia artística*, *Elementos do desenho* e *O que é pintura moderna?* – sendo que as duas últimas foram compartilhadas com o MAM.¹⁷ Dentre elas, a que teve maior repercussão foi, sem dúvida, *O que é pintura moderna?*. Exibida pela primeira vez na Seção de Arte, em 1948, foi reapresentada na 2ª Bienal de São Paulo, em 1953.¹⁸

Com o objetivo de auxiliar os que desejam compreender a pintura contemporânea, a Seção de Arte da BMSM tomou a iniciativa de expor estes cartazes didáticos pertencentes ao seu acervo durante a segunda Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. A repercussão dessa iniciativa – num momento em que a Bienal tornou mais presente e mais vital o problema da compreensão da arte moderna – levou a exposição a ser solicitada por diversas instituições culturais do Estado. [...] Para o público brasileiro, que ainda não aprendeu suficientemente o mecanismo plástico, o seu sentido subjetivo e os problemas estéticos fundamentais da pintura moderna, esses cartazes são de enorme importância.¹⁹

Em 1953, essa exposição acompanhou o lançamento da versão em português do livro de mesmo nome, publicação

10. Sérgio Milliet. “Uma exposição didática”. *O Estado de S. Paulo*, 11 nov. 1949, p. 13.

11. “Os precursores da pintura francesa contemporânea”. *O Estado de S. Paulo*, 20 nov. 1949.

12. Muitas dessas reproduções chamam atenção

pela excelente qualidade de impressão e pelas boas condições de conservação que mantêm até hoje. Uma avaliação inicial do acervo de reproduções da Seção de Arte mostra a procedência variada das pranchas, que eram impressas por editoras europeias ou museus de arte, como o Museu do Louvre e o

Museu de Arte Moderna de Nova York.
13. “O abstracionismo e seus criadores”. *O Estado de S. Paulo*, 22 jan. 1955. O jornal *O Correio da Manhã* anunciou que a exposição didática *O abstracionismo e seus criadores* foi apresentada na sede do próprio MAM. *Correio da Manhã*, 30

jan. 1955: “Acha-se aberta ao público, no corredor, uma exposição didática intitulada *O abstracionismo e seus criadores*. A exposição foi organizada pela Srta. Maria Eugênia Franco da Seção de Arte da Biblioteca Municipal”.

14. “1954 (Novembro): O abstracionismo e seus

criadores. Exposição apresentada pela Seção de Arte da Biblioteca. Calicromias da revista *Art d’aujourd’hui*”. Biblioteca Mário de Andrade, pastas sobre as exposições organizadas pela Seção de Arte durante as décadas de 1940 a 1980 (release).

15. Foram quatro exposições lançadas na ocasião: *Look at your Neighborhood*; *What Is Modern Painting*; *Elements of Design* e *Creative Photography*. Ver: “New Technique of Multiple Circulating Exhibitions on Display at the Museum of Modern Art” (release). Museum of Modern Art Archives. Consta na documentação do MoMA

que a exposição *Creative Photography* (adaptada/traduzida para o português como *Fotografia artística*) foi comprada por Sérgio Milliet.

16. Para uma análise detalhada da exposição *Fotografia artística*, ver: Helouise Costa. “A exposição como múltiplo – lições de uma mostra norte-americana

em São Paulo”. *Anais do Museu Paulista. História e cultura material*, vol. 22, nº 1, 2014, pp. 107-32.

17. Das três mostras didáticas do MoMA apresentadas na BMSM, apenas a *Fotografia artística* teve os textos traduzidos para o português nos Estados Unidos. As demais foram

traduzidas em São Paulo pelos profissionais da Seção de Arte. *Elements of Design* foi traduzida como *Elementos do desenho* e teve seu conteúdo adaptado e traduzido por Geraldo de Barros.

18. A mostra voltou a ser apresentada no saguão da BMSM em 1958. Ver: “Expo-

sição didática sobre pintura moderna”. *O Estado de S. Paulo*, 26 jul. 1958. Sobre a história da educação nas Bienais de São Paulo, ver: José Neto Minerini. *Educação nas Bienais de Arte de São Paulo: dos cursos do MAM ao educativo permanente*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, 2014 (tese de doutorado).

conjunta do MoMA, do MAM e do MAM Rio, que recebeu efusivas críticas na imprensa, devido ao seu didatismo e à ausência de bibliografia similar em português.²⁰ A partir de 1954, a mostra passou a circular nos salões de arte moderna, nas edições subsequentes da Bienal de São Paulo e em mostras diversas, tanto na capital quanto no interior do Estado, sempre que se queria esclarecer os princípios da arte moderna para que o público leigo pudesse apreciar melhor uma determinada exposição. Já a mostra didática *Elementos do desenho* foi exibida na BMSP em agosto de 1950 e posteriormente apresentada ao público na sede do MAM, em setembro de 1956.²¹

O MAM continuaria a expor reproduções de obras de arte ao menos até a década de 1960, mesmo sem a colaboração da Biblioteca Municipal de São Paulo. Esse foi o caso, por exemplo, da *Exposição de reproduções de quadros célebres*, organizada em parceria com a Livraria Kosmos.²² O levantamento preliminar aqui apresentado aponta para o entendimento das reproduções como um importante complemento das exposições de obras originais realizadas no museu, o que demonstra um forte compromisso

institucional com a educação do público para a arte moderna. Convém lembrar que o MAM e o MASP funcionavam no prédio dos Diários Associados, em seus primeiros anos, e que as exposições didáticas fizeram parte da programação de ambos os museus.²³

Uma história obliterada

O colecionismo e a difusão de reproduções de obras de arte implementados pela Seção de Arte da BMSP parecem ter colocado em prática a proposta, apresentada por Mário de Andrade, em 1938, de criação de museus populares. Como vimos, Andrade propunha a criação de museus, cujos acervos fossem formados por reproduções de obras de arte executadas por meios mecânicos, a fim de “pôr as suas coleções ao alcance de qualquer compreensão”.²⁴ A essa referência local podemos somar o contexto internacional do pós-guerra, especialmente favorável à propagação de um certo ideal liberal de democratização da arte.

Naquele momento a arte moderna foi tomada como símbolo da liberdade

19. “O que é pintura moderna?”. Biblioteca Mário de Andrade, pastas sobre as exposições organizadas pela Seção de Arte durante as décadas de 1940 a 1980 (release).

20. Alfred Barr. *O que é pintura moderna?*. Nova York, São Paulo e Rio de Janeiro: MoMA, MAM São Paulo e MAM Rio, 1953; Jayme Maurício. “Que é pintura moderna”. *Correio da Manhã*, 8 ago. 1953, p. 11.

21. “Evolução do desenho”. *O Estado de S. Paulo*, 31 ago. 1950. “Exposições didáticas II – Na Biblioteca Municipal”. *O Estado de S. Paulo*, 20 ago. 1950; “Desenho no Museu de Arte Moderna”. *O Estado de S. Paulo*, 27 set. 1956.

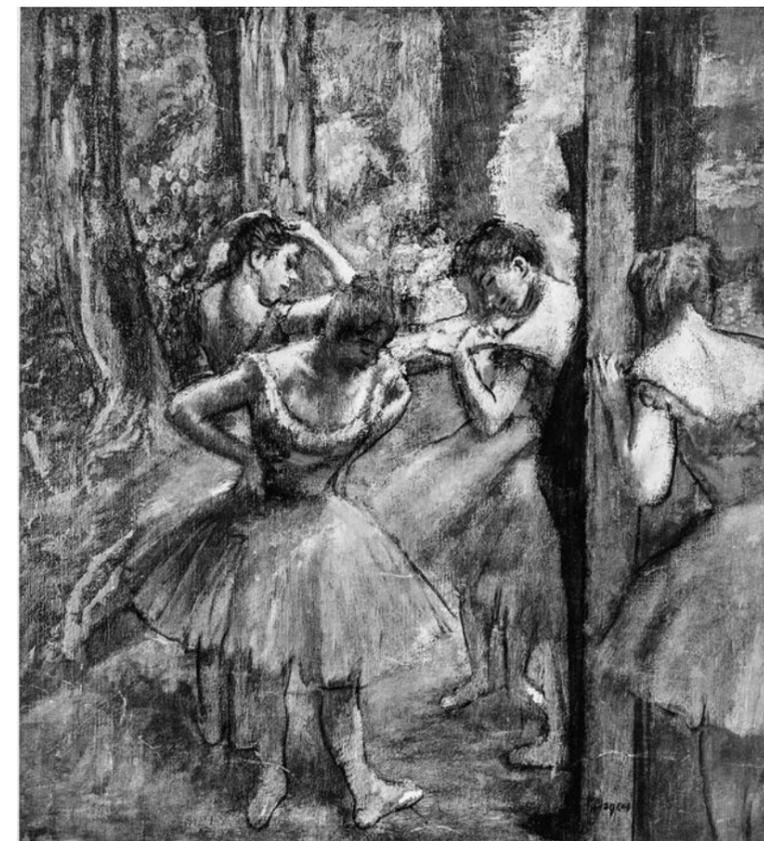
22. *O Estado de S. Paulo*, 7 jul. 1955.

23. Sobre as exposições didáticas do MASP em seus primeiros anos, ver: Stela Politano. *Exposição didática e vitrine das formas: a didática*

do Museu de Arte de São Paulo. Campinas (SP): Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2010 (dissertação de mestrado).

24. Mário de Andrade, op. cit.

Reproduções de obras de Degas e Toulouse-Lautrec apresentadas na mostra didática realizada pela Seção de Arte da Biblioteca Municipal em 1949. Fonte: Biblioteca Mário de Andrade. Foto: Everton Ballardin.



de expressão e da democracia, como se pode ver no texto de Alfred Barr em seu livro *O que é pintura moderna?* e na exposição de mesmo nome. Além disso, a UNESCO, criada em 1945, incluiria em seu programa diversas publicações e exposições de reproduções de obras de arte, entendidas como ferramentas capazes de transpor as fronteiras geográficas e as barreiras culturais entre os povos, tornando acessível um patrimônio cultural, supostamente universal, em favor de ideais democráticos e pacifistas.

A ampla utilização das reproduções de obras de arte defendida por historiadores e críticos como Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Maria Eugênia Franco nos leva a reconsiderar a importância de tal fenômeno e a questionar o motivo que o levou a ser negligenciado pela historiografia até os dias atuais. Ficam registrados os esforços conjuntos da Biblioteca Municipal e do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que, entre as décadas de 1940 e 1950, investiram na educação do público para a arte moderna, numa tentativa de superar a desinformação e criar repertório para o amadurecimento do incipiente circuito artístico local.

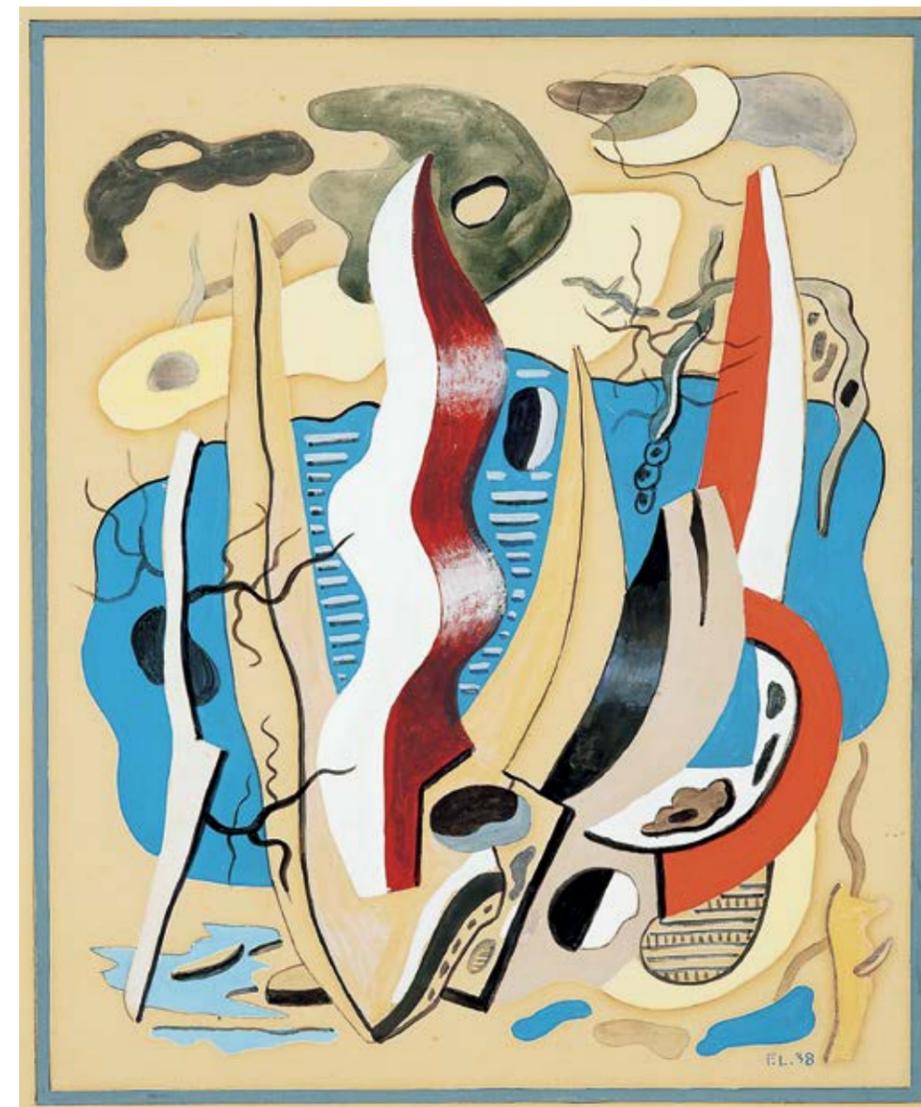
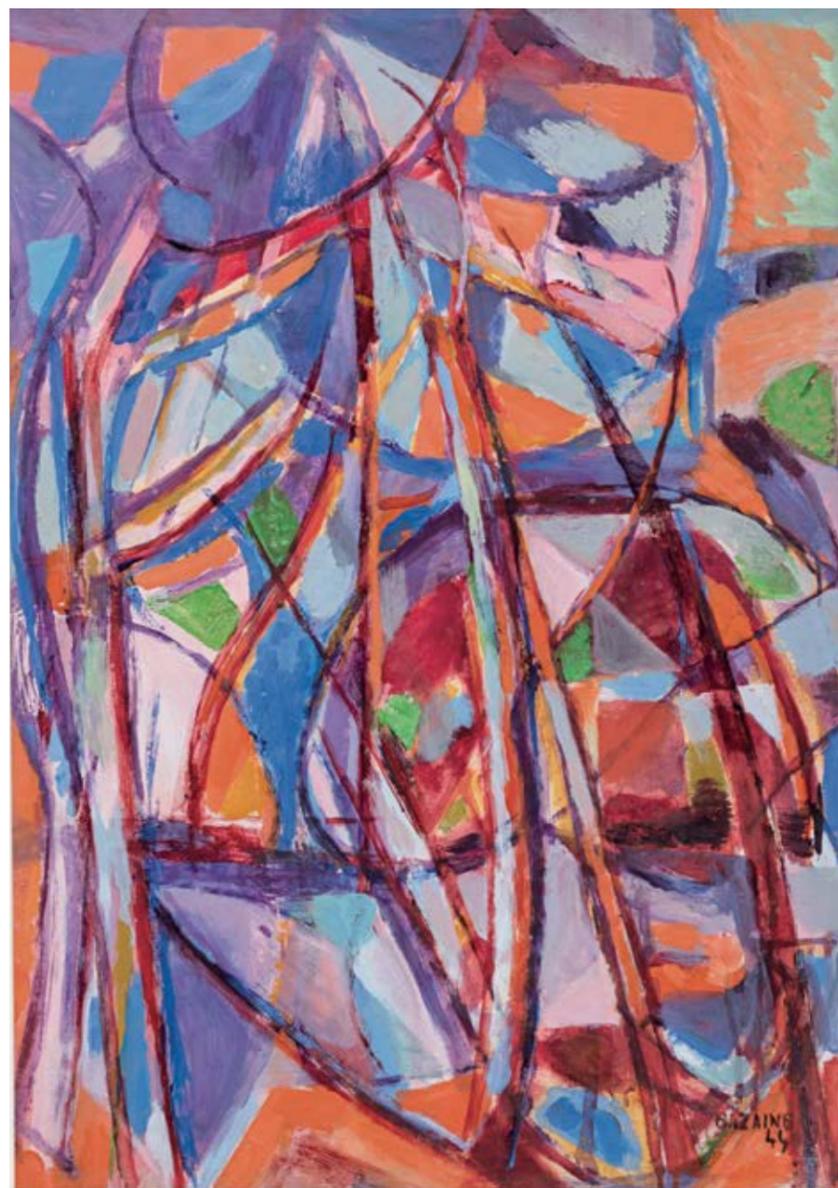
mam

70

Obras







Alexander Calder

Móbile amarelo, preto, vermelho e branco / Yellow Plane, 1946



Joan Miró

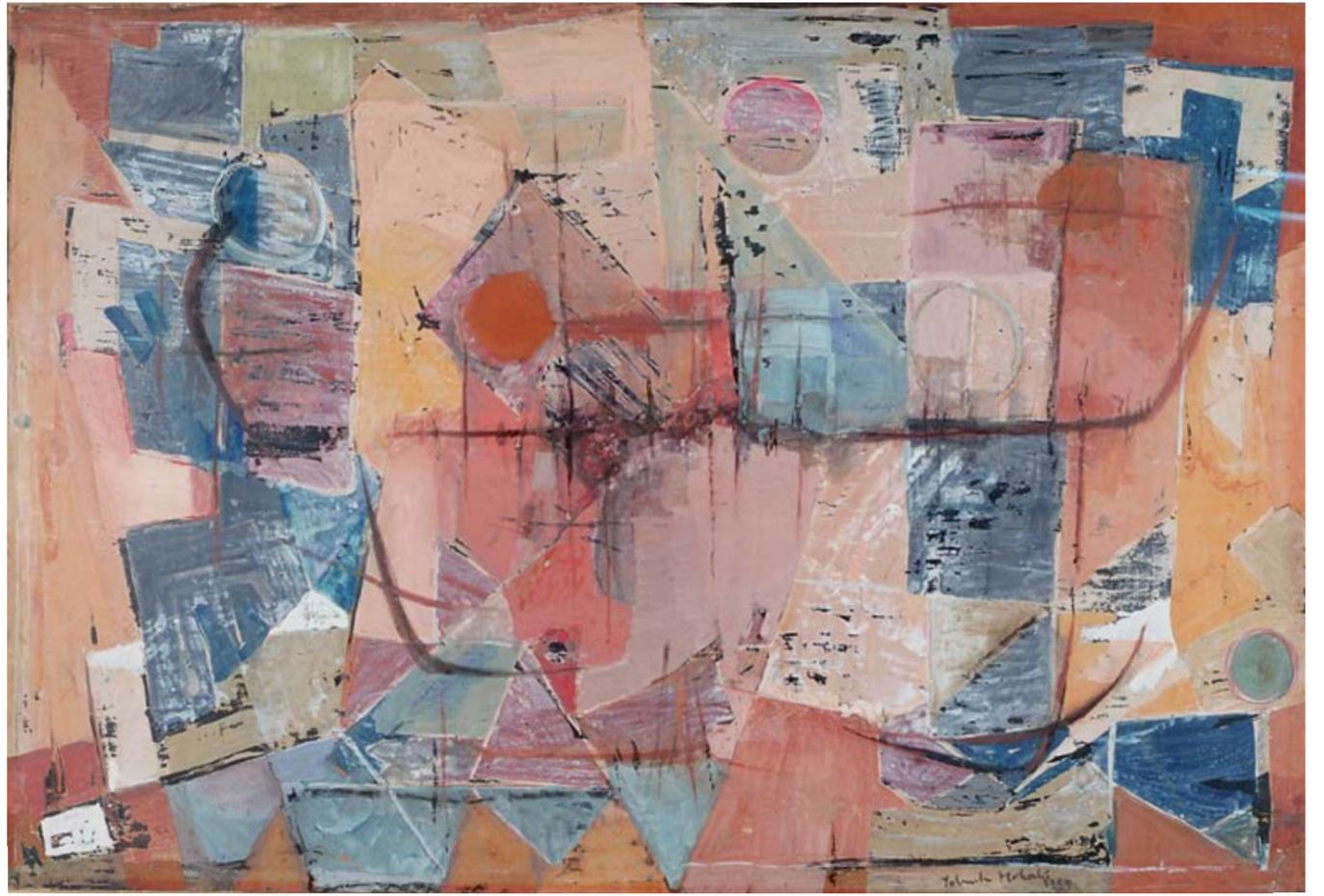
Personagem atirando uma pedra num pássaro, 1926



Maria Leontina

Natureza-morta, 1951

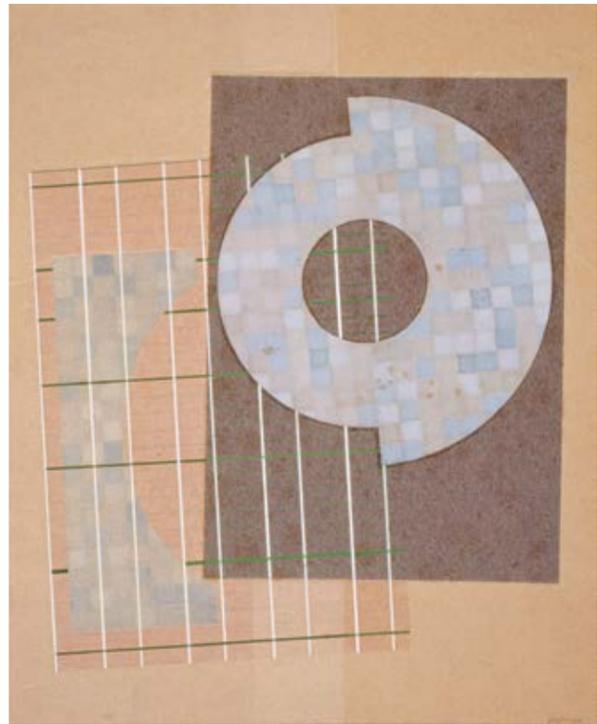




Yolanda Mohalyi

Composição I, 1959

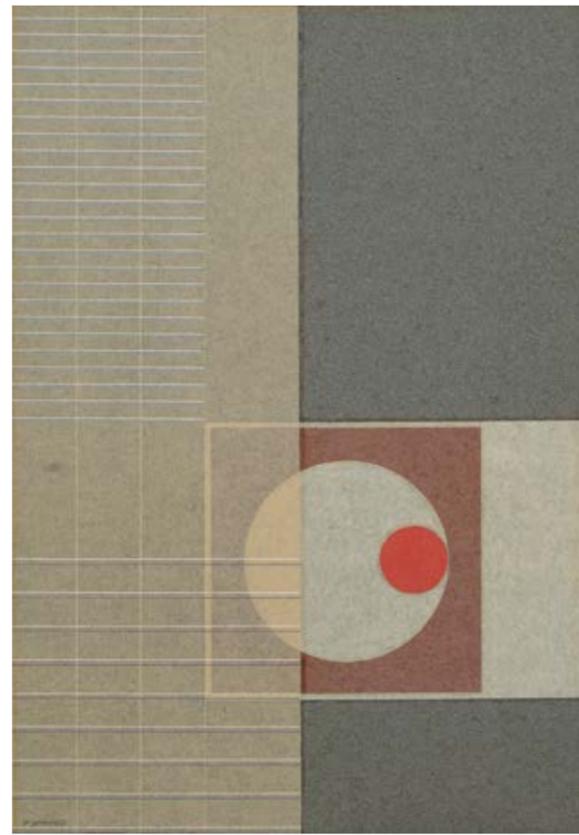




Ivan Serpa *Construção nº 75*, 1955



Construção nº 78, 1955



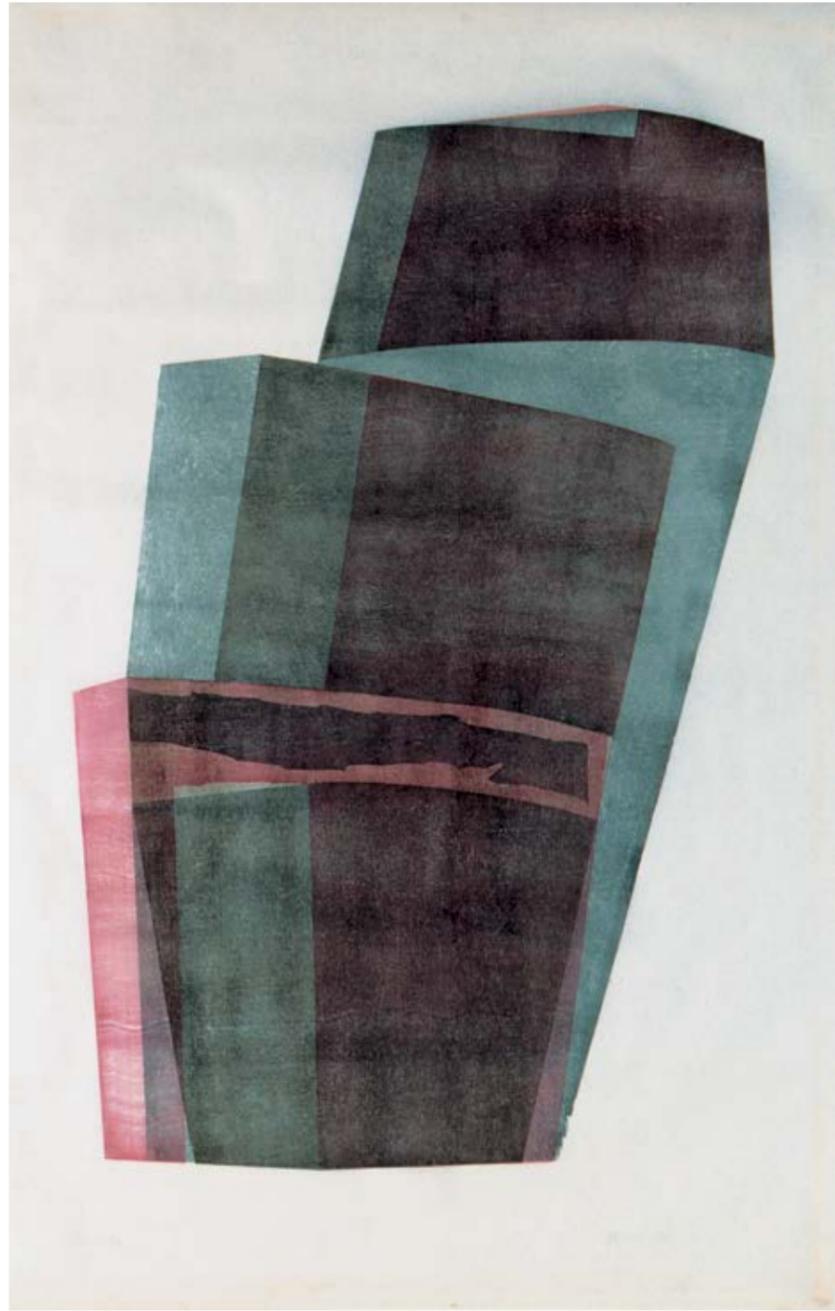
Construção nº 79, 1955



Construção nº 87, 1955







Maria Bonomi

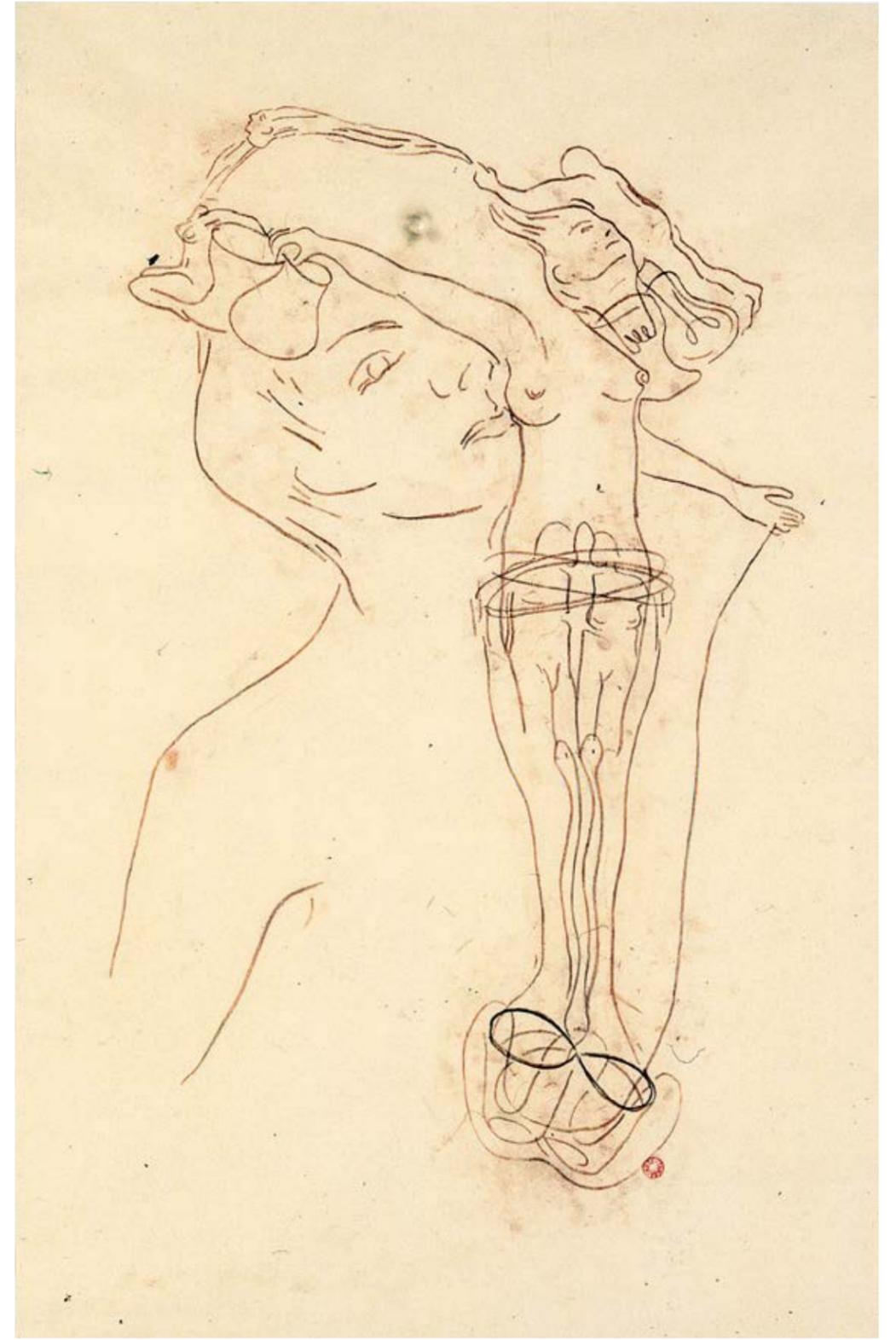
U Sheridan, 1970

Mary Vieira

Luz-espaco: tempo de um movimento, 1953-55















Maria Bonomi

Escada, 1966



Wesley Duke Lee

No espelho do mágico... nº1, 1964

Anna Bella Geiger

Gravura 19, 1964





Rubens Gerchman

É proibido dobrar à esquerda, 1965



Ana Maria Tavares

Palazzo. Desviante Triple_Dia L
(da série [from the series] *Hieróglifos sociais*), 2011

MAC: expor e coleccionar





Iran do Espírito Santo

Sem título [Untitled]
(Buraco de fechadura), 2002

José Resende

Bibelô: a secção da montanha, 1967









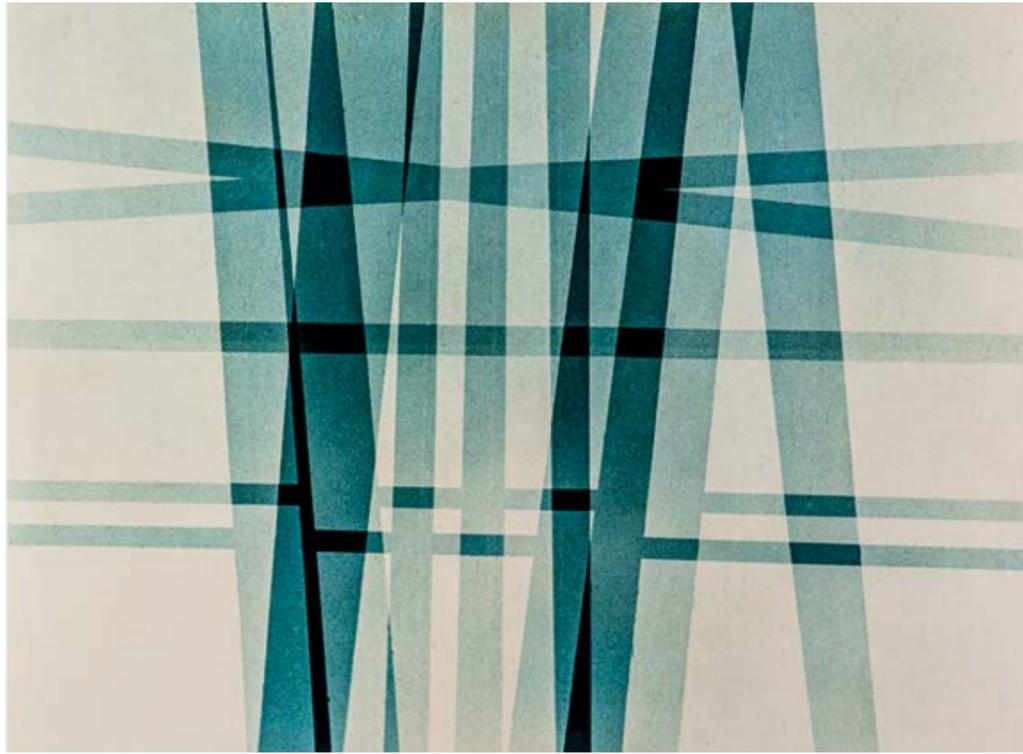
Thomaz Farkas

Águas e esgotos, déc. 1940



German Lorca

Malandragem, 1949



Geraldo de Barros

Estação da Luz — SP, 1949





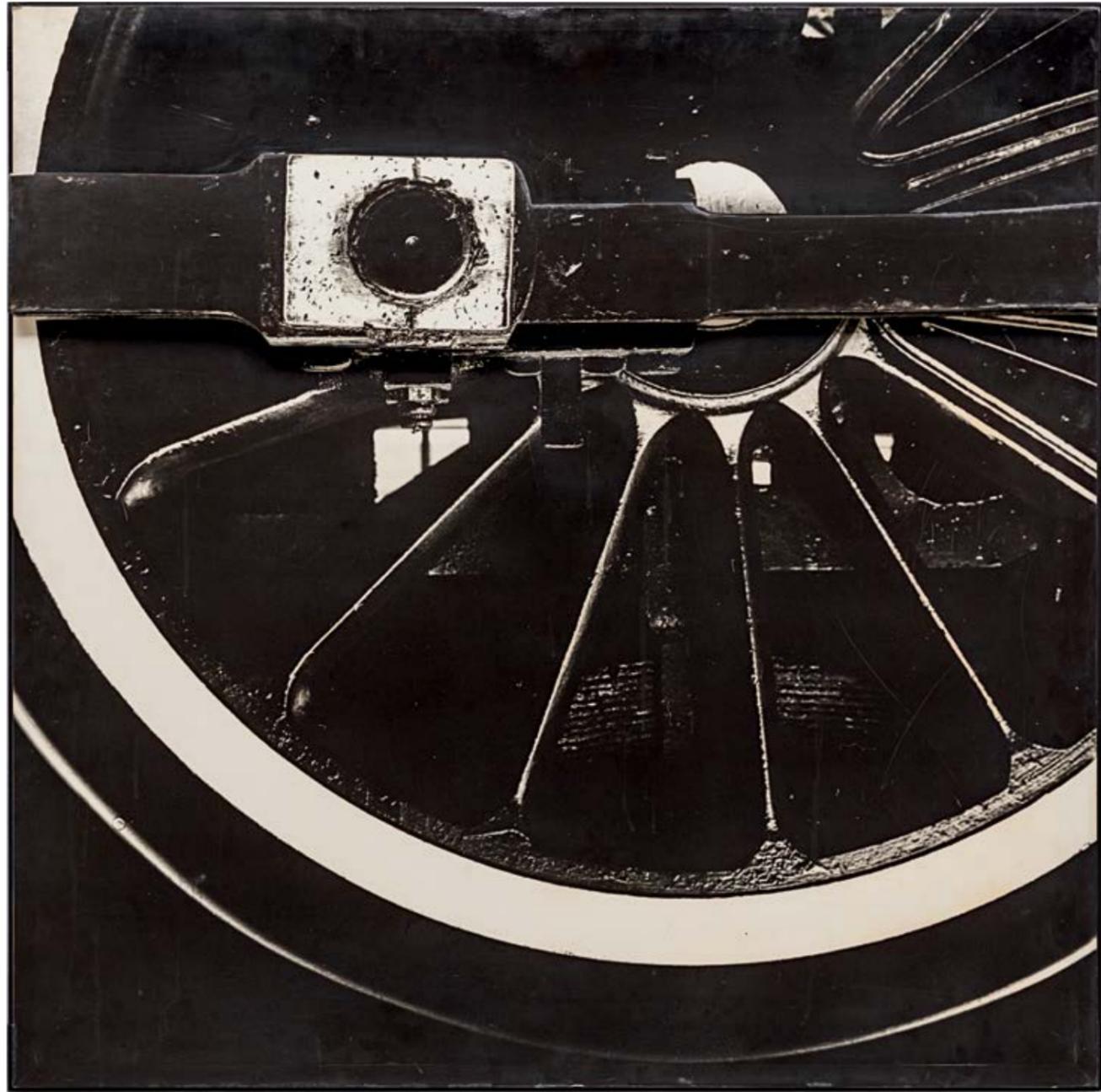
Maureen Bisilliat

Sem título [Untitled], 1968



Maureen Bisilliat

Sem título [Untitled]
(da série [from the series] *As caranguejeiras*), 1968/2002





