

Acervo do Museu apresentou obras de Alberto Magnelli, Alfred Manessier, Gino Severini, Giorgio Morandi, Marc Chagall, Pablo Picasso, Filippo de Pisis, Raoul Dufy e Wassily Kandinsky.

Em 8 de março é inaugurada a sede do MAM, localizada à Rua Sete de Abril, 200, 2º andar. Neste mesmo ano, o museu já possuía acervo, exibido na sede provisória da entidade, à rua Caetano Pinto, bairro do Bras, em São Paulo. O edifício abrigava a Metalúrgica Matarazzo, propriedade de Cicillo Matarazzo, propriedade de Vilanova Artiges. A mostra *Do figurativismo ao abstracionismo* dá início às atividades do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

O MAM transfere sua sede para o 2º andar do Pavilhão das Indústrias, atual Pavilhão Ciccilo Matarazzo (sede da Bienal), local em que o MAM permanece até a interrupção de suas atividades. Em 23 de janeiro de 1963, Cicillo Matarazzo decide extinguir o MAM, dando para a usar em 8 de abril, o acervo da instituição, o que resulta na criação do MAC USP. O MAM fica sem sede e sem acervo.

Nesta fase de reorganização, o museu conta com uma pequena sala de um escritório alugado. No local, há apenas um depósito, o espaço é adaptado para abrigar o museu de acordo com o projeto museográfico do arquiteto italiano e diretor do MAM Giancarlo Piretti.

Mantido na Avenida São Luís, 50, 23º andar, sala 231, o museu conta com um pavilhão usado pela Fundação Bienal como depósito. O MAM segue posteriormente para a Avenida São Luís.

É inaugurada a nova sede do MAM sob a marquise do primeiro Pavilhão de Arte Atual Brasileira.

CONTINUIDADE NO ESPAÇO P33 FORMAS ÚNICAS DA

the show *Acervo do Museu* presents works by Alberto Magnelli, Alfred Manessier, Gino Severini, Giorgio Morandi, Marc Chagall, Pablo Picasso, Filippo de Pisis, Raoul Dufy, and Wassily Kandinsky.

On March 8, MAM's facilities are inaugurated at 230 Rua Sete de Abril, 2nd floor, downtown São Paulo, in the Guilherme Guinle Building, the headquarters of Diários Associados. The use of the space is adapted to house the museum according to Sao Paulo's Mayor Faria Lima grants it the use of the "Pavilhão Bahia" at Ibirapuera Park. MAM later moves to Avenida São Luis, 1963. Cicillio Matarazzo decides to extinguish MAM, donating its collection on April 8 to USP, resulting in the creation of MAC-USP. MAM now lacks facilities and a collection.

The museum is transferred to the second floor of the Pavilhão das Indústrias, currently called the Pavilhão Cicillio Matarazzo Lucas Nogueira Garcez, currently known as the Oca, situated between the Memorial dos Mortos de 1932 and the large marquise. On January 23, 1963, Cicillio Matarazzo decides to extinguish MAM, donating its collection on April 8 to USP, resulting in the creation of MAC-USP. MAM now lacks facilities and a collection.

In this phase of reorganization, the museum is housed in a small rented office at 50 Avenida São Luis, 23rd floor, room 231. There, it has just one wooden cabinet in which to keep about 13 artworks. MAM stays at that address until Sao Paulo's Mayor Faria Lima grants it the use of the "Pavilhão Bahia" at Ibirapuera Park. MAM later moves to Avenida São Luis, 1963. Cicillio Matarazzo decides to extinguish MAM, donating its collection on April 8 to USP, resulting in the creation of MAC-USP. MAM now lacks facilities and a collection.

The museum is housed in its new facilities under the marquise of Ibirapuera Park. Previously used by the Fundação Biennial in which to keep about 13 artworks. MAM stays at that address until Sao Paulo's Mayor Faria Lima grants it the use of the "Pavilhão Bahia" at Ibirapuera Park. MAM later moves to Avenida São Luis, 1963. Cicillio Matarazzo decides to extinguish MAM, donating its collection on April 8 to USP, resulting in the creation of MAC-USP. MAM now lacks facilities and a collection.

MAM begins to operate in a small rented office at 50 Avenida São Luis, 23rd floor, room 231. There, it has just one wooden cabinet in which to keep about 13 artworks. MAM stays at that address until Sao Paulo's Mayor Faria Lima grants it the use of the "Pavilhão Bahia" at Ibirapuera Park. MAM later moves to Avenida São Luis, 1963. Cicillio Matarazzo decides to extinguish MAM, donating its collection on April 8 to USP, resulting in the creation of MAC-USP. MAM now lacks facilities and a collection.

MAM begins to operate in its new facilities under the marquise of Ibirapuera Park. Previously used by the Fundação Biennial in which to keep about 13 artworks. MAM stays at that address until Sao Paulo's Mayor Faria Lima grants it the use of the "Pavilhão Bahia" at Ibirapuera Park. MAM later moves to Avenida São Luis, 1963. Cicillio Matarazzo decides to extinguish MAM, donating its collection on April 8 to USP, resulting in the creation of MAC-USP. MAM now lacks facilities and a collection.

1948 The Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) is founded on July 15. This same year, the museum already has a collection, shown at its temporary facilities, on Rua Caetano Pinto, in São Paulo's Brás District. The building is the headquarters of the company Metalurgica Matarazzo, owned by Cicillio Matarazzo, and its remodeling was designed by architect Vilanova Artiges. Visited by artists and critics, the show *Acervo do Museu* presents works by Alberto Magnelli, Alfred Manessier, Gino Severini, Giorgio Morandi, Marc Chagall, Pablo Picasso, Filippo de Pisis, Raoul Dufy, and Wassily Kandinsky.

1949 On March 8, MAM's facilities are inaugurated at 230 Rua Sete de Abril, 2nd floor, downtown São Paulo, in the Guilherme Guinle Building, the headquarters of Diários Associados. The use of the space is adapted to house the museum according to Sao Paulo's Mayor Faria Lima grants it the use of the "Pavilhão Bahia" at Ibirapuera Park. MAM later moves to Avenida São Luis, 1963. Cicillio Matarazzo decides to extinguish MAM, donating its collection on April 8 to USP, resulting in the creation of MAC-USP. MAM now lacks facilities and a collection.

1958 MAM transfers its facilities from Rua Sete de Abril to Ibirapuera Park. On August 31, it occupies the dome-shaped Pavilhão Building, the headquarters of Diários Associados. The use of the space is adapted to house the museum according to Sao Paulo's Mayor Faria Lima grants it the use of the "Pavilhão Bahia" at Ibirapuera Park. MAM later moves to Avenida São Luis, 1963. Cicillio Matarazzo decides to extinguish MAM, donating its collection on April 8 to USP, resulting in the creation of MAC-USP. MAM now lacks facilities and a collection.

1959 The museum is transferred to the second floor of the Pavilhão das Indústrias, currently called the Pavilhão Cicillio Matarazzo Lucas Nogueira Garcez, currently known as the Oca, situated between the Memorial dos Mortos de 1932 and the large marquise. On January 23, 1963, Cicillio Matarazzo decides to extinguish MAM, donating its collection on April 8 to USP, resulting in the creation of MAC-USP. MAM now lacks facilities and a collection.

1965 In this phase of reorganization, the museum is housed in a small rented office at 50 Avenida São Luis, 23rd floor, room 231. There, it has just one wooden cabinet in which to keep about 13 artworks. MAM stays at that address until Sao Paulo's Mayor Faria Lima grants it the use of the "Pavilhão Bahia" at Ibirapuera Park. MAM later moves to Avenida São Luis, 1963. Cicillio Matarazzo decides to extinguish MAM, donating its collection on April 8 to USP, resulting in the creation of MAC-USP. MAM now lacks facilities and a collection.

1966 The museum is housed in its new facilities under the marquise of Ibirapuera Park. Previously used by the Fundação Biennial in which to keep about 13 artworks. MAM stays at that address until Sao Paulo's Mayor Faria Lima grants it the use of the "Pavilhão Bahia" at Ibirapuera Park. MAM later moves to Avenida São Luis, 1963. Cicillio Matarazzo decides to extinguish MAM, donating its collection on April 8 to USP, resulting in the creation of MAC-USP. MAM now lacks facilities and a collection.

1969 MAM begins to operate in a small rented office at 50 Avenida São Luis, 23rd floor, room 231. There, it has just one wooden cabinet in which to keep about 13 artworks. MAM stays at that address until Sao Paulo's Mayor Faria Lima grants it the use of the "Pavilhão Bahia" at Ibirapuera Park. MAM later moves to Avenida São Luis, 1963. Cicillio Matarazzo decides to extinguish MAM, donating its collection on April 8 to USP, resulting in the creation of MAC-USP. MAM now lacks facilities and a collection.

MAM begins to operate in its new facilities under the marquise of Ibirapuera Park. Previously used by the Fundação Biennial in which to keep about 13 artworks. MAM stays at that address until Sao Paulo's Mayor Faria Lima grants it the use of the "Pavilhão Bahia" at Ibirapuera Park. MAM later moves to Avenida São Luis, 1963. Cicillio Matarazzo decides to extinguish MAM, donating its collection on April 8 to USP, resulting in the creation of MAC-USP. MAM now lacks facilities and a collection.

P33
 CONTINUITY IN SPACE
 UNIQUE FORMS OF

33rd PANORAMA OF BRAZILIAN ART



CONTINUIDADE NO ESPAÇO P33 FORMAS ÚNICAS DA

LEI DE
INCENTIVO
À CULTURA



PATROCÍNIO

mam
núcleo contemporâneo

APOIO

fundação suíça para a cultura

prohelvetia

REALIZAÇÃO

mam

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

**MINISTÉRIO DA CULTURA
E MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
APRESENTAM**

P33: Formas únicas da continuidade no espaço
33º Panorama da Arte Brasileira

Curadora

Curator

LISETTE LAGNADO

Curadora-adjunta

Adjunct curator

ANA MARIA MAIA

DE 5 DE OUTUBRO A 15 DE DEZEMBRO DE 2013

**Exposição realizada por meio de doações de sócios e parceiros
do Núcleo Contemporâneo do MAM**

Exhibition held by means of donations from members and partners
of MAM's Núcleo Contemporâneo

MILÚ VILLELA

By arriving at this 33rd edition, the Panorama of Brazilian Art strengthens its role as one of the most important shows in the national circuit and reaffirms the commitment of the Museu de Arte Moderna de São Paulo to host proposals that deepen reflection on art and culture.

At *P33: Formas únicas da continuidade no espaço* [P33: Unique Forms of Continuity in Space], curators Lisette Lagnado and Ana Maria Maia relate art and architecture, challenging the participants to think about MAM's role in the Brazilian cultural scene based on its facilities, its history and its collection.

With this show, MAM takes a further step in its mission to promote actions that contribute to the debate on the interests and needs of contemporary society.

PRESIDENT OF THE MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

Ao chegar à 33ª edição, o Panorama da Arte Brasileira consolida-se como uma das mostras mais importantes do circuito nacional e reafirma a vocação do Museu de Arte Moderna de São Paulo para acolher propostas que aprofundem a reflexão sobre a arte e a cultura.

Em *P33: Formas únicas da continuidade no espaço*, as curadoras Lisette Lagnado e Ana Maria Maia relacionam arte e arquitetura, lançando aos participantes o desafio de pensar o papel do MAM na cena cultural brasileira a partir de suas instalações, sua história e sua coleção.

Com esta mostra, o MAM dá continuidade à missão de promover ações que contribuam para o debate sobre os interesses e as necessidades da sociedade contemporânea.

PRESIDENTE DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

The sponsorship of the Núcleo Contemporâneo

O patrocínio do Núcleo Contemporâneo

FLAVIA VELLOSO

For the first time since its creation in 1969, the Panorama of Brazilian Art was sponsored by a category of associates of the Museu de Arte Moderna de São Paulo: the Núcleo Contemporâneo [Contemporary Nucleus]. Thus the 33rd Panorama of Brazilian Art inaugurates a new form of financing the most recognized of MAM's exhibitions.

The fund raising by the Núcleo was organized around the Panorama Party, on August 23rd, 2012, at the Great Room of the museum. The costs of the Panorama Party were paid by donations of some of the Núcleo's associates, who became the 33rd Panorama's patrons. Thus, the sale of invitations was completely directed to financing the exhibition itself.

The invitations were accompanied by the production of artworks donated by Cabelo, Ester Grinspum, Jorge Menna Barreto, Lucia Koch, Luiz Braga, Mônica Nador and Pedro Motta. These works were acquired together with the invitation. Each work was an edition of one hundred copies, and the buyer could choose his or her piece among the seven artists. The galleries that represent these seven artists in São Paulo also contributed with the Panorama Party by producing the copies of the work from artist they represented, besides delivering the invitations themselves; the galleries that contributed were Baró, Leme, Luciana Brito, Luisa Strina, Marília Razuk, Nara Roesler and Transversal.

The Panorama Party was an artwork itself produced by avaf, under the coordination of Eli Sudbrack. avaf produced masks, ballons, bracelets, pannels with lights, and the color pattern of the room, plus a video projection screened on the Oca building during the night of the party. Finally avaf donated the Panorama Party as an artwork to MAM, so the museum will preserve this project and it will be able to reproduce this party in different circumstances, transforming this part of the sponsorship action for the 33rd Panorama in a piece of the museum's collection.

Pela primeira vez desde sua criação em 1969, o Panorama da Arte Brasileira foi patrocinado por uma categoria de associados do próprio Museu de Arte Moderna de São Paulo: o Núcleo Contemporâneo. O 33º Panorama da Arte Brasileira inaugura, assim, uma nova forma de financiamento da mostra mais associada à imagem pública do MAM.

A arrecadação da verba pelo Núcleo teve como ação central a realização da Festa Panorama em 23 de agosto de 2012, na Grande Sala do museu. Os custos da Festa Panorama foram cobertos pela doação de sócios do Núcleo Contemporâneo que, assim, tornaram-se patronos do 33º Panorama. A renda dos convites foi, portanto, integralmente revertida para o financiamento da exposição.

Os convites foram acompanhados pela produção de obras de arte doadas pelos artistas Cabelo, Ester Grinspum, Jorge Menna Barreto, Lucia Koch, Luiz Braga, Mônica Nador e Pedro Motta, entregues junto com cada convite. Cada obra teve uma tiragem de cem exemplares, e, ao adquirir o convite, o pagante optava por receber um exemplar da obra de um dos artistas doadores. As galerias paulistanas desses artistas também colaboraram com a Festa Panorama ao produzirem a tiragem dos cem exemplares do artista por si representado, além de serem pontos de distribuição dos convites; colaboraram as galerias Baró, Leme, Luciana Brito, Luisa Strina, Marília Razuk, Nara Roesler e Transversal.

A Festa Panorama também foi uma obra de arte produzida pelo coletivo artístico avaf, sob a coordenação de Eli Sudbrack. avaf produziu máscaras, balões, pulseiras, painéis luminosos e a composição cromática do ambiente, além de uma projeção de vídeo que usou o edifício da Oca como tela na noite da festa. Finalmente, avaf doou a Festa Panorama como uma obra para o MAM, que assim preservará esse projeto e poderá voltar a realizar essa festa em novas circunstâncias, transformando parte da ação de financiamento do 33º Panorama em patrimônio conservado pelo museu.

FELIPE CHAIMOVICH

The 33rd Panorama of Brazilian Art takes the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) as its core theme. MAM's position at the Ibirapuera, the most cherished urban park among São Paulo's inhabitants, is both the subject of the documentation presented at the first section of the exhibition, and of the projects presented by the architects invited to integrate the show. Furthermore, a comparison among MAM and the museums of modern art of Rio de Janeiro and Salvador, presented by means of photos, blueprints and documents, emphasizes this very prominent institution that created the Panorama in 1969.

Architecture is a main feature of this edition of the Panorama. The architects were asked to think upon utopias for MAM, and they responded by reaffirming MAM's identity with the park in most of their projects. The relationship between art and architecture is also remarkable in the works of the artists Amanda Melo, Bárbara Wagner, Benjamin de Búrca, Clara Ianni, Daniel Steegmann, Dominique Gonzalez-Foerster, Federico Herrero, Fernanda Gomes, Montez Magno, Vitor Cesar, Vivian Caccuri e Yuri Firmeza.

The 33rd Panorama states the maturity of this regular show of the museum, whose relevance for the history of the institution itself gives birth to a reflexive curatorship that focuses on MAM as a theme for Brazilian contemporary art.