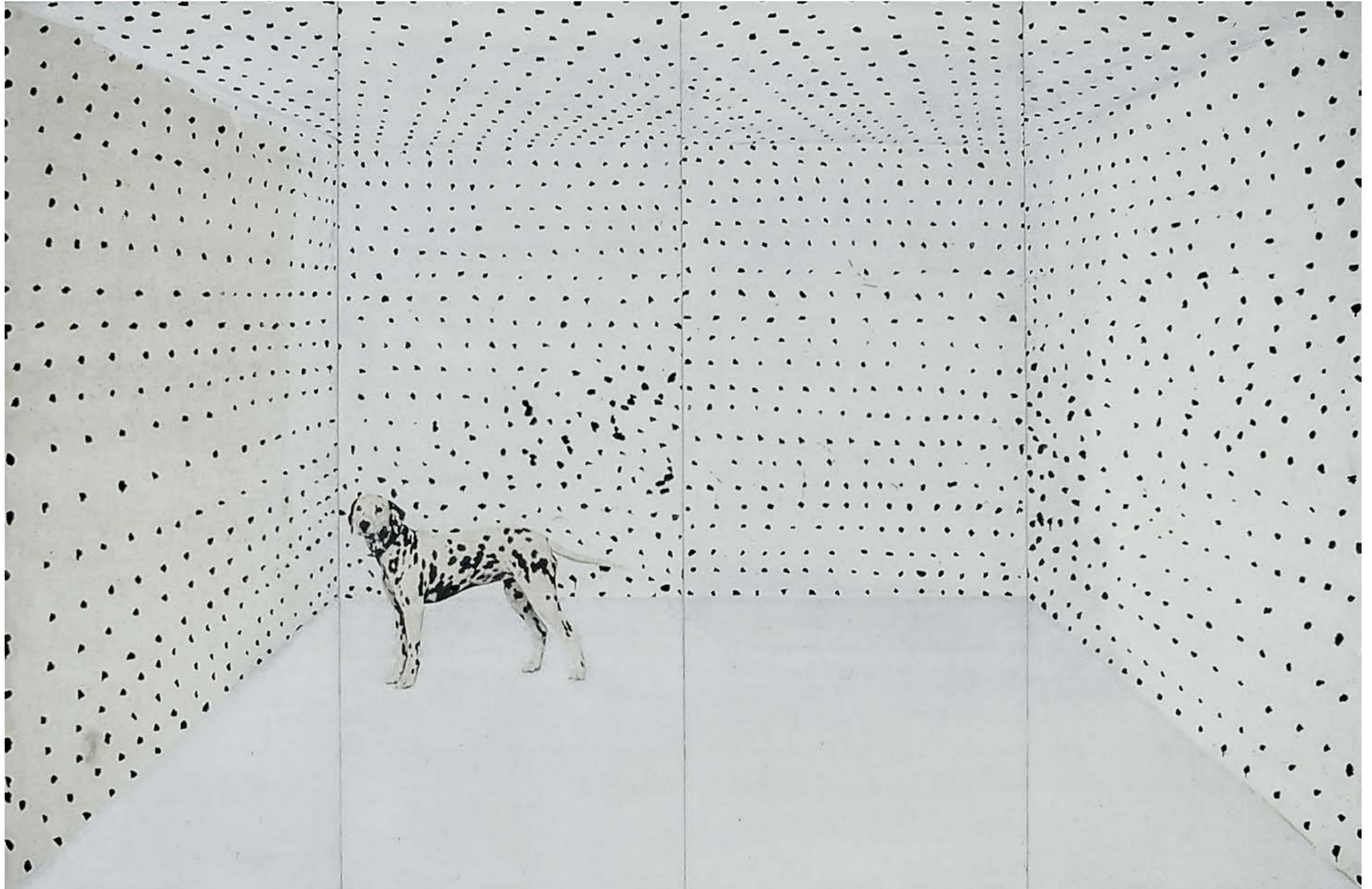
Fernando Lemos

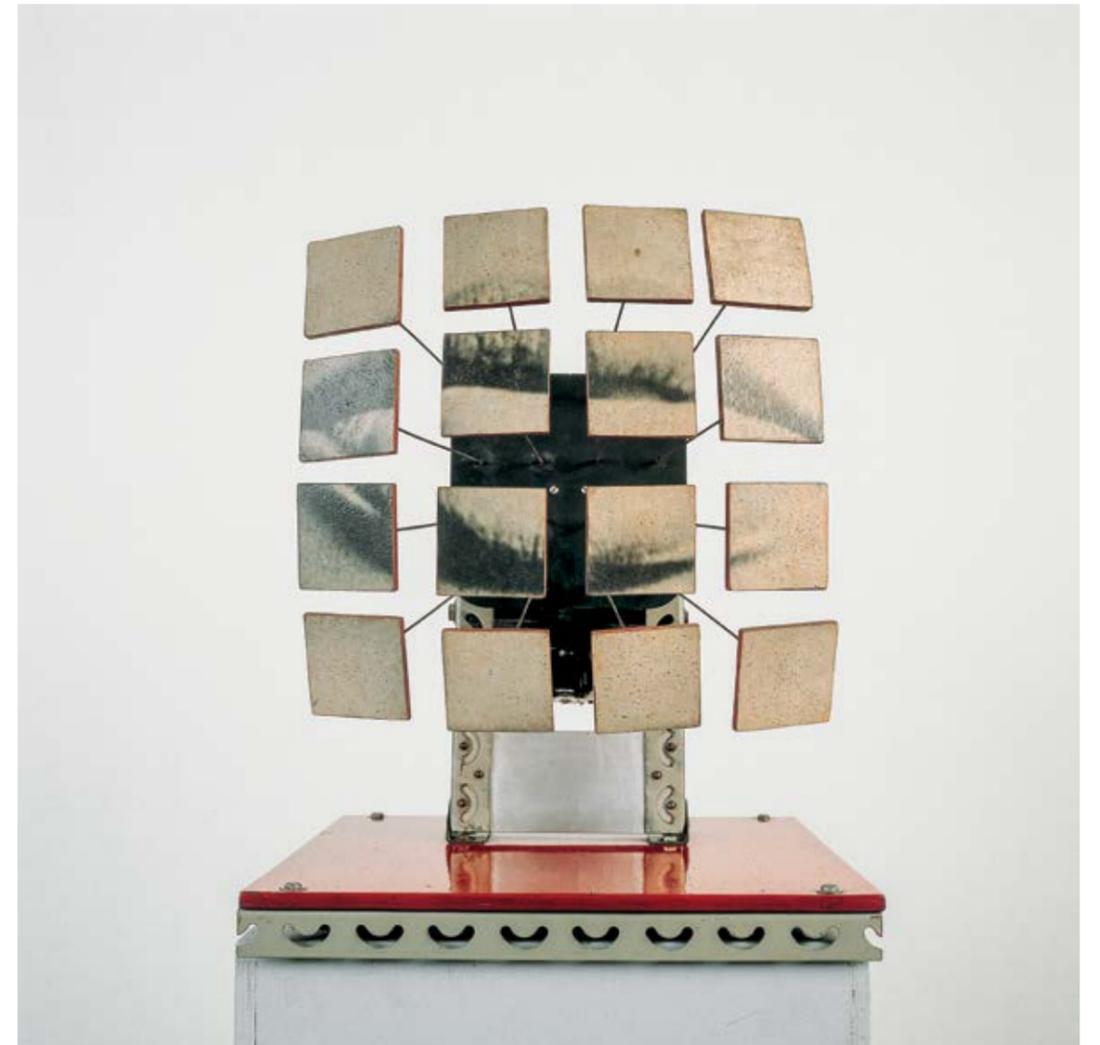
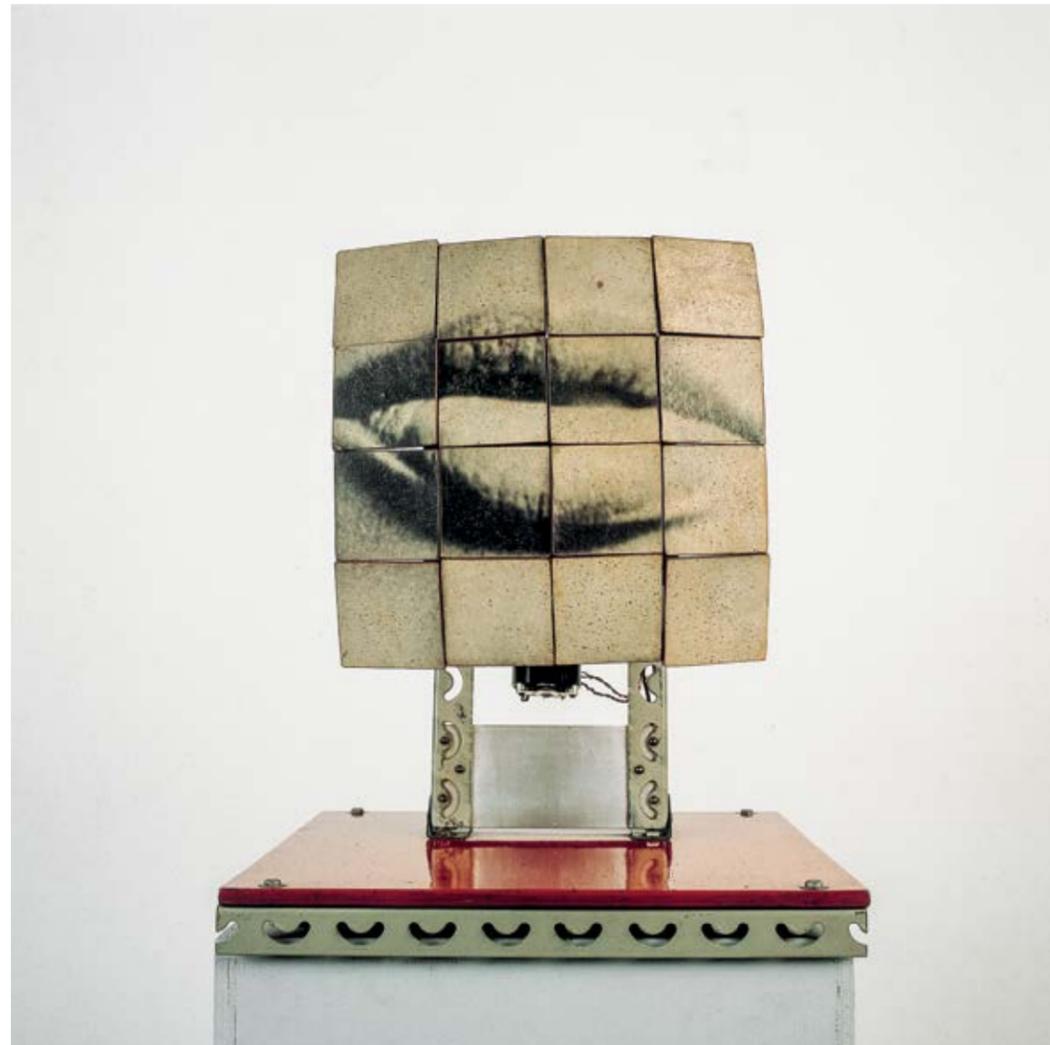
Eu, autorretrato, 1949-52/2006

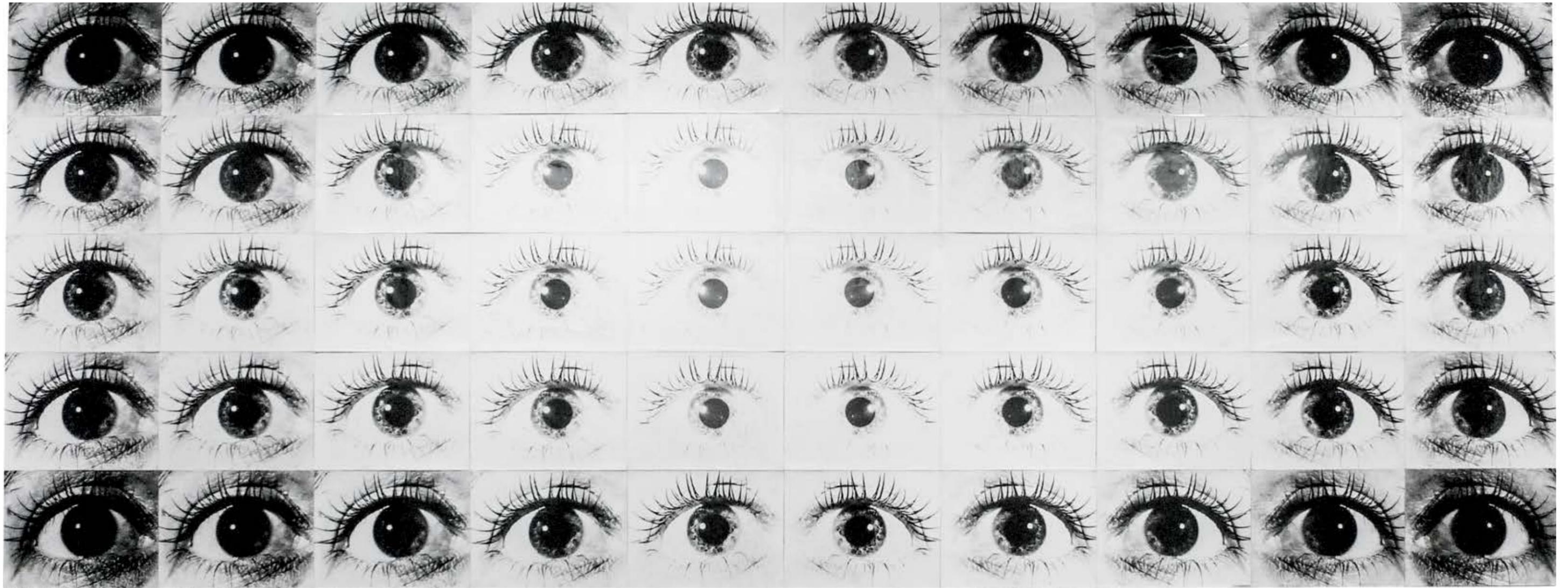


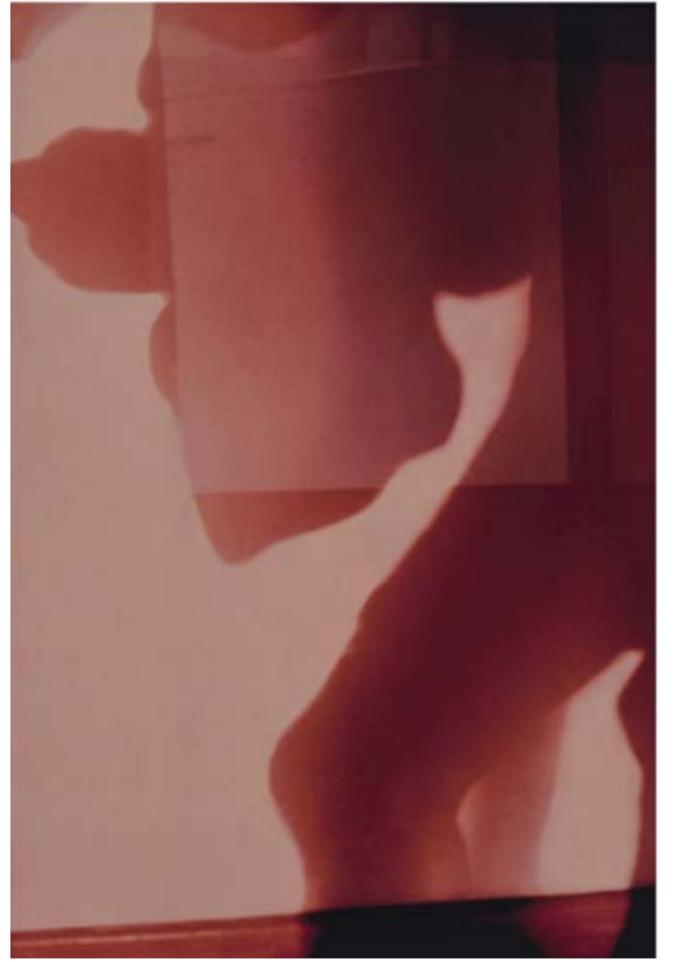
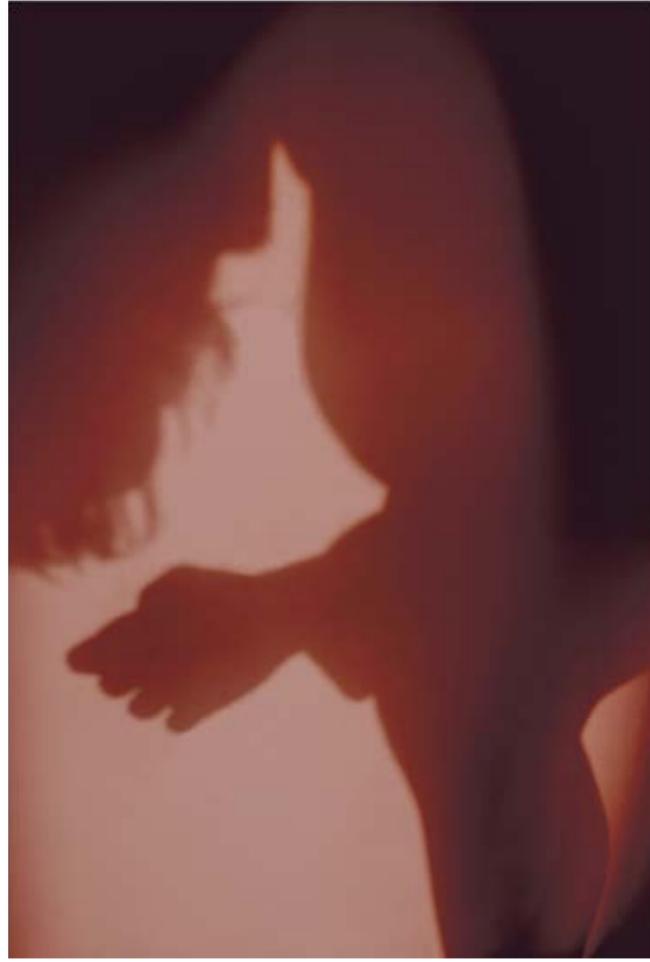
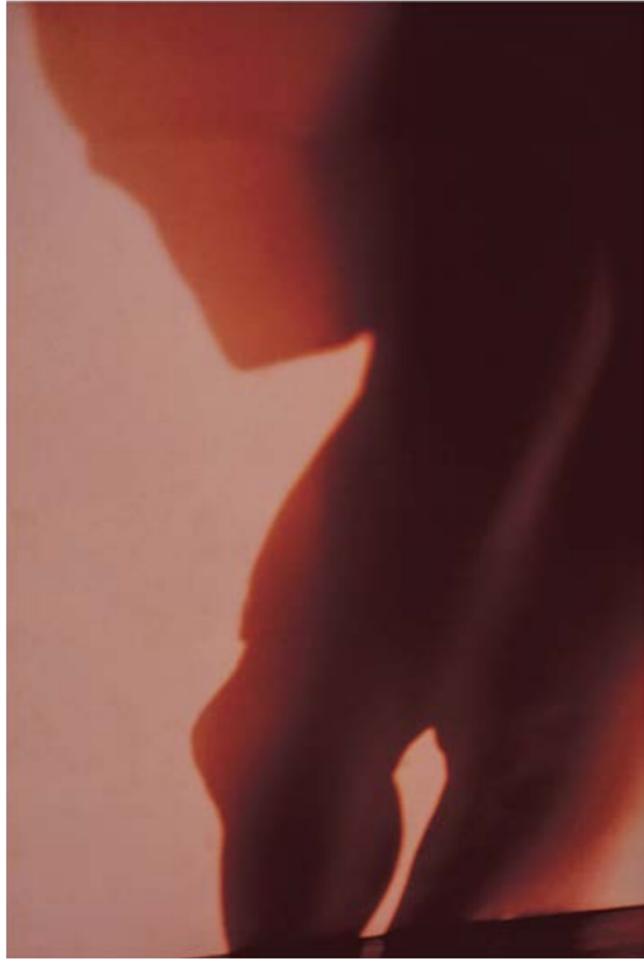
Boris Kossoy

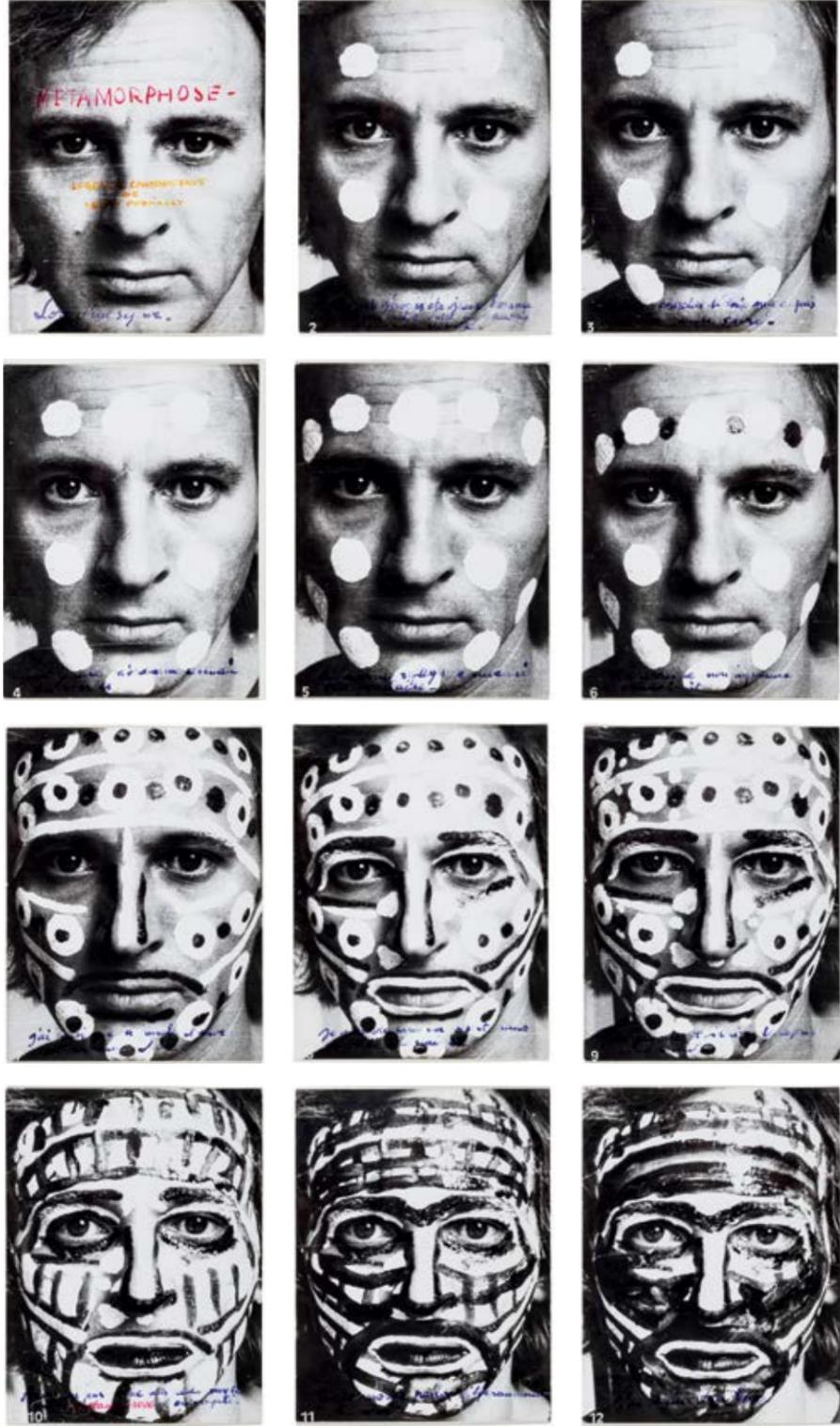
Outros tempos (2), 1970/2010











Féliks Podsiadly

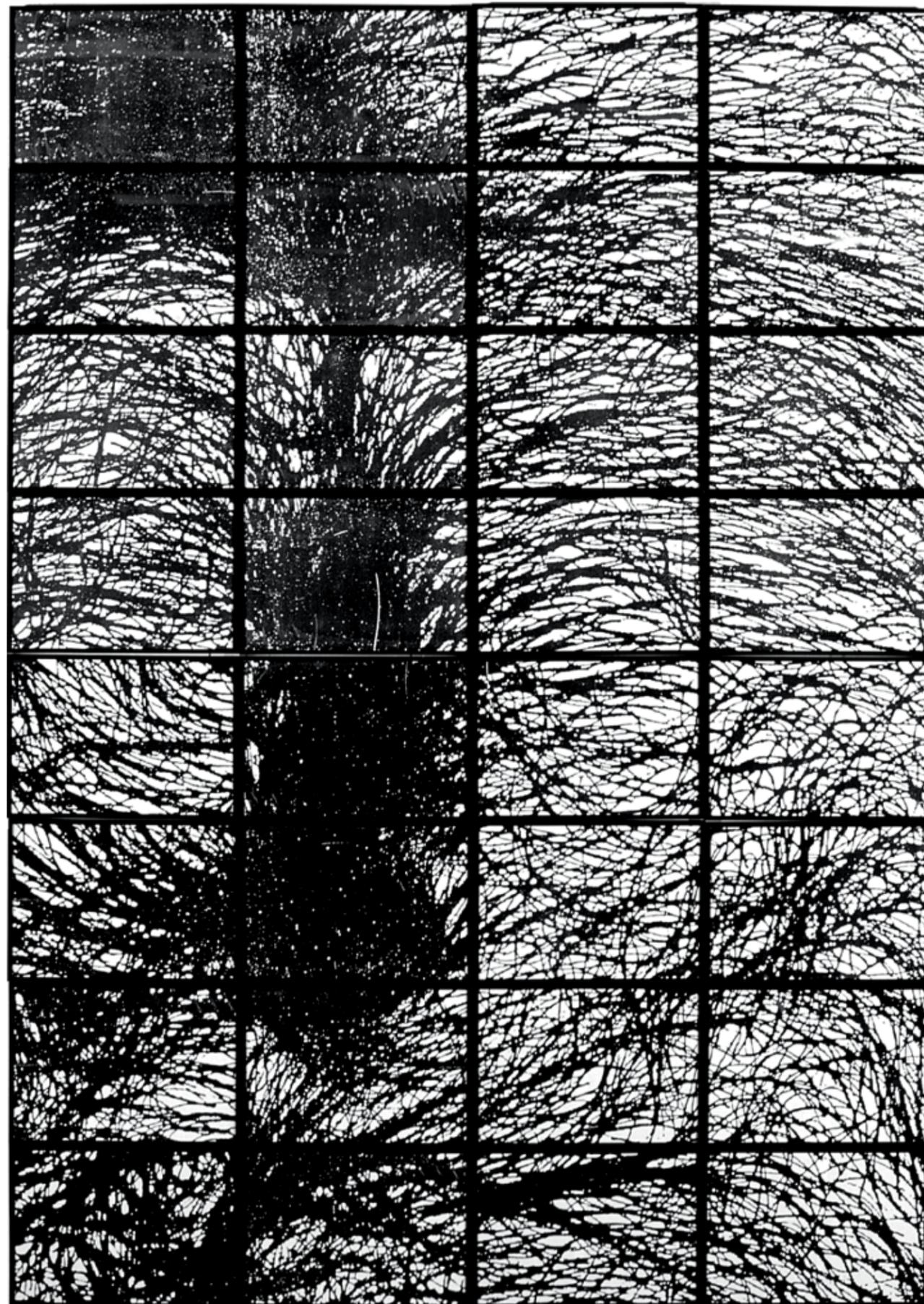
Metamorphose, c. 1977



Claudia Andujar

Yanomami (da série [from the series] *A casa*), 1974-76

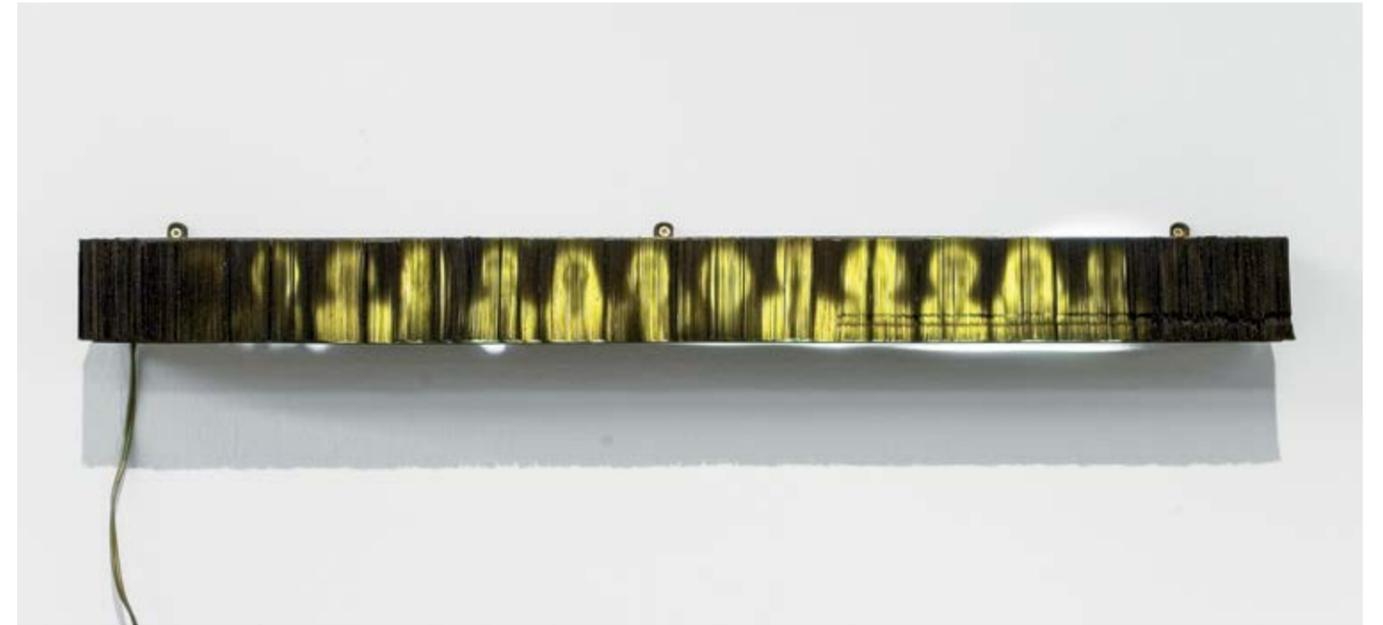






Miguel Rio Branco

Lambe-lambe (da série [from the series] *Coração, espelho carne: interiores*), s.d. [n.d.]



Fotografia expandida



150

Rosângela Rennó

Amnésia (da série [from the series] *A identidade em jogo*), 1991



*50 horas,
Auto-retrato roubado*

*50 horas posando para uma classe de pintura.
Dói-me o corpo e a dificuldade em encontrar um sentido, além do financeiro, para estar fazendo isso.
Até que percebo o grande privilégio de ser o objeto.
De usar seu ponto de vista, vivendo a cena pelo avesso.
Através da contra-luz, vejo os efeitos dos raios que atingem minha superfície.
Nos intervalos das aulas,vingo-me da imobilidade forçada, repetindo a pose para fotografar a mim mesma.*

Atividade e passividade dependem apenas de como ocupar o espaço.

*Rochelle Costi
Londres, janeiro de 1992*

*50 hours,
Stolen self-portrait*

*50 hours posing for a painting class.
My body hurts and there is hardly a reason, besides money, to justify all this.
While experiencing the scene in reverse, from the model's point of view, I realize the privilege of being the object.
Under the backlight I can see the effect of light rays touching my body.
During intermission, I take revenge of the forced immobility by repeating the pose and photographing myself.*

Activity and passivity only depend on the way one fills space.

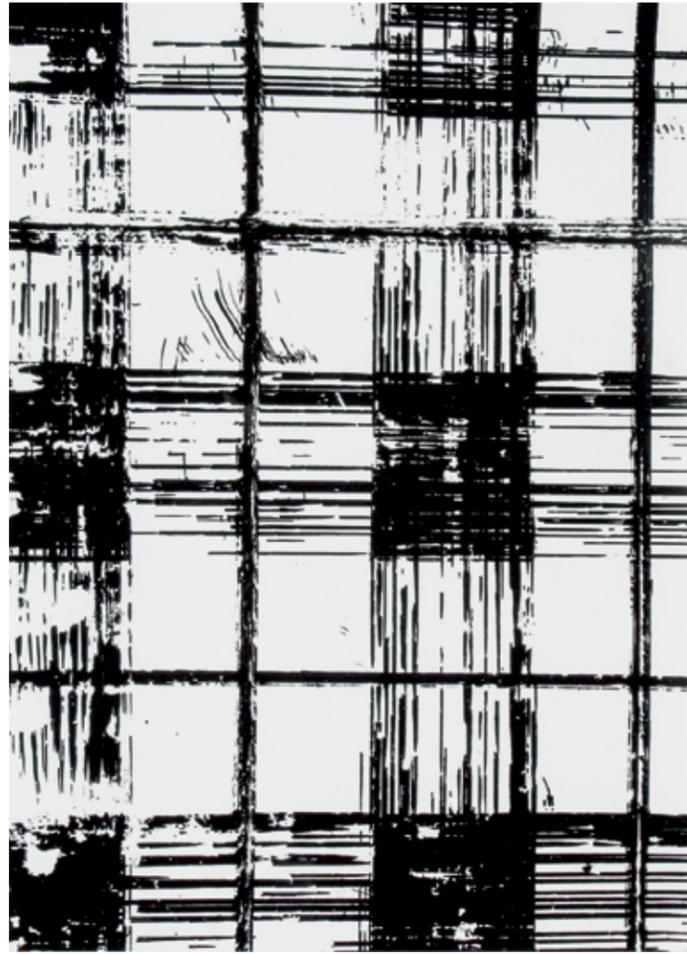
*Rochelle Costi
London, January 1992*

*50 horas,
Autorretrato robado*

*50 horas posando para una clase de pintura.
Me duele el cuerpo y la dificultad en encontrar un sentido, aparte del financiero, para estar haciendo eso.
Logro percibir el gran privilegio de ser el objeto.
De usar su punto de vista, viviendo la escena del revés.
A través de la contraluz, veo los efectos de los rayos que alcanzan mi superficie.
En los intervalos de las clases, me vengo de la inmovilidad forzada, repitiendo la pose para fotografiarme a mí misma.*

Actividad y pasividad dependen únicamente de cómo ocupar el espacio.