CURATOR OF THE MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

O 33º Panorama da Arte Brasileira toma o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) como fio condutor da exposição. A posição do MAM no Ibirapuera, o parque urbano mais apreciado pelos moradores de São Paulo, é objeto da extensa pesquisa documental apresentada na abertura da mostra, assim como se torna tema predominante entre os arquitetos convidados a participarem da exposição. A comparação do MAM com os museus de arte moderna do Rio de Janeiro e de Salvador, presentes por meio de fotografias, plantas e documentos, confere igualmente proeminência à instituição que criou o Panorama em 1969.

Destaca-se nesta edição do Panorama a presença da arquitetura. Os arquitetos foram desafiados a pensar em utopias para o MAM e responderam com diferentes projetos que, em sua maioria, reafirmam a identidade entre o MAM e o Ibirapuera. A relação entre arquitetura e arte é notável também no trabalho dos artistas Amanda Melo, Bárbara Wagner, Benjamin de Búrca, Clara Ianni, Daniel Steegmann, Dominique Gonzalez-Foerster, Federico Herrero, Fernanda Gomes, Montez Magno, Vitor Cesar, Vivian Caccuri e Yuri Firmeza.

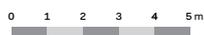
O 33º Panorama marca a maturidade dessa mostra periódica do museu, cuja relevância para a história da própria instituição enseja agora uma curadoria reflexiva que inscreve o MAM como tema da arte contemporânea brasileira.

CURADOR DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO



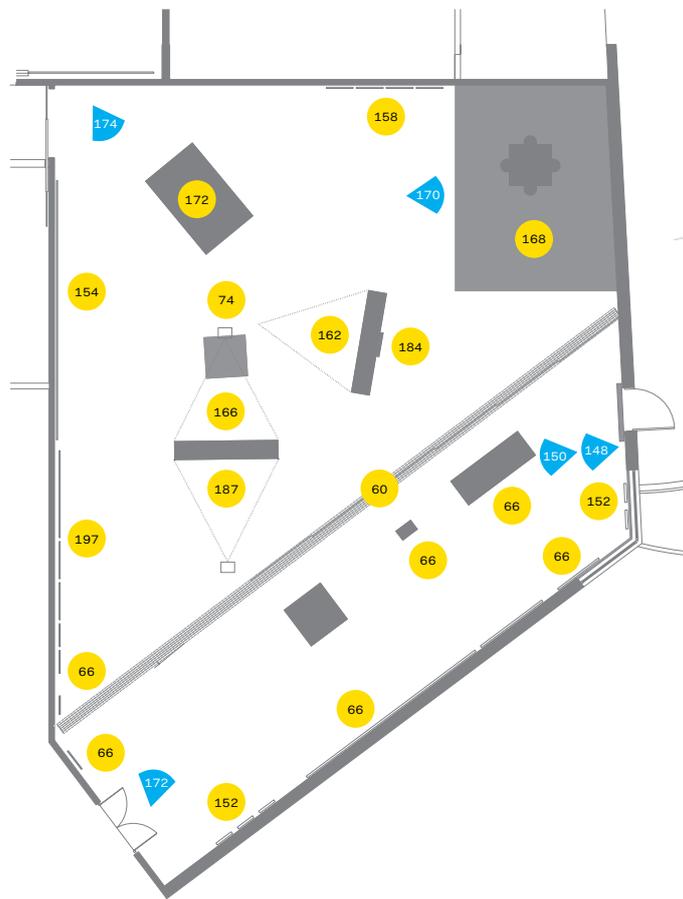
Planta da exposição Exhibition floor plan **Grande Sala**

- Páginas dos artistas do 33º Panorama da Arte Brasileira Pages of the artists of the 33rd Panorama of Brazilian Art
- ◀ Vistas do 33º Panorama da Arte Brasileira Views of the 33rd Panorama of Brazilian Art





218



Planta da exposição Exhibition floor plan Sala Paulo Figueiredo



15 LISETTE LAGNADO

Museu em movimento, arquitetura sem construção

A museum in movement, an architecture without a construction

29 ANA MARIA MAIA

Museu de Cera, Pavilhão da Marquise, Pavilhão Bahia, Museu de Arte Moderna de São Paulo

Museum de Cera, Pavilhão da Marquise, Pavilhão Bahia, Museu de Arte Moderna de São Paulo

41 MIRTES MARTINS DE OLIVEIRA

Serventias do moderno

Utilities of the Modern

56 DEYSON GILBERT

60 CLARA IANNI

62 DANIEL STEEGMANN

66 MONTEZ MAGNO

72 LINA BO BARDI

74 PORFÍRIO VALLADARES

78 OSCAR NIEMEYER

80 AFFONSO REIDY

82 MICHEL AERTSENS

86 FERNANDA GOMES / PAT KILGORE

90 ANDRADE MORETTIN

100 VITOR CESAR

102 spbr

108 TACOA

118 MAURO RESTIFFE

122 y ARQUITECTURA com with FERREIRA GULLAR

128 SUBdv

134 PER HÜTTNER com with ÖYVIND FAHLSTRÖM e and MIRA SCHENDEL

138 PABLO URIBE

144 BETO SHWAFATY

152 FRANCISCO DU BOCAGE

154 BÁRBARA WAGNER e and BENJAMIN DE BÚRCA

158 MARCEL GAUTHEROT

162 YURI FIRMEZA e and AMANDA MELO DA MOTA

166 VIVIAN CACCURI

168 USINA

176 gruposp

182 FEDERICO HERRERO

184 PABLO LEÓN DE LA BARRA com with YONA FRIEDMAN e and LEANDRO NEREFUH

190 ARTO LINDSAY

194 DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER com with SERGIO BERNARDES e and DÉCIO PIGNATARI

200 PHILIPPE RAHM

208

MEMORIAIS DESCRITIVOS

PROJECT SPECIFICATIONS

220

TEXTOS HISTÓRICOS

HISTORICAL TEXTS

239

LISTA DE OBRAS

EXHIBITION CHECKLIST

249

INSTITUCIONAL

INSTITUTIONAL

A museum in movement, an
architecture without a construction

Museu em movimento,
arquitetura sem construção

LISETTE LAGNADO

“HALF SACRED” Having worked together with the dramaturgist Martim Gonçalves to conceive and organize the exposição *Bahia no Ibirapuera* during the v Bienal de São Paulo, in the space where the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) is located today, architect Lina Bo Bardi considered the place “half sacred.” Like a *terreiro*,¹ charged with history. Years later, in 1982, requested to remodel the museum’s building, Lina had no choice but to take a stand in relation Oscar Niemeyer’s original intent – to leave the marquee free of any construction that would obstruct the interlinking of the pavilions of Ibirapuera. Her response, however, shows signs of ambiguity in appearance only: between parentheses, she writes that if she were the architect, “I would have already asked for the demolition of all of that”; but then goes on to state that “popular experience” always outweighs “plans on the drawing board.”² It was the second argument that she wished to make prevail.

In this parallel between the drawing board and life, we should read an elegy to Brazilian culture. It could only be a false problem in the anthropological perspective of the architect who everyone remembers as the designer of the Centro de Lazer da Fábrica da Pompeia (1977).³ The 33rd edition of the Panorama da Arte Brasileira of MAM São Paulo takes a cross-sectional approach to this steep terrain.

PANORAMA: A PROJECT AND PROGRAM The history of MAM São Paulo, founded in 1948 by Francisco Matarazzo Sobrinho – Ciccillo – and the shows of the Panorama, which the institution began to hold in 1969, seemed to me a good laboratory for testing once again some ideas about the figure of the “architect-artist.”⁴

To do this, it was necessary to go back in time. The critic Mário Pedrosa clearly narrates the facts that led to Ciccillo’s decision to donate MAM’s artworks to the Universidade de São Paulo (USP):

[...] the Bienal, a creature of the museum, suffocated its creator. We, its directors, began to live under this painful alternative: to prepare the biennials, but at the same time not letting the museum fall due to lack of resources. The more they grew, however, absorbing

“MEIO SAGRADO” Tendo concebido e organizado com o diretor teatral Martim Gonçalves a exposição *Bahia no Ibirapuera* durante a v Bienal de São Paulo, no espaço onde o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) encontra-se hoje, a arquiteta Lina Bo Bardi considerava o lugar “meio sagrado”. Como um “terreiro”, carregado de história. Em 1982, convidada a reformar o prédio do Museu, Lina não poderia deixar de tomar posição frente ao plano original de Oscar Niemeyer – uma marquise livre de toda construção que obstruísse a interligação dos pavilhões do Ibirapuera. Sua resposta, contudo, apresenta sinais de uma ambiguidade apenas na aparência: entre parêntesis, escreve que se fosse o arquiteto, “já teria pedido a demolição de tudo aquilo”; mas afirma em seguida que a “vivência popular” sempre supera o “desenho de prancheta”. É o segundo argumento que ela queria fazer prevalecer.

Devemos ler, nesse paralelo entre a prancheta e a vida, um elogio à cultura brasileira. Só poderia ser um falso problema na perspectiva antropológica da arquiteta que todos lembram como realizadora do Centro de Lazer da Fábrica da Pompeia (1977)². A 33ª edição do Panorama da Arte Brasileira do MAM São Paulo aborda – na transversal – esse terreno escarpado.

PANORAMA: PROJETO E PROGRAMA A história do MAM São Paulo, fundado em 1948 por Francisco Matarazzo Sobrinho – Ciccillo –, e as mostras do Panorama, que a instituição começou a promover em 1969, pareceram-me um bom laboratório para testar de novo algumas ideias acerca da figura do “artista-arquiteto”³.

Para isso, foi preciso retroceder no tempo. O crítico Mário Pedrosa narra com clareza os fatos que precipitaram a decisão tomada por Ciccillo de doar as obras do MAM São Paulo à Universidade de São Paulo (USP):

[...] a Bienal, criatura do Museu, sufocou o seu criador. Nós, dirigentes dele, passamos a viver sob essa alternativa dolorosa: preparar as bienais, mas não deixar ao mesmo tempo cair o museu, à míngua de recursos. À medida, porém, que aquelas cresciam, absorvendo somas cada vez maiores, menores eram





increasingly greater sums, the less resources were available for the permanent activities of the museum in the strict sense, which were much more long-lasting and profound.⁵

In the fifty years since the actions in 1963 that transferred the works to USP, MAM has gathered about 5,400 artworks. What can be added, in the curatorial realm, to the Panorama, this biennial show invented to garner the museum a new collection? How to make a further exhibition, if its premises, throughout the decades, have managed to become aligned with various demands of the current time, namely: eliminating the divisions in supports, decentralizing the Rio–São Paulo axis, inviting a foreign curator, and including non-Brazilian artists?

Any visitor to Ibirapuera will note that the volume of MAM's building, especially in terms of the area of its exhibition space, is disproportional in comparison with the other pavilions in the park. After passing through various temporary facilities, the building finds itself installed in a precarious condition under Oscar Niemeyer's marquee thanks to a usage agreement conceded by mayor Faria Lima.⁶ A new building – or an addition – able to provide permanent visibility to a prospering collection, is dawning on the fictitious horizon.

And getting back to the architect-artist, integrating speculative architectural designs within the Panorama should not startle Pedrosa's readers, who are used to hearing him invoke the synthesis between painting, sculpture, printmaking, space, color, and architecture.⁷ With an unprecedented advantage in terms of architectural conception: as these are purely speculative designs, their nature approaches an artistic utopia. The architectural firms invited to present designs were given total freedom, without being subject to budgets or the restrictions of an eventual "client," since MAM is in reality not seeking a new building.

Once the challenge was launched on a futuristic, chimeric, fantastical basis, difficulties began to arise, two of the most noteworthy being that Ibirapuera Park is an official heritage site where nothing can be added, removed or changed; and you do not construct a building for a museum without verifying the nature and aims of its program.

as disponibilidades que sobravam para as atividades permanentes e, em si mesmas, muito mais duradouras e profundas do museu propriamente dito.⁴

Em cinquenta anos – entre o ato que transferiu em 1963 as obras à USP e hoje –, o MAM São Paulo conseguiu arrolar aproximadamente 5.400 obras. O que então acrescentar, em âmbito curatorial, ao Panorama, essa mostra aguardada a cada dois anos, inventada para dotar o Museu de uma nova coleção? Como fazer mais uma exposição, se inclusive suas premissas, ao longo das décadas, conseguiram alinhar-se com diversas demandas do tempo atual, a saber: eliminar as divisões em suportes, descentralizar o meio artístico do eixo Rio–São Paulo, convidar um curador estrangeiro e incluir artistas não brasileiros?

Qualquer visitante do Ibirapuera constata que o volume do edifício do MAM São Paulo, sobretudo em termos de área expositiva, é desproporcional se comparado com os demais pavilhões no parque. Depois de passar por várias sedes temporárias, o museu encontra-se instalado em caráter precário sob a marquise de Oscar Niemeyer, graças a um termo de uso do Prefeito Faria Lima⁵. Uma nova sede – ou um anexo –, capaz de proporcionar visibilidade permanente a uma coleção próspera, desponta no horizonte fictício.

E voltando ao artista-arquiteto, integrar projetos especulativos de arquitetura dentro do Panorama não deveria espantar os leitores de Pedrosa, acostumados a ouvi-lo evocar a síntese entre quadro, escultura, gravura, espaço, cor, arquitetura⁶. Com uma vantagem sem precedentes em termos de idealização arquitetônica: sendo projetos puramente especulativos, sua natureza se aproxima da utopia artística. Os escritórios convidados poderiam criar de maneira livre, sem ficar presos a orçamentos ou restrições de um eventual "cliente", uma vez que o MAM São Paulo não está buscando uma nova sede.

Lançada a "provocação" de uma base de cunho futurista – quimera, fantasia –, dificuldades começaram a surgir, duas delas dignas de nota: sim, o Parque Ibirapuera é um patrimônio tombado, nada nele pode

ART AND ARCHITECTURE Much is said of the relations between art and architecture, and yet there is little dialogue between the two, outside of a dispute of competence. Until the years 1980-90, in other words, before art became a profession as another inspecific work, schools of architecture were responsible for training most of the young artists. They completed their training by also attending open courses in studios guided by names already established in the circuit.⁸ At that time, for the aim of entering the job market, earning a diploma in architecture was a more reliable means than was a background in the fine arts. Nevertheless, pragmatism apart, the student in architecture acquired the codes to analyze forms of social structuring, tools that transcend the artistic dimension and allow for a critical view of the meaning of a public and common space.

In this sense, it is interesting to perceive how fertile for the arts were the activities of architects who did not exercise their trade in the strict sense. A widely known case of the dilemmas of “nonpracticing” architects appears in the letter that Gordon Matta-Clark received from his father Roberto Matta, who had abandoned the firm of Le Corbusier, placing his contacts at the disposition of his son and advising him to embrace architecture as a means.⁹ This perception gives rise to a theme that still kindles controversy: what makes an architect an architect? His/her buildings, or an architectural philosophy? If we follow the logic of an architect linked to construction, Flávio de Carvalho would be nothing more than a great Brazilian draftsman and painter. And yet, how can it be denied that in the 1930s he participated in various competitions and international congresses, setting forth his controversial conceptions for a new city?¹⁰

For Hal Foster, the problem is not whether architecture is an art or not, but rather the relationship between these fields: “there is a *Gesamtkunstwerk* [work of total art] model, one of combination; and a differential model, one of coarticulation. Art Nouveau versus the Bauhaus. James Turrell versus Richard Serra.”¹¹ With this phrase, the critic sends a message against the dissemination of design through all the spheres of daily life, a utilitarian aestheti-

ser acrescentado, retirado ou modificado; sim, não se constrói um edifício para um museu sem averiguar os vetores que sustentam seu programa.

ARTE E ARQUITETURA Fala-se muito das relações entre arte e arquitetura e, no entanto, há pouco diálogo entre as duas, quando não uma disputa de competência. Até os anos 1980-90, ou seja, antes da arte tornar-se uma profissão liberal como outro trabalho inespecífico, escolas de arquitetura respondiam pela formação da maioria dos jovens artistas. Estes completavam sua experiência buscando, em paralelo, cursos livres em ateliês orientados por nomes já prestigiados no circuito.⁷ O diploma em arquitetura representava, naquela época, uma possibilidade mais segura de inserção no mercado de trabalho que uma carreira artística. Entretanto, pragmatismos à parte, o estudante em arquitetura adquiria os códigos para analisar formas de estruturação social, ferramentas que transcendem a dimensão plástica e permitem uma visão crítica do significado de um espaço público e comum.

Nesse sentido, é interessante perceber o quão férteis para a arte foram as atividades dos arquitetos que não exerceram seu ofício *strictu sensu*. Um caso amplamente conhecido dos dilemas de arquitetos “não praticantes” aparece na carta que Gordon Matta-Clark recebe de seu pai, Roberto Matta, este último tendo abandonado o escritório de Le Corbusier, colocando seus contatos à disposição do filho e aconselhando-o a abraçar a arquitetura como meio.⁸ Decorre dessa percepção um tema que ainda provoca controvérsia: o que faz do arquiteto um arquiteto? Suas edificações ou uma filosofia arquitetônica? Ora, se seguissemos a lógica do arquiteto atrelado à construção, Flávio de Carvalho não passaria de um grande desenhista e pintor brasileiro. No entanto, como negar que, já nos anos 1930, ele participa de vários cursos e congressos internacionais onde divulga suas polêmicas concepções para uma nova cidade?⁹

O problema, para Hal Foster, não é se arquitetura é ou não é arte, mas a relação desses campos: “existe o

cism that forces the individual to consume designer labels in the name of a (supposed) lifestyle. Why would the museums stay outside this regime of the production of brand names if they increasingly represent the tourist industry? The ideologies of neoliberalism reinforce a tendency to valorize the iconic stamp of globalized firms requested to design institutions on monumental scales where the postcard is worth more than any concern for a cultural policy.

According to Steven Holl, in that same conversation that the magazine *Artforum* held to debate modalities of exchange between artists and architects (“from public art to the art-fair tent, from the pavilion to the installation”), the museological space varies between three options: “the white box, which can suck the life out of the art, as at MOMA; the expressionist type, which can overpower the art; and the orthogonal art space, with free organic circulation and a spatial energy to pull the user through it.” Another format used is the temporary pavilion, a paradigm of industrial modernization that has endured and continues to provide the basis for programs of institutions and biennials. Serpentine Gallery, in London, has a program that invites an architect every year to construct a pavilion that lasts only three months, making its programming confront physical spaces in permanent transformation.¹²

When the same debate is transferred to Brazil in modern times, it is noted that the country has a dearth of exemplary buildings of the same caliber as the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ) and the Museu de Arte de São Paulo (MASP), conceived from the outset based a museographic aim. What makes these museums an exception in modern architectural thinking? Most of the museums had to adapt preexisting spaces that underwent multiple remodelings and revampings, or museums were built without a design, which wind up fulfilling the melancholic destiny of hosting commercially driven events to meet their payroll. Therefore, what were the factors that guaranteed to the respective architects, Afonso Reidy and Lina Bo Bardi, their contribution to international museography? Why wasn't this achievement repeated?¹³ The countless questions go beyond the scope of this text, but also question the instances of public power.

modelo *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total] de combinação; e um modelo diferencial, de coarticulação. Art Nouveau versus Bauhaus. James Turrell versus Richard Serra¹⁰. Com essa frase, o crítico envia um recado contra a disseminação do design por todas as esferas do cotidiano, um esteticismo utilitário que força o indivíduo a consumir grifes em nome de um (suposto) estilo de vida. Por que os museus ficariam fora desse regime de produção de marcas se representam cada vez mais a indústria do turismo? As ideologias do neoliberalismo reforçam uma tendência a valorizar o carimbo icônico de escritórios globalizados chamados a projetar instituições com escalas monumentais onde mais vale o cartão-postal que a preocupação com uma política cultural.

Segundo Steven Holl, nessa mesma conversa que a revista *Artforum* organizou para debater modalidades de trocas entre artistas e arquitetos (“arte pública, tenda de feiras de arte, do pavilhão à instalação”), o espaço museológico varia entre três opções: “a caixa branca, que pode sugar a vida da arte, como no MOMA; o tipo expressionista, que pode subjugar a arte; e o espaço ortogonal, com circulação orgânica livre e energia espacial capaz de atrair o público”. Outra tipologia invocada é o pavilhão temporário, um paradigma da modernização industrial que não ficou para trás e segue pautando programas de instituições e bienais. A Serpentine Gallery, em Londres, tem um programa que convida todo ano um arquiteto a construir um pavilhão que dura apenas três meses, fazendo com que sua programação enfrente espaços físicos em transformação permanente¹¹.

Quando o mesmo debate é transferido para o Brasil em tempos modernos, nota-se que o país carece de edifícios exemplares do mesmo calibre do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ) e do Museu de Arte de São Paulo (MASP), concebidos desde o princípio a partir de uma vocação museográfica. O que faz desses museus uma exceção no ideário da arquitetura moderna? Ou bem a maioria dos museus teve de se adequar a espaços preexistentes que sofreram múltiplas reformas e adaptações, ou bem erguem-se museus sem programa, que acabam cumprindo o melancólico

ARCHITECTURE IN THE TROPICS¹⁴ The function of art, even that of the most discursive and critical sort, is to deliver to the public forum a zone of interval, where the dramas of daily life are not annulled (as some would like), but rather considered and qualified, giving rise to encounters between subjects.

On June 28, 1930, Flávio de Carvalho presented his convictions in regard to the city of the future at the IV Congresso Pan-americano de Arquitetura e Urbanismo, held at the Teatro Municipal do Rio de Janeiro. The text, *A cidade do homem nu* [The City of the Naked Man] gained celebrity, but its principles were never put into practice. Just as Sergio Bernardes's idea (at the end of the 1960s and beginning of the '70s) to integrate Brazil by way of aqueducts toward what would be the "first tropical civilization" was never realized. What did these two ideas have in common? They understood the space in which we live from bioclimatic perspectives, that is, a degree of commitment that involves the modes of perception of the body in space. The recommendations of Carvalho and Bernardes were not the only ones to gain an ambiguous recognition, if we remember the "psychosociocultural" perspectives of historian Gilberto Freyre, author of *Casa-Grande & Senzala* (1933) and of the Seminário de Tropicologia, begun in 1966.¹⁵

We must bear in mind the "extremely bitter reality of the developmentalist process of recent years in this same region" – the very apt statement by Paulo Mendes da Rocha against the mystification of solar civilizations, exoticisms imposed from the outside inward. "If we knew how to say how tropical we want to be, this is different from someone telling us: look how you are in the tropics..."¹⁶

A physical environment different from the European climate requires other architectural standards. Therefore, we should pay attention to Brazil's North and Northeast regions. Besides Bahia, that impregnated Lina Bo Bardi's personality, the São Paulo of Warchavchik's houses and Rio de Janeiro, with Lúcio Costa at the forefront, it is worth mentioning Pernambuco's desire for a modern architecture. In this crossing, Antonio Risério also honors "the Pernambucan movement (the trio Luís Nunes, Joa-

destino de abrigar eventos comerciais para honrar sua folha de pagamento. Então, quais os fatores que garantiram aos respectivos arquitetos, Affonso Reidy e Lina Bo Bardi, sua contribuição para a museografia internacional? Por que esse feito não se repetiu?"¹² As questões, inúmeras, extrapolam os limites deste texto, mas também interpelam as instâncias do poder público.

ARQUITETURA NOS TRÓPICOS¹³ A função da arte, mesmo a mais discursiva e crítica, é entregar ao fórum público uma zona de intervalo, onde os dramas cotidianos não são anulados (como alguns gostariam), mas considerados e qualificados, dando lugar a encontros entre sujeitos.

No dia 28 de junho de 1930, Flávio de Carvalho apresenta suas convicções a respeito da cidade do futuro no IV Congresso Pan-americano de Arquitetura e Urbanismo, realizado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O texto, *A cidade do homem nu*, ganhou celebridade, mas seus princípios não vingaram. Assim como não vingaram os planos de Sergio Bernardes (final dos anos 1960 e início dos 1970) de integrar o Brasil por meio de aquedutos, rumo ao que seria a "primeira civilização tropical". O que havia em comum entre ambos? Entender o espaço em que vivemos sob perspectivas bioclimáticas, ou seja, um grau de compromisso que envolve os modos de percepção do corpo no espaço. As recomendações de Carvalho e Bernardes não foram as únicas a ganhar um reconhecimento ambíguo, se lembrarmos das perspectivas "psicossocioculturais" do historiador Gilberto Freyre, autor de *Casa-Grande & Senzala* (1933) e do Seminário de Tropicologia, iniciado em 1966.¹⁴

Não se pode ignorar a "realidade extremamente amarga do processo desenvolvimentista dos últimos anos sobre esta mesma região" – declaração mais do que apropriada de Paulo Mendes da Rocha, contra a mitificação de civilizações solares, exotismos impostos de fora para dentro. "Se nós soubermos dizer quanto tropicais queremos ser, é diferente de que alguém nos diga: vejamos como vocês estão nos trópicos..."¹⁵

Um ambiente físico distinto do clima europeu exige



DEYSON GILBERT
138 kg, 2013

quim Cardozo and Roberto Burle Marx), from a Bauhausian background, whose ideas included the very good one of transforming the *cobogó*¹⁷ into a *brise-soleil*¹⁸.

In the exhibition *Pernambuco moderno*, by Paulo Herkenhoff at Instituto Cultural Bandepe (2006), the development of the port appears as a linchpin for understanding the modernization of Recife. Francisco du Bocage's panoramic camera questions the irrational and inhuman progress along with the eclectic values of the dominant class. This set of photographs from the beginning of the 20th century, added to the prolific and good humored production of Montez Magno (spatial expansions, galaxies, the making of mockups for imaginary cities, museums of every sort, etc.), as well as the *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife* [Practical, Historical and Sentimental Guide to the City of Recife] by Gilberto Freyre, provides the necessary perspective for transcending the Rio-São Paulo axis, the Pampulha complex in Belo Horizonte and the disenchanting palaces of Brasília.

Long before global warming merited awareness-raising campaigns, the anticipation of the ethical dimensions of the world-environment¹⁹ had already emitted its warning signs. It was obviously neutralized under its characterization as an impracticable, imaginary idea. The harmony between living beings and nature became restricted to the hippie communities and classified as anti-bourgeois messianism. Making a parallel, what we lay claim to in terms of a utopia in current times is equivalent to the expression "romantic revolutionary" that Le Corbusier used in 1929 to describe (and put down) Flávio de Carvalho.

The concept of "architecture without construction" was instated by Yona Friedman, an architect born in Budapest in 1923, the author of *Manifesto L'architecture mobile* (1956) and the founder in Paris of the Groupe d'Étude d'Architecture Mobile (Mobile Architecture Study Group, GEAM, 1957). According to him, we should take advantage of existing structures and invest in free areas situated above the train and subway stations. Flexibility guided the main urbanists of the Spatial City, whose most noble aims consisted in offering the means for its user to become, himself, the constructor of the space through which he

outros padrões de arquitetura. Portanto, cabe prestar atenção às regiões Norte e Nordeste do Brasil. Além da Bahia, que impregnou a personalidade de Lina Bo Bardi, a São Paulo das casas de Warchavchik e o Rio de Janeiro, com Lúcio Costa à frente, vale mencionar o desejo de Pernambuco por uma arquitetura moderna. Nessa travessia, Antonio Risério não deixa de homenagear "o movimento pernambucano (o trio Luís Nunes, Joaquim Cardozo e Roberto Burle Marx), de extração bauhausiana, que teve, entre outras, a bela ideia de transformar o cobogó em *brise-soleil*"¹⁶.

Na exposição *Pernambuco moderno*, de Paulo Herkenhoff no Instituto Cultural Bandepe (2006), o desenvolvimento do porto aparece como elemento-chave para compreender a modernização do Recife. A câmera panorâmica de Francisco du Bocage interpela o progresso irracional e desumano e os valores ecléticos da classe dominante. Esse conjunto de fotografias do início do século xx, somado à prolífica e bem-humorada produção de Montez Magno (expansões espaciais, galáxias, confecção de maquetes para cidades imaginárias, museus de toda sorte etc.), sem contar o *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife* de Gilberto Freyre, confere a lente necessária para transcender o eixo Rio-São Paulo, o complexo da Pampulha em Belo Horizonte e os palácios desencantados de Brasília.

Muito antes do aquecimento global merecer campanhas de conscientização, a antecipação das dimensões éticas do mundo-ambiente¹⁷ já havia emitido seus sinais de alerta. Foi obviamente neutralizada sob a descrição de um imaginário impraticável. A harmonia entre seres vivos e natureza ficou restrita às comunidades hippies e classificada de messianismo antiburguês. Fazendo um paralelo, o que reivindicamos em termos de utopia nos tempos atuais equivale à expressão "revolucionário romântico" que Le Corbusier empregou em 1929 para (des)qualificar Flávio de Carvalho.

Ora, o conceito de "arquitetura sem construção" se impõe com Yona Friedman, arquiteto nascido em Budapeste, em 1923, autor do *Manifesto L'architecture mobile* (1956) e fundador em Paris do Groupe d'Étude

transits. What can be understood from his *Urban voids*²⁰ proposal formulated in 1964, advocating the use of vacant spaces for cultural festivals? How to pay heed to Yona Friedman and continue “constructing” in São Paulo? In this context, the postulate of architecture as a discipline linked to the construction industry must be revised.

In favor of a “meteorological architecture,” having published a book with this title in 2009, Phillippe Rahm based his research on the factors that led to global warming. Insofar as he proposes sensorial experiences of immersion, in which the climate itself (heat, vapor, light) serves as a language and tool, his strategy is a step beyond the vertigo brought on by the new technologies. The pertinence of a peculiar mode of delimiting territories based on invisible and immaterial indices (smells, temperatures, hormonal stimuli...) rediscovers the origin of aesthetic enjoyment.

A NOMADIC MUSEUM And the reality of the “magic *terreiro*” has been ceaselessly changing since 1983, the completion date of the revamping of the Galeria Nacional de Arte Moderna (GAM) – the unheeded suggestion by Lina Bo Bardi, with the collaboration of André Vainer and Marcelo Carvalho Ferraz.²¹ What do the designs of the firms invited to participate in *Panorama 33* point to?²²

The proposals of the present exhibition reaffirm the modern legacy’s identification with the city’s downtown region as well as the museum’s proximity, in the park, with the building that holds the Bienal de São Paulo every two years, also a product of “trial and improvisation” in the words of Pedrosa. After all, it is necessary to remember that the controversies of the past are constitutive elements of a double course, responsible for the “deprovincialism of our art world.”

This is the prospective, utopian and futurist character of *P33*: São Paulo received Ibirapuera Park for its 4th Centennial in 1954, so what sort of gift would be in keeping with the spirit of a 5th Centennial? Not by chance, the title of the show *Formas únicas da continuidade no espaço* [Unique Forms of Continuity in Space], was borrowed from the sculpture by Italian artist Umberto Boccioni, a piece that belonged to the museum’s first “phase,” and

d’Architecture Mobile (Grupo de Estudo de Arquitetura Móvel, GEAM, 1957). Segundo ele, deveríamos aproveitar estruturas existentes e investir em áreas livres situadas acima das estações de trem e de metrô. A flexibilidade norteia os princípios urbanistas da Cidade Espacial, cujos objetivos mais nobres consistem em oferecer os meios para seu usuário virar, ele mesmo, construtor do espaço em que transita. O que poderia ser apreendido de sua proposta formulada em 1964 como *Urban voids*¹⁸ de aproveitamento de espaços vagos para festivais de cultura? Como ouvir Yona Friedman e seguir “construindo” em São Paulo? Nesse contexto, o postulado da arquitetura como disciplina vinculada à indústria da construção há de ser revisado.

A favor de uma “arquitetura meteorológica”, livro homônimo de sua autoria (2009), Phillippe Rahm baseia sua pesquisa nos fatores que levaram ao aquecimento global. À medida que vem propondo experiências sensoriais de imersão, em que o próprio clima (calor, vapor, luz) serve como linguagem e ferramenta, sua estratégia é um passo além da vertigem provocada pelas novas tecnologias. A pertinência de um modo peculiar de delimitar territórios a partir de índices invisíveis e imateriais (cheiros, temperaturas, estímulos hormonais...) e invisíveis redescobre a origem da fruição estética.