*Rochelle Costi
Londres, enero de 1992*



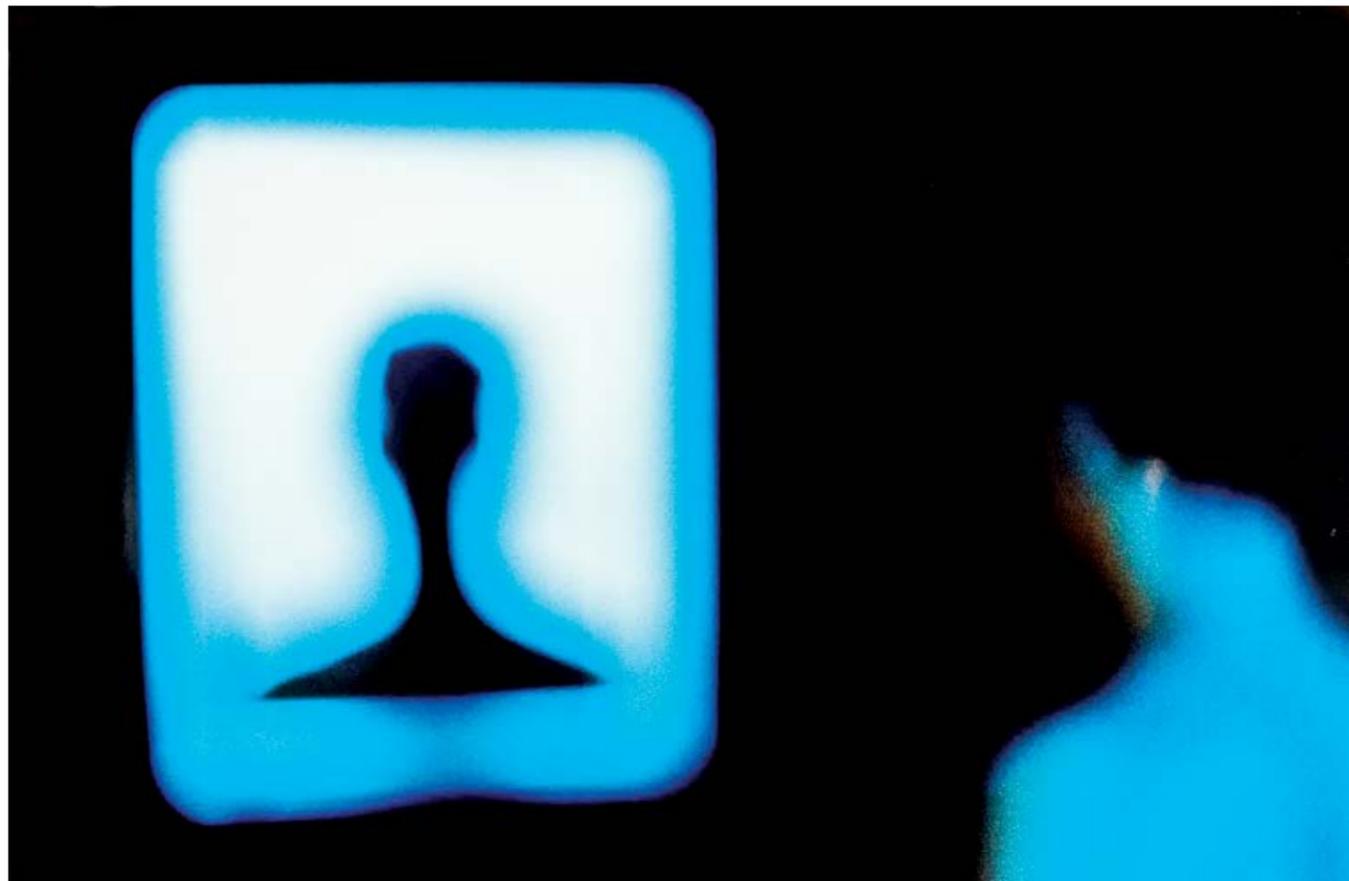
Iran do Espírito Santo

Sem título [Untitled], 1993

Eliana Bordin

Quadro, 2002





Gretta

Auto-photos, 1978



Fotografia expandida



158

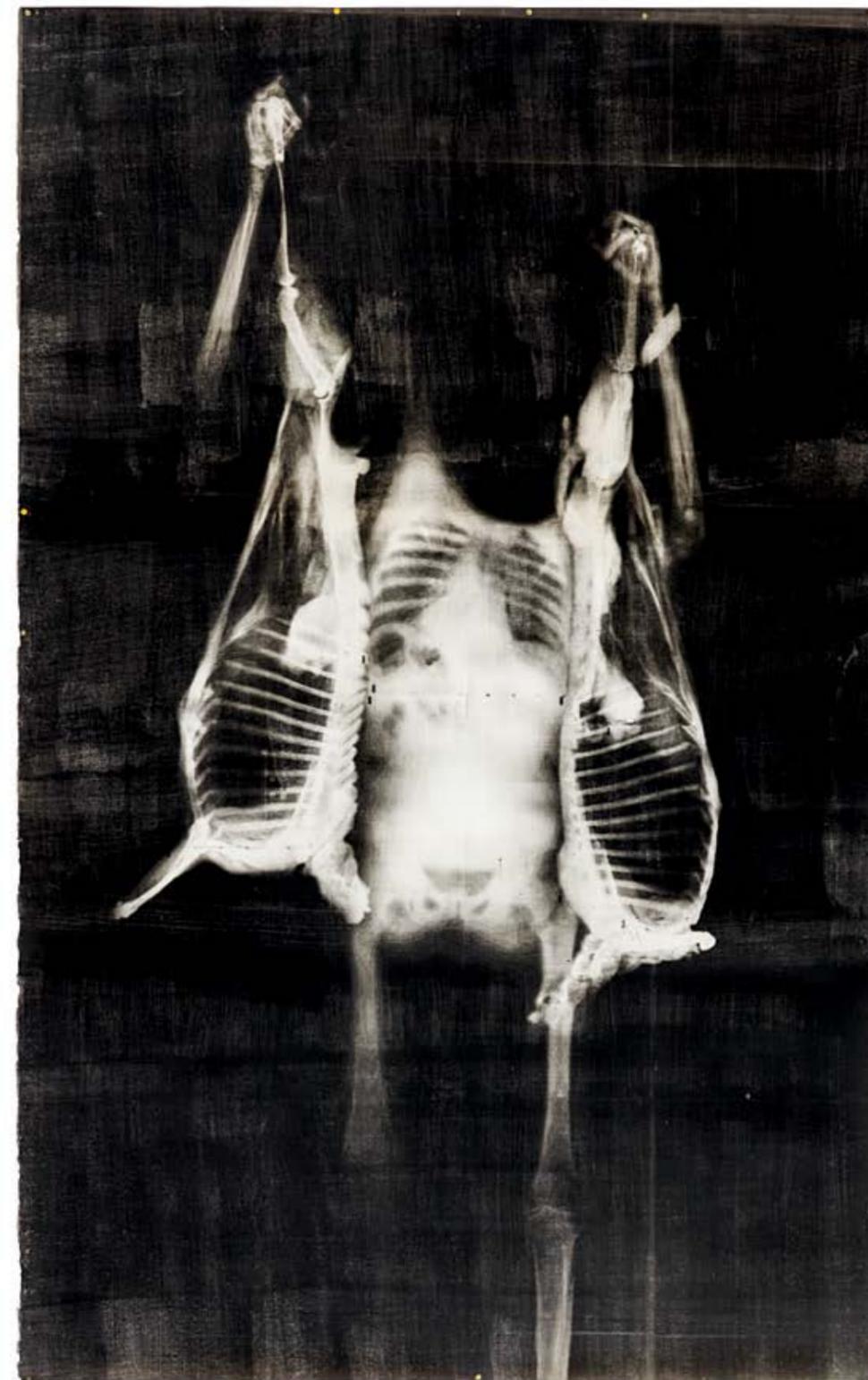
Cris Bierrenbach

Dois homens do centro, 1993



Sandra Cinto

Sem título [Untitled] (da série [from the series]
A travessia difícil après Géricault), 2010



Benedetta Bonichi

A Francis Bacon, 2000











Carlos Zilio

Para um jovem de brilhante futuro, 1973/74



Regina Silveira

Inclusões em São Paulo, 1973

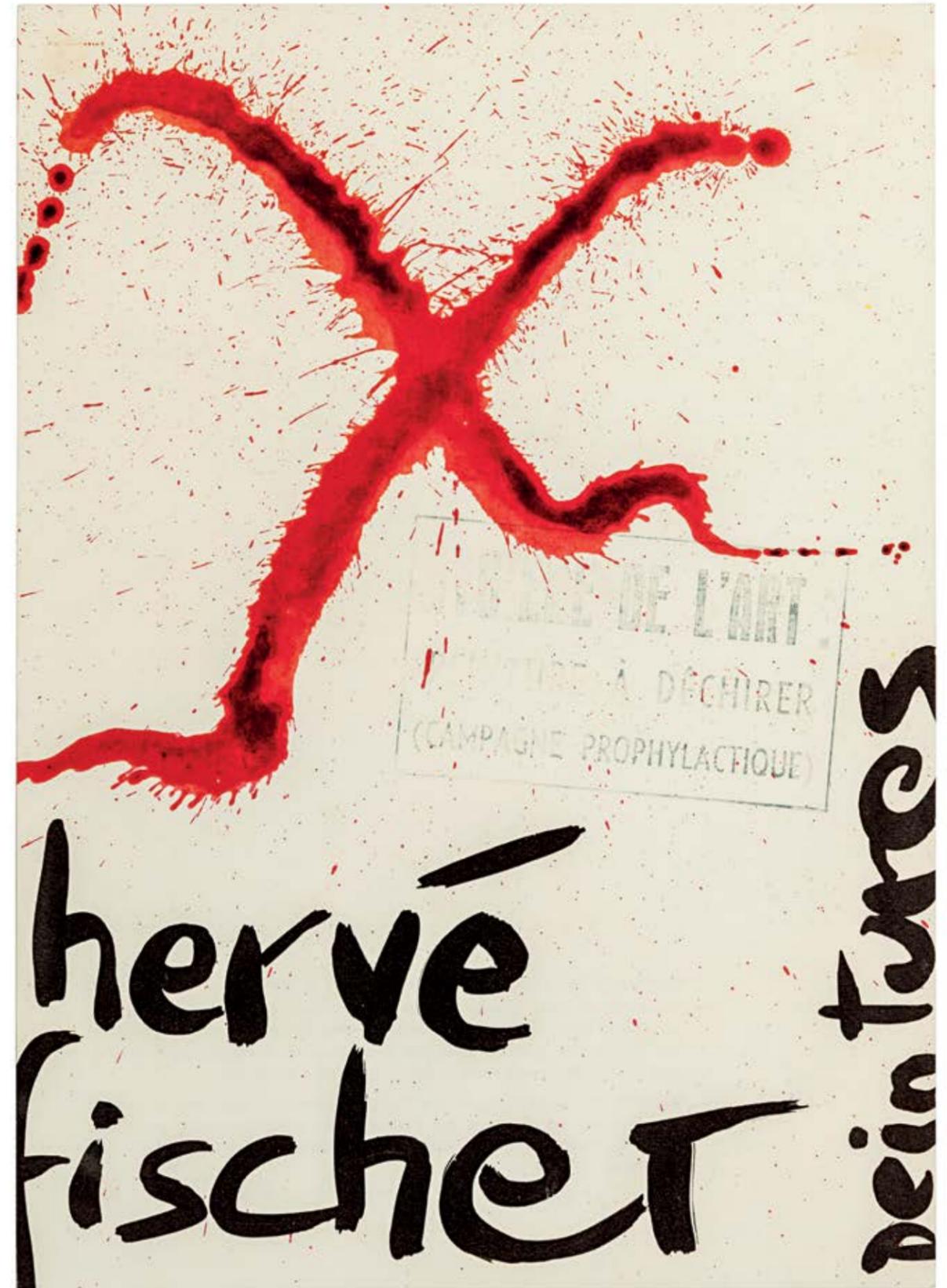
IF YOU FEEL SENSITIVE
MAKE LOVE, NOT ART
(HYGIÈNE DE L'ART - CAMPAGNE PROPHYLACTIQUE)

Hygiène de l'art - Campagne prophylactique : la déchirure.

Hervé Fischer invite chacun à lui adresser une œuvre d'art originale faite par lui. Chaque envoi sera déchiré, conditionné sous sachet plastique et l'ensemble des envois sera présenté dans une série d'expositions hygiéniques. Chacun sera informé personnellement du déroulement de cette action.

Hervé Fischer is preparing several hygienic exhibitions. Send him an original work from you. He will tear it, put it into a plastic sack, then making exhibitions and finally sending it back to everyone, to be thrown. He is also documenting this action.

59, rue Brillat-Savarin. Paris-13^e. France.



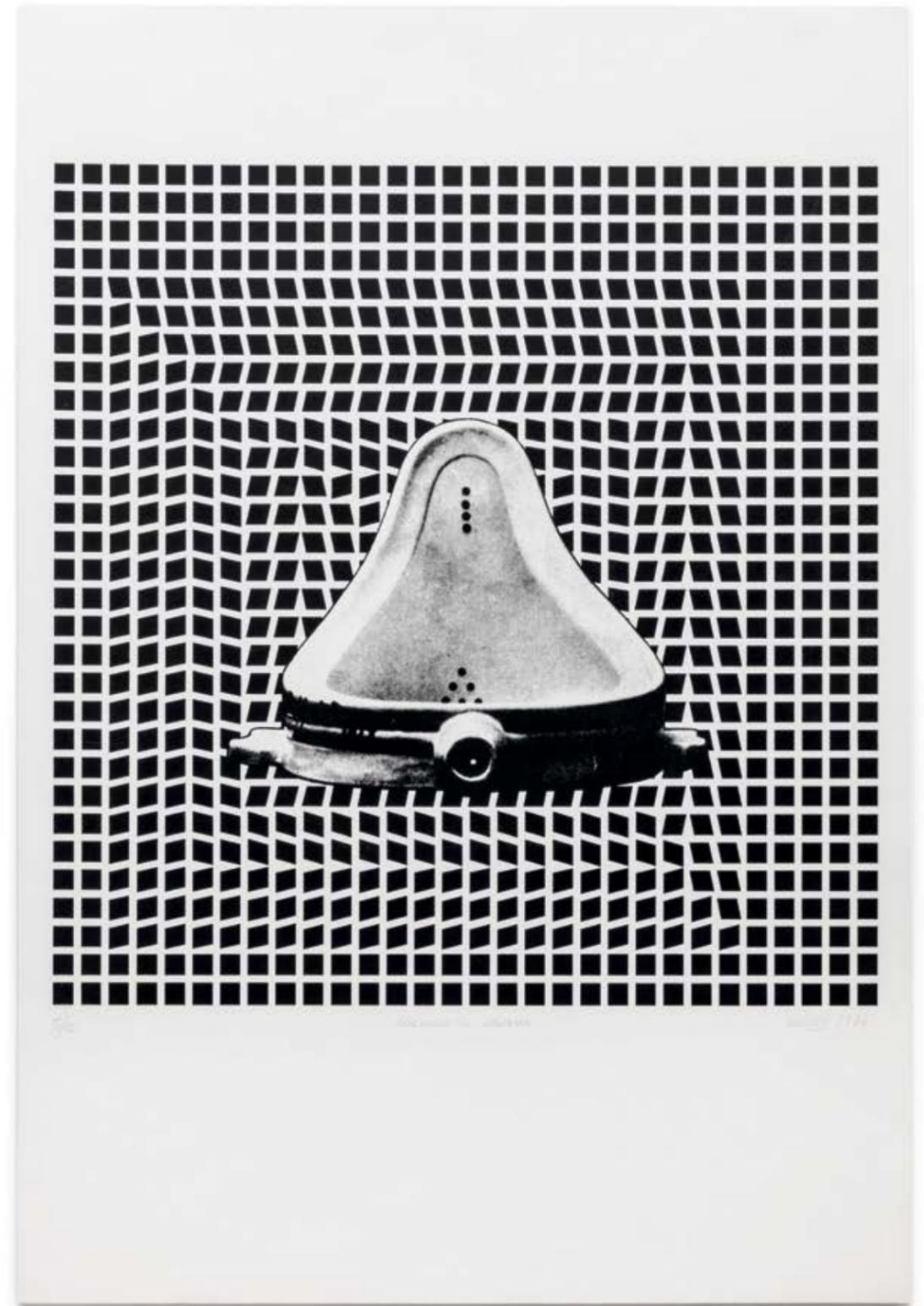
Hervé Fischer

Hygiene da arte: pintura para rasgar (Campanha profilática), c. 1972



Artur Barrio

Registro da obra *Seis movimentos*
[artwork record], 1974



Julio Plaza

Duchamp vs. Vasarely, 1974

SÃO PAULO, OCTOBER, 1975

KRESGE ART CENTER GALLERY

BRITISH EXHIBITION, 18 JANUARY, 1976

DEAR SIR

ART

IS THE LADY I LONG FOR. AND



'SO GENTLE

SHE COULD MELT IN MY HAND.

AND ART IS THE MAIN SUBJECT DECONSTRUCTION AND (OPERATOR :
DECONSTRUCTION IS AN EXPERIMENT OF RECOVERY OF ARTISTIC INFORMATION BY ADEQUATE
MANIPULATION OF A KITCH - THIS WORK TO THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART OF THE
UNIVERSITY OF SÃO PAULO AND WAS BEGAN IN 1972 AT THE STUDIO GIRO, IN SÃO PAULO.

(OPERATOR : , MADE OF THE SAME MATERIAL OF DECONSTRUCTION IS AN EXPERIMENT WITH THE
SUPERPOSITION OF A RETINAL PERCEPTION (SEQUENCE OF PAINTINGS IN HARMONY) AND A CONCEPTUAL
PERCEPTION (THE WORD ART BEING CONSTRUCTED LIKE A "FUGUE" UPON THE IMAGE HARMONY). THIS WORK
INCLUDES A QUESTION OF THE CONCEPT OF TRANSPARENCY OF THE TRADITIONAL PAINTING AND A MUSICAL
RHYTHM, WITH THE OPERATOR OF THE PROJECTOR MAKING THE ROLE OF THE "MAESTRO".

FRICHE' de l'un ou l'autre bord (LEANING TO ONE OR THE OTHER SHORE) IS A READING OF A
SENTENCE OF MALLARME, EXTRACTED FROM "A COUP DE DÉS N'ABOIRA JAMAIS LE HASARD". THE
CRITICS HAVE DISCOVERED THAT bord MEANS b or d, WHICH CONCENTRATES THE WHOLE
MEANING OF THE SENTENCE. I TRIED TO EXPLAIN WHY MALLARME CHOSE AN ENGLISH WORD (OR)
TO PUT b AND d TOGETHER. IT IS BECAUSE d, VISUALLY, IS A NOT b, WHICH CAN LEAD TO
BE OR NOT BE. TO BE OR NOT TO BE.
THIS WORK WAS MADE BY ME, CLAUDIO AND JOÃO.

(CLAUDIO NEIMANAS, BORN IN SÃO PAULO, 1955. STUDENT OF CINEMATOGRAPHY AT THE UNI-
VERSITY OF SÃO PAULO IS INTERESTED IN CINEMA, MUSIC AND MUSES.
HAS WORKED PROFESSIONALLY AS MUSICAL INSTRUMENTALIST, VOCALIST AND
COMPOSER.)

(JOÃO CARLOS COSTA, BORN IN SÃO PAULO, 1953. STUDENT OF CINEMATOGRAPHY AT THE UNIVERSITY
OF SÃO PAULO AND GRAPHIC ARTS IN THE TECHNICAL SCHOOL OF "SENAC" IS
INTERESTED IN PHOTOGRAPHY, CINEMA AND VISUAL ARTS AND HAS DEVELOPED
HIS OWN WORK IN THESE FIELDS.
HAS WORKED PROFESSIONALLY AS OFFICE-BOY, PHOTOGRAPHY LAB ASSISTANT AND IN DATA
PROCESSING SYSTEM.)

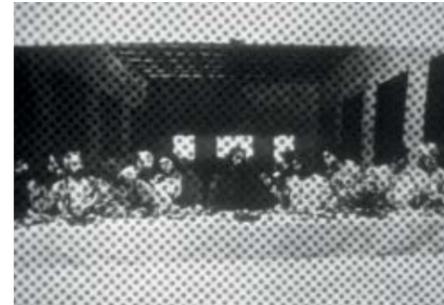
(GABRIEL BORBA, BORN IN SÃO PAULO, 1942. ME. AND I AM THIS YOU ARE SEEING NOW.)

Yours G.B.

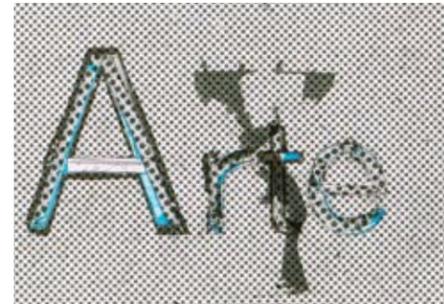
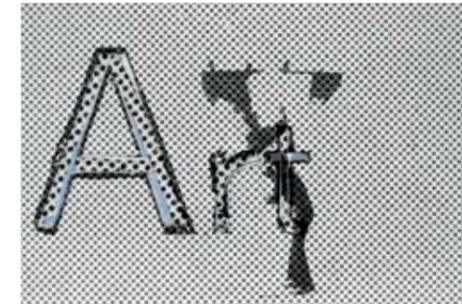
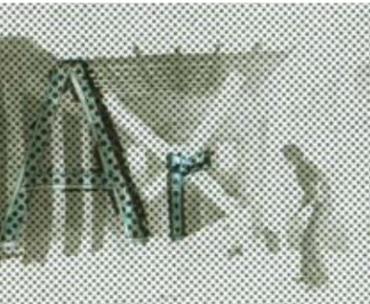
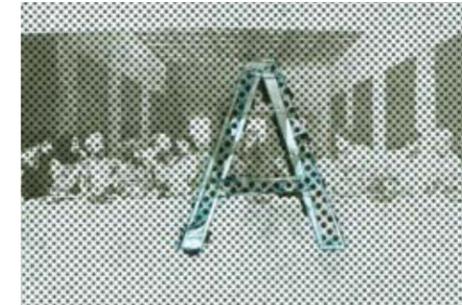
G.B.

(operator: de 15 segundos de projeções
imagens 1, 2 e 8
as imagens 3, 4, 5, 6 e 7 devem ser mudadas
o mais rápido possível)

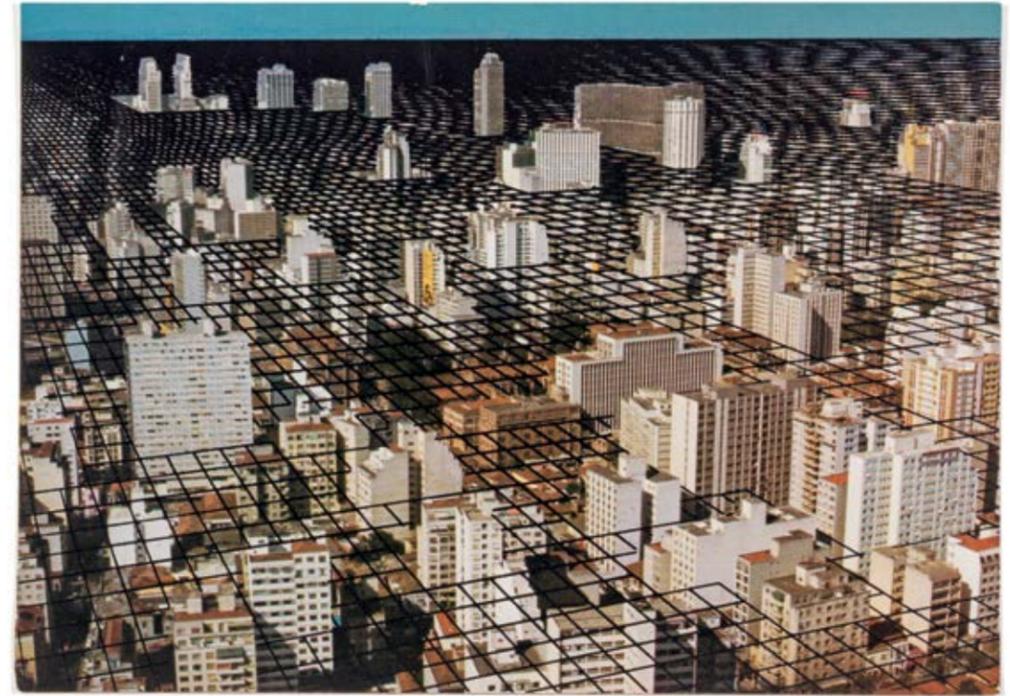
1



2



8







Yiftah Peled

Projeto Fórum Social Mundial, 2003



Marcius Galan

Arquipélago, 2005



Rodrigo Braga

Comunhão I, Comunhão II e Comunhão III, 2006



Rodrigo Matheus

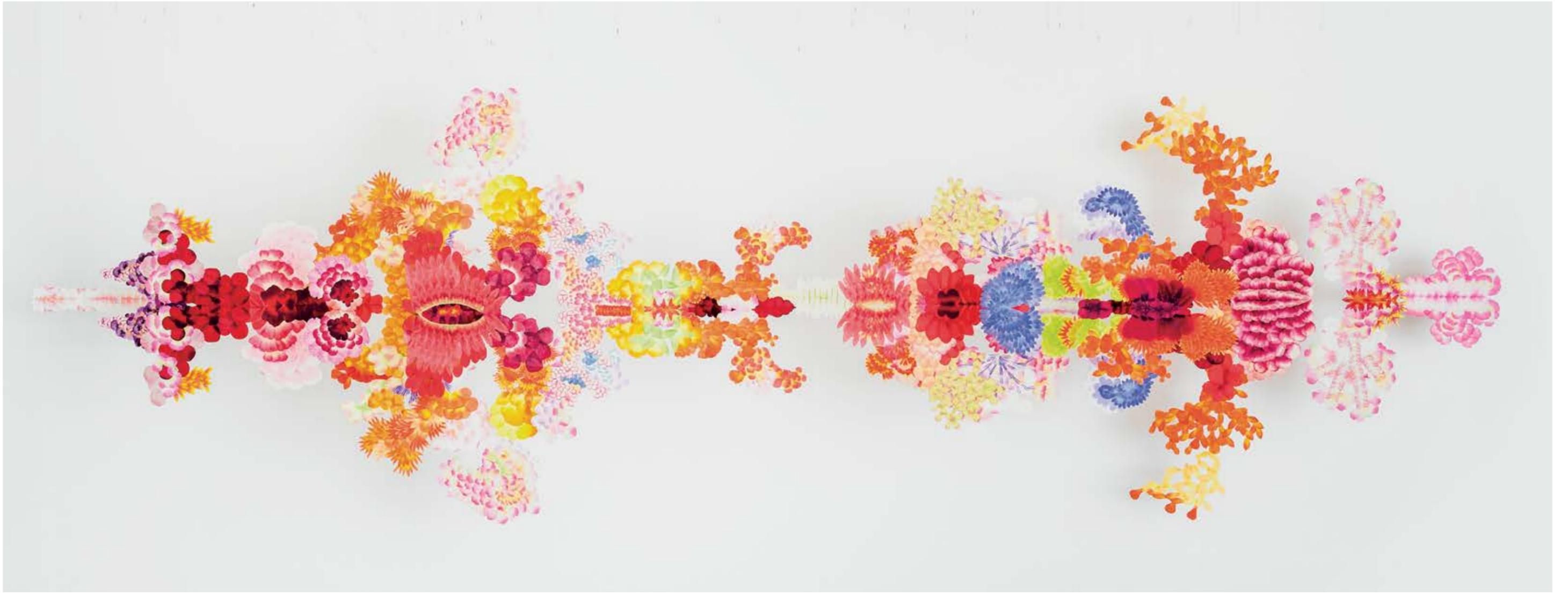
Cortina de vento (da série
[from the series] *O mundo em
que vivemos*), 2008



Opavivará

Espreguiçadeira múlti (cadeira de três lugares; sofá de praia; cadeira conversadeira), 2010







Linha do tempo

Educação

1948
2018

1948

Fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 15 de julho, perante uma comissão de 68 integrantes, tendo como presidente Francisco Matarazzo Sobrinho, conhecido como “Ciccillo”. O MAM instala-se inicialmente na Metalúrgica Matarazzo, na rua Caetano Pinto, no Brás, expondo obras modernas brasileiras e europeias.

1949

O MAM é transferido para o edifício dos Diários Associados, de Assis Chateaubriand, na rua Sete de Abril, no centro da cidade. Seu primeiro diretor artístico é Léon Degand, que organiza a exposição inaugural do museu: *Do figurativismo ao abstracionismo*. Degand defendia que a arte moderna havia se encaminhado para a abstração, e na mostra de abertura não inclui nenhuma obra figurativa, indicando o compromisso do MAM de apontar tendências mundiais da arte. Para formar o próprio público, Degand planeja uma seção pedagógica da mostra inaugural, composta por reproduções impressas, dedicada ao período da história da arte moderna que ia do impressionismo ao cubismo.

O MAM realiza a mostra *Estudos fotográficos*, de Thomaz Farkas, a primeira exposição em um museu do país a considerar a fotografia como manifestação artística.

As 132 obras francesas e italianas adquiridas por Matarazzo entre 1946 e 1947 para a criação do MAM são depositadas no museu.

1951

O MAM cria a Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo, visando a trazer para a América do Sul o que de mais moderno se produzia na arte mundial e também a ampliar sua coleção, incorporando os prêmios conferidos pela mostra a artistas nacionais e estrangeiros. A primeira Bienal de São Paulo ocupa um pavilhão na avenida Paulista. São premiadas a escultura *Unidade tripartida*, de Max Bill, uma obra geométrica, e *Limões*, de Danilo Di Prete, entre outras, indicando o acolhimento tanto do abstrato como do figurativo. Na edição seguinte, a Bienal muda-se para o parque Ibirapuera.

1952

O MAM realiza a mostra do Grupo Ruptura, que defende a abstração geométrica contra a figuração e a abstração gestual pela primeira vez no Brasil.

1958

O MAM transfere-se para o parque Ibirapuera, ocupando primeiro o pavilhão Lucas Nogueira Garcez, ou Oca, e no ano seguinte o pavilhão Armando Arruda Pereira, ou Bienal.

1962

O MAM separa-se da exposição internacional que criara, dando origem, em maio, à Fundação Bienal de São Paulo. Em seguida, inicia-se o processo de inventário das coleções do MAM. As 1249 obras reunidas pelo museu são separadas em três lotes (Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho; Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadado; Coleção MAM São Paulo) para serem propostas em doação à Universidade de São Paulo. Em setembro, o Conselho Universitário da USP aprova o recebimento das obras.

1963

Para abrigar o acervo do MAM, a USP cria, em 8 de abril, o Museu de Arte Contemporânea. O primeiro diretor do MAC USP, Walter Zanini, planeja apresentar a coleção em mostras pedagógicas pelo Estado de São Paulo; ele cria os programas de exposições *Jovem Desenho Nacional* (1963 e 1965) e *Jovem Gravura Nacional* (1964 e 1966), que seriam seguidos pelo programa *Jovem Arte Contemporânea* (1967-1974), visando a ampliar o acervo do museu pela incorporação dos prêmios conferidos pela mostra. Alguns diretores do MAM, discordantes da doação à USP, conseguem judicialmente manter o título de Museu de Arte Moderna de São Paulo, que permanece como único patrimônio do museu durante cinco anos. Ciccillo Matarazzo deixa a presidência do MAM, mantendo-se como presidente da Bienal de São Paulo. O MAM passa a ser presidido por Oscar Pedroso Horta até 1967.

1969

Após ganhar uma nova coleção mediante a doação de 81 obras legadas por seu diretor Carlo Tamagni no ano anterior, o MAM pede ao prefeito Faria Lima uma nova sede e dele obtém a concessão de um pavilhão sob a marquise do parque Ibirapuera, onde o museu permanece até hoje.

A nova sede do MAM é inaugurada com o Panorama da Arte Atual, programa anual criado pela diretora do museu Diná Lopes Coelho, com o objetivo de ampliar a coleção por meio da incorporação dos prêmios conferidos a artistas nacionais, imprimindo um sentido brasileiro à arte moderna que seria colecionada a partir de então pelo museu; a cada ano, o Panorama seria dedicado a uma técnica: pintura, gravura, escultura e objeto. A partir de 1995 passaria a se chamar Panorama da Arte Brasileira.

mam70

205

1983

O MAM é reformado com base em um projeto encomendado no ano anterior pelo seu presidente Paulo Egydio Martins à arquiteta Lina Bo Bardi, sendo reaberto sob a presidência de Aparício Basílio da Silva.

1992

O MAM cria o Jardim de Esculturas, projetado por Roberto Burle Marx e inaugurado sob a presidência de Eduardo Levy Jr.

1995

O Panorama da Arte Brasileira, sob a presidência de Milú Villela, torna-se bienal e deixa de ser restrito a uma técnica por edição. Nos dois anos seguintes, seriam instaladas a sala Paulo Figueiredo e a sala para a escultura *Aranha*, de Louise Bourgeois.

1996

O MAM implanta um setor educativo, que passa a desenvolver o programa Igual Diferente para inclusão de diversos públicos, dentre os quais pessoas com deficiência, usuários de serviços de saúde mental e pessoas em situação de vulnerabilidade social. Desde então, as práticas pioneiras do setor educativo do MAM vêm sendo premiadas nacional e internacionalmente, tornando-se hoje um modelo estudado em universidades brasileiras.

2000

O MAM amplia o campo da fotografia de arte no Brasil com a implantação do Clube de Colecionadores de Fotografia, seguindo o próprio modelo do Clube de Colecionadores de Gravura, fundado anteriormente, em 1986; por meio de seus Clubes de Colecionadores, o museu estimula o colecionismo de arte e amplia o próprio acervo.

2008

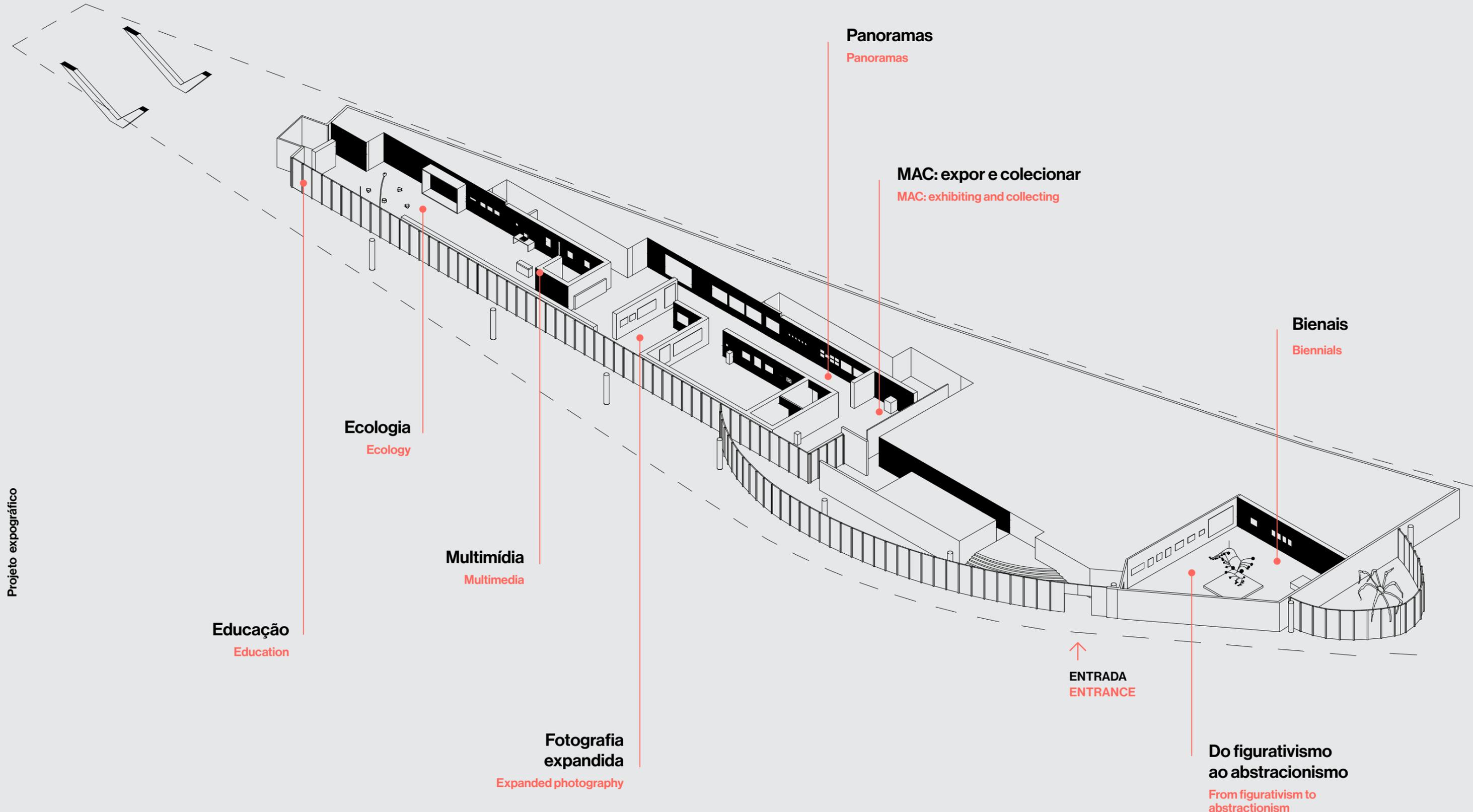
Ao comemorar sessenta anos, o MAM realiza uma exposição de Frans Krajcberg e lança uma linha de mostras sobre arte e ecologia, estreitando os vínculos com o parque Ibirapuera; a partir de então, foi organizado o Festival Internacional de Jardins do MAM no Ibirapuera e produzidas várias mostras, como a *Ecológica*, em 2010, *Razão e ambiente*, em 2011, *Encontros de arte e gastronomia*, em 2012, além de *Natureza franciscana*, em 2016, e *Cidade da língua*, em 2017.

2018

O MAM realiza a mostra *A marquise, o MAM e nós no meio*, tratando de sua relação com os frequentadores da marquise do Ibirapuera e da ação educativa do museu em seu entorno, particularmente o programa semanal de atividades Domingo MAM.

mam 70

Lista de obras



From figurativism to
abstractionism

Jean Arp
(Estrasburgo, França
1886 – Basileia, Suíça, 1966)



P. 75

Formas expressivas, 1932
Madeira pintada (relevo)
[Painted wood (relief)]
85 x 70 x 3 cm
Coleção [Collection] MAC
USP
Doação [Gift] Francisco
Matarazzo Sobrinho
Adquirida por intermédio de
Magnelli em Paris, c.1946-
47 [Acquired through the
mediation of Magnelli in
Paris, c.1946-47] © Arp, Jean/
AUTVIS, Brasil, 2018.