MUSEU NÔMADE E a realidade do “terreiro mágico” não cessou de mudar desde 1983, data da finalização da reforma em Galeria Nacional de Arte Moderna (GAM) – sugestão não atendida de Lina Bo Bardi, com a colaboração de André Vainer e Marcelo Carvalho Ferraz¹⁹. O que apontam os projetos dos escritórios convidados a participar do *Panorama 33*?²⁰

As propostas da presente exposição reafirmam tanto a identidade do legado moderno com o centro urbano como sua proximidade, no parque, com o edifício que a cada dois anos acolhe a Bienal de São Paulo, ela mesma produto de “ensaio e improviso” nas palavras de Pedrosa. Afinal, é preciso lembrar que polêmicas do percurso são constituintes de uma trajetória dupla, responsável pelo “desprovincialismo de nosso meio artístico”.

is celebrating its 100th anniversary this year. Today, this piece belongs to the collection of the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). The history of the sculpture, its passage from a Museum of Modern Art to a Museum of Contemporary Art, underscores the speculative character of a Panorama that deals with the unalienable condition of a “nomadic museum,” as stated by its curator, Felipe Chaimovich, that is, a museum in movement.

Eis o caráter prospectivo, utópico e futurista do *P33*: se o IV Centenário de São Paulo ganhou o Parque Ibirapuera em 1954, como imaginar um presente adequado ao espírito de um V Centenário? Não por acaso, o título da mostra, *Formas únicas da continuidade no espaço*, foi tomado emprestado da escultura do artista italiano Umberto Boccioni, peça que pertenceu à primeira “fase” do museu, e que completa cem anos. Hoje, essa peça integra a coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). A história dessa escultura, a passagem dela de um museu de arte moderna para um museu de arte contemporânea, ressalta o caráter especulativo de um Panorama que se debruça sobre a condição inalienável de “museu nômade”, como diz seu curador, Felipe Chaimovich, ou seja, museu em movimento.

- 1 TN: A place of worship in the Afro-Brazilian religion of Candomblé.
- 2 Cf. Ferraz, Marcelo Carvalho (ed.), *Lina Bo Bardi*. 3rd ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Imprensa Oficial do Estado, 2008, p. 257.
- 3 It should be remembered that Lina Bo Bardi's creative path includes the period she spent in Bahia, among professionals of different areas, and interrupted by the events of the military coup d'état. Cf. "Cinco anos entre os 'brancos.' The Museu de Arte Moderna da Bahia [written in Bahia in 1964]". *Mirante das artes*, São Paulo, n. 6, p. 17, Nov.-Dec. 1967. I recommend the reading of Risério, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- 4 The "architect-artist" was the conceptual character of the exhibition and book *Desvíos de la deriva. Experiências, travesías, morfologías*, which I organized taking as a basis *Experiência nº 2* by Flávio de Carvalho, realized in 1931. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS), Madrid, 2010.
- 5 Cf. Pedrosa, Mário. "Depoimento sobre o MAM". In: Arantes, Otília (Org.). *Política das artes*. São Paulo: Edusp, Textos escolhidos I, 1995, p. 303.
- 6 Cf. "Termo de Permissão de Uso," São Paulo, June 10, 1968. For information on MAM's other addresses, see the timeline of the buildings, on the cover of this catalog.
- 7 Cf. Pedrosa, op. cit., p. 297-308.
- 8 An initiative of architects who decided not to construct buildings gave rise to the "Escola Brasil:" of Luiz Paulo Baravelli, Carlos Fajardo, José Resende and Frederico Nasser, to be a "center of artistic experimentation," an open and anti-academic proposal.
- 9 Letter from Roberto Matta-Echaurren to his son Gordon, January 9, 1962. Cf. Website of the Canadian Centre for Architecture (CCA). Available at: <http://www.cca.qc.ca/en/study-centre/629-scholars-choice-letter-from-roberto-matta-echaurren-to-his>. Retrieved on September 29, 2013.
- 10 See "A cidade do homem nu" [The city of naked man] (1930) and "Uma concepção da cidade do amanhã" [A conception of the city of tomorrow] (1932). Besides his participations in architectural congresses, Flávio de Carvalho's *Experiências* should also be understood as reflections on dwelling and modernity.
- 11 "Trading Spaces. A roundtable on art and architecture". *Artforum*, p. 200-11, Oct. 2012. Besides Hal Foster, the magazine invited critic Sylvia Lavin, artists Thomas Demand, Hilary Lloyd and Dorit Margreiter, architects Steven Holl and Phillippe Rahm, and curator Hans Ulrich Obrist.
- 12 *Ibid.*, p. 203. Serpentine's program, launched in 2000 by Julia Peyton-Jones, is aligned with big names of the current scene such as Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Toyo Ito, Oscar Niemeyer, Rem Koolhaas, Frank Gehry, SANAA, Jean Nouvel, among others.
- 13 In 2008, Fundação Iberê Camargo, in Porto Alegre (Rio Grande do Sul), inaugurated its museum designed by Álvaro Siza Vieira, serving as a reference for other state governments to launch international competitions. Instituto Inhotim (Brumadinho, BH, Minas Gerais) is a famous case study of monographic "pavilions" dedicated to contemporary art.
- 1 Cf. Ferraz, Marcelo Carvalho (Coord.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Imprensa Oficial do Estado, 2008, p. 257.
- 2 Cabe ainda recordar o período em que Lina Bo Bardi passou na Bahia, entre profissionais de diversas áreas, interrompido pelos acontecimentos do golpe militar. Cf. Cinco anos entre os "brancos". O Museu de Arte Moderna da Bahia. [escrito na Bahia em 1964]. *Mirante das artes*, São Paulo, n. 6, p. 17, nov.-dez. 1967. Recomendo a leitura de Risério, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- 3 O "artista-arquiteto" foi o personagem conceitual da exposição e do livro *Desvíos de la deriva. Experiências, travesías, morfologías*, que organizei tomando como ponto de partida a *Experiência nº 2* de Flávio de Carvalho, realizada em 1931. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS), Madrid, 2010.
- 4 Cf. Pedrosa, Mário. "Depoimento sobre o MAM". In: Arantes, Otília (Org.). *Política das artes*. São Paulo: Edusp, Textos escolhidos I, 1995, p. 303.
- 5 Cf. Termo de Permissão de Uso, São Paulo, 10 jun.1968. Para conhecer os outros endereços do MAM, ver cronologia das sedes, na capa deste catálogo.
- 6 Cf. Pedrosa, op. cit., p. 297-308.
- 7 Fruto de uma iniciativa de arquitetos que não optaram pela construção de edifícios, surge nos anos 1970 a "Escola Brasil:" de Luiz Paulo Baravelli, Carlos Fajardo, José Resende e Frederico Nasser, para ser um "centro de experimentação artística", proposta aberta e antiacadêmica.
- 8 Carta de Roberto Matta-Echaurren a seu filho Gordon, 9 jan. 1962. Cf. *site do Canadian Centre for Architecture (CCA)*. Disponível em: <http://www.cca.qc.ca/en/study-centre/629-scholars-choice-letter-from-roberto-matta-echaurren-to-his>. Acesso em: 10 out. 2013.
- 9 Ler "A cidade do homem nu" (1930) e "Uma concepção da cidade do amanhã" (1932). Além de participações em congressos de arquitetura, as *Experiências* de Flávio de Carvalho devem também ser compreendidas como reflexões sobre habitação e modernidade.
- 10 "Trading Spaces. A roundtable on art and architecture". *Artforum*, p. 200-11, out. 2012. Além de Hal Foster, a revista convidou a crítica Sylvia Lavin, os artistas Thomas Demand, Hilary Lloyd e Dorit Margreiter, os arquitetos Steven Holl e Phillippe Rahm, e o curador Hans Ulrich Obrist.
- 11 *Idem*, p. 203. O programa da Serpentine, lançado em 2000 por Julia Peyton-Jones, está alinhado com grandes nomes da atualidade como Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Toyo Ito, Oscar Niemeyer, Rem Koolhaas, Frank Gehry, SANAA, Jean Nouvel, entre outros.
- 12 Em 2008, a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre (Rio Grande do Sul), inaugurou o museu com um projeto de Álvaro Siza Vieira, servindo de referência para outros Governos de Estado lançarem concursos internacionais. O Instituto Inhotim (Brumadinho, Minas Gerais) corresponde ao estudo de caso mais notório de "pavilhões" monográficos dedicados à arte contemporânea.

- 14** Title borrowed from the *Anais do Primeiro Seminário Nacional sobre Arquitetura nos Trópicos*, September 18–20, 1984. The participants were: Gilberto Freyre, Márcio Villas Boas, Frederico Rosa Borges de Holanda, Luiz Carlos Chichierchio, Geraldo Gomes and Paulo Mendes da Rocha. Recife: Massangana; Fundação Joaquim Nabuco, 1985. The communication by Paulo Mendes da Rocha is reprinted in the present volume on pp. 227–32
- 15** The website of Fundação Gilberto Freyre presents the list of the conferences and participants from 1966 to 2004. Available at: <http://www.fgf.org.br/seminariodetropologia/temasdiscutidos.html>. Retrieved on September 23, 2013. The participation in *Panorama 33* of the Novo Museo Tropical, conceived by Pablo León de la Barra, alludes to this entire repertoire with seriousness and humor.
- 16** Cf. *Perspectivas da arquitetura brasileira – Recomendações para sua adequação aos Trópicos*. Reproduced in the present catalog, pp. 227–32
- 17** TN: Ceramic or concrete architectural elements with apertures, used to create a screen-wall.
- 18** Cf. Risério, op. cit., p. 98.
- 19** Walter Gropius already used the expression “world-environment” in 1952. “I base my analysis of the current situation on the presupposition that architecture, as a form of art, began on the other side of the constructive and economic needs, at the psychological level of human existence. [...] *The key to the effective reconstruction of our world-environment – the architect’s great task – lies in our decision to once again recognize the human element as a dominant factor* [italics in original].” In: . 6th ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. pp. 117–8.
- 20** Available at: http://www.yonafriedman.nl/?page_id=1068&wppa-album=121&wppa-photo=1112&wppa-occur=1. Retrieved on September 29, 2013.
- 21** The minutes of the founding and constitution signed on May 10, 1947, refers to a Galeria de Arte Moderna. Cf. Fabris, Annateresa. “Um ‘fogo de palha aceso’: considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo.” In: *MAM 60*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, p. 25.
- 22** Conceived by Alvaro Razuk Arquitetura, the exhibition design of *P33* recovered the access to the museum situated in front of the Bienal building, as well as the colors of the door and walls, and eliminated the presence of perpendicular panels that partitioned the space into small rooms.
- 13** Título emprestado dos *Anais do Primeiro Seminário Nacional sobre Arquitetura nos Trópicos*, 18 a 20 set. 1984. Participaram: Gilberto Freyre, Márcio Villas Boas, Frederico Rosa Borges de Holanda, Luiz Carlos Chichierchio, Geraldo Gomes e Paulo Mendes da Rocha. Recife: Massangana, Fundação Joaquim Nabuco, 1985. A reimpressão da comunicação de Paulo Mendes da Rocha encontra-se neste volume, pp. 227–32
- 14** O site da Fundação Gilberto Freyre traz a lista das conferências e participantes de 1966 até 2004. Disponível em: <http://www.fgf.org.br/seminariodetropologia/temasdiscutidos.html>. Acesso em: 10 out. 2013. A participação no *Panorama 33* do Novo Museo Tropical, concebido por Pablo León de la Barra, alude a todo esse repertório com seriedade e humor.
- 15** Cf. *Perspectivas da arquitetura brasileira – Recomendações para sua adequação aos Trópicos*. Reproduzido neste catálogo, pp. 227–32
- 16** Cf. Risério, op. cit., p. 98.
- 17** Walter Gropius já usava a expressão “mundo-ambiente” em 1952. “Para minha análise da situação atual parto da pressuposição de que a arquitetura, como forma de arte, principia do outro lado das necessidades construtivas e econômicas, no plano psicológico da existência humana. [...] *A chave para a reconstrução efetiva de nosso mundo-ambiente – eis a grande tarefa do arquiteto – reside na nossa decisão de reconhecer de novo o elemento humano como fator dominante*. [em itálico no original]”. In: *Bauhaus: Nova arquitetura*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 117–8.
- 18** Disponível em: http://www.yonafriedman.nl/?page_id=1068&wppa-album=121&wppa-photo=1112&wppa-occur=1. Acesso em: 10 out. 2013.
- 19** A ata de fundação e constituição assinada em 10 de maio de 1947 se refere a uma Galeria de Arte Moderna. Cf. Fabris, Annateresa. Um ‘fogo de palha aceso’: considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: *MAM 60*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008. p. 25.
- 20** Concebido pelo escritório de Alvaro Razuk, o desenho expográfico do *P33* recupera o acesso ao museu situado em frente ao edifício da Bienal, assim como as cores da porta e das paredes, e elimina a presença de painéis perpendiculares que dividiam o espaço em pequenas salas.

Museu de Cera, Pavilhão da
Marquise, Pavilhão Bahia, Museu
de Arte Moderna de São Paulo

Museu de Cera, Pavilhão da
Marquise, Pavilhão Bahia, Museu
de Arte Moderna de São Paulo

ANA MARIA MAIA

Before the 1959 exhibition *Bahia no Ibirapuera*, taken as an inaugural myth of the pavilion where the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) is now housed, the building already had a history of shows and public events. Despite the fragmented and still informal narratives¹ that describe it as a worksite shed that was never taken down, the place appears on the first maps of Ibirapuera Park as the Museu de Cera [Wax Museum], which according to records functioned between 1954 and 1955.² Although the short span and the apparent indefiniteness of an institutional project make the initiative irrelevant in principle, it is fitting to consider that it had the aim of perennality that is proper to museums.

Among the dozens of temporary pavilions built for the festivities of the 4th Centennial of São Paulo, in 1954, would this building stand out as something permanent? In its case, did Ciccillo Matarazzo – the patron of the undertaking of the park and the main articulator of the events and investments gathered there – find a gap for straying from the principle of the integrity of the architectural complex designed by Niemeyer, which included the premise of a large marquee totally free for circulation between the five main buildings?

The Museu de Cera was born under the marquee, in the exact place where it stands today, as MAM's building. It was constructed by Ecel Engenharia, without a design signed by a renowned architect, and came under the management of Theodoro Procópio, an "exhibition firm"³ of that time. According to a table of the "Demonstração Estatística do Movimento dos Concessionários do Parque Ibirapuera" [Statistical Demonstration of the Movement of the Concessionaires of Ibirapuera Park], from April 1954, the institution received more than 30 thousand visitors in a single week, which proves that besides figuring in a rather intriguing way in the park's original documents, it really operated, with countless visits, including by schools and groups organized by professional associations.

The items cataloged in the Arquivo Histórico Municipal do not shed any light on why the Museu de Cera was closed. The fact is that, in August 1955, the Clube Paulista de Patinação [São Paulo Ice-Skating Club] made a

Antes da exposição *Bahia no Ibirapuera*, tomada como mito de inauguração do pavilhão onde hoje se situa o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), em 1959, o edifício já tinha um histórico de mostras e eventos públicos. A despeito das narrativas fragmentadas e ainda informais¹ que o apresentam como reminiscência de um barracão de obras nunca desfeito, o lugar consta nos primeiros mapas do Parque Ibirapuera como Museu de Cera, do qual se tem registros de funcionamento entre 1954 e 1955.² A curta trajetória e a aparente indefinição de um projeto institucional tornam a iniciativa em princípio irrelevante, no entanto, convém considerar dela a intenção de perenidade que é própria aos museus.

Entre as dezenas de pavilhões temporários realizados para os festejos do IV Centenário de São Paulo, em 1954, destacar-se-ia este prédio como algo permanente? Com ele, Ciccillo Matarazzo, mecenas do empreendimento do Parque e principal articulador dos eventos e investimentos ali reunidos, teria encontrado brecha para desviar desde o princípio da integridade do conjunto arquitetônico projetado por Oscar Niemeyer, a começar pela premissa de uma grande marquise totalmente liberada para circulação entre os cinco edifícios principais?

O Museu de Cera nasceu embaixo da marquise, no exato lugar onde está até hoje, como sede do MAM São Paulo. Foi construído pela Ecel Engenharia, sem a assinatura de um arquiteto de renome, e passou a ser administrado pela Theodoro Procópio, uma "firma expositora"³ da época. Em uma tabela de "Demonstração Estatística do Movimento dos Concessionários do Parque Ibirapuera", de abril de 1954, consta que a instituição recebeu mais de 30 mil visitantes em uma semana, o que comprova que, além de figurar de maneira intrigante nos documentos originais do Parque, ele realmente funcionou, com inúmeros registros de visitas, inclusive de escolas e grupos organizados por entidades de classe.