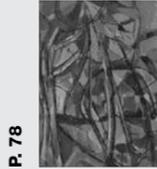
Alexander Calder
(Lawton, Estados Unidos,
1898 – Nova York, Estados
Unidos, 1976)



P. 77

**Grande móbile branco /
Snow Flurry II**, 1948
Metal pintado [Painted metal]
158 x 220 x 90 cm
Coleção [Collection] MAC
USP
Doação [Gift] Francisco
Matarazzo Sobrinho – Prêmio
Aquisição 2ª Bienal de São
Paulo [Acquisition Prize 2nd
São Paulo Biennial], 1953
© 2018 Calder Foundation,
New York / AUTVIS, Brasil,
2018.

Jean Bazaine
(Paris, França,
1904 – 2001)



P. 78

Árvores à beira d'água, 1944
Óleo sobre cartolina [Oil on
pasteboard]
65,2 x 46,2 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação [Gift] Francisco Mata-
razzo Sobrinho
Adquirida por intermédio de
Magnelli em Paris, c.1946-
47 [Acquired through the
mediation of Magnelli in Paris,
c.1946-47] © Bazaine, Jean/
AUTVIS, Brasil, 2018.

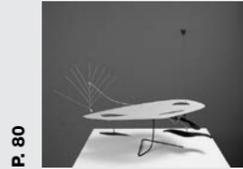
Fernand Léger
(Argentan, França, 1881 –
Gif-sur-Yvette, França, 1955)



P. 79

Composição, 1938
Guache sobre papel
[Gouache on paper]
55,6 x 45,3 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação [Gift] MAM – doada
por [gift of] Nelson Rockefeller
em 1946 © Leger, Fernand/
AUTVIS, Brasil, 2018.

Alexander Calder
(Lawton, Estados Unidos,
1898 – Nova York, Estados
Unidos, 1976)



P. 80

**Móbile amarelo, preto,
vermelho e branco / Yellow
Plane**, 1946
Metal pintado [Painted metal]
93 x 130 x 125 cm
Coleção [Collection]
MAC USP
Doação [Gift] MAM SP –
doada por [gift of] Nelson
Rockefeller em [in] 1946
© 2018 Calder Foundation,
New York / AUTVIS, Brasil,
2018.

Joan Miró
(Barcelona, Espanha, 1893 –
Palma de Mallorca, Espanha,
1983)



P. 81

**Personagem atirando uma
pedra num pássaro**, 1926
Guache sobre papelão
[Gouache on cardboard]
56,5 x 72,2 cm
Coleção [Collection]
MAC USP
Doação [Gift] Yolanda
Penteado e Francisco
Matarazzo Sobrinho ©
Successió Miró / AUTVIS,
Brasil, 2018.

Biennials

Biennais

Danilo Di Prete
(Pisa, Itália, 1911 – São Paulo,
SP, 1985)



P. 82

Limões, 1951
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
48,6 x 64 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação [Gift] MAM SP –
Prêmio Regulamentar [Prize]
Pintura Nacional 1ª Bienal
de São Paulo [1st São Paulo
Biennial], 1951

Maria Leontina
(São Paulo, SP, 1917 – Rio de
Janeiro, RJ, 1984)



P. 83

Natureza-morta, 1951
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
64,4 x 91,6 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação [Gift] MAM SP –
Prêmio Aquisição 1ª Bienal de
São Paulo [Acquisition Prize
1st São Paulo Biennial], 1951

Yolanda Mohalyi
(Kolozsvár, Hungria [atual Cluj
Napoca, Romênia] 1909 – São
Paulo, SP, 1978)



P. 85

Composição I, 1959
Guache e nanquim sobre
cartão [Gouache and China
ink on cardboard]
76,7 x 110,2 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação [Gift] MAM SP –
Prêmio Aquisição 5ª Bienal de
São Paulo [Acquisition Prize
5th São Paulo Biennial], 1959

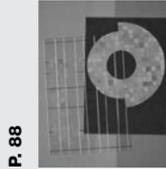
Mattia Moreni
(Pavia, Itália, 1920 –
Brisighella, Itália, 1999)



PP. 86-7

História de mar, 1952
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
203,8 x 315,5 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação [Gift] Francisco Mata-
razzo Sobrinho

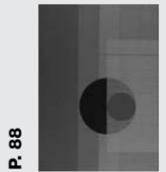
Ivan Serpa
(Rio de Janeiro, RJ,
1923 – 1973)



P. 88

Construção n° 75, 1955
Recortes de papel e guache
sobre cartão [Paper cutouts
and gouache on cardboard]
43,5 x 35 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Prêmio Aquisição 3ª Bienal de
São Paulo [Acquisition Prize
3rd São Paulo Biennial], 1955

Ivan Serpa
(Rio de Janeiro, RJ,
1923 – 1973)

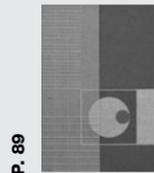


P. 88

Construção n° 78, 1955
Recortes de papel e guache
sobre cartão [Paper cutouts
and gouache on cardboard]
45 x 33 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Prêmio Aquisição 3ª Bienal de
São Paulo [Acquisition Prize
3rd São Paulo Biennial], 1955

Ivan Serpa

(Rio de Janeiro, RJ, 1923 – 1973)



P. 89

Construção n° 79, 1955
Recortes de papel e guache sobre cartão [Paper cutouts and gouache on cardboard] 50 x 34 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Prêmio Aquisição 3ª Bienal de São Paulo [Acquisition Prize 3rd São Paulo Biennial], 1955

Ivan Serpa

(Rio de Janeiro, RJ, 1923 – 1973)



P. 89

Construção n° 87, 1955
Recortes de papel e guache sobre cartão [Paper cutouts and gouache on cardboard] 45,5 x 35 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Prêmio Aquisição 3ª Bienal de São Paulo [Acquisition Prize 3rd São Paulo Biennial], 1955

Jesús Rafael Soto

(Ciudad Bolívar, Venezuela, 1923 – Paris, França, 2005)



P. 90

Vibração, 1963
Metal, látex e madeira [Metal, latex and wood] 69,5 x 170,2 x 12,8 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação Fundação Bienal de São Paulo [Gift São Paulo Biennial Foundation] – Prêmio Aquisição 7ª Bienal de São Paulo [Acquisition Prize 7th São Paulo Biennial], 1963
© Soto, Jesus Rafael/ AUTVIS, Brasil, 2018.

Mary Vieira

(São Paulo, SP, 1927 – Basileia, Suíça, 2001)



P. 91

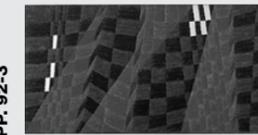
Polivolume: disco plástico, ideia para uma progressão serial, 1953/62
Alumínio anodizado [Anodized aluminum] 46,6 x 36,6 x 34 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Aquisição [Acquisition] MAC USP
© Isisuf – Archvio Mary Vieira, Milano

Panoramas

Panoramas

Alfredo Volpi

(Lucca, Itália, 1896 – São Paulo, SP, 1988)

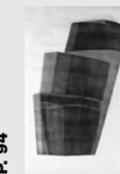


PP. 92-3

Mastros, 1970
Têmpera sobre tela [Tempera on canvas] 72 x 139,6 cm
Coleção [Collection] MAM
Prêmio [Prize] Museu de Arte Moderna de São Paulo – Panorama 1970

Maria Bonomi

(Meina, Itália, 1935)



P. 94

U Sheridan, 1970
Xilogravura sobre papel-arroz [Woodcut on rice paper] 162,5 x 102,9 cm
Coleção [Collection] MAM
Prêmio [Prize] Museu de Arte Moderna de São Paulo – Panorama 1971

Mary Vieira

(São Paulo, SP, 1927 – Basileia, Suíça, 2001)



P. 95

Luz-espaco: tempo de um movimento, 1953-55
Alumínio anodizado e madeira [Anodized aluminum and wood] 53,5 x 49,5 x 7 cm
Coleção [Collection] MAM
Prêmio [Prize] Museu de Arte Moderna de São Paulo – Panorama 1978
© Isisuf – Archvio Mary Vieira, Milano

Rubem Valentim

(Salvador, BA, 1922 – São Paulo, SP, 1991)



P. 97

Objeto emblemático II, 1975
Madeira pintada [Painted wood] 192,5 x 109 x 76,9 cm
Coleção [Collection] MAM
Prêmio [Prize] Museu de Arte Moderna de São Paulo – Panorama 1975

Tunga

(Palmares, PE, 1952 – Rio de Janeiro, RJ, 2016)



P. 98

Sem título [Untitled], 1997
Monotípia a crayon sobre papel [Crayon monotype on paper] 78 x 56,5 cm
Coleção [Collection] MAM
Prêmio [Prize] Museu de Arte Moderna de São Paulo 50 anos – Panorama 1997

Tunga

(Palmares, PE, 1952 – Rio de Janeiro, RJ, 2016)



P. 99

Sem título [Untitled], 1997
Monotípia a crayon sobre papel [Crayon monotype on paper] 144 x 93 cm
Coleção [Collection] MAM
Prêmio [Prize] Museu de Arte Moderna de São Paulo 50 anos – Panorama 1997

Cao Guimarães
(Belo Horizonte, MG, 1965)



Histórias do não ver, 2001
Videoinstalação, painéis de madeira pintados de preto e livro de artista [Videoinstallation, black painted wooden panels and artist's book]
Dimensões variáveis [Variable dimensions]
Coleção [Collection] MAM
Aquisição [Acquisition] Panorama 2001 – Pricewaterhouse-Coopers

Rosana Paulino
(São Paulo, SP, 1967)



Sem título [Untitled], 1997
Xerografia e linha sobre tecido montado em bastidor [Xerography and thread on fabric mounted on frame]
31,3 x 310 x 1,1 cm
Coleção [Collection] MAM
Prêmio [Prize] Estímulo Embatel – Panorama 1997

Cildo Meireles
(Rio de Janeiro, RJ, 1948) e
Edouard Fraipont
(São Paulo, SP, 1972)



Arte física - Mutações geográficas: Fronteira vertical (Yaripo), 1969-2015
Impressão jato de tinta sobre papel e vídeo [Inkjet print on paper and video]
Dimensões variáveis [Variable dimensions]
Coleção [Collection] MAM
Aquisição [Acquisition] Núcleo Contemporâneo MAM

MAC: expor e colecionar

MAC: exhibiting and collecting

Maria Bonomi
(Meina, Itália, 1935)



P. 107

Escada, 1966
Xilografia sobre papel [Woodcut on paper]
121,5 x 98,5 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Aquisição [Acquisition] MAC USP

Anna Bella Geiger
(Rio de Janeiro, RJ, 1933)



P. 109

Gravura 19, 1964
Água-tinta e relevo em cores sobre papel [Colored aquatint and relief on paper]
65,5 x 44,5 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Prêmio Aquisição [Acquisition Prize] I Jovem Gravura Nacional

Marwan Rechmaoui
(Beirute, Líbano, 1964)



PP. 112-3

Espectro, 2006
Aglomerado de madeira (MDF), acrílico, plástico e tecido [Medium density fiberboard (MDF), acrylic, plastic and fabric]
149,5 x 283 x 54 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação do artista [Gift of the artist]

Wesley Duke Lee
(São Paulo, SP, 1931 – 2010)



P. 108

No espelho do mágico... nº 1, 1964
Ponta seca sobre papel [Dry point on paper]
48 x 62,5 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Prêmio Aquisição [Acquisition Prize] I Jovem Gravura Nacional

Rubens Gerchman
(Rio de Janeiro, RJ, 1942 – São Paulo, SP, 2008)



P. 111

É proibido dobrar à esquerda, 1965
Guache sobre papel [Gouache on paper]
54,1 x 74,4 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Prêmio Aquisição [Acquisition Prize] II Jovem Desenho Nacional
Imagem licenciada pelo Instituto Rubens Gerchman

Ana Maria Tavares
(Belo Horizonte, MG, 1958)



PP. 114-5

Palazzo. Desviante Triple Dia L (da série [from the series] *Hieróglifos sociais*), 2011
Impressão sobre alumínio composto, lajotas de aço inox e lajotas de aço inox colorido montadas em perfil de alumínio pintado [Print on aluminum composite, stainless steel tiles and colored stainless steel tiles mounted on a painted aluminum profile]. 140 x 420 x 18 cm. Coleção [Collection] MAC USP. Doação [Gift] Banco Itaú via AAMAC. Adquirida por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura [Acquired through the Federal Cultural Incentive Law]

Fotografia
expandida

Iran do Espírito Santo
(Mococa, São Paulo, 1963)



P. 116

Sem título [Untitled] (*Buraco de fechadura*), 2002
Basalto [Basalt]
44,5 x 20 x 20 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação do artista [Gift of the artist]

Gustavo von Ha
(Presidente Prudente, SP, 1977)



PP. 118-9

Inventário arte outra, JP11, 2015
Tinta automotiva sobre lona, cercado de madeira pintada e banco [Automotive paint on canvas, surrounded by painted wood and bench]
Dimensões variáveis [Variable dimensions]
Coleção [Collection] MAC USP
Doação do artista [Gift of the artist]

Thomaz Farkas
(Budapeste, Hungria, 1924 – São Paulo, SP, 2011)



P. 121

Ministério da Educação, 1945
Fotografia sobre papel [Photography on paper]
28 x 27,3 cm
Coleção [Collection] MAM
Patrocínio [Sponsorship] Petrobras

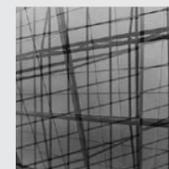
German Lorca
(São Paulo, SP, 1922)



P. 123

Malandragem, 1949
Fotografia sobre papel [Photography on paper]
38,5 x 48,7 cm
Coleção [Collection] MAM
Doação do artista [Gift of the artist]

Geraldo de Barros
(Chavantes, SP, 1923 – São Paulo, SP, 1998)



P. 125

Estação da Luz – SP, 1949
Fotografia sobre papel [Photography on paper]
30,6 x 30,2 cm
Coleção [Collection] MAM
Patrocínio [Sponsorship] Petrobras

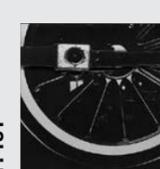
Maureen Bisilliat
(Englefield Green, Inglaterra, 1931)



P. 128

Sem título [Untitled] (da série [from the series] *Pele preta*), 1968
Fotografia p&b sobre papel colado sobre madeira [B&W photography on paper on wood]
71 x 110 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Aquisição [Acquisition] MAC USP

George Love
(Charlotte, Estados Unidos, 1937 – São Paulo, SP, 1995)



P. 131

Sem título [Untitled], 1970
Fotografia p&b sobre papel sobre madeira [B&W photography on paper on wood]
111,5 x 111,5 x 5 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Aquisição [Acquisition] MAC USP

José Resende
(São Paulo, SP, 1945)



P. 117

Bibelô: a secção da montanha, 1967
Madeira revestida de laminado, acrílico e terra [Wood coated with laminate, acrylic and earth]
116,3 x 30 x 72,4 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Prêmio Aquisição [Acquisition Prize] I Jovem Arte Contemporânea

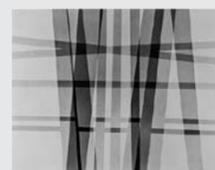
Thomaz Farkas
(Budapeste, Hungria, 1924 – São Paulo, SP, 2011)



P. 122

Águas e esgotos, déc. 1940
Fotografia sobre papel [Photography on paper]
20,4 x 34 cm
Coleção [Collection] MAM
Doação do artista por intermédio do [Gift of the artist assisted by] Clube de Colecionadores de Fotografia do MAM

Ademar Manarini
(Campinas, SP, 1920 – São Paulo, SP, 1989)



P. 124

Sem título [Untitled] (*Fotograma / geometrismo*), c. 1950/55
Fotografia p&b em viragem azul sobre papel [B&W photography in blue reversal on paper]
30 x 40 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação [Gift] Hebe S. Manarini

Paulo de Andrade
(Santa Maria, RS, 1935)



P. 127

Paulo, 1971
Plástico e fotografia p&b sobre papel sobre madeira [Plastic and B&W photography on paper on wood]
74,5 x 101 x 14,5 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Prêmio aquisição [Acquisition Prize] V Jovem Arte Contemporânea

Maureen Bisilliat
(Englefield Green, Inglaterra, 1931)



P. 129

Sem título [Untitled] (da série [from the series] *As caranguejeiras*), 1968/2002
Fotografia sobre papel [Photography on paper]
65,7 x 97,2 cm
Coleção [Collection] MAM
Aquisição [Acquisition] Núcleo Contemporâneo MAM

Boris Kossoy
(São Paulo, SP, 1941)



P. 132

Outros tempos (2), 1970/2010
Impressão jato de tinta sobre papel [Inkjet print on paper]
24,2 x 36,2 cm
Coleção [Collection] MAM
Doação do artista por intermédio do [Gift of the artist assisted by] Clube de Colecionadores de Fotografia MAM

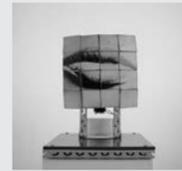
Fernando Lemos
(Lisboa, Portugal, 1926)



P. 133

Eu, autorretrato, 1949-52/2006
Fotografia sobre papel [Photography on paper] 46,7 x 46,7 cm
Coleção [Collection] MAM
Doação do artista por intermédio do [Gift of the artist assisted by] Clube de Colecionadores de Fotografia do MAM

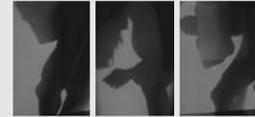
Waldemar Cordeiro
(Roma, Itália, 1925 – São Paulo, SP, 1973)



PP. 136-7

O beijo, 1967
Objeto eletromecânico e fotografia p&b sobre papel sobre madeira [Electro-mechanical object and B&W photography on paper on wood]. 50 x 45,2 x 50 cm. Coleção [Collection] MAC USP. Doação [Gift] família Cordeiro [family] Registro em vídeo feito de **O beijo** em funcionamento [Record in video of **O beijo** in action]. Andy Underwood – Media Production Coordinator, Walker Art Center

Iole de Freitas
(Belo Horizonte, MG, 1945)



PP. 140-1

Espectro, 1972
Fotografia sobre papel [Photography on paper] 110 x 247 cm
Coleção [Collection] MAM
Doação da artista [Gift of the artist]

Claudia Andujar
(Neuchâtel, Suíça, 1931)



P. 143

Yanomami (da série [from the series] **A casa**), 1974/76
Fotografia sobre papel [Photography on paper] 65,1 x 96,7 cm
Coleção [Collection] MAM
Aquisição [Acquisition] Núcleo Contemporâneo MAM

Jozef Robakowski
(Poznan, Polônia, 1939)



P. 145

Sem título [Untitled] (**Objeto / roda de bicicleta**), c. 1973
Papel fotográfico sobre madeira e aro de metal pintado [Photographic paper on wood and painted metal wheel] 79 x 77,5 x 10 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação [Gift] Consulado Geral da Polônia

Rafael Assef
(São Paulo, SP, 1970)



P. 149

Nem lá...nem cá..., 2005
Fotografia sobre papel [Photography on paper] 60,1 x 51,9 cm
Coleção [Collection] MAM
Doação do artista por intermédio do [Gift of the artist assisted by] Clube de Colecionadores de Fotografia do MAM

Rosângela Rennó
(Belo Horizonte, MG, 1962)



P. 151

Amnésia (da série [from the series] **A identidade em jogo**), 1991
Negativos fotográficos, lâmpada fluorescente e latão [Photographic negatives, fluorescent lamp and brass] 8,0 x 75,5 x 10,7 cm
Coleção [Collection] MAM
Comodato [Long-term loan from] Eduardo Brandão e [and] Jan Fjeld

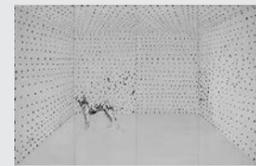
Iran do Espírito Santo
(Mococa, SP, 1963)



P. 154

Sem título [Untitled], 1993
Fotografia (fotograma) sobre papel [Photography (photogram) on paper] 23,9 x 17,9 cm
Coleção [Collection] MAM
Comodato [Long-term loan from] Eduardo Brandão e [and] Jan Fjeld

Heiner Kielholz
(Rheinfelden, Suíça, 1942)



PP. 134-5

Cão dálmata, 1971
Acrílica e fotografia p&b sobre tela sobre aglomerado de madeira [Acrylic and B&W photography on canvas on fiberboard] 240 x 360 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Aquisição [Acquisition] MAC USP – adquirida na 11ª Bienal de São Paulo [acquired at 11ª São Paulo Biennial], 1971

Edward Grochowicz
(Varsóvia, Polônia, 1939 – 2014)



PP. 138-9

Sem título [Untitled] (**Sequência de olho**), c. 1973
Fotografia p&b sobre papel [B&W photography on paper] 145 x 380 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação [Gift] Consulado Geral da Polônia

Féliks Podsiadly
(Drocourt, França, 1936)



P. 142

Metamorfose, c. 1977
Acrílica e letra adesiva sobre fotografia p&b sobre papel [Acrylic and adhesive lettering on B&W photography on paper] 111,4 x 117 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação do artista [Gift of the artist] © Podsiadly, Féliks / AUTVIS, Brasil, 2018.

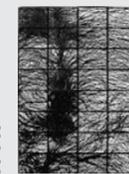
Krzysztof Majchert
(Varsóvia, Polônia, 1940 – 2009)



P. 144

Sem título [Untitled] (**Par de botas emolduradas**), c. 1973
Fotografia p&b sobre papel sobre madeira [B&W photography on paper on wood] 82,5 x 112,3 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação [Gift] Consulado Geral da Polônia

Hudinilson Jr.
(São Paulo, SP, 1957 – 2013)



P. 147

Narcisse / Exercício de ver VII, 1984
Fotocópia sobre papel [Photocopy on paper] 195,8 x 138 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação do artista [Gift of the artist]

Miguel Rio Branco
(Las Palmas de Gran Canaria, Espanha, 1946)



P. 150

Lambe-lambe (da série [from the series] **Coração, espelho carne: interiores**), s.d. [n.d.]
Fotografia sobre papel [Photography on paper] 24,1 x 35,4 cm
Coleção [Collection] MAM
Doação do artista [Gift of the artist] Grande Prêmio [Grand Prize] I Trienal de Fotografia, 1980

Rochelle Costi
(Caxias do Sul, RS, 1961)



PP. 152-3

50 horas: auto-retrato roubado, 1992-93
Fotografias e impressão sobre papel sobre metacrilato [Photography and paper print on methacrylate] 122 x 550 cm
Coleção [Collection] MAM
Doação da artista [Gift of the artist]

Eliana Bordin
(Caxias do Sul, RS, 1973)



P. 155

Quadro, 2002
Impressão com saída digital de radiografia sobre papel [Digital X-Ray print on paper] 120,1 x 97,8 cm
Coleção [Collection] MAM
Aquisição [Acquisition] Núcleo Contemporâneo MAM

Edouard Fraipont
(São Paulo, SP, 1972)



P. 156

Reflexividade, 1999
Fotografia sobre papel
[Photography on paper]
79,2 x 120 cm
Coleção [Collection] MAM
Doação do artista [Gift of the artist]

Gretta
(Atenas, Grécia, 1947)



P. 158

Auto-photos, 1978
Livro – offset sobre papel
[Book – offset on paper]
20,1 x 26,7 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação da artista [Gift of the artist]

Fabiana Rossarola
(Caxias do Sul, RS, 1970)



P. 161

Sem título [Untitled], 1999
Costura e impressão sobre tecido estofado com fibra sintética [Sewing and print on fabric padded with synthetic fiber]
94,5 x 57,5 x 13 cm
Coleção [Collection] MAM
Doação [Gift] Telesp Celular

Benedetta Bonichi
(Alba, Itália, 1968)



P. 163

A Francis Bacon, 2000
Radiografia sobre papel emulsionado [Radiography on emulsified paper]
226 x 141 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação da artista [Gift of the artist]

Ding Musa
(São Paulo, SP, 1979)



PP. 166-7

Espelho 4, 2010
Impressão em cores sobre papel de algodão [Color print on cotton paper]
110 x 150 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação do artista [Gift of the artist]

Mauro Restiffe
(São José do Rio Pardo, SP, 1970)



P. 169

Obra 5, 2012
Fotografia p&b sobre papel [B&W photography on paper]
138 x 207 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação [Gift] FUSP – Adquirida com recursos da Lei Federal de Incentivo à Cultura (mecenato) [Acquired through the Federal Cultural Incentive Law (of cultural patronage)] Unibanco (Itaú)

Marcelo Zocchio
(São Paulo, SP, 1963)



PP. 170-1

Equação # 3, 2017
Impressão jato de tinta sobre papel sobre aglomerado de madeira e madeira [Inkjet print on paper on fiberboard and wood]
Dimensões variáveis [Variable dimensions]
Coleção [Collection] MAC USP
Doação do artista [Gift of the artist]

Antoni Mikołajczyk
(Siemianowice, Polónia, 1939 – Lodz, Polónia, 2000)



P. 157

Sem título [Untitled] (*Cabeça*), c. 1973
Fotografia p&b sobre papel sobre aglomerado de madeira [B&W photography on paper on fiberboard]
67,5 x 66,5 x 2,3 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação [Gift] Consulado Geral da Polónia

Cris Bierrenbach
(São Paulo, SP, 1964)



P. 159

Dois homens do centro, 1993
Fotografia sobre papel [Photography on paper]
75,5 x 111,1 cm
Coleção [Collection] MAM
Doação da artista [Gift of the artist]

Sandra Cinto
(Santo André, SP, 1968)



P. 162

Sem título [Untitled] (da série [from the series] *A travessia difícil Après Géricault*), 2010
Serigrafia sobre vidro [Silk-screen on glass]
30,1 x 42,1 cm
Coleção [Collection] MAM
Doação do artista por intermédio do [Gift of the artist assisted by] Clube de Colecionadores de Fotografia do MAM

Mauro Restiffe
(São José do Rio Pardo, SP, 1970)



PP. 164-5

Empossamento #2, 2003
Fotografia sobre papel [Photography on paper]
117 x 175 cm
Coleção [Collection] MAM
Prêmio Aquisição [Acquisition Prize] Energias do Brasil – Panorama 2005

Mauro Restiffe
(São José do Rio Pardo, SP, 1970)



P. 168

Obra 4, 2012
Fotografia p&b sobre papel [B&W photography on paper]
138 x 207 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação [Gift] FUSP – Adquirida com recursos da Lei Federal de Incentivo à Cultura (mecenato) [Acquired through the Federal Cultural Incentive Law (of cultural patronage)] Unibanco (Itaú)

Mauro Restiffe
(São José do Rio Pardo, SP, 1970)



P. 169

Obra 6, 2012
Fotografia p&b sobre papel [B&W photography on paper]
138 x 207 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação [Gift] FUSP – Adquirida com recursos da Lei Federal de Incentivo à Cultura (mecenato) [Acquired through the Federal Cultural Incentive Law (of cultural patronage)] Unibanco (Itaú)

Multimedia

Cildo Meireles

(Rio de Janeiro, RJ, 1948)

P. 173



Mebs – Caraxia, 1970/71
Disco compacto em vinil com capa em offset sobre papel [Vinyl compact disc with cover in offset on paper]
18 x 18 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação do artista [Gift of the artist]

Regina Silveira

(Porto Alegre, RS, 1939)

P. 175



Inclusões em São Paulo, 1973
Offset sobre papel colado sobre cartão [Offset on paper stuck on cardboard]
18,3 x 18,3 cm (cada) [each]
Coleção [Collection] MAC USP
Doação do artista [Gift of the artist]

Regina Vater

(Rio de Janeiro, RJ, 1943)

P. 178



PlayFEUllagem, 1974
Fotografia p&b sobre papel [B&W photography on paper]
77,3 x 74,8 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação do artista [Gift of the artist]

Artur Barrio

(Porto, Portugal, 1945)

P. 180



Registro da obra **Seis movimentos** [artwork record], 1974
Fotografia p&b sobre papel [B&W photography on paper]
161 x 16,8 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação do artista [Gift of the artist]

Gabriel Borba

(São Paulo, SP, 1942)

P. 182



Letter to the Kresge Art Center Gallery, 1975
Offset sobre papel [Offset on paper]
57,5 x 46,3 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação do artista [Gift of the artist]

Regina Silveira

(Porto Alegre, RS, 1939)

P. 184



Interferência (da série [from the series] *Interferências*), 1976
Serigrafia sobre cartão postal [Silk-screen on postcard]
10,5 x 14,9 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação do artista [Gift of the artist]

Regina Silveira

(Porto Alegre, RS, 1939)

P. 185



Interferência (da série [from the series] *Interferências*), 1976
Serigrafia sobre cartão postal [Silk-screen on postcard]
10,5 x 14,9 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação do artista [Gift of the artist]

Carlos Zilio

(Rio de Janeiro, RJ, 1944)

P. 174



Para um jovem de brilhante futuro, 1973/74
Valise com pregos de aço, offset sobre cartão, datilografia e fotocópia sobre papel e diapositivo p&b 35mm [Suitcase with steel nails, offset on cardboard, typescript and photocopy on paper and 35mm B&W slide]
200 x 150 x 150 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação do artista [Gift of the artist]

Hervé Fischer

(Paris, França, 1941)

PP. 176-7



Higiene da arte: pintura para rasgar (Campanha profilática), c. 1972
Carimbo e offset em cores sobre papel [Colored stamp and offset on paper]
29,5 x 21,1 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação do artista [Gift of the artist]

Cildo Meireles

(Rio de Janeiro, RJ, 1948)

P. 179

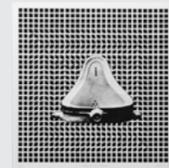


Sal sem carne, 1974
Disco LP em vinil com capa e encartes em offset sobre papel [Vinyl LP record with cover and inserts in offset on paper]
31 x 31 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação do artista [Gift of the artist]

Julio Plaza

(Madri, Espanha, 1938 – São Paulo, SP, 2003)

P. 181



Duchamp vs. Vasarely, 1974
Serigrafia sobre papel [Silk-screen on paper]
94,3 x 66,2 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Aquisição [Acquisition] MAC USP

Gabriel Borba

(São Paulo, SP, 1942)

P. 183



Operador, 2012
Vídeo digital, som, cor, 50" [Digital video, sound, color, 50"]
Coleção [Collection] MAC USP
Doação do artista [Gift of the artist]

Regina Silveira

(Porto Alegre, RS, 1939)

P. 185



Interferência (da série [from the series] *Interferências*), 1976
Serigrafia sobre cartão postal [Silk-screen on postcard]
10,5 x 14,9 cm
Coleção [Collection] MAC USP
Doação do artista [Gift of the artist]

Ecology

Nelson Leirner
(São Paulo, SP, 1932)



PP. 186-7

Armazém, 1994-97
Azulejos, borracha, figuras em gesso, gaiolas em madeira e metal, objetos de papel machê, pinturas sobre tela e tecido e madeira [Tiles, rubber, plaster figures, wooden and metal cages, papier-mâché objects, paintings on canvas and fabric and wood]. 247 x 1060 x 50 cm. Coleção [Collection] MAM. Doação [Gift] Galeria Brito Cimino

Marcius Galan
(Indianópolis, EUA, 1972)



P. 189

Arquipélago, 2005
Concreto, cano de aço, plantas, caixa de luz, poste de iluminação e fios elétricos [Concrete, steel pipe, layouts, light box, lamp post and electrical wiring] 355 x 600 x 600 cm
Coleção [Collection] MAM
Doação [Gift] Yara Rossi Baumgart

Rodrigo Braga
(Manaus, AM, 1976)



P. 191

Comunhão I, 2006
Fotografia sobre papel [Photography on paper] 50 x 75 cm
Coleção MAM [Collection]
Doação por intermédio do [Gift of the artist assisted by] Clube de Colecionadores de Fotografia do MAM

Rodrigo Braga
(Manaus, AM, 1976)



P. 191

Comunhão III, 2006
Fotografia sobre papel [Photography on paper] 50 x 75 cm
Coleção [Collection] MAM
Doação do artista [Gift of the artist]

Rivane Neuenschwander
(Belo Horizonte, MG, 1967)



P. 192

Sem título [Untitled] (**Mobiliário popular**) 3, 2007
Madeira [Wood] 52 x 32,4 x 28,7 cm
Coleção [Collection] MAM
Doação [Gift] Credit Suisse

Rivane Neuenschwander
(Belo Horizonte, MG, 1967)



P. 193

Sem título [Untitled] (**Mobiliário popular**) 4, 2007
Madeira [Wood] 35,6 x 32,3 x 32 cm
Coleção [Collection] MAM
Doação [Gift] Credit Suisse

Rodrigo Matheus
(São Paulo, SP, 1974)



PP. 194-5

Cortina de vento (da série [from the series] **O mundo em que vivemos**), 2008
Cavalete, fotografia e ventilador [Easel, photography and fan] 190 x 300 x 90 cm
Coleção [Collection] MAM
Doação [Gift] Credit Suisse com recursos da Lei Federal de Incentivo à Cultura [with funding from the Federal Cultural Incentive Law]

Yiftah Peled
(Afula, Israel, 1964)



P. 188

Projeto Fórum Social Mundial, 2003
Fotografia sobre papel [Photography on paper] 25 x 81 cm
Coleção [Collection] MAM
Prêmio Aquisição [Acquisition Prize] Energias do Brasil – Panorama 2005

Paulo Bruscky
(Recife, PE, 1949)



P. 190

Expediente: primeira proposta para o XXXI Salão Oficial de Arte do Estado de Pernambuco, 1978/2010
Folha de ponto e escritório com funcionário do museu [Time sheet and office with museum employee] Dimensões variáveis [Variable dimensions]
Coleção [Collection] MAM
Prêmio Aquisição [Acquisition Prize] Energias do Brasil – Panorama 2005

Rodrigo Braga
(Manaus, AM, 1976)



P. 191

Comunhão II, 2006
Fotografia sobre papel [Photography on paper] 50 x 75 cm
Coleção [Collection] MAM
Doação do artista [Gift of the artist]

Rivane Neuenschwander
(Belo Horizonte, MG, 1967)



P. 192

Sem título [Untitled] (**Mobiliário popular**) 1, 2007
Madeira e fórmica [Wood and formica laminate] 48,9 x 32,2 x 30,2 cm
Coleção [Collection] MAM
Doação [Gift] Credit Suisse

Rivane Neuenschwander
(Belo Horizonte, MG, 1967)



P. 193

Sem título [Untitled] (**Mobiliário popular**) 2, 2007
Madeira [Wood] 82,6 x 37,2 x 37,4 cm
Coleção [Collection] MAM
Doação [Gift] Credit Suisse

Rivane Neuenschwander
(Belo Horizonte, MG, 1967)



P. 193

Sem título [Untitled] (**Mobiliário popular**) 5, 2007
Madeira [Wood] 65,5 x 36,1 x 27 cm
Coleção [Collection] MAM
Doação [Gift] Credit Suisse

Opavivará
(Rio de Janeiro, RJ, 2005)



P. 197

Espreguiçadeira múlti (cadeira de três lugares; sofá de praia; cadeira conversadeira), 2010
Alumínio aeronáutico, nylon e plástico [Aircraft grade aluminum, nylon and plastic] 90 x 140 x 110 cm (cada) [each]
Coleção [Collection] MAM
Aquisição [Acquisition] Núcleo Contemporâneo MAM

Haruka Kojin
(Hiroshima, Japão, 1983)

PP. 198-9



Reflectwo, 2008
Flores artificiais coladas sobre acrílico [Artificial flowers stuck on acrylic]
140 x 465 x 114 cm
Coleção [Collection] MAM
Doação da artista [Gift of the artist]

Educação

Education

Luis Camnitzer
(Lübeck, Alemanha, 1937)

P. 200



O museu é uma escola, 2009/2018
Vinil adesivo [Adhesive vinyl]
Dimensões variáveis [Variable dimensions]
Coleção [Collection] MAM

mam 70

English Content

mam70

MAM
Museum of Modern
Art of São Paulo

MAC
Museum of
Contemporary Art
of the University of
São Paulo

Presentation MAM

In commemorating its seventy years of existence, the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) reaffirms its commitment to society and, once again, offers inspiring contact with Brazilian art.

Under the curatorship of Ana Magalhães, Felipe Chaimovich and Helouise Costa, the exhibition *MAM 70: MAM and MAC USP* focuses on the debate about MAM's role throughout its history, including during times of adversity. The institutional crisis of the 1960s culminated in the donation of its collection to the University of São Paulo, which used it to form the basis of the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Since then, the paths of MAM and MAC USP have continued to cross and complement each other.

Combining works from the collections of the two museums, this exhibition revisits emblematic shows such as the 1ª Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo [1st International Biennial of the Museum of Modern Art of São Paulo], staged in 1951, whose legacy to the cultural life of São Paulo is incalculable. Periodic exhibitions organized subsequently—such as *Jovem Arte Contemporânea* [Young Contemporary Art], created in 1967 at MAC USP, and *Panorama da Arte Brasileira* [Panorama of Brazilian Art], created in

1969 at MAM—were inspired by the MAM model of biennials, which instituted the awarding of prizes to artworks as a way of building its collection.

The exhibitions, educational activities, a collection in constant expansion and the institutional work realized over the last seventy years have impacted several generations. MAM forms part of the lives of many people, often providing them with their first contact with art.

May this exhibition resonate beyond the present moment and may MAM continue its mission to disseminate art and culture for many decades to come.

Milú Villela
President of the Museu de Arte
Moderna de São Paulo

Presentation MAC

The Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) and the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) jointly celebrate MAM's seventieth anniversary, highlighting the exhibitions that mark their histories—both the shared and the independent. With the exhibition *MAM 70: MAM and MAC USP*, the museums demonstrate that they have fully overcome the traumas of their common origin and of the different paths they pursued after 1963.

They also deconstruct the myth that MAM had a collection of contemporary art, while MAC USP possessed a collection of modern art. In fact, such terms did not represent strict criteria for the artistic production of the time. The historical center of the collection, today housed at MAC USP, was “contemporary” when it was produced and the museum is adding more recent artworks since then. In this regard, the two institutions maintain collections which jointly describe crucial moments in the art of the last 120 years, and their persistence through time and constant resonance demonstrate that the city has embraced them as essential references for the visual arts of the 20th and 21st centuries.

Based on their own identities, MAM and MAC USP have taken very different paths, with MAC USP embracing its university character, that of a public, state university. And it is as such—a university museum, where research is of an academic nature and plays an important role in the training of specialist staff—that MAC offers a post-graduate program in Aesthetics and the History of Art, in addition to participating, more recently, in a post-graduate program in museology together with other state museums of USP; degree courses at undergraduate level are also available to all the students of the university, as well as public seminars, which complement these aims. Many of the professionals who today work at the different museological institutions of São Paulo and Brazil completed at least part of their education at MAC USP, a museum where a permanent commitment to maintaining close contact with produc-

tion, which is to say, with artists and critics, is also notable. In the exhibitions that it presents to the public, there is always room to display the vigorous scientific production of MAC USP, thus concluding this cycle of specialized research, training and development.

The museum also offers the public—specialist and otherwise—access to the Lourival Gomes Machado Library, which is currently incorporating the library of Walter Zanini (the first director of MAC USP), generously donated by his family. The archives of MAC USP constitute an important institutional reference, combining documents and reflections on the artists of its collection and on the exhibitions that have been staged during its existence.

MAC USP has actively sought to build relationships with other museums, whether organizing joint shows, receiving their exhibitions or loaning works for their shows. In 2018, together with the Museu Lasar Segall [Lasar Segall Museum], we organized the exhibition *A “arte degenerada” de Lasar Segall: Perseguição à arte moderna em tempos de guerra* [The “Degenerate Art” of Lasar Segall: Persecution of Modern Art in Times of War], and with the Paço das Artes, the exhibition *Paradoxo(s) da arte contemporânea. Diálogos entre os acervos do MAC USP e do Paço das Artes* [Paradox(es) of Contemporary Art: Dialogs between the Collections of MAC USP and the Paço das Artes]. We collaborated with MoMA and the Art Institute of Chicago on the exhibition *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil*, with the Instituto Tomie Ohtake on the exhibition

História Afro-Atlântica [Afro-Atlantic History], and also with MAM itself, on the exhibition about Ismael Nery.

Now we are embarking on a new phase of collaboration with MAM, hoping that this alliance puts down roots in new initiatives and innovative projects which exploit their magnificent and highly complementary collections, and mobilize their well-trained and creative teams.

Carlos Roberto Ferreira Brandão

Director of the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Introduction

Felipe Chaimovich

The Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) [Museum of Modern Art of São Paulo] celebrates its seventieth anniversary with an exhibition which highlights the fundamental values of the institution. Since the beginning, MAM has sought to form a collection through prospective shows, to develop a pedagogical practice, to expand the field of photography as art and to pave the way for artistic trends. Now, from an already consolidated history in Brazil and abroad, we revisit these four principles to look ahead.

MAM's trajectory also demonstrates the fertility of its bases, which have given rise to institutions such as the Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC USP) [Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo]. MAC USP, founded in 1963, received the collection formed at MAM and has preserved its seminal values. Thus we bring together the two museums in this commemorative exhibition, celebrating the fraternity that exists between the two institutions and their common origin.

The show has been organized in two parts. In the Sala Paulo Figueiredo [Paulo Figueiredo Room] are the works from MAM's inaugural period, between 1949 and 1963. In the Grande Sala [Great Room], the biggest in the museum, are works from the col-

lections of MAM and MAC USP acquired after this date. Connecting both rooms is a timeline which details this history.

In each of the rooms, the same four values orient the expositive sections:

1. Formation of the Collection Based on Prospective Shows

In the Paulo Figueiredo Room are exhibited works acquired at the time of the Bienal de São Paulo [São Paulo Biennial], an event created by MAM in 1951; in the Great Room are the works originating from MAM's *Panoramas da Arte Brasileira* [Panoramas of Brazilian Art]; and, from MAC USP, works originating from the *Jovem Gravura Nacional* [Young National Printing], *Jovem Desenho Nacional* [Young National Drawing], *Jovem Arte Contemporânea* [Young Contemporary Art] and the recent acquisition programs.

2. Pedagogical Mission

In the Paulo Figueiredo Room we find colored reproductions used in educational shows organized at the Biblioteca Municipal de São Paulo [Municipal Library of São Paulo] in collaboration with MAM, between the end of the 1940s and the 1950s; on MAM's façade is displayed the work *O museu é uma escola* [The Museum Is a School], by Luis Camnitzer, acquired at the time of the commemorative show to mark the twentieth anniversary of MAM's educational department, in 2016.

3. Expansion of Photography as Art

In the Paulo Figueiredo Room one can find records of the exhibition by Thomaz Farkas, of 1949, the first such show dedicated to modern photography in a Brazilian museum; in the Great Room are assembled photographic works from both museums, with special emphasis on the Clube de Colecionadores de Fotografia [Photography Collectors Club] of MAM.

4. Contemporary Challenge

In the Paulo Figueiredo Room the works displayed formed part of MAM's inaugural show, *Do figurativismo ao abstracionismo* [From Figurativism to Abstractionism], which posited a course for the development of modern art. In the Great Room are works from the exhibitions *Multimedia*, staged by MAC USP in 1976, which played a pioneering role in the embrace of experimental works at Brazilian museums, together with works from the show *Ecológica* [Ecological], exhibited by MAM in 2010, which explains the approach the museum has been developing over the last ten years to address the challenges of the relationship between art and ecology, as we consider this to be a frontier area which presents urgent, global challenges to contemporary culture.

The texts gathered here address these values and the aspects that unite MAM and MAC USP based on the shared roots of both institutions.

So bring on the next seventy years!

Remaining Modern:

The Challenge of the Contemporary

Felipe Chaimovich

As it celebrates its seventieth anniversary, the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) [Museum of Modern Art of São Paulo] reflects on its seminal values in order to face the challenge of looking at the future. During its seven decades of existence, the museum has strengthened its roots and witnessed the maturing of other institutions which arose from it, including the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) [Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo], which now joins the MAM in this commemorative exhibition. In contemplating the shared ground that connects both museums, we can recognize a permanent drive in our stories: modernity.

Created in 1948, the Museu de Arte Moderna de São Paulo and the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) [Museum of Modern Art of Rio de Janeiro] were the two first Brazilian museums explicitly dedicated to the modern. Both were preceded by three decades of debates about the place of modern art in Brazil, which started following the controversy surrounding the reception of the exhibition of paintings by Anita Malfatti in São Paulo, in 1917.¹ However, since 1937, the partisans of modernism had become the ascendant power in Brazilian culture through the creation of the Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [Office of National Artistic Historical Heritage], whose preliminary draft was written by Mário de Andrade, one of the main activists of

1. Paulo Mendes de Almeida. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

modern art in São Paulo. So, in the early 1940s, defending the modern in São Paulo was in no way a fringe position to adopt, even if it found itself in conflict with the dominant tendencies, as in the case of the controversy between the journalist Luís Martins, who supported the founding of a museum of modern art in the city, and the capital's mayor, Abrahão Ribeiro, who was against the project.² When MAM was finally founded, it was created as an institution that would take on the mission of confronting the challenge of the modern as a museological object. But what would be the meaning of a museum dedicated to modern art?

The world's first museum of modern art was created in New York, in 1929. Although other North American museums were already specializing in the artistic production of their own and of the European avant-gardes, the first museum to adopt this term was the New York one. The principal sponsors of its foundation were Abby Rockefeller, Lillie Bliss and Mary Sullivan, and the first president of its board of supporters was Anson Conger Goodyear.³ The Rockefeller family would remain linked to the museum from this time and, in 1939, Nelson Rockefeller, Abby's son, would replace Conger Goodyear as the president of the museum.

2. Ana Luísa Martins, José Armando Pereira da Silva (orgs.). *Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009, pp. 269-76, 284-6.

3. Sibyl Kantor. *Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge, MA e Londres: MIT Press, 2002, pp. 190-1, 210-1.

During his trips to Brazil in the 1940s, Nelson Rockefeller argued for the foundation, in São Paulo and Rio de Janeiro, of similar institutions to the museum of which he was president, making donations of artworks, in 1946, intended to encourage the development of these Brazilian institutions.⁴ So it was based on the example of the Museum of Modern Art of New York (MoMA) that MAM São Paulo was founded two years after Rockefeller's donation, albeit supported by a local debate about modern art in Brazil prior to this donation. Although the São Paulo and the New York institution have developed independently, in both cases these were a new kind of museum which, in fact, arose with MoMA.

Based on the case of MoMA, it is possible to understand the fundamental conflict that has mobilized and driven MAM since its foundation and, subsequently, MAC USP, a conflict that is present in any museum of modern art: the tension between the challenge of the contemporary and the collecting of dated works. On taking over the presidency of MoMA, Nelson Rockefeller would clarify what he meant by "modern": "Up-to-date. We present paintings and sculpture, architecture, industrial design, photography and the film of the past fifty years. The policy of the Museum is to acquire new works constantly—and always show the representative art of the past fifty

4. Luís Martins. "Nelson Rockefeller". In: Ana Luísa Martins; José Armando Pereira da Silva (orgs.), op cit., p. 317.

years".⁵ In limiting the museum's focus to the artistic production of the last fifty years, Rockefeller upheld the directive established by the first director of MoMA, Alfred Barr, as the latter wrote in announcing the museum's foundation, in 1929.⁶

However, in 1934, Barr published a new text entitled "Modern and 'Modern'", in which he expressed previously nonexistent misgivings regarding the museum's focus: the modern. The 1934 text reveals an author incapable of historically defining modern art. The challenge to the historical meaning of modern art is explained by the title "Modern and 'Modern'", since the inverted commas applied to the second term demonstrate the flexibility of the concept of the modern as a possible means of referring to art at different historical moments, hence its vagueness. Thus, Barr concludes: "the truth is that modern art cannot be defined with any degree of finality, either in terms of time or character, and any attempt to do so implies blind faith, insufficient knowledge or an academic lack of realism".⁷

The founding paradox of MoMA resides in the tension between the plan to limit the program of

5. The Museum of Modern Art. "Nelson A. Rockefeller Becomes New President of Museum of Modern Art". Available at: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/486/releases/MOMA_1939_0017_1939-05-08_39508-17.pdf. Accessed in May 2018.

6. Alfred Barr Jr. "A New Art Museum". In: Irving Sandler et al. (orgs.), *Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr.* Nova York: Abrams, 1986, p. 69.

7. Alfred Barr Jr. "Modern and 'Modern'". In: Irving Sandler et al. (orgs.), op. cit., p. 83.

exhibitions to the work of the last fifty years, and the function of maintaining a collection of artworks which will gradually become older than this: would parts of the collection then cease to be modern as time passed? Indeed, it was with a view to remaining modern that MoMA planned to transfer works which reached the age of fifty years to other museums in New York, such as the Metropolitan, but this plan was always controversial, and was finally abandoned in 1953. Thus, MoMA had to deal with a permanent paradox.

This paradox derives from a confusion regarding the concept of the modern. Let us, then, examine its origin in order to understand the genesis of the problem. The adjective "modern" was used for the first time in the year 495, by Pope Gelasius I, to designate the last period of history before the end of time. According to Gelasius, the birth of Jesus marked a watershed in history, after which this last period began. However, as time proceeded, a subdivision arose between the first Christians—the so-called ancients—, and those of that period, referred to by Gelasius as the modern ones.⁸ Thus the modern is a concept which relates to a finalist view of history as something which moves towards an end; in addition to this, the modern is distinguished from a period prior to it, further from the end of times: the so-called antiquity. The modern moves towards an absolute future, to which it is nearer than the ancient, but which gives mean-

8. Jean-Robert Armogathe. "Une ancienne querelle". In: Anne-Marie Lecoq (org.). *La Querelle des Anciens et des Modernes XVIIe-XVIIIe siècles*. Paris: Gallimard, 2001, p. 805.

ing both to the modern and the ancient. The modern would be the realization of the inexorable movement of history towards its end. Conversely, as time passes, what was modern gives way to a new modern, becoming in turn the ancient.

The difficulty in defining a given historical period as modern, since this concept does not designate a specific moment, but a tendency towards the future, ends up blurring the clarity of Barr's distinctions expressed in the 1929 texts, in particular the distinction between MoMA, the Metropolitan and Louvre. Thus, Barr is obliged to deny the possibility of determining what was modern at the time, in 1934. The passage of time would reposition modernity, and what had once been modern could become ancient, rendering variable the value of the collection of a museum of modern art, since the acquisition criteria would vary over the course of history, as Barr recognized.⁹ The collector Gertrude Stein said this clearly to him: either it is a museum, or it is modern, but not both at the same time.¹⁰

The history of MAM and the foundation of MAC USP can be understood in terms of the paradox inherent to all museums of modern art. Initially, MAM clearly defined its mission of indicating the future course of art based on the most important works of European, North American and Brazilian contemporary art. This

●

9. Sibyl Kantor, op. cit., p. 368.

10. Apud Glenn D. Lowry. "Being Modern: A Brief Meditation". In: Quentin Bajac (ed.), *Being Modern: MoMA in Paris*. Nova York: The Museum of Modern Art & the Foundation Louis Vuitton, 2017 (exhibition catalog), p. 30.

approach was explained by the museum's inaugural exhibition: *Do figurativismo ao abstracionismo* [From Figurativism to Abstractionism]. Held in 1949, it was organized by MAM's first artistic director, Léon Degand. He was Belgian and was introduced to the museum's first president, Ciccillo Matarazzo, who invited him to organize the first show of the new museum, become its director and move to São Paulo. The exhibition's title indicates a direction assigned to history, moving from figurative art to the predominantly abstract. Degand was careful to provide, in this choice, a diagnosis of the contemporary which, though it indicated an ongoing development, did not allow for any defining affirmations regarding the future: "despite the large number of valuable or curious works, and a certain number of masterpieces, abstract art, as an expressive art, is in its infancy. Will it remain so? Does it represent the art of the future? The art critic is not a prophet".¹¹



Do figurativismo ao abstracionismo [From figurativism to abstractionism] exhibition, 1949. Source: Arquivo Histórico Wanda Svevo. Photo: Jornal das Artes.

MAM's commitment to the modern should encompass the mapping of the work of the

●

11. Léon Degand. *Do figurativismo ao abstracionismo*. São Paulo: MAM, 1949 (exhibition catalog), p. 48 (free translation).

present in relation to future tendencies—even if the latter were, indeed, hard to predict—, which is to say, it was a museum that would permanently embrace the risk of engaging with experimental work, hence its commitment to seeking out the contemporary, as the museum's Executive Board states in the introduction to the catalog of Degand's show: "a museum of modern art is responsible for informing the public, not only about less widely-discussed contemporary art, but also about more modern artistic work—even that which, at first sight, may appear disconcerting".¹² The awareness that the museum's first show would present to the public an experimental work, which it was not familiar with, formed the basis of the project of combining the exhibition of original works with a didactic show of reproductions that allowed for an introduction to the history of modern art and the simultaneous locating of abstract art. In May 1948, Degand wrote to Matarazzo about his plan for the three sections that would comprise the show: the first of these would be documentary, with colored photographic prints illustrating the development of painting and sculpture from impressionism to cubism.¹³ In fact the reception of *Do figurativismo ao abstracionismo* was controversial. Accused of promoting a pleasant "art for art's sake", in bringing together works that resisted a representation of

●

12. Diretoria Executiva, "Apresentação". In: Léon Degand, op. cit., p. 13.

13. Claudia Ribeiro. *De la figuration à l'abstraction: Léon Degand au Musée d'Art Moderne de São Paulo* (mimeo). São Paulo: 1993, p. 25.

reality, Degand responded to his critics, like Di Cavalcanti and Campofiorito:

Let us denounce this nebulous Puritanism. We do not have so many pleasures in life as to be able to allow ourselves the luxury of denying ourselves one of the best of them, one which most helps us to live, one which gives us greater courage in the struggle for existence.¹⁴

However, the commitment to the mapping of future tendencies in contemporary works, expressed in MAM's inaugural show, has led to the paradox of the formation of the museum's collection. Given that the museum's director was not a prophet, how could one ensure the continued relevance of these works acquired in accordance with what appeared to be a future tendency of relevance at a specific moment in history? In view of the insolubility of this paradox, MAM was not cowed and proceeded to carry out its greatest plan for prospecting future tendencies in global art: the creation of the Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo [International Biennial of the Museum of Modern Art of São Paulo], in 1951. Through the awards of the Bienal, new works would be added to MAM's collection, since the mission to map pioneering art implied an internationalist vocation for the museum:

The achievement emerged from the modest Museum of Modern Art which, also founded on an almost experimental basis, did not

●

14. Léon Degand. "Resposta do Sr. Léon Degand". In: *O Novo Edifício da Sulamérica*. Rio: Sulamérica, 1949, p. 61 (free translation).

hesitate to fully realize its objectives even when, in this regard, it felt compelled to embrace a project of global proportions.¹⁵

However, in the early 1960s, disagreements between MAM's directors regarding the museum's route, which separated from the Bienal de São Paulo [São Paulo Biennial] in 1962, led to the donation of all of its material assets to the University of São Paulo in 1963. A group of directors opposed to the donation managed to legally preserve the name "Museu de Arte Moderna de São Paulo" as its sole asset, which remained as such until 1968, when the director Carlo Tamagni left 81 works to MAM, providing the basis for the museum's current collection.¹⁶

It was from this donation to USP that the Museu de Arte Contemporânea emerged in 1963. MAC USP's initial collection conferred on the institution a patrimony which would enable it to stage multiple exhibitions, that were soon complemented by retrospectives of Brazilian modernists and by exhibits brought in from abroad. But the museum's name presented an analogous challenge to that of MAM: how to prospect modern art and collect it, knowing that the contemporary is, by definition, transitory?

MAC USP's first fifteen years are exemplary in illustrating

●

15. Lourival Gomes Machado, "Introdução", *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951, 2nd ed. (exhibition catalog), p. 22 (free translation).

16. Felipe Chaimovich, Fernando Oliva et al. *O retorno da Coleção Tamagni: até as estrelas por caminhos difíceis*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012 (exhibition catalog).

the maintenance of a founding value of MAM which remained common to both institutions: the commitment to the contemporary. It was at this time that MAC USP's first director, Walter Zanini, conceived a series of shows called *Jovem Desenho Nacional* [Young National Drawing], *Jovem Gravura Nacional* [Young National Printing] and *Jovem Arte Contemporânea* [Young Contemporary Art]. In 1972, the artists of the *VI Jovem Arte Contemporânea* used the museum as a place of creation, where they produced and modified their works live, during the exhibition, as Zanini recalls:

It was a live show, of a conceptual nature [...] with works of a highly ephemeral nature, constructed inside the museum and open to every kind of material and technique. [...] A timetable for the work was created for the two week duration of the event.¹⁷

The aspect of the time during which each artist modified the works live was explicitly embraced by MAC USP as an element of the exhibition of contemporary art at the museum.

Following this edition of *Jovem Arte Contemporânea*, Zanini became involved with works of art that were modified over time, creating and expanding circuits of communication that connected artists, art institutions and the public, mail art being of particular interest to him, which consisted of works using a variety of techniques, which were sent by artists

●

17. Hans Obrist, Walter Zanini, Ivo Mesquita and Adriano Pedrosa. "Walter Zanini". In: Hans Obrist. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI, 2010, p. 188 (free translation).

in the mail. This production created a system of national and international exchange. Zanini went on to exhibit the works received by the museum and, in view of the budgetary restrictions regarding the returning of the pieces to their senders, also proceeded to collect them for MAC USP.¹⁸ In 1976, Zanini conceptualized this work that the museum had been exhibiting and collecting for four years as “multi-media” art—an art that challenged notions of the traditional architectural space of the museum, since it was necessary to respect the temporal aspect of the work of art as it was transformed live:

A decisive portion of the current artistic establishment does not restrict itself to space, but extends to the dimension of time. This means that we should contemplate changes in the conception of the architecture itself which has governed the spirit of the museum’s building. The operational techniques of an art that requires electronic equipment, in turn, introduce modifications to a space, whose sole purpose was always that of almost exclusively presenting static objects. [...] the premises of the museum should continue to serve as a center for the evaluation, comparison and development of different working processes [...] The museum should also transform itself into an operational center.¹⁹

18. Hans Obrist, Walter Zanini, Ivo Mesquita and Adriano Pedrosa. “Walter Zanini”. In: Hans Obrist, op. cit., p. 192.

19. Walter Zanini. “Os museus e os novos meios de comunicação”. In: Cristina Freire (org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2013, p. 123 (free translation).

Zanini took this experience to the Bienal de São Paulo, when he was in charge of the 1981 edition, proposing a single theme to the different national delegations who sent artists to the show: mail art. This thematic unification served to promote the figure of the curator in Brazil as someone who brings together artists whose works will be transformed live, over the course of a show, revealing what it means to be contemporary in a work of art.

During this period MAM reorganized itself, prompted by the donation of the Tamagni Collection. The museum’s management appealed for a new building to the city’s mayor, justifying the request on the basis of its new material assets, and its name, which had never been abandoned. Their request was granted, MAM installed itself in a pavilion beneath the marquee in Ibirapuera Park and, following successive refurbishments, it has remained there until this day. As soon as it arrived at its new address, MAM created a series of periodic exhibitions dedicated to modern Brazilian art, whose awards would constitute a permanent line of expansion for its collection: the *Panoramas da Arte Brasileira* [Panoramas of Brazilian Art]. For this purpose, the director Diná Lopes Coelho’s work was essential, organizing shows that focused one technique each year: painting, engraving, sculpture, objects, etc. In this regard, the museum remained more traditional than MAC USP, since the works displayed were less experimental than those assembled by Zanini during the same period, and the museum, moreover, did not incorporate

the dimension of time into its exhibition practices. Nevertheless, there was a deepening of MAM’s social support basis thanks to the regularity of the *Panoramas*, whose prestige among the Brazilian artistic class and the museum’s public grew during the 1980s, above all during the presidency of Aparício Basílio da Silva.

However, it was in 1995 that the *Panoramas* began to deal explicitly with works that were modified over the course of the exhibition. From that year onwards, they became biennial, ceasing to be restricted to one technique per edition, to solidify around themes proposed by curators. At the 1995 edition, the curator Ivo Mesquita was specifically inspired by a show by the group *Teatro da Vertigem*, incorporating temporality as a criterion for the selection of the works, as he explained in the catalog for the show:

The selection of the artists and works for the exhibition was inspired by the impact of a performance of the show *O Livro de Jó* [The Book of Job]. [...] What one notices is what ceased to be pure theatre, moving between the arts and presenting itself as a spectacular staging of art and life. Transitoriness, dislocation, appropriation, hybridization and spectacle are the very characteristics of contemporary cultural life.²⁰

The collection of MAM itself could be approached from

20. Ivo Mesquita. *Panorama da Arte Brasileira 1995*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1995 (exhibition catalog), p. 15 (free translation).

various perspectives, when addressed by curators with different backgrounds and interests, creating a dynamic for presenting a collection that was also constantly modified for the public. It was with a view to developing this multiplicity of possible focuses of the same collection that, in 1997, the museum’s curator, Tadeu Chiarelli, created the Group of Curatorial Studies, as he explains: “there was a very interesting fact at this time, which was the idea of transforming this space into a laboratory [...] it was a learning moment. It was possible to test and to do anything”.²¹

The increasing incentive to adopt thematic approaches at MAM’s exhibitions attracted more and more experimental works to the museum, with the institution becoming the first Brazilian museum to acquire two “performance” pieces for its collection, in 2000, both by Laura Lima—the performances, by definition, are modified during each event, depending on who leads them and their audience. Thus MAM went on to share more clearly with MAC USP the challenge of embracing works that change during the period of their exhibition at the museum, putting the artist or her/his performance representative in direct contact with the audience. The danger of adopting criteria of relevance which can change with the passing of time has not prevented MAM or MAC USP from expanding their respective collections, seeking to be governed by contempo-

21. Tadeu Chiarelli et al. “Tadeu Chiarelli”. In: Felipe Chaimovich (org.). *Grupo de estudos de curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, 2nd ed., pp. 141-2 (free translation).

rary criteria of relevance and through collaboration with multiple voices.

But how does one face up to the mission of remaining modern? Modern implies not only collecting the contemporary and its processes within the interior of the museum, but also prospecting a direction towards the future based on current criteria. It was on its sixtieth anniversary that the museum’s current president raised the challenge of relating art to ecology: Milú Villela, president of the museum, invited Frans Krajcberg to stage a retrospective in the Oca building, during the exhibition to commemorate MAM’s six decades of existence, in 2008. This initiative was followed by the show *Ecológica* [Ecological], in 2010, bringing together works that addressed the relationship between society and consumption, and the current crisis of environmental sustainability; and, in the same year, through a specific collaboration with the Ibirapuera Park, during the International Garden Festival of MAM at Ibirapuera, held in partnership with the International Garden Festival of Chaumont-sur-Loire, in France, whose theme was “food”. As part of the initiative, nine gardens were planted, maintained and dismantled by students of the public municipal gardening school of the Ibirapuera Park. In 2012, the *Encontros de Arte e Gastronomia* [Encounters of Art and Gastronomy] were held on a kitchen for professional contests assembled in the Paulo Figueiredo Room, and the ecological theme of food again allowed for a collaboration with the park and the gardening school through a kitchen gar-

den set up to provide products to the chefs and artists. In the same ecological regard, the following shows were organized: *Razão e Ambiente* [Reason and Environment], in 2011, *Natureza Franciscana* [Franciscan Nature], in 2016, and *Cidade da Língua* [Tongue Town], in 2017. The work of the last decade, regarding the relationship between art and ecology at MAM, highlights the understanding that the ecological challenge is a matter of our concern for the near future, on a global level, and that the museum is located in the Ibirapuera Park with a commitment to promoting experimental artistic practices in order to offer a place of reflection about our real challenges.

To celebrate the seventieth anniversary of the Museu de Arte Moderna de São Paulo, we are collaborating with the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo around a history of common values, such as the challenge of the contemporary. To this end, we have brought together works from the collections of both museums which comprised the exhibition *Do figurativismo ao abstracionismo*, of 1949, at MAM, *Multimídia*, of 1976, at MAC USP, and *Ecológica*, of 2010, at MAM.

Exhibiting and Collecting:

The Making of Collections of Modern and Contemporary Art at Museum of Modern Art and Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo

Ana Magalhães

“By its own definition, the Biennial should fulfill two principal tasks: position the modern art of Brazil not just in comparison, but in living contact, with the art of the rest of the world [...]” **Lourival Gomes Machado, 1951**¹

“Our past is not inescapable because we remake it every day. And it influences our destiny very little. We are, due to the inescapability of our upbringing, condemned to the modern.” **Mário Pedrosa, 1959**²

These two epigraphs, produced by those who were, respectively, the second and the last artistic director of the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) [Museum of Modern Art of São Paulo] during its first period of existence, seem important in addressing the issue that we intend to explore here, which is to say, the creation of a program of exhibitions to allow for the broadening of MAM's collection, based on a model of exhibition-events for collecting. It survived even after its traumatic separation from the Bienal de São Paulo [Biennial of São Paulo] and the transference of its initial collection to the University of São Paulo—thus composing the basis of the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) [Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo].³ At the uni-

-
- 1. Free translation
- 2. Free translation

3. For an updated analysis of this process, see Ana Gonçalves Magalhães. *Classicismo moderno. Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP*. São Paulo: Alameda Editorial, 2016, particularly chapter 1. See also Annateresa Fabris. “A travessia da arte moderna”. In: *História e(m) movimento: atas do Seminário MAM 60 Anos*. São Paulo: MAM, 2008.

versity, MAC USP also used this model to grow its collections.

Although Gomes Machado and Pedrosa do not address the principal subject which we intend to explore, they provide us with an entry point for what appears to have shaped the collecting processes at the two institutions. The first example is taken from the foreword that Gomes Machado produced as artistic director of MAM and of the 1^a Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo [1st Biennial of the Museum of Modern Art of São Paulo], in 1951, in which the São Paulo-born critic emphasizes the role the Bienal played in the development of the local artistic scene, taking as a model the Venice Biennial.⁴ Moreover, if according to him the Bienal de São Paulo was to perform the function of placing the modern art produced in Brazil on the international market, it would receive reciprocal feedback from “living contact” with international production. This “living” which qualifies “contact” is a term permeated with other meanings, since the Bienal de São Paulo would come to be this arena where the tendencies of the moment would be exhibited every two years. And if Gomes Machado also appears to imbue himself with a certain heroic and positive atmosphere, which, at the beginning of the 1950s characterized the Brazilian scene—of the accelerated process of the country's modernization in the post-war period—, his contemporary, Mário Pedrosa, uses paradoxical

-
- 4. Cf. Lourival Gomes Machado. “Apresentação”. In: *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, outubro a novembro de 1951*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951 (exhibition catalog), vol. 1, p. 15.

terms to describe this same process. The “condemnation to the modern” seems, at first sight, to be a contradiction in terms, since one can only condemn what was, what has existed, and not what is to come—as the word “modern” suggested in this context.

Pedrosa writes in the light of the ongoing construction of the new federal capital; he discusses its legitimacy as a modern city in which Brazilian society must see itself, at the same time that he is suspicious of the eternal “pursuit” of the latest advance, the latest tendency in a country that had never escaped its status as a secondary power in the world order, both economically and culturally.⁵ The critic began by questioning this dynamic in the artistic field to claim a higher place for Brazilian artistic production, at a time when he was directly involved in the promotion of our modern art abroad.⁶

This modernizing approach, to which Gomes Machado seems to adhere and which Pedrosa mistrusts, was seminal in the formation of the collections of MAM and MAC USP and is, to some extent, directly related to the fact that these museums constructed their collections in dialog with the Bienal de São Paulo. Even later on, when the Bienal ceased

mam70

-
- 5. Cf. Mário Pedrosa. “Brasília, a cidade nova”. In: Aracy Amaral (org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva (Coleção Debates), 1981, pp. 345-53.

6. See the touring exhibition of Brazilian modern art which visited several European cities between 1959 and 1960. Cf. *Brasilianische Kunst der Gegenwart. 27th Nov. 1959 – 10th Jan. 1960*. Leverkusen: Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, 1959 (exhibition catalog), the result of a partnership between the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro and Itamaraty.

to function as an acquisition award system, they would adopt this approach of biennial or annual exhibitions with acquisition awards to collect.

We shall present below an analysis of the proposed selection of the works as a means of understanding this idea of modernization in the construction of a museum's collection. To this end, we shall seek to locate this dynamic at three different moments. The first will focus on the formation of MAM's collection, especially when the museum was the organizer and manager of the Bienal de São Paulo, and when the exhibition acquisition award system was intended to expand the collection. The second shall address the period of the dissolution and reopening of MAM, the creation of MAC USP and of the Fundação Bienal de São Paulo [São Paulo Biennial Foundation], mainly between the years 1960 and 1970, when the two museums created their own exhibitions with acquisition awards for collecting. Finally, we shall address the more recent period, when the two institutions, in different ways, continued to make acquisitions as part of their respective exhibition programs.

MAM and the Bienal de São Paulo

On its foundation in July 1948, MAM had already received some donations to form the initial core of its collection. Brazilian art historiography refers to the donation of fourteen works which the then Head of the US



MAM installed in the ground floor of the Bienal Pavilion, c. 1959-60. Source: Arquivo MAC USP.

State Department, the oil industry magnate Nelson Rockefeller, made to encourage the creation of modern art museums in São Paulo and Rio de Janeiro, in November 1946. More recent research has revealed that Rockefeller's donation was preceded by an initiative of Francisco Matarazzo Sobrinho, president and patron of the museum, who, since March of the same year, had mobilized powerful intermediaries, in Italy and France, to acquire works for its collection.⁷

The museum thus opened its doors already in possession of a collection of 145 works assembled by Matarazzo and Rockefeller. Starting its program of exhibitions with *Do figurativismo ao abstracionismo* [From Figurativism to Abstractionism], in March 1949, some of these artworks could be seen by the public, in São Paulo, and subsequently, when the exhibition went on tour, in Rio de Janeiro.

-
- 7. Regarding these acquisitions by Matarazzo, particularly the series of Italian works, see Ana Gonçalves Magalhães, op. cit., chapter 2. In relation to the donations by Rockefeller to MAM of São Paulo, see the Master Thesis by Carolina Rossetti de Toledo, “As doações Nelson Rockefeller no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo”, 2015, under my supervision, available at: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-29012016-105805/pt-br.php>. The researcher brought to light a series of 28 engravings by North American artists, which formed part of a second donation that Rockefeller made to the MAM in 1948.

This was the case for works by Alexander Calder, Jean Arp, Fernand Léger, Jean Bazaine, and Joan Miró, present here at the exhibition to commemorate MAM's seventieth anniversary. *Móbile amarelo, preto, vermelho e branco* [Yellow, Black, Red and White Mobile], by Calder [p. 80], and the gouaches by Léger [p. 79] and Joan Miró [p. 81] formed part of Rockefeller's 1946 donation, and are works that, in some way, strongly reflect how the New York artistic milieu received the production of these artists, since the arrival of some of them in the United States, in the 1930s and 1940s, fleeing the war in Europe. As the research of Carolina Rossetti de Toledo shows us,⁸ they were part of a choice by Alfred Barr to reflect the experiences of the European Avant Garde, on which he had worked in a series of exhibitions in the second half of the 1930s.⁹ An example of this is *Personagem atirando uma pedra num pássaro* [Personage Throwing a Stone at a Bird], by Joan Miró, which had been presented at the exhibition *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, held between December 1936 and January 1937.¹⁰ *Composição* [Composition], by Fernand Léger, perhaps derives from studies or versions that the artist made based on the famous kinematic panel for the

8. See note 7.

9. The best known of these, where Barr conceives a diagram of the evolution of modern art in the direction of abstraction, is *Cubism and Abstract Art*, of 1936 (available at: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748>).

10. See *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, between 1936 and 1937 (available at: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2823?#installation-images>), master checklist of the exhibition, nº 434. At that time, the work belonged to the René Gaffé Collection, in Brussels.

apartment of Nelson Rockefeller, in New York, in 1938, while Calder's mobile donated by Rockefeller had been acquired from one of the New York gallery owners located in the neighborhood of MoMA, along with the works by Léger, Miró, and other immigrant artists selected by Barr. *Snow Flurry II* [p. 77] appears in the exhibition *Do figurativismo ao abstracionismo* as belonging to the collection of Francisco Matarazzo Sobrinho, acquired, by all accounts, at the artist's solo exhibition held at MASP, in 1948.¹¹ However, it would enter MAM's collection as an acquisition award of the 2^a Bienal de São Paulo [2nd São Paulo Biennial], in 1953, when it was again exhibited in Calder's special room.¹² Finally, the works by Jean Arp [p. 75] and Jean Bazaine [p. 78] had been acquired by Matarazzo through the mediation of the Italian painter Alberto Magnel-

11. Cf. Roberta Saraiva Coutinho (org.). *Calder no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006 (exhibition catalog), p. 99.