Pelos itens catalogados no Arquivo Histórico Municipal, não fica evidente a causa do fechamento do

proposal to be the first renter of the space, which at that moment was already vacant, for the installation of a rink, “where the members and all the visitors can appreciate this salutary sport”⁴ of figure skating. The proposal was accepted⁵ by the president of the commission of the 4th Centennial, Guilherme de Almeida, but the rink only lasted until the following month, because the existence of the rink attracted “skaters with untucked and open shirts, giving a very bad impression.”⁶

Between 1956 and 1958 the park’s administration continued to rent the building out for events of various natures, corporate, philanthropic, academic, expositive, etc.⁷ In this period, it began to be officially called first as the Pavilhão da Marquise [Pavilion of the Marquee] and later as the Pavilhão Folclórico [Folklore Pavilion], according to its “temporary assignment of title”⁸ contracts. Despite the profusion of initiatives, the numbers of people visiting the building gradually fell. With this drop, the space’s public visibility also decreased.

The following year, in 1959, when she was invited to organize a show within the v Bienal Internacional de Artes Plásticas,⁹ Italian architect Lina Bo Bardi refused the area that had been allotted to her within the Pavilhão das Indústrias – the building where the Bienal has been held until today – and decided to occupy the Pavilhão Folclórico. Under the marquee, she would maintain spatial proximity with the main event, but gain autonomy in relation to her exhibition design. This use of the building became paradigmatic for the history of that place, lending it the nickname that has been used ever since to designate it, the Pavilhão Bahia [Bahia Pavilion].

“Bahia” because in it the architect and the exhibition’s co-curator, dramaturgist¹⁰ Martim Gonçalves, mounted the show *Bahia no Ibirapuera*, which ran from September to December that year. Mixing devices from a vocabulary of art exhibitions with resources of interior architecture and theatrical scenography, the pair annulled the features of the space – at that time made entirely in masonry, with tilting windows located high on its north face – to make it provide “a glance” at the northeastern state, “a view of the art and work of the Bahian people.”¹¹

Museu de Cera. O fato é que, em agosto de 1955, o Clube Paulista de Patinação propôs o primeiro aluguel do espaço, naquele momento já vago, para a instalação de um rink, “onde os associados e todos os visitantes poderiam apreciar este salutar esporte”⁴, a patinação artística. A proposta foi acatada⁵ pelo presidente da comissão do iv Centenário, Guilherme de Almeida, mas só durou até o mês seguinte, pois a existência do rink atraiu “patinadores com camisa de fora e aberta, dando muito má impressão”⁶.

Entre 1956 e 1958, o prédio continuou sendo alugado pela administração do Parque para eventos de diversas naturezas: corporativos, filantrópicos, acadêmicos, expositivos etc.⁷ Nesse intervalo, ele passou a ser oficialmente chamado primeiro como Pavilhão da Marquise e depois como Pavilhão Folclórico, segundo consta nos seus contratos de “cessão a título provisório”⁸. Apesar da profusão de iniciativas, a frequência do edifício foi caindo gradualmente de quantidade. Com essa queda, diminuiu também a visibilidade pública do espaço.

No ano seguinte, em 1959, quando convidada a organizar uma mostra dentro da v Bienal Internacional de Artes Plásticas⁹, a arquiteta italiana Lina Bo Bardi negou a área que lhe foi concedida dentro do Pavilhão das Indústrias – onde até hoje a Bienal acontece – e optou por ocupar o Pavilhão Folclórico. Debaxo da marquise, ela manteria a proximidade espacial com o evento principal, mas ganharia autonomia com relação à sua exposição. Esse uso do edifício tornou-se paradigmático para a história daquele lugar, legando-lhe o apelido que desde então se usa para designá-lo, Pavilhão Bahia.

Bahia porque nele a arquiteta e Martim Gonçalves, dramaturgo¹⁰ e coautor do projeto da exposição, montaram *Bahia no Ibirapuera*, que ficou em cartaz de setembro a dezembro daquele ano. Mesclando artifícios de um vocabulário de exposições de arte com recursos da arquitetura de interiores e da cenografia teatral, a dupla anulou as feições do espaço – naquela época todo feito em alvenaria, com basculantes superiores na face norte – para torná-lo “um golpe de vista” sobre o estado nordestino, “uma visão da arte e do trabalho do povo baiano”¹¹.

For this environment to be created, despite the rhetoric about the white cube's neutrality, Lina and Martim lined the inner walls with dark curtains and the floor with eucalyptus leaves that brought sound and smell to the exhibition as they were stepped on by the visitors. Examples of Afro-Brazilian art, dolls of Candomblé orixás, Catholic saints, gargoyles, statues of cowboys and trees bearing weather vanes were displayed in showcases or on museum pedestals. Exhibition panels, most of them painted in strong colors, but some made or lined with different materials, such as bricks or texturized golden leaves, were set up to show ex-votos, tapestries and indigenous utensils. A display built of wooden slats and concrete bases with inlaid sea shells also held photographs and objects interspersed in a long grid.

The organization of this entire repertoire in a space with few partitions, thus allowing for a wide-open view ever since the entrance, affirmed the eclectic and syncretic content of that exhibition and the value (the "affectionate care,"¹² Lina and Martim would say) it dedicated to "common objects," or so-called popular art. This value, both in this initiative as well as in the program of the Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), which the architect and the dramaturgist inaugurated in 1960, was defended before the art circuit, with the aim to undo, or at least problematize, its habitual link with erudition.

The pavilion's history and the imaginary of that v Bial were incremented by *Bahia no Ibirapuera*, with its vernacular experience and plain approach that subverted the "etiquette" of using the exhibition space. On opening night, women in typical Bahian garb and capoeira practitioners formed circles to give presentations among the works and the guests, many of whom, including President Juscelino Kubitschek, ate *acarajé* while they watched the attraction.

Throughout the next decade, the building did not host any other relevant initiative. There are reports that it housed the Museu do Presépio or even that on one or another occasion it hosted social¹³ events held by São Paulo's first lady, Leonor Mendes de Barros, wife of Mayor Ademar Pereira de Barros. At this point, whether for be-

Para que esse ambiente fosse criado, a despeito da retórica de neutralidade do cubo branco, Lina e Martim forraram as paredes com cortinas escuras e o chão com folhas de eucalipto, que, ao serem pisadas pelos visitantes, traziam som e cheiro para a exposição. Dentro de vitrines ou sobre bases museológicas, havia exemplares de arte afro-brasileira, bonecos de orixás do candomblé, santos católicos, carrancas, estátuas de vaqueiros e árvores de cata-ventos. Sobre painéis expositivos, a maioria pintados em cores fortes, mas alguns feitos ou revestidos com diferentes materiais, como tijolo ou folhas texturizadas douradas, foram mostrados ex-votos, tapeçarias e utensílios indígenas. Um *display* construído com sarrafos de madeira e bases em concreto cravejado de conchas do mar ainda recebia fotografias e objetos concatenados em um longo *grid*.

A organização de todo esse repertório em um espaço com poucas divisórias, que permitia uma visão ampla desde a entrada, afirmava o teor eclético e sincrético daquela exposição e o valor (o "carinho"¹², diriam Lina e Martim) que dedicou aos "objetos comuns", ou à chamada arte popular. Valor este que, tanto nessa iniciativa quanto no programa do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), que a arquiteta e o dramaturgo inaugurariam em 1960, foi defendido perante o circuito da arte, com o intuito de desfazer, ou ao menos problematizar, um vínculo habitual do mesmo com a erudição.

Bahia no Ibirapuera inseriu no histórico do pavilhão e no imaginário daquela v Bial a experiência vernacular e o despojamento capazes de subverter a "etiqueta" de uso do espaço expositivo. Na noite de abertura, baianas e capoeiristas abriam rodas para apresentarem-se entre as obras e os convidados. Muitos deles, dentre os quais o presidente Juscelino Kubitschek, comiam *acarajé* enquanto assistiam à atração.

Ao longo da década seguinte, o edifício não sediou qualquer outra iniciativa relevante. Há relatos de que ele teria abrigado o Museu do Presépio ou mesmo que vez por outra recebia eventos sociais¹³ promovidos

lieving that the building was scheduled for demolition after the v Bienal (since *Bahia no Ibirapuera* was a temporary exhibition, the building must have also been considered as such) or for condemning its existence because they considered its design and implantation under the marquee inappropriate, the architectural community began to call for the pavilion's removal. This position later gained force with the words of Paulo Mendes da Rocha, who referred to the building as "an inappropriate occupation."¹⁴ A statement by Niemeyer, in 2002, mentions the building as "a bastard thing that should have been removed."¹⁵

WHEN THE "BASTARD SON" OF THE PARK AND ITS "MOTHER CELL"¹⁶ REENCOUNTER EACH OTHER Despite this debate about its demolition, which has lasted until today, the space assumed another vocation in 1969. After undergoing a remodeling by Giancarlo Palanti, the pavilion became the headquarters of MAM. The Italian architect had an extensive background in the scenographies of stores and offices in the city, having also made the displays and the furniture of the Exposições Didáticas do Museu de Arte de São Paulo, when he shared the Estúdio Palma with Lina Bo Bardi upon arriving in Brazil in the late 1940s. Palanti was invited in 1968 by Oscar Pedroso Horta, director of the museum and one of those responsible for its continuity after its initial patron, Ciccillo Matarazzo, decided to dissolve it and donate practically its entire collection to the Universidade de São Paulo between 1959 and 1963.

After some nomadic years, when it operated in small rented rooms at the Conjunto Nacional (Avenida Paulista) and at the Edifício Itália (Avenida São Luís), MAM received from Mayor Faria Lima the concession for using the building under the marquee. In 1969, the museum inaugurated its first show, the Panorama de Arte Atual Brasileira, with 86 artists and an exhibition space adapted by Palanti, with three exhibition rooms and an auditorium, as well as a collection storage area, utility storage room and administrative offices.¹⁷

The museum's entrance was installed at the extreme west end of the building, where today we find the work *Spider* (1996), by Louise Bourgeois. In this way, the archi-

pela primeira-dama de São Paulo, Leonor Mendes de Barros, esposa do prefeito Ademar Pereira de Barros. A essa altura, seja por acreditar que a demolição do edifício estava programada para depois da v Bienal (já que *Bahia no Ibirapuera* era uma mostra temporária, o prédio deveria também ser considerado como tal) ou por condenar sua existência porque considerava inadequados seu projeto e sua implantação na marquise, a comunidade arquitetônica passou a defender o fim do pavilhão. Essa posição ganhou força posteriormente nas palavras de Paulo Mendes da Rocha, que se referiu ao prédio como "uma ocupação imprópria"¹⁴. Um depoimento de Niemeyer, em 2002, menciona o edifício como "uma coisa bastarda e que deveria ser retirada".¹⁵

QUANDO O "FILHO BASTARDO" DO PARQUE E A SUA "CÉLULA MATER"¹⁶ SE REENCONTRAM A despeito desse debate sobre sua demolição, que perdura até hoje, o espaço assumiu outra vocação em 1969. Com reforma de Giancarlo Palanti, o pavilhão tornou-se sede do MAM São Paulo. O arquiteto italiano acumulava experiências em cenografias de lojas e escritórios da cidade, além de ter feito os *displays* e o mobiliário das Exposições Didáticas do Museu de Arte de São Paulo (MASP), quando dividia o Estúdio Palma com Lina Bo Bardi, logo que chegou ao Brasil no fim dos anos 1940. Palanti foi convidado em 1968 por Oscar Pedroso Horta, diretor do museu e um dos responsáveis por sua continuidade após o patrono inicial, Ciccillo Matarazzo, decidir extingui-lo e doar praticamente todo o seu acervo para a Universidade de São Paulo (USP) entre 1959 e 1963.

Após alguns anos nômade, quando funcionou em pequenas salas alugadas no Conjunto Nacional (Avenida Paulista) e no Edifício Itália (Avenida São Luís), o MAM São Paulo recebeu do prefeito Faria Lima a concessão de uso do edifício sob a marquise. Em 1969, o museu inaugurou sua primeira mostra, o Panorama de Arte Atual Brasileira, com obras de 86 artistas e um espaço expositivo adaptado por Palanti, com três salas de exposição e um auditório, além de reserva técnica, almoxarifado e salas administrativas¹⁷.

Na página seguinte On the next page
 Museu de Arte Moderna de São Paulo
 Projeto de Ampliação para o MAM sob a Marquise do Ibirapuera, São Paulo, de Giancarlo Palanti, 1971
 Reprodução fotográfica de desenho do autor Photographic reproduction of the author's drawing
 49 x 110 cm
 Coleção Collection Acervo da Biblioteca FAUUSP

tect made MAM a true continuity of the promenade of the marquee. Above the main door he painted the museum's new logotype, also of his design. Palanti also designed the internal signage and a wooden framework to organize the lighting infrastructure and for attaching artworks near the ceiling.

Opening all of these work fronts, he wanted to develop a integral concept of architecture and design for the building and to give its internal space an organization based on the "zoning of functions,"¹⁸ an urbanistic practice that he generally applied in his architectural designs. In 1971, Palanti conceived another remodeling project which, though it was never carried out, foresaw the enlargement of the exhibition rooms, the creation of a circular theater with a projection cabin and dressing room, and the opening of the building to the park by tearing down a masonry wall on the building's north side and replacing it by an entirely glass one.¹⁹

The transparency first envisaged by this architect became a central question for Lina Bo Bardi, who, in 1982, returned to the Pavilhão Bahia with the mission to once again remodel it, at the request of the museum's vice president José Zaragoza. Together with Marcelo Ferraz and André Vainer, who were members of his team at that moment, the architect installed the plane of glass, which established the visual dialogue of the exhibition room with the garden outside. In this garden, they placed some permanent sculptures and implanted a landscaping design with bluegrass, a stream with running water, and azaleas that rose to a height of 2.5 meters and subdued the sunlight. The implantation of the sculptures anticipated the program of garden sculptures that the museum would only make official in 1993.²⁰ For its part, landscaping design did not last.

In the building's interior, the initial step by Lina, Marcelo and André was to demarcate four tiered walls that separated the exhibition room from the other spaces of the museum, including those already established (collection room, utility storage room and administrative offices) and others implanted by this remodeling project, such as a studio, a library and bookstore. These walls,

A entrada do museu foi instalada no extremo oeste do edifício, onde hoje encontra-se a obra *Spider* (1996), de Louise Bourgeois. Com isso, o arquiteto tornou o MAM São Paulo uma verdadeira continuidade do *promenade* da marquise. Acima do portão principal, pintou o novo logotipo do museu, também de sua autoria. Palanti ainda foi responsável pelo projeto de sinalização interna e pelo desenho de um vigamento de madeira capaz de organizar a infraestrutura de iluminação e fixagem de obras a partir do teto.

Abrindo todas essas frentes de trabalho, ele queria desenvolver um conceito integral de arquitetura e design para o edifício e atribuir ao seu espaço interno uma organização por "zoneamento de funções"¹⁸, prática do urbanismo que costumava aplicar em seus desenhos arquitetônicos. Em 1971, Palanti concebeu mais um projeto de reforma, que, embora nunca concretizado, previu a ampliação das salas de exposição, a criação de um teatro circular com cabine de projeção e camarim e a abertura do edifício para o parque por meio da substituição da parede de alvenaria ao norte por uma face toda de vidro¹⁹.

A transparência primeiramente vislumbrada por este arquiteto tornou-se uma questão central para Lina Bo Bardi, que, em 1982, voltou ao Pavilhão Bahia com a missão de novamente reformá-lo, a convite de seu vice-presidente José Zaragoza. Junto com Marcelo Ferraz e André Vainer, que integravam sua equipe nesse momento, a arquiteta concretizou o plano de vidro, que estabeleceu o diálogo visual da sala de exposição com um jardim externo. Nesse jardim, a equipe colocaria algumas esculturas permanentes e realizaria um paisagismo com grama forquilha, córrego de água e azaleias, que, chegando a cerca de 2,5 metros de altura, amortizariam a incidência de luz solar. As esculturas foram instaladas, antecipando o programa de um jardim de esculturas que o museu oficializaria apenas em 1993²⁰. Já o paisagismo não vigorou.

No interior do prédio, o partido inicial de Lina, Marcelo e André foi demarcar quatro paredes escalonadas que separavam a sala de exposições dos demais

FACED. INTERIORA

A. LINDALLO EN PROYECTO A DISEÑO
LINDALLO EN PROYECTO A DISEÑO

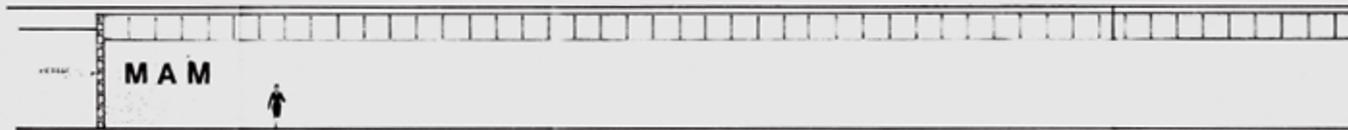
1. LOCAL. MUSEO
PUNTO DE VISTA

2. LOCAL
A DISEÑO

3. LOCAL. PASEO A DISEÑO



FACHADA PRINCIPAL ESC 1:100



FACHADA POSTERIOR ESC 1:100

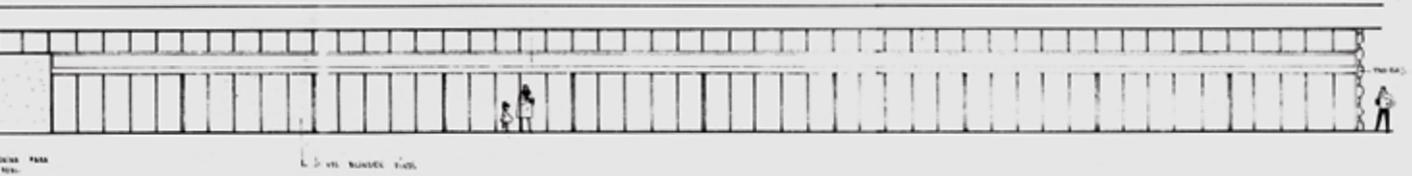


DE LA FACHADA LATERAL DISEÑO

FACHADA LATERAL ESC 1:100

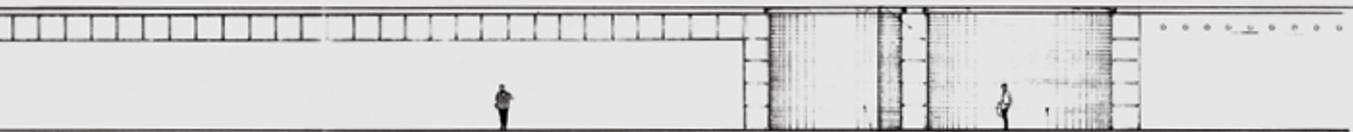
UNIFORME A JATA

UNIFORME DE PAREDES
UNIFORME DE BARRIO



UNIFORME DE BARRIO UNIFORME DE BARRIO

UNIFORME DE BARRIO UNIFORME DE BARRIO



M.A.M. FACHADAS

1:100

28/1/1

3

which according to the notes on the sketches, were not meant “to be used for hanging paintings on,”²¹ became large presences of color in space, allowing the artworks shown to live together with a scale of color ranging from “deep grayish blue” to “light blue.”

The order of the colors corresponded to the visitor's path to enter the space, coming from the museum's entrance, which the team had brought to the opposite side of the building, at the end of the marquee, in front of the Bienal, as in the show *Bahia no Ibirapuera*. With these changes, Lina affirmed that MAM “could even change its name” and begin to be called the Galeria Nacional de Arte Moderna [National Gallery of Modern Art] – GAM instead of MAM.” This path, which underscored the integration with the park and the link with the history of its institutions and events, was an alternative to the building's demolition. An alternative supported by the legitimacy of a “popular experience” of that space, which, according to the architect, “dethroned, modified by reality, the design on the drawing board.”²² Dethroned, in this case, what Niemeyer had conceived for the marquee.

The museum was reinaugurated in 1983, with the Panorama de Pintura. A disagreement between Lina and Zaragoza led to the discarding of the system of wooden easels with concrete bases, which had been designed for the display of bidimensional works on both their faces. Without the display of her authorship, the architect went to the press²³ and claimed that the remodeling would remain unfinished. Despite this omission, that design lasted for a decade.

The last changes to the building took place in the 1990s. In 1995, architect Maria Lucia Pereira de Almeida²⁴ was hired to iron out some flaws in the previous design (with the high incidence of sunlight on works in the collection and the problem of 1000 Halopar spotlights individually installed in the ceiling, making their maintenance difficult) and to increment the museum's program of activities with a shop, a restaurant and the Sala Paulo Figueiredo, a new exhibition gallery designed based on the redistribution of the auditorium. The restaurant and the shop took up part of the glass façade, increasing the

espaços do museu, entre os já constituídos (reserva, almoxarifado e administração) e outros que essa reforma fundava, como um ateliê, uma biblioteca e uma livraria. Essas paredes, que, conforme anotações nos croquis, não deveriam “ser usadas para pendurar quadros”²¹, tornaram-se grandes presenças de cor no espaço, permitindo que as obras mostradas convivessem com uma escala do “azul cinzento profundo” ao “cinza claro”.

A ordem de cores correspondia ao percurso do visitante para entrar no espaço, vindo da portaria do museu, que a equipe houvera levado para a face oposta do edifício, no fim da marquise, de frente para a Bienal, como na mostra *Bahia no Ibirapuera*. Com essas mudanças, Lina afirmou que o MAM São Paulo “poderia até mudar de nome” e passar a chamar-se “Galeria Nacional de Arte Moderna (GAM em vez de MAM)”. Esse caminho, que ressaltava a integração com o Parque e o vínculo com a história das suas instituições e eventos, era uma alternativa à demolição do edifício. Uma alternativa respaldada pela legitimidade de uma “vivência popular” naquele espaço, que, segundo a arquiteta, “destroniza, modificado pela realidade, o projeto da prancheta”²². Destroniza, no caso, o que Niemeyer idealizou para a marquise.

O museu foi reinaugurado em 1983, com o Panorama de Pintura. Um desentendimento entre Lina e Zaragoza fez com que fosse descartado o sistema de cavaletes de madeira, com base de concreto, que havia sido desenhado para exposição de obras bidimensionais em ambas as faces. Sem o *display* de sua autoria, a arquiteta foi à imprensa²³ alegar que a reforma permanecia inacabada. Apesar dessa falta, aquele projeto perdurou por uma década.

As últimas mudanças no prédio acontecem nos anos 1990. Em 1995, a arquiteta Maria Lucia Pereira de Almeida²⁴ é contratada para contornar algumas falhas do projeto anterior (como a alta incidência de raios solares sobre obras do acervo e a iluminação de 1.000 spots halopar individualmente embutidos no teto, de difícil manutenção) e agregar ao programa de atividades do museu uma loja, um restaurante e a Sala Paulo

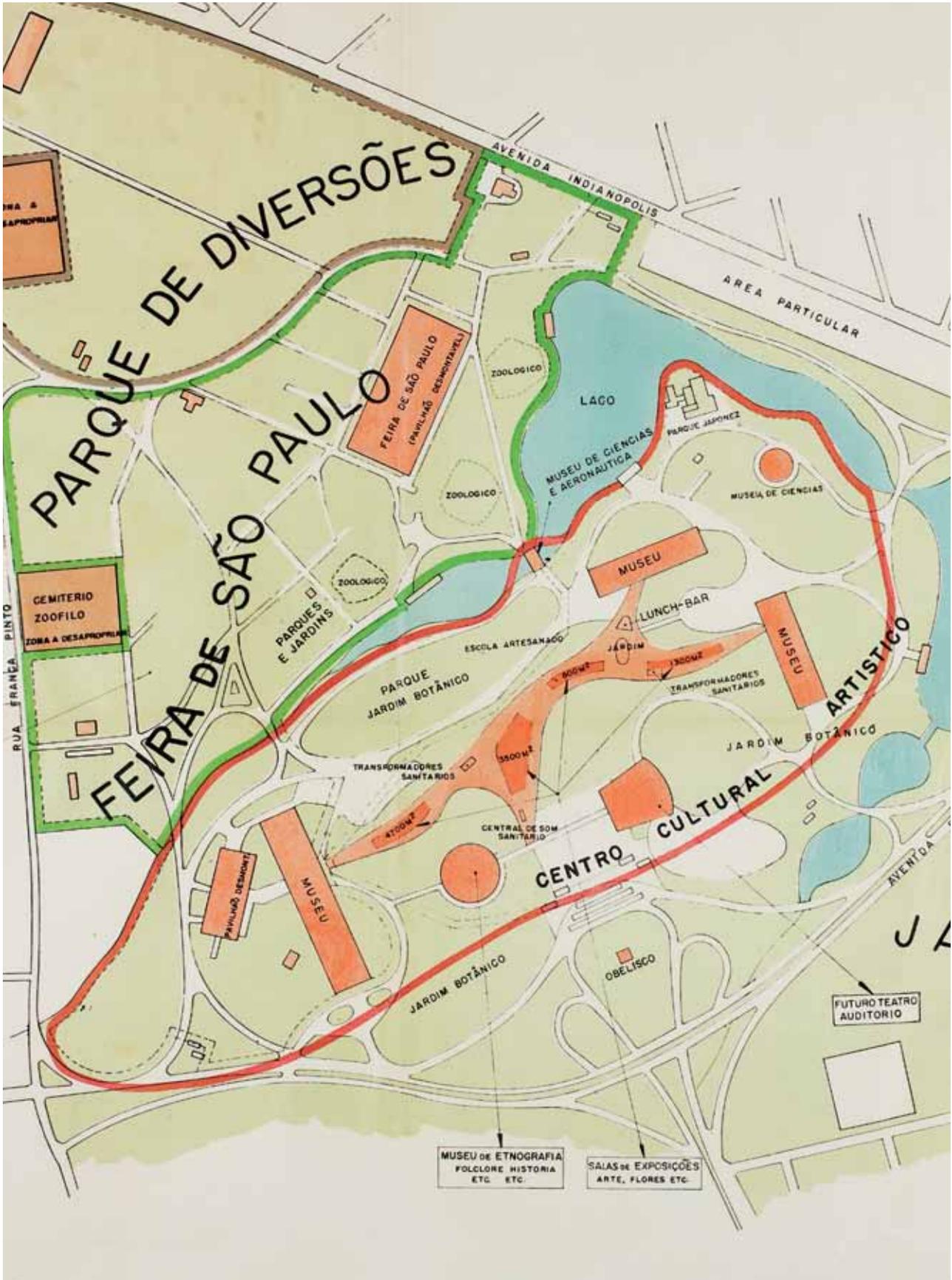
Na página seguinte On the next page
Parque Ibirapuera
Mapa geral, 1951
Coleção Collection Arquivo Histórico Wanda Svevo,
Fundação Bienal de São Paulo

protected zone of the main gallery. The set of new spaces gained visibility by moving the museum's entrance to the side of the building. In 1998, this area of the design was further favored with the creation of the glass dome that covers about 95 m² of the marquee to permanently display the sculpture by Bourgeois.

The review of the initiatives from 1954 to 1998 demonstrates that what persists today under the marquee is the result of an accumulation of institutional – and often personal – histories. Niemeyer considered the pavilion a “construction that went forward, like that, without a plan.”²⁵ Without any plan, or with all of them it had and were left by the wayside, in 1992 the building was designated by Condephaat as an official heritage site. It will therefore remain, as Ciccillo may have wished, or, now in accordance with that document, together with the marquee and everything under it whose “surfaces and contours correspond to the master plan [of the park] of February 3, 1954.”²⁶

Figueiredo, uma nova galeria de exposições projetada a partir da realocação do auditório. O restaurante e a loja, por sua vez, tomaram parte da fachada de vidro, aumentando a zona protegida da galeria principal. O conjunto de novos espaços ganhou visibilidade com o deslocamento da entrada do museu para a lateral do edifício. Em 1998, essa área da planta foi ainda mais favorecida com a criação de uma redoma de vidro que avança em cerca de 95 m² na marquise para mostra permanente da escultura de Bourgeois.

A retomada de iniciativas de 1954 a 1998 demonstra que o que hoje persiste sob a marquise é resultado de um acúmulo de histórias institucionais e, muitas vezes, pessoais. Niemeyer considerou o pavilhão uma “construção que foi caminhando, assim, sem um plano”²⁵. Sem nenhum, ou com todos os que teve e que ficaram pelo caminho, o prédio foi tombado em 1992 por um parecer do Condephaat. Permanecerá, pois, talvez como houvera desejado Ciccillo ou, agora conforme esse documento, junto com a marquise e tudo o que há sob a mesma cujas “superfícies e contornos correspondem à planta geral [do Parque] de 3 de fevereiro de 1954”²⁶.



1 In an interview with Ricardo Resende, architect Marcelo Ferraz, who collaborated with Lina Bo Bardi in the 1982-3 remodeling of MAM, states that the building under the marquee "was a shed – an annex of the Bienal, a sort of rubbish bin for the Bienal's rubble, scraps and boxes" (In: Resende, Ricardo. *MAM, o museu romântico de Lina Bo Bardi: origens e transformações de uma certa museografia*. Master's dissertation. São Paulo: ECA USP, 2002, p. 264). Vera D'Horta also states that, in 1969, the building "was being used as a storehouse of the Bienal" (D'Horta, Vera. *MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1995, p. 35).

2 This documentation is gathered in the research material relating to the 4th Centennial kept at the Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

3 According to contracts and budgets dated April 1954.

4 Cf. "Ofício do Clube Paulista de Patinação," August 17, 1955, in the research material related to the 4th Centennial, at the Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

5 Cf. "Ofício de Guilherme de Almeida," September 6, 1955.

6 Cf. "Ofício do chefe do setor de fiscalização do parque, Rubens de Paula," September 25, 1955.

7 Among the building's rental records there are documents related to the Campanha de Natal das Crianças (November 1957), a show of the Círculo Paulista de Orquidófilos (January 1958), the exhibition *A era do espaço* (held by Wilson Ambrósio Gil, in August 1958), the graduating dance of the Escola Guarani, the Congresso Brasileiro de Ortopedia e Traumatologia, and exhibitions held by the Criadores de Roller do Brasil and by Japanese industries, all in 1958.

8 An example is the document signed by Ciccillo Matarazzo on September 6, 1958, to establish a contract for the use of the building by Wilson Ambrósio Gil, for the holding of his show about astronauts and life in space.

9 An event held concomitantly with the Bienal de Artes Plásticas do Teatro.

10 He was the director of the Theater School of the Universidade da Bahia and, in 1957, had brought together a research survey on popular culture in the exhibition *Danças e Teatros Populares no Brasil*, presented in France. Part of this research was used in the show *Bahia no Ibirapuera*. (Cf. Leonelli, Carolina. *Lina Bo Bardi: experiências entre arquitetura, artes plásticas e teatro*. Master's dissertation. São Paulo: FAUUSP, 2011, p. 83.)

11 Cf. Bardi, Lina Bo; Gonçalves, Martim. In: Ferraz, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Imprensa Oficial, 2008, p. 135.

12 Lina and Martim stated that they were presenting "an entire series of common, affectionately cared-for objects, an important example for modern industrial design" (Cf. *Ibid.*, p. 134).

13 Cf. Sanches, Aline Coelho. *A obra e a trajetória de Giancarlo Palanti: Itália e Brasil*. Master's dissertation. São Carlos: Escola de Engenharia de São Carlos, 2004, p. 324.

14 According to the statement given by the author to Caderno 2 of *O Estado de S. Paulo* in the article "Ibirapuera terá área reformada e teatro municipal," December 4, 1999.

15 Cf. Resende, op. cit., p. 7.

16 Term used by Oscar Pedroso Horta Pedroso in the introductory text for the Panorama de Arte Atual Brasileira. Cf. Horta, Oscar Pedroso. *À guisa de introito Panorama da Arte Atual Brasileira*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1969.

17 Cf. Sanches, op. cit., p. 324-6.

18 *Ibid.*, p. 281.

19 The original plans for this project are kept in the sector of rare works of FAUUSP. (Cf. *Ibid.*, p. 326.)

20 Cf. D'Horta, op. cit., p. 44.

21 The original sketch belongs to Instituto Bardi and is part of the 33rd Panorama. Its reproduction appears in the book *Lina Bo Bardi*, published by the Imprensa Oficial and Instituto Lina Bo e P. M. Bardi (p. 256).

22 Cf. *Ibid.*, p. 257.

23 Cf. "Reforma anti-ética." Open letter from Lina Bo Bardi. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 43, June 16, 1984. Caderno Ilustrada.

24 Architect of the company Itauplan, of Grupo Itaú.

25 Excerpt from the interview given to Ricardo Resende (p. 9).

26 The document was published in the *Diário Oficial* of January 25, 1992. Under the marquee, besides the building, which appears as the "Antigo Museu de Cera," the report considers as heritage the "Antigo Pavilhão de Exposições" (currently a storehouse), the "Antigo Lunch-bar" (currently The Green restaurant), two public restrooms and a telephone center.