12. *Snow Flurry II* was the Sul América Seguros Acquisition Award of the 2^a Bienal de São Paulo. Sul América, a company of Italian origin and already with an established market in Brazil, had given over its head offices to the staging of the touring exhibition *Do figurativismo ao abstracionismo*, which was held in May 1949, in Rio de Janeiro. It was the main sponsor of the show there, alongside the Ministry of Health and Education. See Ana Gonçalves Magalhães, "O debate crítico na exposição do Edifício Sul América, Rio de Janeiro, 1949". In: Roberto Conduro, Vera Beatriz Siqueira (orgs.). *Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Historiografia da arte no Brasil: um balanço das contribuições recentes*. Rio de Janeiro: Brazilian Committee of the History of Art, 2009, pp. 120-8. The way Matarazzo approached this acquisition and its respective donation to MAM, in addition to the other works bought in Italy and France, merits a more in-depth study. According to MAM's old balance sheets, found in the Francisco Matarazzo Sobrinho Papers (Wanda Svevo Historical Archive – Fundação Bienal de São Paulo), his "collection" donated to MAM appeared among the museum's debits of which he was the creditor as a private entity.

li, in Paris, between 1946 and 1947.¹³ They also appeared in the inaugural exhibition of MAM, as belonging to the Matarazzo Collection, but, by 1950, they were cataloged as works of MAM, donated by Matarazzo.¹⁴

The exhibition *Do figurativismo ao abstracionismo* introduced the new tendencies of abstractionism to the Brazilian scene, linking them to the artistic avant-garde of the early 20th century. It should be observed that the works and the artists that came from France represented a panorama of concrete tendencies there, disseminated through groups such as Cercle et Carré, Abstraction Création, and what used to be called the "Second Paris School" (by way of a reference to orphism, here represented by the work of Jean Bazaine).¹⁵ In addition to this, there are two aspects to be considered in the continuance of some of these works in MAM's collection. The first of these is a signaling to abstraction as that

13. Regarding Magnelli and Brazil, with a note on the acquisitions he made for Matarazzo, see Daniel Abadie, Lisbeth Rebollo Gonçalves (orgs.). *Magnelli*. São Paulo: MAC USP, 2010 (exhibition catalog).

14. See Léon Degand (org.). *Do figurativismo ao abstracionismo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1949, (exhibition catalog), p. 59, and their donation to MAM, in the typewritten list prepared by the first secretary of MAM, Eva Lieblich Fernandes, in 1950. Registrar's Section, MAC USP, Francisco Matarazzo Sobrinho Folder. In the list, the Arp is the work inventoried under number 30 and the Bazaine under number 41.

15. Regarding the vicissitudes of the organization of the show, see Regina Teixeira de Barros, "Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo", Master Thesis under the supervision of Tadeu Chiarelli, presented in the Graduate Program in Visual Arts, ECA USP, 2002. Concerning the profile of the works from France and their connection with concrete art experiences of that country, see Maria Cecília França Lourenço. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

which would come to be construed as a synonym of modern art, throughout the 1950s. The second concerns this link with the avant-garde currents, although the works collected were not actually produced at the beginning of the century. It was imperative to connect them to their discourses, but the emphasis on their modernization was the main issue.

The year 1948 was marked by the resumption of the Venice Biennial, interrupted during the Second World War. At this re-inauguration of the event, the presentation of the special rooms dedicated to reconsidering the artistic avant-garde of the start of the 20th century was the main entry point for Italy's reinsertion into the international artistic world.¹⁶ It is during this same year that Matarazzo, with the then secretary of the Venice Biennial, Rodolfo Pallucchini, embarks on negotiations for the sending of a Brazilian representation to Italy.¹⁷ This would only occur in 1950, but at the heart of this exchange between the president of MAM and the secretary of the Venice Biennial was the question of the creation of an art biennial for São

16. This historiographic review of the avant-garde began with a special room dedicated to impressionism. Cf. *Gli impressionisti alla XXIV Biennale di Venezia. Introduzione di Lionello Venturi*. Veneza: Edizioni Daria Guarnati, 1948 (exhibition catalog). The rooms would evolve until the 1952 edition.

17. In this regard, see Renata Dias Ferraretto Moura Rocco, "Considerações sobre a 1^a Bienal de São Paulo: uma correspondência de Marco Valsecchi a Rodolfo Pallucchini", *Revista de História da Arte e Arqueologia*, RHAA, nº 25 [at the printer's]. The issue is fully explored in "Danilo Di Prete em ação: a construção de um artista no sistema expositivo da Bienal de São Paulo", PhD Dissertation under my supervision, presented to the Inter-unity Graduate Program of Aesthetics and History of Art, MAC USP, Apr. 2018.

Paulo. The two biennials had in common the acquisition award, whose purpose was to promote and enlarge modern art collections in their respective cities.¹⁸ Created within MAM, the Bienal de São Paulo adopted the same model to expand the museum's collection and organized local sponsorship to pay for the awards.¹⁹ In this regard, the close relationship between the Venice Biennial and the MAM of São Paulo in these initiatives was also reflected, throughout the 1950s, in Matarazzo's decision to sponsor an acquisition award for the Venetian show, which he titled the "Museu de Arte Moderna de São Paulo Award", so that the works acquired through this prize were donated to MAM.²⁰

In this context, we have assembled here a small selection of works incorporated into MAM's collection, in the 1950s, which seeks to express this idea of modernization. The works selected speak of the consol-

18. In the Venetian case, the works assembled through the acquisition award of the Italian biennial initially formed the basis of the Modern Art Gallery of the city of Venice, today the Museo di Ca' Pesaro. Cf. Flavia Scotton. *Ca' Pesaro. Galleria Internazionale d'Arte Moderna*. Veneza: Marsilio/Skira, 2002.

19. Cf. Ana Gonçalves Magalhães. *Um outro acervo do MAC USP: prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo, 1951-1963*. São Paulo: MAC USP/PRCEU (Coleção MAC Essencial), 2018. It is worth mentioning that the Bienal de São Paulo, thus created two awards systems: the regular system (in the categories of painting, sculpture, drawing and engraving) and the acquisition system (with the same categories). Only the second had a clause requiring the transference of the award-winning work to MAM, which was not compulsory in the case of the regular prize—although many artists donated many award-winning works from this category to the museum.

20. This is the case of the work of the British artist Graham Sutherland, *Forma de espinho* [Horned Form], 1955, oil/canvas, today in the collection of MAC USP.

idation of the experiences of abstraction at that time and the conflicts between the concrete art trends and the new tendencies of the so-called lyrical or non-geometric abstraction. We begin with *Limões* [Limes] (1951) [p. 82], by the Italian artist resident in Brazil, Danilo Di Prete—honored as national painter in the 1^a Bienal de São Paulo [1st São Paulo Biennial]—, in contrast with the *Natureza-morta* [Still Life] (1951) [p. 83], of the Brazilian artist Maria Leontina, winner of the Moinho Santista S/A Acquisition Award, that same year. In her doctoral dissertation on the life of Danilo Di Prete and the construction of his career within the context of the Bienal de São Paulo, the researcher Renata Rocco sought to re-examine the controversy caused by the awarding of the honor to Di Prete, an Italian immigrant, recently arrived in Brazil, but who entered the history of modern art here as the first Brazilian artist to receive a regular painting award at the 1^a Bienal de São Paulo.²¹ Rocco precisely analyzes how Di Prete's painting perfectly dialogs with the collection of Italian paintings from the interwar years that Matarazzo had acquired to form the basis of MAM's collection, between 1946 and 1947. Moreover, she highlights the tensions in the Brazilian artistic milieu, particularly the São Paulo scene, regarding the acceptance of Di Prete as an award-winning artist and, at the same time, emphasizes its rejection of the abstract

21. Cf. Renata Dias Ferraretto Moura Rocco, op. cit., 2018.

languages of painting.²² Maria Leontina had made the shortlist for the prize with Di Prete, and the acquisition award given to her painting, in addition to being a response to the frustrations of local artists and critics, is a testimony to this process, still highly problematic, of the incorporation of abstract experiences. Leontina's *Still Life* owes much to her interest in cubist poetics, but these appear to be interpreted by her study, on the one hand, of the still lives of Cézanne,²³ and, on the other, by the consecration of the post-cubist painting of Picasso following the end of the Second World War. In addition to having been the artist whose retrospective commemorated the Liberation of Paris, in 1944, Picasso became an emblematic figure in the struggle to bring down totalitarian regimes in Europe, his work *Guernica* (1937) having denounced the atrocities committed by them. *Guernica* travelled around the capitals of Europe between 1952 and 1953, before arriving at the special room dedicated to Picasso at the 2^a Bienal de São Paulo. But even before this tour, we can observe a revival of the interest of artists linked to the French and Italian resistances in the artistic

●

22. This tension persisted through the exhibition *Do figurativismo ao abstracionismo* and the visit by Léon Degand to São Paulo. See, above all, the attack by Emiliano di Cavalcanti on the lectures by Degand, in 1948. Cf. Emiliano di Cavalcanti, "Realismo e Abstracionismo" In: Léon Degand (org.). *O novo edifício da Sul América Terrestres, Marítimos e Acidentes—Sucursal do Rio de Janeiro*, 1949, p. 49, originally published in the magazine *Fundamentos*, in Sep. 1948.

23. For the critic of foreign and Brazilian modern art, Cézanne was undoubtedly the "father" of modern art. This is evidenced in the writings of authors such as Roger Fry (in England), Lionello Venturi (in Italy), Alfred Barr (in the United States); and, in the case of Brazil, it is a view taken up by Sérgio Milliet, Mário Pedrosa, Mário de Andrade, to cite the most significant figures.

vanguards, especially in Picasso. For the artists who would be presented as the great representatives of the Italian abstract experience in painting, in the context of the Venice Biennial, Picasso was a kind of beacon around which modern art should revolve. We are talking here about the so-called Gruppo degli Otto, formed from the resistance group Fronte Nuovo delle Arti of the war years, and which, under the leadership of the critic Lionello Venturi, would be presented as a new kind of Italian painting at the Venice Biennial of 1952. Mattia Moreni was one of the eight whose works were bought systematically by Matarazzo, at the editions of the Venice Biennial, between 1952 and 1954.²⁴ His *História de mar* [Story of the Sea] (1952) [pp. 86-7] takes various elements from Picasso's painting from the years 1930-40, at the same time that it seeks to update this language within elements of the Italian scene itself. Although there is no evidence of any connection between Maria Leontina and the Gruppo degli Otto, the two paintings incorporated into this space of the Bienal are reminiscent of this *Zeitgeist* and of the possible reinterpretations of the experiences of Picasso and cubism in this revival of the avant-garde currents of the end of the 1940s and the beginning of the 1950s.

The selected works by Ivan Serpa and Yolanda Mohalyi express the consolidation of the debate

●

24. For an in-depth study of these acquisitions made by Matarazzo, see Marina Barzon Silva, "O Gruppo degli Otto e as aquisições de Francisco Matarazzo Sobrinho nas XXVI e XXVII Biennali di Venezia", Master Thesis under my supervision, presented as part of the Inter-unities Graduate Program in Aesthetics and History of Art, at MAC USP, November 2017.

around abstraction at the Bienal de São Paulo and in the Brazilian artistic scene. The acquisition award given to the delicate collages of Serpa, entitled *Construção* [Construction] (1955) [pp. 88-9] and presented at the 3^a Bienal de São Paulo [3rd São Paulo Biennial], are the experiments of an artist who was already a signatory of the Grupo Frente manifesto, in Rio de Janeiro, related to the concrete language of art and the notion of concrete art disseminated in Brazil. *Composição I* [Composition I] (1959) [p. 85], by Yolanda Mohalyi, Caixa Econômica Federal Acquisition Award of the 5^a Bienal de São Paulo [5th São Paulo Biennial], serves here to highlight the different experiences of informal abstractionism in Brazil.

In the process of the separation of MAM and the Bienal de São Paulo, between 1962 and 1963, which gave rise to the Fundação Bienal de São Paulo (still in 1962) and to MAC USP (in 1963), there was a rupture in the awarding of this acquisition prize. The 7^a Bienal de São Paulo [7th São Paulo Biennial], inaugurated in September 1963, awarded some of the acquisition prizes to modern art museums located in other Brazilian states, granting MAC USP the prerogative to receive a greater number of award-winning works.²⁵ Among these was *Vibração* [Vibration] (1963) [p. 90], by

●

25. According to a study of the awards records, collated in the context of the scientific initiation research of Mariana Leão Silva, a CNPq PIBIC scholarship holder under my supervision between 2015 and 2016, MAC USP received 28 works in the allocation, and was the first to choose from among the prize-winners. The other acquisition awards were allocated to the Museum of Modern Art of Bahia, the Museum of Modern Art of Belo Horizonte and that of Florianópolis, among others.

Jesús Rafael Soto, winner of the Ernesto Julio Wolf Acquisition Award at that edition of the Bienal de São Paulo. Soto was one of the artists representing Venezuela, then participating only in the "painting" category. Soto's kinetic objects, like the one that ended up in the collection of MAC USP, could be considered a watershed between the revival of the concrete art experiences of the 1950s and the heralding of the procedural practices that would be developed in the 1960s, constituting the origin of what we call contemporary art.

MAC USP, MAM and Brazilian Artistic Production in the 1960s-70s

The transference of MAM's collection to USP, its respective dissolution, and the creation of the Fundação Bienal de São Paulo meant that MAM would have to rebuild its collection, and MAC USP find other ways of collecting. As the first director of MAC USP, and in the light of the enthusiasm of the institutional post-separation moment and the invitation to select works from within the 7^a Bienal de São Paulo, Walter Zanini would make new attempts to acquire works at subsequent editions.²⁶ This effort was not to prove entirely fruitful, and Zanini soon created an exhibi-

●

26. This was the case with the acquisitions of *Expansão controlada* [Controlled Expansion] (1967, exhibited at the 9th São Paulo Biennial), by César Baldaccini, and of *Homenagem ao quadrado (signo raro)* [Tribute to the Square (Rare Sign)], by Josef Albers (1967, but exhibited at the 10th São Paulo Biennial, in 1969).



III Jovem Arte Contemporânea [III Young Contemporary Art], 1969. Source: Arquivo MAC USP. Photo: German Lorca.

O agora e o antes: uma síntese do acervo do MAC USP [Now and Before — a synthesis of the Collection of MAC USP] exhibition, 2013-2015. Photo: Flávio Demarchi.

tion with acquisition awards in order to continue the modernization and expansion of the collection received from MAM. Between 1963 and 1966, MAC USP alternately organized the exhibitions *Jovem Gravura Nacional* [Young National Printing] and *Jovem Desenho Nacional* [Young National Drawing]. Then, in 1967, and, to some extent, in concert with the debates within the Bienal de São Paulo, they were renamed *Jovem Arte Contemporânea* [Young Contemporary Art], whose annual editions would take place until 1972. In some way, these exhibitions borrowed from the Bienal de São Paulo not only the awards system, but also the focus on new tendencies, giving space to young artists. Of the works selected for this show commemorating the seventieth anniversary of MAM, the collection of MAC USP retains the original works of artists who are

now considered fundamental to the history of contemporary art in Brazil. We have here *Gravura 19* [Engraving 19] (1964) [p. 109], by Anna Bella Geiger, *No espelho mágico n° 1* [In the Magic Mirror n° 1] (1964) [p. 108], by Wesley Duke Lee, both honored at the first edition of the *Jovem Gravura Nacional* of MAC USP; and *É proibido dobrar à esquerda* [It is Forbidden to Turn to the Left] (1965) [p. 111], by Rubens Gerchmann (*Jovem Desenho Nacional* Award of MAC USP). In addition to these, *Bibelô: a secção da montanha* [Knick-knack: the Section of the Mountain] (1967) [p. 117], by José Resende, highlights the switch to the editions of the *Jovem Arte Contemporânea*. These exhibitions also included artists who had been maturing over the previous decade, and within the context of the Bienal de São Paulo, as in the case of Maria Bonomi and Mary Vieira, who participate in this exhibition.

Bonomi and Vieira would also appear at the start of the revival of MAM's acquisition program, now reopened and seeking to broaden its collection through an annual exhibition with acquisition prizes for Brazilian artists, the *Panorama da Arte Brasileira* [Panorama of Brazilian Art].²⁷ At its first edition, in 1970, MAM incorporated *Mastros* [Masts] (1970) [pp. 92-3], by Alfredo Volpi, but in 1971, Bonomi comes with works very similar to those presented pre-

●

27. For an analysis of the editions of the *Panorama da Arte Brasileira*, see the original research of Paula Signorelli, "O Panorama da Arte Brasileira no MAM SP: da formação do acervo aos projetos curatoriais", Master Thesis under the supervision of Helouise Costa, presented at the Inter-unities Graduate Program in Aesthetics and History of Art, at MAC USP, Feb. 2018.

viously at the *Jovem Gravura Nacional* of MAC USP. The relationship between *Escada* [Stairway] (1966, MAC USP) [p. 107] and *U Sheridan* (1970, MAM) [p. 94] is clear. In this same category, *Luz-espaco: tempo de um movimento* [Light-space: Time of a Movement] (1953-55) [p. 95], by Mary Vieira, incorporated into MAM's collection at the 1978 *Panorama*, also bears a direct relationship to *Polivolume: disco plástico* [Poly-volume: Plastic Disc] (1953/62) [p. 91], which she had presented at the *I Jovem Arte Contemporânea* of 1967, and which won the show's acquisition award for the collection of MAC USP.

The editions of the *Panorama* continued and since 1995 have alternated with the editions of the Bienal de São Paulo. Regarding *Jovem Arte Contemporânea*, its annual editions continued only until 1972 (although a final edition occurred in 1974). These choices led to a further rupture in the collecting processes of the two institutions. In the case of MAM, with the *Panorama* being an exhibition with acquisition prizes for Brazilian artists, this had an impact on the profile of its collection, which was formed following its re-inauguration in 1969. The primary intention of the exhibition was to assemble a new collection for the museum. But, in creating the *Panorama*, MAM seemed to be entering into a dispute with the Fundação Bienal de São Paulo, which, during these same years, created a national biennial, in the alternate years to those of the Bienal de São Paulo. This project, likewise, did not endure and we witnessed, within the Fundação Bienal, the emergence of another proposal—that of the holding of

a Latin-American Art Biennial.²⁸ Either way, in addition to the competition with the Fundação Bienal, through the *Panorama*, MAM only continued to update its Brazilian works, since, by all accounts, the museum was unable to conceive of a strategy for collecting international works.

In the case of MAC USP, the problem of maintaining an exhibition with an acquisition award perhaps arose from the difficulties that the university had in understanding the importance of an acquisitions fund for modernizing the museum's collection.²⁹ So, during the second phase of his management at MAC USP, Zanini created an exhibition strategy focused on new artistic practices to enable the acquisitions for the museum's collection to continue—this time through donation by artists.³⁰ In addition to this, MAC USP appears to have continued to be the destiny for some donations of works exhibited at editions of the Bienal de São Paulo, without there being, on the part of the museum or the Fundação

28. See Paula Signorelli, op. cit., as well as the research of Renata Cristina de Oliveira Maia Zago and Isobel Whitelegg. Cf. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, "As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-1976". In: *18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Transversalidades nas Artes Visuais*, 21st to 26th Sep. 2009, Salvador, Bahia, available at: http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/renata_cristina_de_oliveira_maia_zago.pdf; and Isobel Whitelegg, "Brazil, Latin America: The World. The Bienal de São Paulo as a Latin American Question", *Third Text*, Vol. 26, 2012, pp. 131-40.

29. In this regard, see Tadeu Chiarelli. "A arte, a USP e o dever do MAC", *Revista do Instituto de Estudos Avançados*, São Paulo, vol. 25, nº 73, 2011, pp. 241-52.

30. The exhibitions *Poéticas visuais, Prospec-tiva, 7 artistas do vídeo*, among others based around photography, were initiatives that formed the collections of new media for MAC USP.

Bienal, any formalization of the proposal of a dialog between the two institutions.³¹

From the 1980s, we watched the rise of the figure of the independent curator on the international artistic scene and this character, as well as his/her strategies of insertion into the institutions, above all the emphasis placed on a program of temporary exhibitions at art museums, would undoubtedly have a further impact on the processes of institutional collecting, as we shall see below.³² In the mass proliferation of seasonal shows, such as the Bienal de São Paulo, since the end of the 20th century and the beginning of the 21st century, the role of the independent curator has become predominantly that

31. It was in this way that MAC USP received, during the course of the 1970s and 1980s, works such as *Codices Madrid* (1974), by Joseph Beuys, exhibited as part of the German representation at the Bienal in 1979; the graffitied panels by Kenny Scharf, produced by the artist at the Bienal of 1981; as well as two of the auctioned objects from the installation *A casa da rainha do frango assado*, by Alex Vallauri, also from the Bienal of 1981.

32. In recent decades, the figure of the curator has been an object of significant study in the history of art. In international historiography, the Swedish curator Harald Szeemann is considered a model of this new curatorship of art. See the exhibition for the presentation of his archive, incorporated into the Getty Research Institute of Los Angeles, in California, *Harald Szeemann: Museum of Obsessions* (Feb. 6th to May 6th 2018). Available at: www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/szeemann/index.html. In the case of Brazil, the emergence of the independent art curator occurs following the two editions of the Bienal de São Paulo, organized by Walter Zanini, in 1981 and 1983, respectively. We don't have space here for a critical analysis of the figure of the independent curator, but we would like to emphasize that, in the case of Zanini, he was in fact a curator/conservator of a collection of contemporary art, where his curatorial work involved not only being a "maker of exhibitions" (to use an expression much cited by Szeemann), but was concerned from the start, and in his work as a researcher, with the documentation and conservation of contemporary art and, in particular, with its memory.

of establishing themes or concepts for the staging of a temporary exhibition, with guest artists and loaned works. This would influence the ways in which a museum's art collection was presented. In the sphere of international modern and contemporary art institutions, we can perhaps summarize this issue in terms of the significance of the surpassing of MoMA, as the model for a modern art museum, by Tate Modern, inaugurated in 2000.³³

Curatorship of Exhibitions and the Process of Collecting

In the last twenty years, MAM and MAC USP have adopted somewhat different strategies in their acquisition programs. In the case of MAM, notwithstanding that since 1995 the *Panorama da Arte Brasileira* has alternated with the Bienal de São Paulo, this decision seems not to have taken into account the modernization of its collection through potential international acquisitions. On the one hand, the Bienal no longer had an acquisition award (or even a regular award); and on the other, the *Panorama* has focused on the idea of producing an inventory of Brazilian artistic production and of collecting within this context. MAC USP, in turn, has resumed its collecting more

33. For a discussion of the "Tate effect" and the proposal to exhibit the collection based on thematic, and no longer chronological or historiographic criteria, see T. J. Demos, "The Tate Effect". In: Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel (orgs.). *The Global Art World: Audiences, Markets and Museums*. Karlsruhe: ZKM, Center for Art and Media, 2009, pp. 78-87.

actively since the development of its new venue in Ibirapuera (2010). In the conceptualization of the occupation of its exhibition floors and in the discussion regarding a new presentation of its collection, the reinforcing of ties with contemporary artists to propose new donations has been fundamental.

But what these two museums still perhaps have in common today is the persistence of the idea of modernization, now proceeding on two levels. The first of these derives from what is perhaps the modernist inheritance of these institutions—collecting the "now". The second level derives from the dialog between the modernist past and the present, where the aim is to construct possible genealogies, mainly in relation to Brazilian production. This dialog between the modern and the contemporary also takes place through thematic proposals, which, in the case of more recent editions of the MAM *Panorama*, has resulted in the invitation to curators from outside the institution to organize them.³⁴ Regarding MAC USP, Tadeu Chiarelli, as director of the museum between 2010 and 2014, proposed exhibitions comprising works from the collection, in combination with works of contemporary

34. See the editions of 2009 (with curatorship by Adriano Pedrosa), 2011 (curatorship by Cauê Alves and Cristiana Tejo), 2013 (curatorship by Lisette Lagnado and Ana Maria Maia), and 2015 (with curatorship by Aracy Amaral and Paulo Miyada). In the list of names hereby cited, Adriano Pedrosa was adjunct curator and co-curator of the Bienal de São Paulo in 1998 and 2006, respectively; and Lisette Lagnado, head curator of the Bienal of 2006.

art.³⁵ Based on these, Chiarelli identified what he believed to be gaps in the collection of MAC USP to revive the process of collecting contemporary art at the institution.

From these strategies, which interpreted the respective institutions and their collections within thematic terms, acquisitions resulted on both sides, which dialog with each other and continue to operate in accordance with the idea of modernization, now more precisely in the collecting of contemporary Brazilian art. The artists selected to commemorate this seventieth anniversary of MAM appear both here and there, at the same time that they have also featured at the Bienal de São Paulo. The names of Iran do Espírito Santo [p. 116], Nelson Leirner [pp. 186-7], Tunga [pp.98-9], Cildo Meireles [p. 173] and Ana Maria Tavares [pp.114-5] have obviously passed through the three institutions at different times. In this regard, the most emblematic case is that of Mauro Restiffe, here represented by the series *Empossamento* [Inauguration] (2003, *Panorama da Arte Brasileira Award* of 2005) [pp. 164-5], and *Obra* [Work] (2012, commissioned and incorporated into the collection of MAC USP following its exhibition in 2013,

35. For instance, exhibitions such as *O agora e o antes: uma síntese do acervo do MAC USP* (Apr. 2013 to Sep. 2015, available at: http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%C7OES/2013/agora_antes/home.htm) and *O artista como autor/O artista como editor* (Jun. 2013 to Sep. 2015, available at: www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%C7OES/2013/autor_editor/home.htm). We emphasize that, in the 1990s, on taking over as director of MAM, Tadeu Chiarelli oversaw a restoration of the museum's institutional history, reflected in the way he rethought the editions of the *Panorama da Arte Brasileira* during his management. Cf. Paulo Signorelli, op. cit.

which inaugurated the exhibition annex of the museum's new building) [pp. 168-9]. The series *Empossamento* was presented to the Brazilian public at the 27^a Bienal de São Paulo [27th São Paulo Biennial], in 2006. What it possesses in common with the series *Obra* is precisely the fact that it works with our imaginary of the Brazil of the modernists. This is because, in *Empossamento*, the modernist architecture of Brasília is the scenario where the country's history occurs; in *Obra*, the focus is the architecture itself, initially constructed to be ephemeral and house a temporary exhibition, and now adapted as a permanent structure—the museum.

We have placed the works of Restiffe and those of Marwan Rechmaoui and Ana Maria Tavares, present at this exhibition, in dialog with each other. Tavares, with his *Palazzo. Desviante Triple_Dia L* (2011), lends paradigmatic elements of modernist architecture—particularly some which are recognizable from the buildings of Ibirapuera Park—to disfigure them. The Lebanese artist, Marwan Rechmaoui, who participated with *Espectro* [Spectre] [pp. 112-3] at the 27^a Bienal de São Paulo, revisits a modernist project from the 1960s, to discuss its degradation and ruin in a country devastated by war. Nothing could be more appropriate to recollect us to the idea of modernization. In speaking about our “condemnation to the modern”, Pedrosa explained modernization always understood as the contemporary, the here and now, which we see reflected in the collections of MAM and MAC USP. In this regard, *Inventário arte outra, JP11* [Inventory Other Art, JP11]

(2015) [pp. 118-9], by Gustavo von Ha, appears to parody our culture of the “modern”. Von Ha paints a false Jackson Pollock, which he invented based on a careful study of the working processes of the North American artist, through documentaries and records in articles and books. Thus, he problematizes the questions of originality (the artist's gesture) and authorship, which were themselves the means by which modern art was institutionalized. That he chooses the celebrated hero of North American abstract expressionism to address this is symptomatic of the manner in which we, here in Brazil, have assimilated this modernism of Pollock—read here, not Pollock the artist, but the image of Pollock projected by a policy of North American cultural hegemony in the world, in the 1950s and 1960s, which made the United States the new center of Western art. Although the 4^a Bienal de São Paulo [4th São Paulo Biennial] received a significant Pollock room as a national representation of the United States, no painting by him was incorporated into MAM as an acquisition award, and neither was he subsequently understood as representing a gap in the collections of MAM and MAC USP. Pollock constitutes this international modernist ideology, but it was not necessary for a work of his to effectively be here to articulate this ideology. It was sufficient that we were eternally modern, and the custodians, in the final reckoning, of an “alternative canon”—to use an expression employed by the curator of the *Panorama* of 2009—, which is to say, of how our artistic scene dialoged with this system of international art.

Metamorphoses of Photography

Between the Modern and the Contemporary

Helouise Costa

mam70

247

“[...] photography is the technological, conceptual and ideological basis of all contemporary media.”
Arlindo Machado¹

Looking down from above we have a general view of the exhibition *Estudos fotográficos* [Photographic Studies], by Thomaz Farkas, staged in one of the rooms of the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) [Museum of Modern Art of São Paulo], at its headquarters at Sete de Abril St. Held in the middle of 1949, the exhibition marked the entry of photography into the art museums of Brazil, as an artistic manifestation. The conditions of its realization and the radical nature of its expographic project indicate a rupture with the paradigm of so-called artistic photography, of the photography club approach, adopted at the time. This was an essentially propositional show, which anticipated a new role for photography in the local art circuit, in the light of the inauguration, in the capital of the State of São Paulo, of one of the first museums of modern art in Brazil.

Taking the show *Estudos fotográficos* as a point of departure, this essay will consider some of the exhibitions and activities held at the Museu de Arte Moderna de São Paulo and of the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) [Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo], which we consider emblematic for the affirmation of photography

1. Free translation

as an artistic form.² We intend to identify common concerns, which were interwoven through the history of the two institutions, transforming them into guardians of important collections, for understanding the process of the musealization of photography and its integration into the world of contemporary art from the 1970s onwards. We thus propose to establish parallels and counterpoints between different collections of works that bear witness to the breaking down of the rigid frontiers between art and photography, and the institution of an expanded field where the photographic image abdicates the obligation to be a two-dimensional medium and acquires space through objects, artists' books, installations and videos, among other possibilities.

Photographic Studies: Thinking About Photography as Modern Art

The institutional mission of the Museu de Arte Moderna de São Paulo, of consolidating and disseminating modern art in Brazil, has not been restricted to the affirmation of the traditional media. From the start, MAM included architecture, photog-

2. This essay re-examines and/or re-elaborates many of the ideas explored previously in the following publications: Helouise Costa. “Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970”. *Anais do Museu Paulista*, v. 16, nº 2, 2008; Helouise Costa. “1949 – A fotografia moderna chega ao museu: os estudos fotográficos de Thomaz Farkas”. In: Ana Cavalcanti et al. *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books/Fapesp, 2016.



Estudos fotográficos [Photographic Studies] exhibition, by Thomaz Farkas, staged in one of the rooms of MAM's principal premises on Sete de Abril St., 1949.

raphy and cinema among the artistic forms encompassed by its collection, in a clear reference to the congenerous North American model of the Museum of Modern Art of New York (MoMA), inaugurated two decades previously.³ The Photography Commission, already instituted at the time of the opening of MAM's inaugural exhibition, was composed of Thomaz Farkas, Francisco Albuquerque, Benedito Duarte and Eduardo Salvatore.⁴

●

3. The Museum of Modern Art of New York (MoMA) was inaugurated in 1929 in accordance with a conception by Alfred Barr, which provided for the structuring of the museum around specific departments, including those of painting, sculpture, architecture, photography and cinema; while the commissions instituted at the time of the founding of MAM encompassed the following areas: architecture, cinema, folklore, music, painting and sculpture, as well as commissions of exhibitions and graphics. See: Sybil Gordon Kantor. *Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge, MA and London: MIT Press, 2002; Léon Degand. *Do figurativismo ao abstracionismo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1949 (exhibition catalog), pp. 10-1.

4. Léon Degand, op. cit.

It is no coincidence that all the members of MAM's Photography Commission were also members of the Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), an entity which brought together practitioners of artistic photography in the State of São Paulo and organized the *Salão Internacional de Arte Fotográfica* [International Salon of Photographic Art], presented annually at the Galeria Prestes Maia. The FCCB was a constant presence in the museum's programming up to the mid-1950s, as demonstrated by the staging of solo exhibitions by three of its associates, including Thomaz Farkas, and the intermediation of a collective show of German photography.

Although Thomaz Farkas had conceived of *Estudos fotográficos* as a retrospective of his work during the time when he was still a member of the FCCB, the exhibition distanced itself from the exhibition protocols for artistic photography foreseen by the amateur photography clubs. The standard adopted in the 1940s involved the use of frames and mounts (*passe-partouts*), as well as the arrangement of photos in straight lines, with regular spacing.⁵ Having joined the Bandeirante club in 1942, Farkas was one of the pioneers of modern photography in this context, together with Geraldo de Barros and German Lorca. He proceeded to use atypical framing and adopted a strict formal approach, sometimes arriving at the

●

5. Regarding the photography club salons, see: Helouise Costa. "O Foto Cine Clube Bandeirante no Museu de Arte de São Paulo". In: Adriano Pedrosa (org.). *MASP FCCB*. Museum of Art of São Paulo Collection-Foto Cine Clube Bandeirante. São Paulo: MASP, 2016.

borders of abstractionism [p. 121]. At the same time, he cast a new, documentary gaze on aspects of popular Rio de Janeiro culture and on the backstage world of modern dance shows. *Estudos fotográficos* would thus move between figurativism and abstractionism, manifesting, in the sphere of photography, the debate prompted by the inaugural exhibition at MAM held some months earlier.

Thomaz Farkas' exhibition at MAM was opened on July 21st 1949, in parallel with a show of abstract paintings by Cícero Dias, and incorporated an expographic design by the architects Jacob Ruchti and Miguel Forte.⁶ On the main wall of the room, a structure composed of parallel strips was installed, on which photographs were fixed at different heights, in a scattered, irregular manner. One can also observe, through the photographic records of the exhibition, that squares and rectangles were also arranged in this same structure—some light, others dark—, which intensified the graphic nature of the assemblage and rendered explicit its adherence to constructive principles. The structure conferred lightness on the photographs, which seemed to float, due to the distance they kept from the wall and the shadows projected onto it. The exhibition also included triangular-shaped, prismatic supports,

●

6. The participation of architects in the development of exhibition designs and installations was unusual at that time in Brazil. Miguel Forte would subsequently go on to work on the expographic design for the Pavillion of the 1st Bienal de São Paulo [1st São Paulo Biennial] in Trianon. See: Mônica Junqueira Camargo. *Arquiteto Miguel Forte, 1915-2002*. *Arquitextos*. *Vitruvius*, 030.05 year 03, Nov. 2002. Available at <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.030/732>.

mam70

249

attached by wires to the ceiling and floor of the room, where photographs of dancers were exhibited, with the aim, by all accounts, of intensifying the sense of movement.

The absence of frames, the dynamic arrangement of the images and the variation in the colors and/or tones of the walls and supports comprised some of the resources used in the exhibition *Estudos fotográficos*, which still surprise today due to their visual impact and their exceptional nature in relation to the photography exhibitions staged at the time.⁷ The reception of the exhibition can be gauged partly from the articles published in the mainstream media and in specialist magazines, which analyzed the photographs in isolation, without taking into account the project as a whole.⁸ In addition to this, they ignored the fact that it was the first photography exhibition staged at a museum of art in Brazil, which could have initiated a debate about the status of photography as a modern art and its musealization. This show would only find a parallel in the exhibition *Fotoforma*, staged by Geraldo de Barros, shortly afterwards, at the Museu de Arte de São Paulo (MASP) [Museum of Art of São Paulo].⁹ [p. 125]

●

7. Up to the present, the design for the exhibition or documents written about it have not been found. The description presented here is based solely on an analysis of the photographic records produced by Thomaz Farkas.

8. See: "Fotografias de Thomaz Farkas". *O Estado de São Paulo*, Art and Artists Section, Aug. 6th 1949, p. 6; "Exposição Thomaz Farkas". *Iris*, nº 29, Jun. 1949, pp.17-8 and 20; "Exposição Thomaz J. Farkas". *Boletim Foto Cine*, nº 39, Jun. 1949, p. 14.

9. Regarding the exhibition *Fotoformas*, see: Heloisa Espada. *Geraldo de Barros e a fotografia*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles and Sesc, 2014.

It is important to highlight that, like Ruchti and Forte, Farkas had travelled to the United States, between 1947 and 1948, before conceiving the exhibition at MAM.¹⁰ The visits he made to North American museums and galleries, particularly to MoMA, left profound marks on the MAM show, both in the expographic solutions adopted, and in the conception of photography itself which the exhibition expressed. Recent research has demonstrated that Farkas had the opportunity to visit the exhibition *In and Out of Focus: a Survey of Today's Photography*, which was curated by Edward Steichen and remained on display at MoMA, between April and July 1948.¹¹ Some of the solutions adopted there were adapted for the exhibition at MAM, such as the dispensing with frames, the variation in the size and shape of the images, and the use of different tones or colors for the supports.

Thomaz Farkas makes clear the impact that the journey had on him in correspondence sent to Edward Steichen following his return to Brazil, in January 1949. Farkas informs the director of the Department of Photography of MoMA that

●

10. Miguel Forte and Ruchti made a research trip together to the United States at the end of the architecture course they were taking at Mackenzie College, while Thomaz Farkas had travelled with his uncle to buy materials and equipment for *Fotoptica*. See: Miguel Forte. *Diário de um jovem arquiteto. Minha viagem aos Estados Unidos em 1947*. São Paulo: Ed. Mackenzie, 2001.

11. This discovery was presented by the curator Sarah Meister at her conference during the Seminar "In Black and White: photography, race and the modern impulse in Brazil at Midcentury", held at MoMA in May 2017. Regarding the exhibition *In and Out of Focus: a Survey of Today's Photography*, see: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2396?#installation-images>.

he has already sent, by post, copies of his photos as agreed, and expresses his commitment to the inauguration of MAM, affirming his intention to include photography in the museum's programming in the near future.