1 Em entrevista a Ricardo Resende, o arquiteto Marcelo Ferraz, que colaborou com Lina Bo Bardi na reforma do MAM de 1982-3, afirma que o edifício sob a marquise "era um barraco – anexo da Bienal, para botar o entulho da Bienal, aquilo que sobrava, caixotaria" (In: Resende, Ricardo. *MAM, o museu romântico de Lina Bo Bardi: origens e transformações de uma certa museografia*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA USP, 2002, p. 264). Vera D'Horta também afirma que, em 1969, o prédio "estava sendo usado como depósito da Bienal" (D'Horta, Vera. *MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1995, p. 35).

2 Essa documentação está reunida no fundo de pesquisa do IV Centenário alocado no Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

3 Segundo contratos e orçamentos datados de abril de 1954.

4 Cf. "Ofício do Clube Paulista de Patinação," de 17 de agosto de 1955, alocado no fundo de pesquisa do IV Centenário, no Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

5 Cf. "Ofício de Guilherme de Almeida," 6 de setembro de 1955.

6 Cf. "Ofício do chefe do setor de fiscalização do parque, Rubens de Paula," 25 de setembro de 1955.

7 Entre os registros de aluguéis no prédio, encontram-se documentos relativos à Campanha de Natal das Crianças (novembro de 1957), mostra do Círculo Paulista de Orquidófilos (janeiro de 1958), exposição *A era do espaço* (feita por Wilson Ambrósio Gil, em agosto de 1958), ao baile de formatura da Escola Guarani, Congresso Brasileiro de Ortopedia e Traumatologia e exposições organizadas pelos Criadores de Roller do Brasil e por industriais japoneses, todas em 1958.

8 A exemplo do Termo de Cessão a título provisório assinado por Ciccillo Matarazzo em 6 de setembro de 1958 para estabelecer um contrato de uso do edifício por Wilson Ambrósio Gil, para a realização da sua mostra sobre os astronautas e a vida no espaço.

9 Evento concomitante à Bienal de Artes Plásticas do Teatro.

10 Foi diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia e, em 1957, havia reunido uma pesquisa sobre cultura popular na exposição *Danças e Teatros Populares no Brasil*, apresentada na França. Parte dessa pesquisa foi utilizada na mostra *Bahia no Ibirapuera*. (Cf. Leonelli, Carolina. *Lina Bo Bardi: experiências entre arquitetura, artes plásticas e teatro*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAUUSP, 2011, p. 83.)

11 Cf. Bardi, Lina Bo; Gonçalves, Martim. In: Ferraz, Marcelo Carvalho (Coord.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Imprensa Oficial, 2008, p. 135.

12 Lina e Martim afirmam que estão apresentando "toda uma série de objetos comuns, carinhosamente cuidados, exemplo importante para o moderno desenho industrial" (Cf. *Ibid.*, p. 134).

13 Cf. Sanches, op. cit., p. 324.

14 Segundo depoimento prestado pelo autor ao Caderno 2 de *O Estado de S. Paulo* na matéria "Ibirapuera terá área reformada e teatro municipal", de 4 de dezembro de 1999.

15 Cf. Entrevista com Oscar Niemeyer. In: Resende, op. cit., p. 7.

16 Termo usado por Oscar Pedroso Horta no texto de apresentação do primeiro Panorama de Arte Atual Brasileira. Cf. Horta, Oscar Pedroso. *À guisa de introito*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1969.

17 Cf. Sanches, Aline Coelho. *A obra e a trajetória de Giancarlo Palanti: Itália e Brasil*. Dissertação de mestrado. São Carlos: Escola de Engenharia de São Carlos, 2004, p. 324-6.

18 *Ibid.*, p. 281.

19 As plantas originais desse projeto encontram-se no setor de obras raras da FAUUSP. (Cf. *Ibid.*, p. 326).

20 Cf. D'Horta, op. cit., p. 44.

21 O croqui original pertence ao Instituto Bardi e integra o 33º Panorama. Sua reprodução aparece no livro *Lina Bo Bardi*, editado pela Imprensa Oficial e pelo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi (p. 256).

22 Cf. *Ibid.*, p. 257.

23 Cf. "Reforma anti-ética." Carta aberta de Lina Bo Bardi. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 43, 16 jun. 1984. Caderno Ilustrada.

24 Arquiteta da empresa Itauplan, do Grupo Itaú.

25 Trecho da entrevista concedida a Ricardo Resende (p. 9).

26 O documento foi publicado no *Diário Oficial* de 25 de janeiro de 1992. Sob a marquise, além do edifício, que apresenta como "Antigo Museu de Cera", o laudo considera como patrimônio o "Antigo Pavilhão de Exposições" (atual depósito), o "Antigo Lunch-bar" (atual restaurante The Green), dois sanitários públicos e uma central de telefonia.

MIRTES MARINS DE OLIVEIRA

This text proposes to briefly approach the relations suggested based on the works of two artists, Deyson Gilbert and Beto Shwafaty. They are both participating in the 33rd Panorama of the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) with works conceived on the basis of pieces that belonged to the museum's collection, later donated to the Universidade de São Paulo (USP), and which are currently part of the collection of the Museu de Arte Contemporânea (MAC USP). The artworks chosen by the artists, respectively, *Unique Forms of Continuity in Space* (1913) by Umberto Boccioni, and the sculpture by Max Bill, *Tripartite Unity* (1949), serve for a revisiting of the history of the constitution of the Brazilian art circuit based on the MAM–Bienal de São Paulo–MAC core driver and for pointing out the strategic project of the modern museums.

Neither of these possibilities, focused on historical specificities, excludes a third one, perhaps much more important in the context of the Panoramas: for whom and for what do the museums serve in contemporary life? What is the destiny, aim, and effectiveness of the historical narratives that the museums construct? An established perception seems to be that they exist based on perspectives of different groups and compete in confrontation to establish a hegemonic version. Nevertheless, what is the weight of observation and interpretation in this dispute in the present everyday actions of each individual? What sort of stand is an artist expected to take today in relation to what is historically established? If the past has taken place and does not return, is it possible to expect that history – with its narratives – opens gaps in this monolith of the established, and that we can recuperate some aura here and now?

The series of three torpedo diagrams,¹ drawn from 1933 onward by Alfred Barr Jr. for the Museum of Modern Art in New York (MOMA), was used to define how the museum's permanent collection should be – “moving through time” – and appropriated a determined European production, paving a proactive view of the future. The drawing of the projectile emphasized its characteristic as a military and industrial undertaking in a symbolic field, anticipating the clashes of World War II and the Cold War.

Este texto se propõe a abordar de forma breve as relações sugeridas a partir dos trabalhos de dois artistas, Deyson Gilbert e Beto Shwafaty. Ambos participam do 33º Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) com obras concebidas a partir de peças que pertenceram à coleção do Museu, posteriormente doadas à Universidade de São Paulo (USP), e que atualmente fazem parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). As obras escolhidas pelos artistas, respectivamente, *Formas únicas da continuidade no espaço* (1913) de Umberto Boccioni, e a escultura de Max Bill, *Unidade tripartida* (1949), permitem tanto retornar à história da constituição do circuito artístico brasileiro a partir do núcleo gerador MAM–Bienal de São Paulo–MAC, como desvendar a estratégia dos museus modernos.

Nenhuma das possibilidades, focalizadas em especificidades históricas, exclui uma terceira, talvez muito mais importante no âmbito dos Panoramas: para quem e para quem servem museus na vida contemporânea? Qual o destino, a finalidade e a eficácia das narrativas históricas que os museus edificam? Que essas existam a partir de perspectivas de diferentes grupos e que concorram ao confronto para estabelecer uma versão hegemônica parece uma percepção consolidada. No entanto, qual é o peso da observação e interpretação dessa disputa nas presentes ações cotidianas de cada indivíduo? O que se espera como posicionamento de um artista, hoje, diante do estabelecido historicamente? Se o passado aconteceu e não tem volta, é possível esperar que a história – com suas narrativas – abra frestas nesse monólito de um passado consolidado e que possamos recuperar alguma aura aqui e agora?

A série de três diagramas-torpedo¹, desenvolvidos a partir de 1933 por Alfred Barr Jr. para o Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA), foi utilizada para definir como deveria ser a coleção permanente do museu – “movente através do tempo” – e apropriava-se de determinada produção europeia, pavimentando uma visão ativa de futuro. O desenho do projétil enfatizava

It moreover aptly demonstrated the shift of the financial and cultural hub of 20th-century capitalist and Western society from Europe to North America.

During Barr's term as the museum's director, the institution established a project for promoting modern art and educating the public about it, which successfully marked the proposal of a model disseminated thereafter: multidepartmental management, a program for educating the public and providing artistic training, a more accessible architecture, and documental registry of the museum's activities by way of its own program of publications. But the coordination of all of these activities also pointed to the formation of a collection previously determined to indicate the future, in which a preset narrative would be subsumed.

This narrative is consolidated in another diagram by Barr, which served as a master plan and promotional piece for the 1936 exhibition *Cubism and Abstract Art*.² In 1927, Barr had visited Europe and the Soviet Union for an artistic grand tour and it was certainly there, in light of debates with that production, that the maturation of the model began: linear, with a focus on styles, it proposed a history of art that was heading from Cubism toward the abstract trends. The conclusion offered by the diagram was based on the dichotomies of reason/emotion and geometric/organic. For Barr, they generated the two most important currents present in modern art: geometric and nongeometric abstractions. The formula thus elaborated became enshrined as truth throughout the five following decades, as a hegemonic comprehension of Western artistic production.³

Not even the legal aspects were forgotten: by means of a legal recourse inserted in the donation contract of Lillie P. Bliss – one of the founders, together with Abby Aldrich Rockefeller and Mary Quinn Sullivan – MOMA's directorship could sell artworks from the collection in order to obtain new acquisitions,⁴ maintaining movement through the transfer of works – entries and exits – thus allowing for the setting of goals that would make the institution more competitive. Assuming the collection as "moving", systematically discarding works that no longer repre-

sua característica de empresa militar e industrial em campo simbólico, antecipando os embates da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Fria. Servia, de forma exemplar, para demonstrar o deslocamento, financeiro e cultural, do polo propulsor da sociedade capitalista e ocidental do século xx da Europa para a América do Norte.

A direção de Barr deu origem aos esforços para o estabelecimento do projeto de educação e divulgação da arte moderna, que marcaram com sucesso a proposição de um modelo posteriormente disseminado: gestão multidepartamental, programa pedagógico de atendimento ao público e de formação artística, arquitetura com facilidades de acesso, registro documental das atividades do museu por meio de uma política própria de publicações. Mas não apenas isso, a coordenação de todas as atividades também sinalizava a formação de uma coleção determinada de antemão para indicar o futuro, na qual uma narrativa já pronta estaria subsumida.

Narrativa essa consolidada em um outro diagrama de Barr, que serviu como roteiro e peça de divulgação da exposição de 1936, *Cubism and Abstract Art*.² Em 1927, Barr havia visitado a Europa e a União Soviética para um *grand tour* artístico e certamente ali, diante de debates com aquela produção, teve início a maturação do modelo: linear, com enfoque em estilos, propunha uma história da arte que caminhava do cubismo para as tendências abstratas. A conclusão oferecida pelo diagrama se pautava a partir das dicotomias razão/emoção e geométrico/orgânico. Para Barr, geravam as duas mais importantes vertentes apresentadas na arte moderna: abstrações geométricas e não geométricas. A fórmula elaborada tomou caráter de verdade e se estabeleceu pelas cinco décadas seguintes, como compreensão hegemônica da produção artística ocidental.³

Nem os aspectos jurídicos foram esquecidos: por meio de um dispositivo legal inserido no contrato de doação de Lillie P. Bliss – uma das fundadoras, juntamente com Abby Aldrich Rockefeller e Mary Quinn Sullivan –, a direção do MOMA poderia vender obras da coleção a fim de promover novas aquisições⁴,

sented the modern activity, was the founding proposal of that museum, also supported by Barr. In 1951, however, this practice was suspended and in its place came the decision to “freeze” the collection around the notion of “masterworks”.⁵ The factors behind this change were related to difficulties in repassing to the Metropolitan Museum the works that no longer characterized the category “modern”, along with an institutional policy of valorizing and maintaining the collection. In any case, the fact emblemizes a “petrification” of the movement originally sought for by the museum, which began to “canonize”⁶ the modern production. Nevertheless, the paradoxical relation between MOMA’s initial project and its materiality could already be observed based on its architectural design, similar to an office building – in everything from the elimination of a ceremonial staircase, typical of the tradition of the museums, to the identifying plaque that could be seen from 5th Avenue – as well as the presence of a souvenir shop, details that added together to make it resemble a commercial space. On the other hand, in its interior, it presented the venerable white cube that avoided at all cost mundane interferences and closely resembled the inside of a temple. The contradiction thus blurred the border between consumers and spectators, since at every moment of a trip to MOMA, the visitor needed to constantly adjust his/her focus alternately between contemplating artworks and contemplating products.⁷

The crystallization of the collection demonstrates institutional modes of containing the moving flow of the modern project (established by the museum itself), although long before and distant from there, signs of a tendency toward “modernolatry” could already be seen. A significant example is the casting, in 1931, of a bronze copy of *Unique Forms of Continuity in Space*, made under Marinetti’s⁸ supervision, in contradiction to Boccioni’s aesthetic project that used plaster to lend materiality and mutability to the dynamic sculptural relations, along with a certain degree of unpredictability proposed by the futurist aesthetic-political program, which emphasized action. Boccioni’s countless texts, some of them from the same year in which he produced the piece, demonstrate

mantendo um movimento de transferências de obras – entradas e saídas – que permitisse estabelecer metas que tornariam a instituição mais competitiva. Assumir a coleção como “movente”, descartando sistematicamente obras que não representassem mais a atividade moderna, foi a proposta fundante daquele museu, também apoiada por Barr. No entanto, em 1951, essa prática foi interrompida e em seu lugar optou-se por “congelar” a coleção em torno da noção de “obras-primas”⁵. As causas são, ao mesmo tempo, resultantes das dificuldades em repassar ao Metropolitan Museum as obras que não caracterizariam mais a categoria “moderno”, e, também, de uma política institucional de valorização e manutenção do acervo.

De qualquer maneira, o fato emblemiza uma “petrificação” do movimento a que se propunha o museu, que passa a “canonizar”⁶ a produção moderna. No entanto, a relação paradoxal entre o projeto inicial do MOMA e sua materialidade já podia ser observada a partir de seu projeto arquitetônico, similar a um edifício de escritórios – desde a eliminação de uma escada cerimonial, típica da tradição dos museus, até a placa identificativa que poderia ser visualizada desde a 5ª Avenida – e do oferecimento de uma loja de *souvenirs*, detalhes conspirando para invocar um espaço comercial. Por outro lado, em seu interior, oferecia o cubo branco cultural que evitava a todo custo interferências mundanas e se aproximava do ambiente dos templos. A contradição borrava, dessa forma, os limites entre consumidores e espectadores, já que a cada momento de um passeio ao MOMA, o visitante deveria ajustar sua sintonia de atuação ora para flunar entre obras, ora para contemplar produtos.⁷

A cristalização da coleção demonstra modos institucionais de conter o fluxo movente do projeto moderno (estabelecido pelo próprio museu), porém muito antes e distante dali, sinais de uma tendência rumo à modernolatry já podiam ser verificados. Como exemplo significativo, a fundição, em 1931, de uma cópia em bronze de *Formas únicas da continuidade no espaço*, realizada com a supervisão de Marinetti⁸, em contradição ao projeto estético de Boccioni que utilizava o gesso para

UMBERTO BOCCIONI

Formas únicas da continuidade no espaço, 1913

Bronze Bronze

116 x 85 x 38 cm

Coleção Collection Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo



the artist's intense concern about the qualities provided by plaster in evidencing the forms in space, without interruption.⁹ *Unique Forms* thus enters the pantheon of the monuments of the history of art. The mythic air surrounding Boccioni derives from his short life, the little explained destruction of most of his artworks, and the limited number of original sculptures that remain. Curiously, the very act of casting the work in bronze, monumentalizing it, also reproduced it and made copies of it circulate. Is the result aura or fetish?