Probably, I must have forgotten, while I was there, to tell how impressed I was with everything in the museum, and how nice it was from you to receive me. I am only sorry that I cannot take part more fully in the museum's activities in New York. What I saw in the States was excellent and it was like a cold shower in a warm day: refreshing and revigorating. [...] There is something else: in S. Paulo there will be a Museum of Modern Art, opening on Jan. 25. Somehow they put me on the photography committee and I would like to ask you extra-officially if there would be any means to loan some pictures or do some kind of exchange activities.¹²

Farkas advises Steichen that he had been invited to head up the Photography Commission of the Brazilian museum, which did, in fact, end up happening. But he didn't know that this commission would have a short lifespan and would be shut down in October 1949, preventing him from putting into practice his plans for the museum.¹³

●

12. Source: Thomaz Farkas Estate.

13. The news of the termination of the MAM commissions was communicated to Thomaz Farkas by Lourival Gomes Machado, then director of the museum. Lourival Gomes Machado. Correspondence dated Oct. 18th, 1949 (typed). Wanda Svevo Historical Archive of the Fundação Bienal de São Paulo [Biennial Foundation of São Paulo], MAM SP Fund.



In and Out of Focus: a Survey of Today's Photography exhibition, staged by MoMA in 1948. Source: MoMA Archives. Photo: © 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

The exhibition *Estudos fotográficos*, by Thomaz Farkas, was primarily an attempt to expand photography beyond the rules of artistic photography, the applied uses of the photographic image and the tight categories of modern art. In addition to this, it placed it in harmony with what was happening at that time in the North American cultural capital, especially at MoMA and the Peggy Guggenheim Gallery. Perhaps it is precisely for these reasons that his proposal was not well understood and assimilated into the local circuit, either in the field of art or in the world of the photo clubs.

Following the staging of this show, MAM would present exhibitions by other members of the FCCB: German Lorca, in June 1952, and Ademar Manarini, in July 1954. [p. 123; p. 124] The club also occupied a special room at the 2^a Bienal de São Paulo [2nd São Paulo Biennial], in 1953, when the event still formed part of the museum's activities. An editorial of the *Boletim Foto Cine*, published at the end of 1954, demonstrates the existence of a plan of collaboration between the FCCB and MAM, which provided for the realization of medium and short term activities.

We can announce the happy conclusion of an agreement between the Museu de Arte Moderna de São Paulo and the Foto Cine Clube Bandeirante for the realization—now of an official character and in intimate collaboration between the two entities—of an International Modern Photography Competition, forming part of the III Biennial to be held next year, and for the creation of a Museum of Photography, achievements whose scope, significance and importance we do not need to clarify.¹⁴

It was not possible to determine why this agreement did not come to fruition, but the fact is that the last joint activity between the museum and Bandeirante was the staging of the exhibition *Otto Steinert e seus discípulos* [Otto Steinert and his Disciples], presented in mid-1955.

In the first six years of its existence, MAM embraced photography with a modern inheritance, which moved between figurativism and abstractionism, as practiced by some of the members of the FCCB. The sole exception was a show by Fernando Lemos, a photographer not affiliated with the club, held between August and September of 1953, which included images of a surrealist nature.¹⁵ [p. 133] As of 1955, MAM would cease to have a regular agen-

● 14. “Nota do mês”, *Boletim Foto Cine*, Dec. 1954 (free translation).

15. Regarding the photographic work of Fernando Lemos, see: Vera d’Horta (org). *Lá e cá – retrospectiva Fernando Lemos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.

da dedicated to photography, which would only be revived in the 1980s. The transference of its collection to the University of São Paulo in 1963 gave rise to a major institutional crisis, which largely explains this long hiatus. It’s worth mentioning that the exhibitions realized during this period did not result in the incorporation of photographs into the collection. The modernist tendency of the FCCB would have to wait some decades before effectively being accepted into the MAM.

Experimental Photography and Multi-Media Collecting at MAC USP

The arrival of the 1970s marks the start of a period of great vitality for photography in Brazil, inasmuch as it enters the collections of art museums for the first time, becomes the object of a new market, with the emergence of specialist galleries, and goes on to form part of the repertoire of contemporary artists desirous of questioning the autonomy of the work of art preached by modernism. According to Walter Zanini, the first director of MAC USP, photography played a fundamental role in this context: “There was a certainty about the importance of photographic media. The entry of photography into museums occurred in the wake of the explosion of traditional media. On one side, there were the classic photographers and, on the other, dematerialization”.¹⁶

● 16. Interview given by Walter Zanini to the author in April 2006 (free translation).

mam70

251

The duality cited by Zanini characterized the presence of photography in museums from that time onwards.¹⁷ Between May and June of 1970, MAC USP presented a major exhibition by the photographer Henri Cartier-Bresson organized by MoMA and curated by John Szarkowski. The exhibition’s excellent reception in the press and its success with the visiting public provided the foundation for the creation of a commission charged with establishing a Photography Department at the museum. The first exhibition organized by the group, entitled *9 fotógrafos de São Paulo* [9 Photographers from São Paulo], included George Love, Claudia Andujar, Maureen Bisilliat, Boris Kossoy, Cristiano Mascaro, José Xavier, Derli Barroso, Miguel Viglioglia and Aldo Simoncini. The participants presented very different works from each other, not only in terms of subject matter, but also in terms of exhibition modes and approaches, which broadly questioned documentary photography, pushing the frontiers of photography towards the fictional [p. 132]. This show marked the entry of photography into the collection of MAC USP through donations and acquisitions of several of the works exhibited. [p. 128; p. 131]

The explosion of traditional media mentioned by Walter Zanini would pave the way for experimentalism. This is

● 17. A detailed analysis of the presence of photography at MAC USP can be found in the previously mentioned article: Helouise Costa. “Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970”.

visible in many of the exhibitions held at MAC USP in the 1970s, whose principal objective was to update the museum’s collection regarding contemporary work.¹⁸ Among those more directly linked to the photographic image were *Fotografia experimental polonesa* [Experimental Polish Photography], presented in 1974,¹⁹ and the show *Multimedia 3* which, as early as 1976, called attention to the use of photography in conceptual art—and included works by Regina Silveira [pp. 175, 184-5], Artur Barrio [p. 180] and Regina Vater [p. 178], among others. Without any fuss, the photographic image asserted its presence at exhibitions focused on the work of young artists, such as in some editions of the *Jovem Arte Contemporânea* [Young Contemporary Art], and at *Prospectiva’74*, with the latter giving rise to extensive international exchange. At around the mid-1970s, Zanini makes clear his preference for an understanding of photography as an integral part of contemporary poetics and not as an autonomous work of art. [p. 127; p. 158; p. 142; p. 182]

All these exhibitions brought to the public the concerns

● 18. Regarding the work of Walter Zanini at MAC USP, see: Cristina Freire. *Walter Zanini, escrituras críticas*. São Paulo: Annablume, 2014.

19. This exhibition was presented at the Center of Art and Communication (CAYC) before being transferred to Brazil. This was an institution founded in 1968, in the city of Buenos Aires, directed by Jorge Glusberg, focusing on the promotion, exhibition and reflection on art from a broad, interdisciplinary perspective. The majority of the artists that formed part of the exhibition *Fotografia experimental polonesa* are now considered exponents of conceptualism in their country and have been the object of studies and recent retrospective exhibitions.

of photographers and artists regarding art and society, at a time of violent political repression, not only in Brazil, but in many countries of Latin America and Eastern Europe. In this context, the “makers of objects”, to use the term employed by Hélio Oiticica,²⁰ were perhaps the first to break with the autonomy of modern painting and sculpture. The career of Waldemar Cordeiro is emblematic in this regard, inasmuch as he abandoned concretism and proceeded to devote himself to the production of objects. Dubbed “popcretos” by Augusto de Campos, these objects express a criticism of the events of the 1960s and frequently incorporate photographic images,²¹ as in the case of *O beijo* [The Kiss], one of the first *popcretos* produced by Cordeiro. The work was presented at the *Panorama da Arte Brasileira* [Panorama of Brazilian Art] of 1972, at MAM, one year before the artist’s death, and subsequently donated to MAC USP by his family.

Using humor and irony, *O beijo* points to the advances in mass communication media in Brazil, to the phenomenon of appropriation and continuous re-appropriation of

● 20. “So what is the object? A new category or a new way of being of the aesthetic proposition? In my view, despite also possessing these two meanings, the most important proposition of the object, of the makers of the object, is that of a new perceptive behavior, created through the increasing participation of the spectator, reaching the point of going beyond the object as an purpose of aesthetic expression.” Hélio Oiticica. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 102 (free translation).

21. See: Helouise Costa. *Waldemar Cordeiro e a fotografia – arte concreta paulista*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

images by industrial culture and to the mercantilization of human relations. [pp. 136-7] Many of these questions encounter strong resonances in the collection of MAC USP, particularly in the works of the aforementioned Polish artists, as well as in works incorporated in more recent years. The fragmentation of the body, the exploration of the self-portrait and the emphasis on the materiality of the photographic image are also recurrent themes [pp. 138-9; p. 147; p. 157]. One also notes the self-referentiality of certain works which relate to the history of art and, also, to the problematization of the relationships between the pictorial and the photographic. [pp. 134-5; p. 144; p. 145; p. 165; pp. 166-7]

According to Walter Zanini, the exhibitions held at MAC USP in the 1970s gave rise to a “multimedia collecting process” at the museum.²² Indeed, the understanding of photography in the broad context of contemporary artistic practices influenced the profile of the collection of MAC USP from that moment onwards. After the 1970s, the university would no longer provide funds for acquisitions and the museum would not formulate specific actions for encouraging donations of works during the following decades. It was only under the management of Tadeu Chiarelli, who was director of MAC USP between 2010 and 2014, that a policy of acquisitions would be revived, which resulted in the incorporation of works that would strengthen the original profile of the collection regard-

●

22. Interview given to the author in April 2006.

ing photography, a principle which remains in force at the museum. [pp. 168-9; pp. 170-1]

Pure Photography and Contaminated Photography at the MAM Collection²³

Following the resumption of activities and actions intended to form a new collection, MAM established the *I Trienal de Fotografia* [1st Photography Triennale], in 1980. Under the sponsorship of Kodak do Brasil, the show resulted in the museum’s first photography center comprising the works honored at the time, all of which were of a documentary or photo-journalistic nature. This contemporary center included works by Orlando Brito, Anna Mariani and Caíca, among others. Despite its institutional importance, the event was not continued and was replaced by the *I Quadrienal de Fotografia* [1st Photography Quadriennale], held in 1985. Even though it led to a new series of acquisitions—Alair Gomes, Madalena Schwartz and Carlos Fadon Vicente—, the show was also limited to a single edition. The absence of systematic actions focused on the acquisition of photographs persisted until the mid-1990s. It is worth emphasizing, as an isolated initiative, the incorporation of works by Paula Trope and Rochelle Costi, as

●

23. Regarding the presence of photography in MAM’s collection, see: Tadeu Chiarelli. “A fotografia brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo”. In: Eder Chiodetto. *Dez anos do Clube de colecionadores de fotografia do MAM*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

Acquisition Awards of the *Panorama da Arte Brasileira* 95.²⁴

This situation would only change in 1996, when the museum proceeded to invest in photographic collecting on two fronts: of “pure photography” and “contaminated photography”. These parameters, established by the then head curator of the museum, Tadeu Chiarelli, provided the bases for the acquisitions program that he implemented under his tenure, between 1996 and 2000, in addition to exhibitions that privileged photography, held under his curatorship.²⁵ According to him, pure photography was “understood as fundamentally two-dimensional photography focusing on the exploration of the specificities of the photographic medium”, while the adjective “contaminated” referred to photography “interested in combining the specificities of the photographic mode with other artistic modes, such as performance, installation, the three-dimensional object etc.”.²⁶

●

24. The works were *Triptico* [Triptic] (from the series *Os meninos* [The Boys]) and *Para as dúvidas da mente* [For the Doubts of the Mind], respectively. Paula Trope and Rochelle Costi are part of a new generation that emerged at the end of the 1980s, formed by producers of images who did not identify themselves as photographers, and who would shape photography in the 1990s and 2000s. We can also cite Rosângela Rennó, Rubens Mano, Cássio Vasconcelos and Cristina Guerra, among others.

25. We highlight here the show *Identidade/Não identidade: a fotografia brasileira atual*, held in 1997.

26. The concept of contaminated photography was established by Chiarelli, for the first time, in the curatorship of the exhibition of the same name held at the São Paulo Cultural Center during the second semester of 1994. At this exhibition, he presented works by Hudinilson Jr., Iole de Freitas, Rochelle Costi, Rosana Paulino and Rubens Mano, among others. See: Tadeu Chiarelli. “A fotografia contaminada”. In: Tadeu Chiarelli. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999.

These parameters resulted in the incorporation of a broad spectrum of artistic propositions into MAM’s collection, both through works by artists such as Rosângela Rennó, Rubens Mano, Cris Bierrenbach, Vicente de Mello, Mauro Restiffe and Marcelo Zocchio, and through photographs by German Lorca, Tuca Reinés, Tiago Santana, Rômulo Fialdini, Cristiano Mascaro and Luiz Braga, to cite just a few [p. 151; p. 159]

The policy established by Chiarelli for photography would be continued by the *Clube de Colecionadores de Fotografia* [Photography Collectors Club]. Created in 1999 on the initiative of Rejane Cintrão and put into effect the following year, it had the aim of broadening the collection and, at the same time, encouraging private collection. The club will celebrate its eighteenth anniversary in 2018, when the museum marks its seventh decade of existence.²⁷ A retrospective look at the works commissioned, in the sphere of this program, indicates its importance to the expansion of the collection and the deepening of the debates about the limits of photography.²⁸ The choices have sought to plug historical gaps and at the same time invest in contemporary work. [p. 122; p. 129; p. 132; p. 149; p. 164; p. 191]

●

27. Throughout this period, the project had the following responsible curators: Tadeu Chiarelli (2000-2006), Eder Chiodetto (since 2007).

28. One cannot fail to mention the contribution of the Eduardo Brandão and Jan Fjeld Comodate, received by MAM in 2006, to enrich the photography collection, even when considering the provisional nature of commodates. [p. 154].

—

In the temporal arc that encompasses the seventy years of MAM’s existence, we have sought to establish an unprecedented parallel between the collections of the two museums—MAM e MAC USP—, regarding the photographic. The complementary character of the assets acquired by these two collecting institutions is thus revealed regarding the revision of the narratives concerning the metamorphoses which photography has undergone—not just as an object, but as a concept—over the last seven decades in Brazil.²⁹ May this exhibition, and the salutary closeness that it expresses between the two museums, not allow us to forget that the works that form part of the collections of any museum bear the marks of the negotiations, conflicts and consensuses that enabled their institutionalization—marks which ultimately make art a powerful critical tool for us to project into the future what we desire, as a society, for our institutions.

●

29. New possibilities for the contextualization of the presence of photography in the collections of art museums have emerged in recent years, as demonstrated by the excellent research of Mariano Klautau Filho. See: Mariano Klautau. *Antilogias: o fotográfico na Pinacoteca*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2017

From Pedagogical Illustration to the Museum as a School

Felipe Chaimovich

The pedagogical mission of the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) [Museum of Modern Art of São Paulo] allows us to understand both the endurance of a seminal value over the institution's seventy years of existence, and the radical change it has undergone over the last two decades. Since its founding, the museum has organized educational activities to complement its exhibitions. However, under the current management, the educational sector has proceeded to work with the curators of the shows and to bring new challenges to the exhibition process.

The creation of the first museum dedicated to modern art in the city of São Paulo introduced the challenge of educating its own public. The institution's function has been a source of controversy in the city ever since Anita Malfatti's show prompted a debate about modern art in 1917, culminating in the Modern Art Week of 1922. Léon Degand, the museum's first director, aware of the situation, planned an educational section that would accompany the inaugural exhibition he had organized. A Belgian art critic resident in Paris, Degand, while still living in Europe, was invited by the founder of MAM, Ciccillo Matarazzo, to organize the exhibition *Do figurativismo ao abstracionismo* [From Figurativism to Abstractionism]. He was already a defender of abstraction, but he was aware of the hostility of some critics to this position, since he had experienced it from partisans of realism during the International Art Critics Conference, of Paris, in 1948.¹ The São Paulo

1. Claudia Ribeiro. *De la figuration à l'abstraction: Léon Degand au Musée d'Art Moderne de São Paulo* (mimeo). São Paulo, 1993, p. 23 (free translation).

show would defend the idea that modern art was moving from impressionism to abstraction, in its more avant-garde forms. As Degand wrote in the catalog: "it is clear today that, following the immediate successors of impressionism, the general situation of the plastic arts is dominated by the development, on the part of painters, of an awareness of the autonomy of their art".²

To support this position before the public, the guest director intended to present his vision of the history of modern art through photographic reproductions of paintings. Complementing the exhibition of original paintings, the sequence of reproductions would have a pedagogical purpose, teaching a specific content to explain the development of the figurative—absent from the exhibition—into the abstract, represented by all the works assembled there. In May 1948, Degand wrote to Matarazzo about his plan for the sections that would comprise the show: the first of these would be documentary, with photographic reproductions in colored prints, showing the development of painting and sculpture from impressionism to cubism; the second section would be dedicated to "practically non-figurative" works and the third to wholly abstract works.³

Photography was used in this educational exhibit as a technique that would guarantee the veracity of the story told through the visual cycle of impressions and, as a result, would be con-

2. Léon Degand. *Do figurativismo ao abstracionismo*. São Paulo: MAM, 1949 (exhibition catalog), p. 27 (free translation).

3. Claudia Ribeiro, op.cit., p. 25.

sidered as a document in itself. This visual cycle was intended to convey a history of modern art considered to be unique and true, which the museum's audience would have access to in order to be able to enjoy the repertoire of original works that would be exhibited following the inauguration. Photographic technique, considered a means of documenting the truth, would reinforce the perception that this was an incontestable history. Since then, educational exhibits composed of printed photographic reproductions were frequent throughout the first fifteen years of MAM's existence.

The pedagogical approach adopted by the exhibitions incorporating reproductions forms part of a conception of the museum as an institution of instruction for its audience. This practice began with the use of museums as instruments of state policy, starting in the middle of the 19th century. Great Britain and France were pioneers in this tendency of museums. Both countries had faced situations of conflict between the government and the working classes in 1848. In Great Britain, a new mode of exhibiting was created that would present the population as a whole with a single vision of history, independently of social class divisions, with a view to producing a perception of a society unified by a common past and a future project: the Great Exhibition.⁴ France held its first Universal Exhibition in 1855 and, thenceforth, both countries went on

4. Asa Briggs. "Prince Albert and the Arts and Sciences". In: John Phillips (ed.). *Prince Albert and the Victorian Age*. Cambridge: Cambridge Un. Press, 1981, pp. 51-9.

to repurpose their museums around the staging of instructive exhibitions, promoting a single, shared history that justified the pacification of society and the transcending of social conflicts.⁵ In art museums, the sequential arrangement of works would represent this single history as linear and evolving. To this end, the section of reproductions that comprised the show *Do figurativismo ao abstracionismo* sought to present to the public the sole and necessary direction of the history of modern art which, in turn, reinforces the interpretation that this direction tended towards abstract art.

However, MAM's pedagogical approach has been modified over the last two decades. During the management of Milú Villela as president of the museum, the function of transmitting a single history of modern art to the public was replaced by the challenge of including different social classes and groups with specific needs, through respect for a diversity of perceptions regarding history in general and art in particular. An educational department was created within the structure of the museum which, in addition to expanding the program of school visits, proceeded to offer courses to teachers who were to bring their pupils to the museum; the program *Igual Diferente* [Same Different] was also created, as part of the educational project, with a view to developing a method of working with different audiences, including people with disabilities, users of mental

5. Tony Bennet. *The Birth of the Museum: history, theory, politics*. Londres: Routledge, 1995, pp. 89-102.

health services and people from low income backgrounds.

The combination of these initiatives of the new educational department was governed by a guiding principle: the museum's role was no longer to inform the public of a content of art history supposedly required for the full enjoyment of the exhibitions, but rather to prompt reflection through dialog and ludic dynamics that would lead them to formulate their own questions, in contact with the exhibited works. As such, the public ceased to be treated as a passive receptacle of information, to become the agent of their own visit.

The change in principles of MAM's pedagogical approach extended to the relationship with the curators of exhibitions. The curatorship department was challenged to conceive exhibitions in collaboration with the museum's educational department, instead of simply transmitting pre-established content for subsequently conceived pedagogical activities. The result was exhibitions like *2080*, held in 2003; in this exhibition about Brazilian artistic production of the 1980s, the assemblage was mobile, as all the panels had wheels, and an interlocking system facilitated the alteration of the arrangements. The curators worked together with the educational department: it was conceived a series of games to be presented to the public, whose results were jointly interpreted by the two departments every two weeks; based on these interpretations, the entire exhibition was reassembled at the end of this period, initiating a new round of games, whose results

were again interpreted, creating four successive installations over the course of the exhibition period. The games were not centered on a history of art content, so there was no need for specific knowledge that would differentiate winners from losers; rather it involved ludic situations which allowed for an evaluation of the way in which the audience interacted with the arrangement of the exhibition room and how this interaction varied depending on the successive fortnightly alterations. Since then, this intimate coexistence between the curatorship and educational departments has become permanent, although there have been some exhibitions where this contact was more intense than in others.

In marking the twentieth anniversary of MAM's educational department, a show was prepared to highlight the approach that MAM had pioneered relating the pedagogical aspects to the institution's exhibition activities. The exhibition *Educação como matéria-prima* [Education as Raw Material], held in 2016, assembled works constructed out of pedagogical processes. Among the works selected was *Expediente* [Working Day] [p. 190], by Paulo Bruscky, which belongs to the museum's collection. The work consists of inserting employees from the institution into an exhibition, installing them at a desk, transferring all their work tools there and allowing them to perform their regular work in full view of the public for the duration of the exhibition. Through *Expediente*, it was possible to transfer all the employees from the educational department to work, live, within the exhibition and in contact

with the other artworks, which were composed of processes of interaction with the audience, highlighting the fact that education was the substratum of everything experienced there. At this show, a work by Luis Camnitzer [p. 200] was also exhibited, which consists of a sticker on the museum's facade bearing the phrases: "The museum is a school: the artist learns to communicate with the audience; the audience learns to make connections"; at the time, the work was acquired for MAM.

Based on this profound change in the role of pedagogy at the museum, a model of relationship with MAM's audience was created which moved away from the initial notion of transmitting given content about the history of art. According to Daina Leyton, coordinator of the educational department and one of the curators of the exhibition *Educação como matéria-prima*:

as meeting points for many people from different origins, museums can act on two different paths: that of contributing to the dissemination of a prevailing, dominant rationale which it wishes to reproduce, or that of exploring events and questions regarding the world with its audience, free of this dominant understanding, allowing for the reassignment of new meanings in order to investigate and create possibilities. [...] While the study of the history of art allows for contact with witnesses and forms of expression from different times, contributing to the development of a sensitive gaze and crit-

ical reflection on different past or present everyday contexts, the practice of creative experimentation allows us to imagine and to institute possibilities.⁶

6. Daina Leyton. "Curar uma exposição sobre a escola: um exercício de pensamento". In: Jorge Larrosa (org.). *Elogio da Escola*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 247 (free translation).

Educating About the Modern: Between the Library and the Museum

Helouise Costa

The use of reproductions as a tool for disseminating art was one of the subjects widely discussed at the end of the nineteenth century, both in Europe and the United States. This debate broadened during the interwar period due to several factors, including major advances in industrial techniques for photomechanical reproduction in color and the reflections of André Malraux about the imaginary museum. The utopia of the democratization of access to art through technical reproducibility occupied a privileged space in debates about reconstruction following the Second World War, with UNESCO encouraging the holding of exhibitions of reproductions.

In this context, the Art Section of the Biblioteca Municipal de São Paulo [Municipal Library of São Paulo] (BMSP) assumed an important role in Brazil in the early 1940s, in which it was followed by the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) [Museum of Modern Art of São Paulo] and the Museu de Arte de São Paulo (MASP) [Museum of Art of São Paulo], inaugurated in the state capital a few years later. We shall hereby present a brief overview of the exhibitions of reproductions of artworks staged specifically in collaboration with the Art Section and MAM, in the 1940s and 1950s, which will serve as a basis for reflecting on the role of reproducibility in the consolidation and education of audiences regarding

modern art in the city of São Paulo.¹

In Defense of Reproducibility: Mário de Andrade, Sérgio Milliet and Maria Eugênia Franco

One of the first mentions of the use of reproductions of works of art as an instrument in the democratization of access to art in our cultural sphere can be found in a text by Mário de Andrade, entitled "*Museus populares*" ["Popular museums"], published in 1938. At the time, Mário de Andrade, who was the director of São Paulo's Municipal Department of Culture, was incisive in his criticism of the traditional concept of the museum and the fragility of local art museums.

The main thing we can get out of the Gioconda, we can also get from a reproduction of it. Let's be realistic. Instead of having torturous fine arts museums, for less money we could open popular museums with excellent reproductions produced mechanically, with all the schools of art represented by their greatest geniuses and principal works.

1. This concerns the partial results of a study still underway, conducted in the sphere of the CNPq grant in force between 2016 and 2019. This text is a modified version of the communication presented at the Labex Brasil-France Colloquy: *Uma história da arte alternativa: outros objetos, outras histórias*, organized by MAC USP, Unifesp and Labex Arts et Humanités 2H2, in 2016.

Limpid museums. Straight-forward museums. Trusty museums.²

Among Mário de Andrade's direct collaborators, when he wrote these lines, was the literary and art critic Sérgio Milliet, whom he assigned to manage the Biblioteca Municipal,³ in 1943. On taking up the office, Milliet embarked on the construction of a collection of original artworks on paper and organized a permanent exhibition of reproductions of foreign paintings. These initiatives would be expanded with the creation of the library's Art Section, inaugurated in 1945, to run which Sérgio Milliet appointed Maria Eugênia Franco, a writer and art critic.⁴

As director of the Art Section, Maria Eugênia Franco invested in the creation of the *Gabinete de Estampas* [Prints Cabinet], dedicated to the collection of original works of art on paper by Brazilian artists, which resulted in the formation of Brazil's first public modern art collection. In parallel with this, she estab-



Panels from three multiple exhibitions organized by MoMA: *What is modern painting?*, *Elements of Design and Creative Photography*. Source: MoMA Archives. Photo: © 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

lished a program of specific acquisitions of reproductions of works by foreign artists, integrated with a plan of educational exhibitions. Franco also conceived of a series of shows which she generically dubbed the “Imaginary Museum”. In the introductory text to the exhibition *Origens e evolução da pintura de Picasso* [The Origins and Evolution of Picasso's Painting], held in August 1949, Maria Eugênia Franco explains the principles of the program.

In the introduction to his major work *“Psychologie de l'Art”*, André Malraux observes that the invention of color reproduction, making possible the appreciation and comparison of works of art distributed throughout museums all over the world, “opened up an Imaginary Museum without precedents”. [...] To call the attention of art scholars—so numerous in São Paulo these days—to the unquestionable importance of color reproductions, the Art Section of the Biblioteca decided to present [...] a sporadic series of large scale reproductions

and different albums. Exhibitions of reproductions had been taking place for a long time, in an effort to publicize the collection of the [Art] Section. Presenting them now under the sign of “Imaginary Museum” we simply hope that the suggestive notion of the possibility of the existence of an ideal museum, accessible to all, through the reproduction of artworks, will further encourage artistic studies and visits to our reading room.⁵

An article by Geraldo Ferraz published in the *Jornal de Notícias* newspaper advises that, in addition to the reproductions of the works placed in the show-cases of the BMSP's lobby, the show also included complementary explanatory material in books, albums and magazines displayed in the Art Section on the first floor, to which the public had free access.⁶ During its first year of existence, the Art Section also held an exhibition of reproductions entitled *Pintura norte-americana* [North American Painting]. The following exhibitions also took place in the 1940s: *Pintores impressionistas* [Impressionist Painters], *Escolas da pintura moderna* [Schools of Modern Painting], *Influência dos pós-impressionistas Cézanne, Gauguin e Van Gogh no cubismo, fauvismo e expressionismo* [The Influence of the Post-Impression-

5. Maria Eugênia Franco. Biblioteca Mário de Andrade, folders on the exhibitions organized by the Art Section during the 1940s and 1980s (release). See also: “Exposição didática sobre a pintura de Picasso. O museu imaginário da Secção de Arte da Biblioteca Municipal”. *Jornal de Notícias*, Aug. 10th 1949 (free translation).

6. Geraldo Ferraz. “Origens e evolução da pintura de Picasso”. *Jornal de Notícias*, Jun. 29th 1949.

ists Cézanne, Gauguin and Van Gogh on Cubism, Fauvism and Expressionism];⁷ in addition to *Renascença italiana* [The Italian Renaissance], among others.⁸

In Favor of Educating the Public

From the end of the 1940s, the recently inaugurated art museums would incorporate exhibitions of reproductions of artworks into their programs. We highlight in this context the collaboration established between the Art Section and MAM. Following the opening of the museum, the two institutions proceeded to hold joint and/or complementary exhibitions.⁹ According to Sérgio Milliet, the exhibition of reproductions *Origens e evolução da pintura de Picasso* [Origins and Evolution of Picasso's Painting] was accompanied by an exhibition of works by the artist existing in São Paulo, presented at MAM.

7. *Diário de S. Paulo*, Mar. 9th 1949.

8. It has not been possible, up to the present, to produce an exhaustive account of the shows of reproductions of art that took place in the Art Section of BMSP from the 1940s onwards. This is an ongoing task, which will also require detailed research of newspapers from the time and a good dose of luck in the discovery of complementary sources. I would like to thank Natan Tiago Batista Serzedello, an information analyst at the Art Section of the Biblioteca Mário de Andrade, for the support provided in this study.

9. I wish to highlight the assistance of the scholarship holder Sophia Faustino Freiria de Souza of the *Programa Unificado de Bolsas de Estudo para Estudantes de Graduação* [Unified Program of Scholarship Grants for Graduate Students] - PUB, 2018-2019, of the University of São Paulo, who, since December 2017, has provided supplementary assistance in the survey of the exhibitions cited in this article.

Taking the opportunity provided by this exhibition, the Museu de Arte Moderna brought together the few Picassos found in our city. There are only eleven of them and they are not the most representative, although they do include a canvas from the period of analytical cubism (Tarsila do Amaral Collection) which is at least important, if not beautiful. The effort however deserves our applause. In repeating these initiatives and, in particular, in disseminating the idea of an intelligent collaboration between our different museums and cultural institutions, we will have an artistic potential in São Paulo much greater than could be expected from our meagre plastic and pictorial “treasures”.¹⁰

The exhibition *De Manet aos nossos dias* [From Manet to the Present Day], in turn, staged at MAM in November 1949, was complemented by the educational exhibit *Os precursores da pintura francesa contemporânea* [The Precursors of Contemporary French Painting], presented simultaneously in the Art Section.

Paying homage to the French exhibition “*De Manet a nossos dias*”, and collaborating with the Museu de Arte Moderna in the dissemination of French art in São Paulo, the Art Section of the Biblioteca Municipal is presenting, in the show-cases of the library's foyer,

10. Sérgio Milliet. “Uma exposição didática”. *O Estado de S. Paulo*, Nov. 11th 1949, p. 13.

a small exhibition of color reproductions of naturalist, impressionist and post-impressionist masters who have contributed most to the development of modern painting.¹¹

The educational show included sixteen reproductions by the following artists: Camille Corot, Gustave Courbet, Jean-François Millet, Théodore Rousseau, Claude Monet, Édouard Manet, Alfred Sisley, Auguste Renoir, Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec, Camille Pissarro, Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Georges Seurat, Paul Signac and Paul Cézanne. The panels formed part of the collection of the Art Section, together with the albums of artists and magazines, acquired with the aim of broadening the diversity of the reference works available to the library's visiting public.¹²

From the 1950s onwards, several other joint initiatives between the Art Section and MAM would follow. The educational show *O abstracionismo e seus criadores* [Abstractionism and its Creators], organized by Maria Eugênia Franco at the Biblioteca Municipal in November 1954, formed a supplementary piece to the *Exposição dos artistas de vanguarda da revista francesa Art d'aujourd'hui*

11. “Os precursores da pintura francesa contemporânea”. *O Estado de S. Paulo*, Nov. 20th 1949.

12. Many of these reproductions attract our attention due to the excellent quality of the printing and the good state of preservation that they retain up to the present day. An initial assessment of the collection of reproductions of the Art Section indicates the varied sources of the panels, which were printed by European publishers or art museums, such as the Louvre Museum and the Museum of Modern Art of New York.

[Exhibition of the Avant-garde Artists of the French Magazine Art d'aujourd'hui], then on show at the museum.¹³

This educational exhibition's having been organized to coincide with the "Exposição dos Artistas de Vanguarda da revista francesa Art d'aujourd'hui", currently on show at the Museu de Arte Moderna, the Art Section of the Biblioteca hopes to explain abstractionism to the public, which is to say, the question of the lack of representation of the object, created by contemporary art. [...] Original works by some of the artists represented, and the young abstractionists that continue the work of these creators, can be seen until the 20th of this month, at the Museu de Arte Moderna. The two exhibitions, thus, reciprocally complete each other.¹⁴

In the sphere of the program of educational exhibitions of the Art Section of the Biblioteca Municipal we highlight the purchase of material produced by

●

13. "O abstracionismo e seus criadores". *O Estado de S. Paulo*, Jan. 22nd 1955. The newspaper *O Correio da Manhã* announced that the educational exhibition *O abstracionismo e seus criadores* was presented at the central premises of MAM itself. *Correio da Manhã*, Jan. 30th 1955: "Currently open to the public, in the corridor, is an educational exhibition entitled *O abstracionismo e seus criadores*. The exhibition was organized by Ms. Maria Eugênia Franco of the Art Section of the Biblioteca Municipal".

14. "1954 (November): *O abstracionismo e seus criadores*. An exhibition presented by the Art Section of the Library. Reproductions from the magazine *Art d'aujourd'hui*". Mário de Andrade Library, folders on the exhibition organized by the Art Section during the 1940s and 1980s (release).

the Museum of Modern Art of New York (MoMA). The North American museum launched a program of "multiple exhibitions", in 1945, intended to go on tour and available to interested parties through sale or rental.¹⁵ These shows did not merely comprise a selection of reproductions of works of art but rather explanatory panels that linked the texts and reproductions. The panels measured approximately 1.00 x 0.76 m, and were packaged in materials specifically designed to facilitate their transportation, with each set weighing around 20 kg. The target audience of these shows was educational institutions, both high schools and colleges, as well as libraries, museums, clubs, unions, photographic societies, communal organizations and any other organized group that expressed interest in their contents.¹⁶

Three of the exhibitions that formed part of the MoMA program were presented in the Art Section of BMSP on different occasions—*Creative Photography*, *Elements of Design*, and *What is Modern Painting?*—with the last two being shared

●

15. Four exhibitions were held at this time: *Look at your neighborhood*; *What is modern painting?*; *Elements of Design* and *Creative Photography*. See: "New Technique of Multiple Circulating Exhibitions on Display at the Museum of Modern Art" (release). Museu de Arte Moderna Archives. It is stated in the documentation of MoMA that the exhibition *Creative Photography* (adapted/translated to the Portuguese as *Fotografia artística*) was bought by Sérgio Milliet.

16. For a detailed analysis of the exhibition *Creative Photography*, see: Helouise Costa. "A exposição como múltiplo – lições de uma mostra norte-americana em São Paulo". *Anais do Museu Paulista. História e cultura material*, vol. 22, n° 1, 2014, pp.107-32.

with MAM.¹⁷ Of these, the one that made the biggest impact was undoubtedly *What is Modern Painting?*. Exhibited for the first time in the Art Section, in 1948, it was re-presented at the 2^a Bienal de São Paulo [2nd São Paulo Biennial], in 1953.¹⁸

With the aim of helping those seeking to understand contemporary painting, the Art Section of BMSP took the initiative of exhibiting these educational panels, belonging to their collection, during the 2^a Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo [2nd Biennial of the Museum of Modern Art of São Paulo]. The impact of this initiative—at a time when the Bienal rendered the problem of understanding modern art even more actual and vital—led to the exhibition's being requested by several cultural institutions of the state. [...] For the Brazilian public, which has not yet sufficiently understood the plastic mechanism, its subjective meaning and the fundamental aesthetic problems of modern painting, these panels are of enormous importance.¹⁹

●

17. Of the three educational shows of MoMA presented at BMSP, only *Creative Photography* had its texts translated into Portuguese in the United States. The others were translated in São Paulo by the employees of the Art Section. *Elements of Design* was translated as *Elementos do desenho* and had its contents adapted and translated by Geraldo de Barros.

18. The show was re-presented in the foyer of BMSP in 1958. See: "Exposição didática sobre pintura moderna". *O Estado de S. Paulo*, Jul. 26th 1958. Regarding the history of education at the São Paulo Biennials, see: José Neto Minerini. *Educação nas Bienais de Arte de São Paulo: dos cursos do MAM ao educativo permanente*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, 2014 (doctoral thesis).

19. "O que é pintura moderna?". Biblioteca Mário de Andrade, folders on the exhibitions organized by the Art Section during the 1940s and 1980s (release).

In 1953, this exhibition accompanied the launch of the Portuguese version of the book of the same name, published jointly by MoMA, MAM and MAM Rio, which received effusive criticism in the press, due to its educational nature and the lack of similar literature in Portuguese.²⁰ As from 1954, the show circulated through the salons of modern art, subsequent editions of the Bienal de São Paulo [São Paulo Biennial] and different shows, both in the capital and the interior of the state, whenever there was a desire to clarify the principles of modern art so that lay audiences could better appreciate a given exhibition. The educational show *Elements of design* was exhibited at BMSP in August 1950 and subsequently presented to the public at the head premises of MAM, in September 1956.²¹

—

MAM would continue to exhibit reproductions of works of art at least until the 1960s, even without the collaboration of the Biblioteca Municipal de São Paulo. This was the case, for example, with *Exposição de reproduções de quadros célebres* [Exhibition of Reproductions of Famous Paintings], organized in partnership with

●

20. Alfred Barr. *What is Modern Painting?* New York, São Paulo and Rio de Janeiro: MoMA, MAM São Paulo and MAM Rio, 1953. Jayme Maurício. "Que é pintura moderna". *Correio da Manhã*, Aug. 8th 1953, p. 11.

21. "Evolução do desenho". *O Estado de S. Paulo*, Aug. 31st 1950. "Exposições didáticas II - Na Biblioteca Municipal". *O Estado de S. Paulo*, Aug. 20th 1950; "Desenho no Museu de Arte Moderna". *O Estado de S. Paulo*, Sep. 27th 1956.

the Livraria Kosmos (a bookshop).²² The preliminary study hereby presented highlights the understanding of reproductions as an important supplementary element of exhibitions of original works staged at museums, demonstrating a firm institutional commitment to the education of the public regarding modern art. It is worth recalling that MAM and MASP operated in the building of the *Diários Associados* (Associated Dailies media company), during their early years, and that the educational exhibitions formed part of the programs of both museums.²³

An Obliterated History

The collecting and disseminating of reproductions of works of art carried out by the Art Section of BMSP seems to have put into practice the proposal, presented by Mário de Andrade, in 1938, to create popular museums. As we have seen, Andrade proposed the creation of museums whose collections should be composed of works of art reproduced by mechanical means, in order to "put their collections within the reach of any understanding".²⁴ To this local reference we may add the international post-war context, which was particularly

●

22. *O Estado de S. Paulo*, Jul. 7th 1955.

23. About the didactic exhibitions held at MASP in its early years, see: Stela Politano. *Exposição didática e vitrine das formas: a didática do Museu de Arte de São Paulo*. Campinas (SP): Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2010 (Master's dissertation).

24. Mário de Andrade, op. cit.



Reproductions of works by Degas and Toulouse-Lautrec presented as part of the educational show organized by the Art Section of the Biblioteca Municipal in 1949. Source: Biblioteca Mário de Andrade. Photo: Everton Ballardin.

favorable to the propagation of a certain liberal ideal of the democratization of art.

At that time, modern art was considered a symbol of freedom of expression and democracy, as can be seen in Alfred Barr's text in his book *What is Modern Painting?* and in the exhibition of the same name. In addition to this, UNESCO, created in 1945, would include in its program various publications and exhibitions of reproductions of works of art, understood as tools which were capable of transcending

geographical borders and cultural barriers between peoples, rendering accessible a supposedly universal cultural heritage, in favor of democratic and pacifist ideas.

The broad use of reproductions of works of art defended by historians and critics such as Mário de Andrade, Sérgio Milliet and Maria Eugênia Franco has led us to reconsider the importance of this phenomenon and to question the motives that led to its being neglected by the historiography until the recent times. The records remain of the joint efforts made by the Biblioteca Municipal and the Museu de Arte Moderna de São Paulo, which, between the 1940s and 1950s, invested in the education of the public regarding modern art, in an attempt to overcome misconceptions and create a repertoire that would enable the maturing of the incipient local artistic scene.

Timeline

1948

The founding of the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo] on July 15th, before a commission comprising 68 members, with Francisco Matarazzo Sobrinho, known as “Ciccillo”, as its president. MAM was initially installed in the Metalúrgica Matarazzo, on Caetano Pinto St., in the Brás neighborhood, exhibiting modern Brazilian and European works.

1949

MAM is transferred to the *Diários Associados* [Associated Diaries] building, belonging to Assis Chateaubriand, on Sete de Abril St., in the center of the city. Its first director is Léon Degand, who organizes the museum's inaugural exhibition: *Do figurativismo ao abstracionismo* [From Figurativism to Abstractionism]. Degand argued that modern art had moved towards abstraction, and in the inaugural show he did not include any figurative artwork, demonstrating MAM's commitment to point to global artistic trends. To form the museum's own public, Degand plans an educational section of the inaugural show, composed of printed reproductions, dedicated to the period of the modern art history that runs from impressionism to cubism.

MAM stages the exhibition *Estudos fotográficos* [Photographic Studies], by Thomaz Farkas, the first exhibition in a Brazilian museum to present photography as an art form.

The 132 French and Italian works acquired by Matarazzo

between 1946 and 1947 for MAM's creation are deposited in the museum.

1951

MAM creates the Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo [International Biennial of the Museum of Modern Art of São Paulo], with the aim of bringing to South America the most modern production in global art and also of expanding its collection, incorporating prizes awarded by the show to Brazilian and foreign artists. The 1st Bienal de São Paulo [1st São Paulo Biennial] occupies a pavilion on Paulista Avenue. Prizes are awarded to the sculpture *Unidade tripartida* [Tripartite Unit] by Max Bill, a geometric work, and *Limões* [Limes], by Danilo Di Prete, among others, indicating an acceptance both of the abstract and the figurative. For the next edition, the Bienal moves to the Ibirapuera Park.

1952

The MAM stages an exhibition by the Grupo Ruptura, which defends geometric abstraction against figuration and gestural abstraction for the first time in Brazil.

1958

MAM is transferred to the Ibirapuera Park, initially occupying the Lucas Nogueira Garcez Pavilion, or Oca [Hut], and later the next year the Armando Arruda Pereira Pavilion, or Biennial.

1962

MAM separates from the international exhibition it created, giving rise, in May, to the Fundação Bienal de São Paulo [Biennial Foundation of São Paulo]. It then begins the process of inventorying MAM's collections. The 1249 works collected by the museum are separated into three batches (Francisco Matarazzo Sobrinho Collection; Francisco Matarazzo Sobrinho and Yolanda Penteadó Collection; MAM SP Collection) to be offered in the form of a donation to the University of São Paulo. In September, the University Council of USP accepts the donation of the works.

1963

To house MAM's collection, on April 8th, USP creates the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo [Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo]. The first director of MAC USP, Walter Zanini, plans to present the collection at educational exhibitions around the State of São Paulo; he creates the exhibition programs *Jovem Desenho Nacional* [Young National Drawing] (1963 and 1965) and *Jovem Gravura Nacional* [Young National Printing] (1964 and 1966), which would be followed by *Jovem Arte Contemporânea* [Young Contemporary Art] (1967-1974), seeking to expand the museum's collection by incorporating the prizes awarded by the show. Some of MAM's directors, who opposed the donation to USP, manage to legally preserve the title of the Museu de Arte

Moderna de São Paulo, which continues to be the museum's sole asset for five years. Ciccillo Matarazzo leaves the presidency of MAM, remaining as the president of the Bienal de São Paulo. MAM proceeds to be presided over by Oscar Pedroso Horta until 1967.

1969

After acquiring a new collection through the donation of 81 works bequeathed by its director Carlo Tamagni the previous year, MAM requests a new premises from the city mayor, Faria Lima, and is granted a pavilion beneath the marquee of the Ibirapuera Park, where the museum remains until this day.

MAM's new premises are inaugurated with the exhibition *Panorama da Arte Atual* [Panorama of Current Art], an annual show created by the museum's director, Diná Lopes Coelho, with the aim of expanding the collection through the incorporation of the prizes awarded to Brazilian artists, imprinting a Brazilian sense on the modern art that would be collected thenceforth by the museum; each year, the Panorama would be dedicated to one technique: painting, printing, sculpture or the object. Its name would later change to *Panorama da Arte Brasileira* [Panorama of Brazilian Art].

1983

MAM is remodeled based on a design commissioned the previous year by its president Paulo Egydio Martins from the

architect Lina Bo Bardi, and is reopened under the presidency of Aparício Basílio da Silva.

1992

MAM creates the *Jardim de Esculturas* [Sculpture Garden], designed by Roberto Burle Marx and inaugurated under the presidency of Eduardo Levy Jr.

1995

The *Panorama da Arte Brasileira*, under the presidency of Milú Villela, becomes biennial and ceases to be limited to one technique per edition. The following two years will see the installation of the Paulo Figueiredo Room and the room for the sculpture *Aranha* [Spider], by Louise Bourgeois.

1996

MAM creates an educational department, which goes on to develop the program *Igual Diferente* [Same Different] to promote the inclusion of diverse audiences, including people with disabilities, users of mental health services and people in situations of social vulnerability. Since then, the pioneering initiatives of MAM's educational department have received national and international awards, providing a model that is now studied at Brazilian universities.

2000

MAM expands the field of artistic photography in Brazil, through the creation of

the *Clube de Colecionadores de Fotografia* [Photography Collectors Club], adopting the model of the *Clube de Colecionadores de Gravura* [Print Collectors Club] itself, founded previously, in 1986; through its *Clubes de Colecionadores* [Collectors Clubs], the museum fosters the collecting of art and expands its own collection.

2008

On its sixtieth anniversary, MAM stages an exhibition by Frans Krajcberg and initiates a series of shows about art and ecology, strengthening its ties with the Ibirapuera Park; thereafter, the *Festival Internacional de Jardins do MAM* [MAM's International Garden Festival] is organized in the Ibirapuera Park and produces several shows, including *Ecológica* [Ecology], in 2010, *Razão e ambiente* [Reason and Environment], in 2011, *Encontros de arte e gastronomia* [Encounters of Art and Gastronomy], in 2012, as well as *Natureza franciscana* [Franciscan Nature], in 2016, and *Cidade da língua* [Tongue Town], in 2017.

2018

MAM stages the show *A marquise, o MAM e nós no meio* [The Marquee, MAM and Us in the Middle], addressing its relationship with visitors to the Ibirapuera Marquee and the museum's educational action on its surroundings, in particular, which is also the focus of the weekly program of activities, *Domingo MAM* [MAM's Sunday].

mam70

Exposição
Exhibition

REALIZAÇÃO REALIZATION
Museu de Arte Moderna
de São Paulo
Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo

CURADORIA CURATORSHIP
Ana Magalhães
Felipe Chaimovich
Helouise Costa

PRODUÇÃO PRODUCTION
MAM Curadoria

PROJETO EXPOGRÁFICO
EXPOGRAPHIC PROJECT
Una Arquitetura
Fernanda Barbara
Marina Canhadas

COMUNICAÇÃO GRÁFICA
GRAPHIC DESIGN
Estúdio Campo
Paula Tinoco e Roderico Souza

EXECUÇÃO DO PROJETO
EXPOGRÁFICO EXPOGRAPHIC
PROJECT EXECUTION
Cenotech

CONSERVAÇÃO
CONSERVATION
MAC Acervo
MAM Acervo

MONTAGEM INSTALLATION
Manuseio

TRANSPORTE SHIPPING
Alves Tegan

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS
ENGLISH TRANSLATION
Christopher Burden

ASSESSORIA DE IMPRENSA
COMMUNICATION
mktmix

Catálogo
Catalogue

REALIZAÇÃO REALIZATION
Museu de Arte Moderna
de São Paulo
Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo

PROJETO GRÁFICO
GRAPHIC DESIGN
Estúdio Campo
Paula Tinoco e Roderico Souza

COORDENAÇÃO EDITORIAL
EDITORIAL COORDINATION
Renato Schreiner Salem
Joana Tuttoilmondo

REVISÃO E PREPARAÇÃO
PROOFREADING AND TEXT
PREPARATION
Lia Ana Trzmielina

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS
ENGLISH TRANSLATION
Christopher Burden

FOTOS PHOTOS

Cao Guimarães (pp. 100, 101)
Carlos Kipinis (pp. 117, 147)
Ding Musa (pp. 151, 154, 159)
Edouard Fraipont (pp. 104, 105, 156)
Elaine Mazieiro (p. 77)
Everton Ballardin (pp. 69, 75, 78, 86,
90, 107, 108, 114, 116, 121, 124, 127,
128, 131, 140, 141, 142, 143, 144, 145,
149, 155, 157, 158, 161, 163, 166, 172,
173, 174, 175, 176, 177, 178, 181, 182,
184, 185)
Fernando Lemos (p. 133)
Fernando Piola (p. 138)
Flávio Demarchi (p. 179)
Gerson Zanini (pp. 85, 111)
Istituto internazionale di studi sul
futurismo / Archivio Mary Vieira (p. 91)
João Musa (pp. 98, 99, 102)
Jorge Bastos (p. 129)
Marcelo Arruda (pp. 162, 189, 191,
193, 194, 197)
Marcelo Navarro (p. 118)
Marcelo Zocchio (p. 170)
Mauro Restiffe (pp. 164, 168, 169)
Rafael Roncato (p. 200)
Renato Parada (pp. 95, 125, 132,
188, 198)
Rochelle Costi (p. 152)
Rodrigo Braga (p. 191)
Romulo Fialdini (pp. 79, 80, 81, 82,
88, 89, 92, 94, 109, 112, 123, 134, 136,
137, 150)
Thomas Farkas (pp. 45, 122)
Sergio Guerrini (pp. 83, 180)

TRATAMENTO DE IMAGEM E
IMPRESSÃO PHOTO
RETOUCHING AND PRINTING
Ipsis

AGRADECIMENTOS
ACKNOWLEDGMENTS

Ana Maria Antunes Farinha, Ana
Maria Tavares, Ana Maria Zanini,
Anabela Plaza, Anna Bella Geiger,
Archivio Mary Vieira, Arquivo MAC
USP, Arquivo Histórico Wanda
Svevo, Artur Barrio, Benedetta
Bonichi, Biblioteca Municipal Mário
de Andrade, Cao Guimarães, Carlos
Kipinis, Carlos Roberto Brandão,
Carlos Zilio, Cildo Meireles, Clara
Gerchman, Claudia Andujar, Ding
Musa, Edouard Fraipont, Elaine
Mazieiro, Fernando Piola, Flávio
Demarchi, Fred Lorca, Gabriel
Borba, German Lorca, Giuliana
Di Prete Campari, Gretta Sarfaty,
Gustavo von Ha, Heitor Manarini,
Heraldo Serpa, Hervé Fischer,
Ilma Guideroli, Instituto Moreira
Salles, Istituto internazionale di
studi sul futurismo, Iran do Espírito
Santo, João Farkas, João Musa,
Joel Coelho, José Resende, Kiko
Farkas, Marcelo Navarro, Marcelo
Zocchio, Maria Aparecida Urbano,
Maria Bonomi, Maria Cristina
Cabral, Mariana Leão Silva, Marília
Bovo, Marwan Rechmaoui, Mauro
Restiffe, Michelle Alencar, Patrícia
Lee, Paulo Roberto do Amaral
Barbosa, Peter Cohn, Regina
Silveira, Regina Vater, Renata
Rocco, Ricardo Camargo Galeria,
Rochelle Costi, Romulo Fialdini,
Sergio Guerrini, Sophia Faustino
Freiria de Sousa, Tammy de
Andrade, Thomaz Farkas Estate

Museu de Arte Moderna de São Paulo

Diretoria Management Board

PRESIDENTE PRESIDENT
Milú Villela

VICE-PRESIDENTE EXECUTIVO EXECUTIVE VICE PRESIDENT
Alfredo Egydio Setúbal

VICE-PRESIDENTE INTERNACIONAL INTERNATIONAL VICE PRESIDENT
Michel Claude Julien Etlin

DIRETOR JURÍDICO LEGAL DIRECTOR
Eduardo Salomão Neto

DIRETOR FINANCEIRO FINANCE DIRECTOR
Alfredo Egydio Setúbal

DIRETOR ADMINISTRATIVO ADMINISTRATIVE DIRECTOR
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

DIRETORES DIRECTORS
Cesar Giobbi
Daniela Villela
Eduardo Brandão
Orandi Momesso
Paula Azevedo
Vera Lucia dos Santos Diniz

Conselho Council

PRESIDENTE PRESIDENT
Simone Schapira

VICE-PRESIDENTE VICE PRESIDENT
Hélio Seibel

MEMBROS MEMBERS
Adolpho Leirner, Alcides Tapias, Antonio Hermann Dias de Azevedo, Antonio Matias, Carlos Eduardo Moreira Ferreira, Carmen Aparecida Ruete de Oliveira, Danilo Miranda, Denise Aguiar Alvarez, Eduardo Brandão, Eduardo Salomão Neto, Eduardo Saron Nunes, Fabio Colleti Barbosa, Fernando Moreira Salles, Francisco Horta, Georgiana Rothier, Geraldo Carbone, Graziella Matarazzo Leonetti, Henrique Luz, Israel Vainboim, Jean-Marc Etlin, João Carlos Figueiredo Ferraz, José Ermírio de Moraes Neto, Leo Slezzynger, Luiz Eduardo Fróes do Amaral Osório, Maria da Glória Ribas Baumgart, Mário Henrique Costa Mazzilli, Michael Edgard Perlman, Paula P. Paoliello de Medeiros, Paulo Proushan, Paulo Sérgio Coutinho Galvão Filho, Paulo Setúbal, Peter Cohn, Roberto B. Pereira de Almeida, Rodolfo Henrique Fischer, Rolf Gustavo R. Baumgart, Salo Davi Seibel

CONSELHO INTERNACIONAL INTERNATIONAL COUNCIL
David Fenwick
Donald E. Baker
Eduardo Costantini
José Luis Vittor
Patricia Cisneros
Robert W. Pittman

CONSELHO CONSULTIVO DE ARTE ART CONSULTATIVE COUNCIL
Ana Maria Maia
Marcos Moraes
Paulo Venancio Filho

Patronos Patrons

Adolpho Leirner, Alcides Tapias, Alfredo Egydio Setúbal, Alfredo Rizkallah, Antonio Hermann Dias de Azevedo, Antonio Matias, Carlos Eduardo Moreira Ferreira, Carmen Aparecida Ruete de Oliveira, Cesar Giobbi, Daniela Villela, Danilo Miranda, Denise Aguiar Alvarez, Eduardo Brandão, Eduardo Salomão Neto, Eduardo Saron Nunes, Fabio Colleti Barbosa, Fabio Ulhoa Coelho, Fernando Moreira Salles, Fernão Carlos B. Bracher, Francisco Horta, Georgiana Rothier, Geraldo Carbone, Graziella Matarazzo Leonetti, Helio Seibel, Henrique Luz, Israel Vainboim, Jean-Marc Etlin, João Carlos Figueiredo Ferraz, José Ermírio de Moraes Neto, Leo Slezzynger, Luiz Eduardo Fróes do Amaral Osório, Maria da Glória Ribas Baumgart, Mário Henrique Costa Mazzilli, Michael Edgard Perlman, Michel Claude Julien Etlin, Milú Villela, Orandi Momesso, Paula Azevedo, Paula P. Paoliello de Medeiros, Paulo Proushan, Paulo Sérgio Coutinho Galvão Filho, Paulo Setúbal, Peter Cohn, Renata de Paula Seripieri, Roberto B. Pereira de Almeida, Rodolfo Henrique Fischer, Rolf Gustavo R. Baumgart, Salo Davi Seibel, Sérgio Ribeiro da Costa Werlang, Simone Schapira, Vera Lucia dos Santos Diniz

Equipe Staff

PRESIDENTE PRESIDENT
Milú Villela

CURADOR CURATOR
Felipe Chaimovich

SUPERINTENDENTE EXECUTIVO MANAGING DIRECTOR
Carlos Wendel de Magalhães

ADMINISTRAÇÃO ADMINISTRATION
Gerente Manager
Nelma Raphael dos Santos Compras Buyer
Fernando Ribeiro Morosini

Financeiro Financial
Coordenador Coordinator
Luiz Custódio da Silva Junior Assistentes Assistants
Patricia Barbosa Vicente e Renata Noé Peçanha da Silva

Loja Shop
Coordenadora Coordinator
Solange Oliveira Leite Assistente Assistant
Romário Rocha Neto Vendedoras Salesclerks
Fabiana Batista e Luciana Silva de Castro

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

Recepção Reception
Assistente Assistant
Luiza Helena Oliveira Stock Taiba Aprendiz Apprentice
Wellington Wulf

PROJETOS PROJECTS
Analista Analyst
Monique Cerchiari Mattos

TECNOLOGIA INFORMATION TECHNOLOGY
Analista Analyst
Diogo Cortez Vieira

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

ASSOCIADOS MEMBERS
Coordenadora Coordinator
Roberta Alves Assistente Assistant
Daniela Reis
Atendimento Recepção Reception
Supervisora Supervisor
Ana Caroline Theodoro da Silva Assistente Assistant
Livia Amabile Ernica

BIBLIOTECA LIBRARY
Coordenadora Coordinator
Maria Rossi Samora Bibliotecária Librarian
Léia Carmen Cassoni Estagiário Intern
Carlos Henrique Barreto da Silva

CLUBE DE COLECIONADORES DE GRAVURA E FOTOGRAFIA PRINT AND PHOTO COLLECTORS' CLUB
Coordenadora Coordinator
Maria de Fátima Perrone Pinheiro Assistente Assistant
Jaqueline Rocha de Almeida Aprendiz Apprentice
Luiza Moura Bravim

CURADORIA CURATOR OFFICE
Coordenadora executiva Executive coordinator
Maria Paula de Souza Amaral

Pesquisa e Publicações Research and Publishing
Coordenador Coordinator
Renato Schreiner Salem

Produção de Exposição Exhibition Realization
Ana Paula Pedroso Santana, Patricia Pinto Lima e Rafael Itsuo Takahashi

ACERVO COLLECTION
Coordenadora Coordinator
Cecília Zuchi Vezzoni Assistentes Assistants
Ana Beatriz Giacomini Marques e Carolina Mikoszewski Suarez

EDUCATIVO EDUCATION
Coordenadora Coordinator
Daina Leyton Ateliê Studio
José Ricardo Perez Cursos Courses
Jorge Augusto de Oliveira Educativo Education
Maria Iracy Ferreira Costa Educadores Educators
Barbara Ganizev Jimenez, Fernanda Vargas Zardo, Gregório Ferreira Contreras Sanches, Laysa Elias Diniz, Leonardo Barbosa Castilho e Mirela Agostinho Estelles

Estagiárias Interns
Clarissa Ricci Guimarães, Nayla Beatriz Tebas Bretas e Vivian Belloto

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO CONTEMPORARY ART NUCLEUS
Coordenadora Coordinator
Camila Horta

COMUNICAÇÃO, PARCEIROS CORPORATIVOS & MARKETING COMMUNICATION, CORPORATE SPONSORSHIP & MARKETING
Coordenadora Coordinator
Fernanda Paiva Guimarães

Comunicação Communication
Assistente Assistant
Deri Andrade

Design
Assistente Assistant
Beatriz Falleiros Nunes

Eventos Events
Assistente Assistant
Luciana Pimentel de Mello

PARCEIROS CORPORATIVOS CORPORATE SPONSORSHIP
Analista Analyst
Andrea Lombardi Barbosa

RECURSOS HUMANOS HUMAN RESOURCES
Coordenador Coordinator
Karine Lucien Decloedt Cesario Assistente Assistant
Ana Karolina Ferreira da Silva

ASSESSORIA JURÍDICA LEGAL AFFAIRS
Borges Sales e Alem Sociedade de Advogados

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO CONTEMPORARY NUCLEUS
Sócios Members
Adriana Dequech Sola, Alessandro Jabra, Alexandra M. Gros, Alexandre de Castro e Silva, Alexandre Fehr, Alexandre Shulz, Ana Carmen Longobardi, Ana Carolina Sucar, Ana Eliza Setúbal, Ana Lopes, Ana Nobre, Ana Paula Carneiro Vianna, Ana Paula Cestari, Ana Serra, Andrea Giaffone Feitosa, Andrea Gonzaga, Andrea Johannpeter, Angela Akagawa, Antonio Correa Meyer, Antonio Duva, Antonio de Figueiredo Murta Filho, Beatriz Yunes Guarita, Bianca Cutait, Bruna Riscali, Camila Mendez, Camila Pedroso Horta, Camila Siqueira, Camila Yunes Guarita, Carlos Alberto de Mello Iglesias, Carol Kauffmann, Carolina Massad Cury, Cecília Isnard, Christiane de Mello Iglesias, Christina Bicalho, Cintia Rocha, Clarisse Reade, Claudia Falcon, Claudia Maria de Oliveira Sarpi, Claudia Proushan, Cleusa Garfinkel, Clotilde Roviralta, Cristiana Rebelo Wiener, Cristiane Basílio Gonçal-

ves, Cristiane Quercia, Cristina Baumgart, Cristina Canepa, Daniela Cerri, Daniela M. Villela, Daniela Schmitz, Daniela Seve Duvivier, Daniela Steinberg Berger, Dany Rappaport, Dany Saadia Safdie, Décio Hernandez di Giorgi, Eduardo Steinberg, Eduardo Vassimon, Elisa Camargo de Arruda Botelho, Eneas Ferreira, Esther Cuten Schattan, Fabio Cimino, Felipa Abondanza Schain, Fernanda Boghosian Rossi, Fernanda Cardoso de Almeida, Fernanda Ferreira Braga Ferraz, Fernanda Mil-Homens Costa, Fernanda Naman, Fernanda Resstom, Flavia Millen, Flavia Steinberg, Florence Curimbaba, Francisco Pedroso Horta, Geraldo Azevedo, Gisele Rossi, Graça Bueno, Guilherme Johannpeter, Gustavo Clauss, Helio Seibel, Heloisa Désirée Samaia, Heloisa Vidigal Guarita, Henry Lowenthal, Ida Regina

Guimarães Ambroso Marques, Ilaria Garbarino Africano, Isa di Gregório, Isabel Ralston Fonseca de Faria, Janice Marques, José Eduardo Nascimento, Judith Kovesi, Juliana Lowenthal, Julie Schlossman, Karla Meneghel, Kelly Amorim, Lilian Kanitz, Lilian Stuhlberger, Lucas Cimino, Luciana Lehfeld Daher, Luis Felipe Sola, Luisa Malzoni Strina, Maguy Etlin, Marcio Silveira, Maria Lúcia Alexandrino Segall, Maria Regina Pinho de Almeida, Maria Teresa Igel, Mariana Souza Sales, Marília Chede Razuk, Marília Salomão, Marina Lisbona, Marta Tamiko Takahashi Matushita, Martin

Georges Pierre Bernard, Martha Veríssimo, Mauricio Penteado Trentin, Monica Gartner, Mônica Mangini, Monica Vassimon, Morris Safdie, Murillo Cerello Schattan, Natalia Jereissati, Nicolas Wiener, Norma Eda Megale Guarita, Paula Azevedo, Paula Jabra, Paula Proushan, Paula Regina Depieri, Paulo Cesar Queiroz, Paulo Proushan, Paulo Setúbal Neto, Raquel Novais, Raquel Steinberg, Regina de Magalhães Bariani, Renata de Castro e Silva, Renata Nogueira Beyruti, Renata Santana, Ricardo Trevisan, Rita Proushan, Roberta Dale, Rodolfo Viana, Rodrigo Editore, Ruy Hirschheimer, Sabina Lowenthal, Samantha Steinberger, Sandra C. de Araújo Penna, Sérgio Ribeiro da Costa Werlang, Sílvio Steinberg, Simone Schapira, Sofia Ralston, Sonia Regina Grosso, Sonia Regina Opice, Stefania Cestero, Taissa Buesco, Tania Rivitti, Teresa Cristina Bracher, Títiza Nogueira, Vera Dorsa, Vera Havi, Vera Lucia dos Santos Diniz, Vivian Leite, Wilson Pinheiro Jabur

Parceiros Partners

MANTENEDORES



vivo

SÊNIOR PLUS

Levy & Salomão Advogados

SÊNIOR

BMA - Barbosa Müssnich Aragão
BNP Paribas
EMS

PLENO

AES
Instituto Votorantim
KPMG Auditores Independentes
Montana Química
Pirelli
PwC

MÁSTER

Bloomberg Philanthropies
Gusmão & Labrunie *Propriedade Intelectual*
Interfood
Klabin
Sompo

APOIADOR

ICTS Protiviti
Paulista S.A. Empreendimentos
Power Segurança e Vigilância
LTDA

PROGRAMAS EDUCATIVOS

Ambev (FORA DA TELA)
Cielo (PROJETO MUSEU ABERTO)
Bradesco (DOMINGO MAM)

PARCERIAS INSTITUCIONAIS

3D Explora
Africa
Amabile Flores
Apis3
ATRAVES\\
Bolsa de Arte
Caixa Belas Artes
CELACC USP - Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Comunicação e Cultura
Cultura e Mercado
FESPSP Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo
FIAP
Goethe-Institut São Paulo

ICIB Inst. Cultural Ítalo-Brasileiro

Instituto Filantropia
IPEN
Livreria Cultura
MariaSãoPaulo
Meliá Ibirapuera
MktMix
Reserva Cultural
Saint Paul Escola de Negócios
Senac
Seven English – Español

PARCERIAS DE MÍDIA

Arte 1
Canal Curta!
Casa da Chris
Estadão
FOLHA
O Beijo
Revista Arte!Brasileiros
Revista Cult
Revista FFWMAG
Revista Piauí
Trip Editora

AGRADECIMENTOS

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

●

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

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

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Universidade de São Paulo

Reitor President
Vahan Agopyan
Vice-Reitor Vice President
Antonio Carlos Hernandes

Museu de Arte Contemporânea

CONSELHO DELIBERATIVO

BOARD
Ana Magalhães, Carlos Roberto F. Brandão (Presidente President), Cristina Freire, Eugênia Vilhena, Helouise Costa, Katia Canton, Mônica Nador, Rejane Elias, Ricardo Fabbrini, Rosani Bussmann, Rodrigo Queiroz

DIRETORIA EXECUTIVE BOARD

Diretor Director
Carlos Roberto F. Brandão
Vice-diretora Vice-director
Katia Canton
Assessorias Consulting
Beatriz Cavalcanti e Vera Filinto
Secretaria Secretary
Carla Augusto

PESQUISA, DOCÊNCIA E CURADORIA RESEARCH, TEACHING AND CURATORSHIP
Chefia Head Ana Magalhães
Docentes Teaching and Research
Cristina Freire, Edson Leite, Helouise Costa, Katia Canton, Carmen Aranha (Professor Sênior Senior Professor) e Rodrigo Queiroz (FAU USP vínculo MAC USP Secondary link)
Secretaria Secretaries Andréa Pacheco, Sara V. Valbon

ACERVO COLLECTION
Chefia Head Paulo Roberto Barbosa
Arquivo Archive Silvana Karpinski
Catalogação e Documentação Registrar Section Cristina Cabral, Fernando Piola, Marília Lopes e Michelle Alencar
Conservação e Restauração (Papel) Conservation and Restoration (Paper) Rejane Elias, Renata Casatti e Aparecida Caetano (apoio assistant)
Conservação e Restauração (Pintura e Escultura) Conservation and Restoration (Painting and Sculpture) Ariane Lavezzo, Marcia Barbosa e Rozinete Silva (apoio assistant)
Conservação Preventiva Preventive Conservation Silva Meira
Montagem Art handling Fabio

Ramos e Mauro Silveira
Secretaria Secretary Regina Pavão

BIBLIOTECA E DOCUMENTAÇÃO LOURIVAL GOMES MACHADO
LIBRARY AND DOCUMENTATION SERVICE
Chefia Head Lauci B. Quintana
Documentação Bibliográfica Bibliographic Documentation
Anderson Tobita, Mariana Queiroz e Liduína do Carmo

COMUNICAÇÃO

PRESS
Chefia Head Sérgio Miranda
Equipe Team Beatriz Berto e Dayane Inácio

EDUCAÇÃO

EDUCATION
Chefia Head Renata Sant'Anna
Educadores Art Educators Andrea Biella, Evandro Nicolau e Maria Angela Francoio
Secretaria Secretary Ana Lucia Siqueira

PLANEJAMENTO E PROJETOS

EXPOSIÇÕES E DESIGN PLANNING AND PROJECTS EXHIBITIONS AND DESIGN
Chefia Head Ana Maria Farinha
Editoria de Arte, Projeto Gráfico, Expográfico e Sinalização Art Editor, Graphic Design, Exhibition and Signage design Elaine Maziero
Editoria Gráfica Graphic Editor Roseli Guimarães
Produção Executiva Executive Producer Aleksandra de Oliveira
Projetos Projects Claudia Assir

SECRETARIA ACADÊMICA

ACADEMIC OFFICE
Equipe Team Neusa Brandão e Paulo Marquezini
Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte Postgraduate Program in Aesthetics and History of Art Joana D'Arc Figueiredo

SERVIÇO AUDIOVISUAL, INFORMÁTICA E TELEFONIA AUDIOVISUAL, COMPUTER AND TELEPHONE SERVICE
Chefia Head Marilda Giararov
Equipe Team Bruno Ribeiro, Marta Cilento e Thiago Santos

SERVIÇO ADMINISTRATIVO E OPERACIONAL ADMINISTRATIVE AND OPERATIONAL SERVICE
Chefia Head Juliana de Lucca
Apoio Operacional Operational Support Júlio Agostinho
Engenharia Engineering José Eduardo Sonnenwend
Secretaria Secretary Sueli Dias

ALMOXARIFADO E PATRIMÔNIO STOREROOM AND ASSETS
Chefia Head Thiago de Souza
Equipe Team Clei Natalício Junior, Marilane dos Reis, Nair Araújo, Paulo Loffredo e Waldireny Medeiros

CONTABILIDADE ACCOUNTING

Contadores Accountants Francisco Ribeiro Filho e Sílvio Corado
Apoio Assistant Eugênia Vilhena

PESSOAL PERSONNEL

Chefia Head Marcelo Ludovici
Apoio Assistant Nilza Araújo

PROTOCOLO, EXPEDIENTE E ARQUIVO REGISTER, EXPEDITION AND ARCHIVE

Chefia Head Maria Sales
Equipe Team Maria dos Remédios do Nascimento e Simone Gomes

SERVIÇOS GERAIS

OPERATIONAL SERVICES
Chefia Head José Eduardo da Silva
Copa Kitchen Regina de Lima
Frosino
Manutenção Predial Maintenance André Tomaz, Luiz Antonio Ayres e Ricardo Caetano
Transporte Transport Anderson Stevanin

VIGILÂNCIA SECURITY

Chefia Head Marcos Prado
SPPU USP Rui de Aquino e José Carlos dos Santos
Equipe Team Acácio da Cruz, Alcides da Silva, Antoniel da Silva, Antonio Marques, Clóvis Bomfim, Edson Martins, Elza Alves, Emílio Menezes, Geraldo Ferreira, José de Campos, Laércio Barbosa, Luís Carlos de Oliveira, Luiz Macedo, Marcos de Oliveira, Marcos Aurélio de Montagner

TESOURARIA TREASURY

Responsável Responsible Rosineide de Assis

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO.

MAM 70: MAM e MAC USP. Ana Magalhães, Felipe Chaimovich, Helouise Costa (Textos e Curadoria) ; Carlos Roberto Ferreira Brandão, Milú Vilella (Apresentação) ; Christopher Burden (Tradução) ; Estúdio Campo (Design gráfico) ; Joana Tuttoilmondo, Renato Salem (Coordenação editorial) ; Lia Ana Trzmielina (Revisão).

São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018.
272 p. : il.

Textos em Português e Inglês.

Exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 4 de setembro a 16 de dezembro de 2018.

ISBN 978-85-86871-91-7

Museu de Arte Moderna de São Paulo - História. 2. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 3. Arte Moderna e Contemporânea - séculos XX-XXI - Brasil I. Título. II. Chaimovich, Felipe. III. Costa, Helouise. IV. Magalhães, Ana.

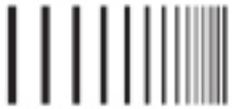
CDU: 069.02:7(81)

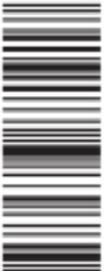
CDD: 708.981

Este catálogo foi composto pelas famílias tipográficas Haas Grotesk e Helvetica Neue. O miolo foi impresso nos papéis Munken Print Cream 80 g/m² e Garda Pat Kiara 135 g/m² e a capa, em serigrafia e relevo seco sobre revestimento vinílico Star Paper Branco CL 280 210 g/m², pela Ipsis Gráfica e Editora, em agosto de 2018.



ISBN 978-85-86871-91-7

mam  **70**


ISBN 978-85-86871-91-7