In Brazil, the modern project was a cause gained by Ciccillo Matarazzo Sobrinho¹⁰ starting with the founding of MAM São Paulo and the promotion of the first exhibition of abstract art in the country, in 1949, *Do figurativismo ao abstracionismo* [From Figuratism to Abstractionism]. The show evidenced the controversy concerning the tendencies of modern production, hotly debated following the preparatory seminars held the year before, coupled with the adverse context, of reaction to the modern.¹¹

The exchange of correspondence between the directors of MOMA and the creators of MAM São Paulo evidences a detailed monitoring by the North American museum in regard to the constitution of the undertaking in São Paulo.¹² The premises imposed can nearly be considered as what is today called a “franchise” – consisting of the brand name, the processes of constituting the collection and the profile of its agents – but even so, they are far removed from the determinations and interests involved in the international negotiations for the establishment of brand-name museums as in the case of the Guggenheim branches during the 1990s. The Manichaeism readily observed in the analysis of the international relations during the Cold War period was substituted by an abstract notion of the benefits of international cultural tourism, much more difficult to be understood and criticized, even if an evaluation based on material and urbanistic bases had been a reasonably efficient antidote against the proliferation of the blockbuster exhibitions.

With the creation of the Bienal, the modern project was consolidated toward a determined artistic production without, however, ceasing to be the hub of the con-

dar materialidade e mutabilidade às relações escultóricas dinâmicas e com certo grau de imprevisibilidade propostas pelo programa estético-político futurista, que enfatizava a ação. Os inúmeros textos de Boccioni, alguns do mesmo ano no qual produziu a peça, demonstram a intensa preocupação do artista com as qualidades proporcionadas pelo gesso em evidenciar as formas no espaço, sem interrupção⁹. *Formas únicas entra*, dessa forma, no panteão dos monumentos da História da Arte. Contribuíram para a construção do mito em torno da curta vida de Boccioni, a pouco explicada destruição da maioria de suas obras e o limitado número de esculturas originais restantes. Curiosamente o mesmo ato que monumentaliza, ao fundir o bronze, reproduz e faz circular cópias. O que se tem como resultado é aura ou fetiche?

No Brasil, o projeto moderno foi causa ganha por Ciccillo Matarazzo Sobrinho¹⁰ a partir da fundação do MAM São Paulo e da promoção da primeira exposição de arte abstrata no país, em 1949, *Do figurativismo ao abstracionismo*. A mostra evidenciou a discussão sobre tendências da produção moderna que se dava em alta temperatura, alimentada pelos seminários preparatórios realizados no ano anterior, mas também pelo contexto adverso, de reação ao moderno¹¹.

A troca de correspondência entre os responsáveis pelo MOMA e os criadores do MAM São Paulo demonstra um monitoramento detalhista por parte do museu norte-americano na constituição da empreitada paulista¹². As premissas impostas podem ser consideradas quase como o que hoje se denomina “franquia” – compreendendo a marca, os processos de constituição da coleção e o perfil de seus agentes –, mas estão longe das determinações e interesses variados que envolvem as negociações internacionais para estabelecimento de museus-marca, como é o caso das filiais do Guggenheim durante os anos 1990. O maniqueísmo facilmente observado na análise das relações internacionais durante o período da Guerra Fria foi substituído por uma noção abstrata dos benefícios do turismo cultural ao redor do mundo, muito mais difíceis de

controversies that marked the local context. Even so, the effort managed to reach a wider public, interested in modern artistic production. From the *Semana de Arte Moderna* in 1922 up to the period of the museum's founding, the circle of artists and spectators was still restricted, fundamentally elitist, and for this reason, provincial.

The sculpture prize conferred to Max Bill's *Tripartite Unity* at the 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna opened another symbolic door for the understanding and unfolding of the Brazilian modern program.

Bill, an heir of Bauhausian education, a founder of the *Hochschule für Gestaltung* – the Ulm School – was representative of that proposal of social and aesthetic reform based on the projectual intervention in the environment and in everything that composes it, found in the two European schools. His presence in Brazil, in 1953, was noted for controversies – it was the ground zero of a dialogue with young artists and at the same time "the rejection of the dialogue with contemporary architects from the outside world".¹³ But *Tripartite Unity*, on the other hand, entered the history of Brazilian art as a motivational icon, for artists and designers, which combined mathematical, philosophical and aesthetic concerns, agglutinating the modern form and inspiring various readings able to indicate possible paths for the development of the modern project.

The same year of the controversy marks the end of another initiative symbolic of the efforts in favor of this project in the city of São Paulo. Created in 1951, the Instituto de Arte Contemporânea – Escola de Desenho Industrial [Contemporary Art Institute – School of Industrial Design] of the Museu de Arte de São Paulo (MASP) did not generate interest among the business people linked to industry, who did not sympathize with the social considerations of the vanguards¹⁴ that tried to articulate relations between artistic creation and industrial processes. Also observed in similar historical initiatives, such as those of the Bauhaus and Ulm, this disinterest was metamorphosed with the expansion and sophistication of capitalism, in a counterproject in opposition to the liberating project of the vanguards. In the counterproject, the cultural industry carried out the linkage of art and life, under the "recon-

serem apreendidos e criticados, ainda que uma avaliação fundamentada em bases materiais e urbanísticas tenha sido um antídoto razoavelmente eficiente contra a proliferação dos *blockbusters*.

Com a criação da Bienal, o projeto moderno se consolida em direção a uma determinada produção artística, sem, no entanto, nunca deixar de ocupar o centro e o enfrentamento das polêmicas que marcam o contexto local. Mesmo assim, o esforço consegue alcançar um público ampliado, interessado na produção artística moderna. Da *Semana de Arte Moderna* em 1922 até o período da fundação do Museu, o círculo de artistas e espectadores ainda era restrito, fundamentalmente elitista e por esta razão, provinciano.

O prêmio escultura atribuído à *Unidade tripartida*, de Max Bill, na 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna abre uma outra porta simbólica para a compreensão e o desdobramento do programa moderno brasileiro.

Bill, herdeiro da educação bauhausiana, fundador da *Hochschule für Gestaltung* – Escola de Ulm, era representativo daquela proposta de reforma social e estética a partir da intervenção projetual no ambiente e em tudo que o compõe, encontrado nas duas escolas europeias. Sua presença no Brasil, em 1953, foi notabilizada por polêmicas – é um marco inicial de um diálogo com jovens artistas e ao mesmo tempo "a rejeição do diálogo com arquitetos contemporâneos do mundo exterior"¹³. Mas *Unidade tripartida*, por outro lado, passou à história da arte brasileira como um ícone motivacional, para artistas e designers, que uniria preocupações matemáticas, filosóficas e estéticas, aglutinando a forma moderna e inspirando leituras variadas capazes de indicar caminhos possíveis para o desenvolvimento do projeto.

O mesmo ano da polêmica marca o fim de uma outra iniciativa simbólica dos esforços a favor desse projeto na cidade de São Paulo. Criado em 1951, o Instituto de Arte Contemporânea – Escola de Desenho Industrial do Museu de Arte de São Paulo (MASP) não gerou o interesse dos empresários ligados à indústria, pouco afeitos às considerações sociais das vanguards¹⁴ que

ciled and perverse form of design", which nowadays no longer deals with objects, but with data for manipulation.¹⁵

Beto Shwafaty and Deyson Gilbert are aware of the monumental character of the works they take as references. They demonumentalize and defetishize the modern icons to strip them of a servitude, not a veneration.

tentavam articular relações entre criação artística e processos industriais. Também observado em outras iniciativas históricas similares, como Bauhaus e Ulm, esse desinteresse se metamorfoseou, com a expansão e a sofisticação do capitalismo, em um projeto de oposição àquele, libertador, das vanguardas. No contra-projeto, a indústria cultural realiza a conjugação entre arte e vida, sob a "forma reconciliada e perversa do design", que nos dias de hoje não trata mais de objetos, mas de dados para manipulação.¹⁵

Não escapa a Beto Shwafaty e Deyson Gilbert o caráter monumental das obras que tomam como referências. Desmonumentalizam e desfetichizam os ícones modernos para tirar deles uma serventia e não uma adoração.

MAX BILL

Unidade tripartida, 1948-49

Aço inoxidável Stainless steel

113,5 × 83 × 100 cm

Coleção Collection Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo



- 1 The torpedo diagrams and their explanatory comments aimed to convince MOMA's financial board to acquire a permanent collection instead of basing the museum's activity on traveling exhibitions. They also aimed to outline a theory on the collection, incorporating alterations in light of changes in the museum's course. For more information, see Sam Hunter, *The Museum of Modern Art, New York: The History and the Collection*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1984.
- 2 *Cubism and Abstract Art: Painting, Sculpture, Constructions, Photography, Architecture, Industrial Art, Theatre, Films, Posters, Typography* was the title of the exhibition that demonstrated Barr's conceptions on modern art, treating the different languages by means of stylistic comparisons.
- 3 Cf. Altshuler, Bruce (ed.). *Salon to Biennial – Exhibitions that made Art History. Vol. I: 1863–1959*. London, New York: Phaidon, 2008, p. 239.
- 4 Thanks to this prerogative, in 1939 the canvas *Les Femmes d'Alger*, 1907, by Pablo Picasso was acquired.
- 5 Cf. Belting, Hans. *Multiple Modernities. The Museum of Modern Art and the Invention of Modernism*. Conference presented at the symposium *When was Modern Art a Contemporary Question?* held at the Museum of Modern Art (MOMA), New York, April 8, 2005. Available at: http://www.globalartmuseum.de/site/act_lecture2. Retrieved on September 8, 2013.
- 6 *Ibid.*
- 7 Cf. Grunenberg, Christoph. "The Modern Art Museum – Case Study 1." In: Baker, Emma. *Contemporary Culture of Display*. New Haven, London: Yale University Press, 1999. Also see the doctorate theses Birkett, Whitney B. *To Infinity and Beyond: A Critique of the Aesthetic White Cube*. South Orange: Seton Hall University, 2012. Available at: <http://scholarship.shu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1211&context=theses>. Retrieved on September 8, 2013.
- 8 MAC's piece was bought by Ciccillo Matarazzo from Marinetti's widow, during the 1950s. The 1931 copy cited by Versari is at the Civico Museo d'Arte Contemporanea, in Milan.
- 9 Cf. Versari, Maria Elena. "Impressionism Solidified – Umberto Boccioni's Works in Plaster and the Definition of Modernity in Sculpture." In: Frederiksen, Rune; Marchand, Eckart (eds.). *Plaster casts: making, collecting, and displaying from classical antiquity to the present*. Berlin/New York, Walter de Gruyter Inc., 2007, pp. 331–350. Texts arising from an international conference of the same name, held at Oxford University from September 23 through 27, 2007. Available at: http://www.academia.edu/498926/Impressionism_solidified._Umberto_Boccionis_plaster_works_and_the_definition_of_modernity_in_sculpture. Retrieved on September 8, 2013.
- 10 Cf. Pedrosa, Mário. "Depoimento sobre o MAM." In: Arantes, Otilia (ed.). *Política das Artes: textos escolhidos*. São Paulo: Edusp, 1995. Conference held on March 21, 1963, published in the newspaper *O Estado de S. Paulo*, on March 24, 1963.
- 11 Cf. Fabris, Annateresa. "Um Fogo de Palha Acesso: Considerações sobre o Primeiro Momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo." In: MAM 60. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008. Amaral, Aracy. "Realismo versus abstracionismo e o confronto com a Bienal." In: *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. 2nd ed. São Paulo: Studio Nobel; Itaú Cultural, 2003.
- 12 The same relation of institutional intimacy took place, with some differences, with MAM RJ, founded in 1948.
- 13 "A polêmica com a conferência de Max Bill". In: Amaral, op. cit.
- 14 Cf. Argan, Giulio C. "A crise do design." In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 254. For the author, the cause of the failure of the European educational experiments was the disinterest of capital in the social aspects built into the design proposals.
- 15 Cf. Foster, Hal. "Design e Crime." ARS, São Paulo, vol. 9, n. 18, 2011.
- 1 Os diagramas-torpedo e seus comentários explicativos visavam convencer o Conselho Financiador do MOMA a adquirir uma coleção permanente ao invés de pautar a atividade do Museu a partir das exposições itinerantes. Visavam também delinear uma teoria sobre a coleção, inclusive incorporando alterações em função de mudanças de percurso. Para mais informações, sugiro a leitura de Sam Hunter, *The Museum of Modern Art, New York: The History and the Collection*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1984.
- 2 *Cubism and Abstract Art: Painting, Sculpture, Constructions, Photography, Architecture, Industrial Art, Theatre, Films, Posters, Typography* era o título da exposição que demonstrava as concepções de Barr sobre arte moderna, tratando as diferentes linguagens por meio de comparações estilísticas.
- 3 Cf. Altshuler, Bruce (Org.). *Salon to Biennial – Exhibitions that made Art History, Vol. I: 1863-1959*. London, New York: Phaidon, 2008, p. 239.
- 4 Graças a essa prerogativa, em 1939, foi adquirida a tela *Les Femmes d'Alger*, 1907, de Pablo Picasso.
- 5 Cf. Belting, Hans. *Multiple Modernities. The Museum of Modern Art and the Invention of Modernism*. Conferência proferida no Simpósio *When was Modern Art a Contemporary Question?*, realizado no Museum of Modern Art (MOMA), Nova York, 8 abr. 2005. Disponível em: http://www.globalartmuseum.de/site/act_lecture2. Acesso em: 8 set. 2013.
- 6 *Idem.*
- 7 Cf. Grunenberg, Christoph. "The Modern Art Museum – Case Study 1". In: Baker, Emma. *Contemporary Culture of Display*. New Haven, London: Yale University Press, 1999. Ver também a tese de doutoramento de Whitney B. Birkett. *To Infinity and Beyond: A Critique of the Aesthetic White Cube*. South Orange: Seton Hall University, 2012. Disponível em: <http://scholarship.shu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1211&context=theses>. Acesso em: 8 set. 2013.
- 8 A peça do MAC foi comprada por Ciccillo Matarazzo da viúva de Marinetti, durante os anos 1950. A cópia de 1931 citada por Versari está no Civico Museo d'Arte Contemporanea, em Milão.
- 9 Cf. Versari, Maria Elena. *Impressionism Solidified – Umberto Boccioni's Works in Plaster and the Definition of Modernity in Sculpture*. In: Frederiksen, Rune; Marchand, Eckart (Eds.). *Plaster casts: making, collecting, and displaying from classical antiquity to the present*. Berlin; New York, 2007. p. 331-350. Textos originados de uma conferência internacional de mesmo nome, realizada na Oxford University entre os dias 23 e 27 de setembro de 2007. Disponível em: http://www.academia.edu/498926/Impressionism_solidified._Umberto_Boccionis_plaster_works_and_the_definition_of_modernity_in_sculpture. Acesso em: 8 set. 2013.
- 10 Cf. Pedrosa, Mário. Depoimento sobre o MAM. In: *Política das Artes: textos escolhidos*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1995. Conferência realizada em 21 mar. 1963, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 24 mar. 1963.
- 11 Cf. Fabris, Annateresa. Um Fogo de Palha Acesso: Considerações sobre o Primeiro Momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: MAM 60. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008. Amaral, Aracy. Realismo versus abstracionismo e o confronto com a Bienal. In: *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel; Itaú Cultural, 2003.
- 12 A mesma relação de intimidade institucional aconteceu, com algumas diferenças, com o MAM RJ, fundado em 1948.
- 13 "A polêmica com a conferência de Max Bill". In: Amaral, op. cit.
- 14 Cf. Argan, Giulio C. "A crise do design". In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 254. Para o autor, a causa da falência das experiências educacionais europeias foi o desinteresse do capital nos aspectos sociais embutidos nas propostas do design.
- 15 Cf. Foster, Hal. Design e Crime. In: ARS, vol. 9 n.º 18, São Paulo, 2011.

CONTINUIDADE NO ESPAÇO P33 FORMAS ÚNICAS DA

NOVO MUSEO TROPICAL

SECULO XXI (BIS)

DEPARTAMENTO DA MARQUÊ
DO IBIRAPUERA

mam

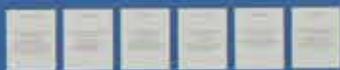
mam
Museu de Arte Moderna de São Paulo

SE











Three small white informational cards with text, positioned below the first set of images.

One small white informational card with text, positioned below the second image.

One small white informational card with text, positioned below the third image.

One small white informational card with text, positioned below the fourth image.

One small white informational card with text, positioned below the fifth image.

One small white informational card with text, positioned below the sixth image.



DEYSON GILBERT

b. 1985, São José do Egito (PE)
Lives and works in São Paulo (SP)

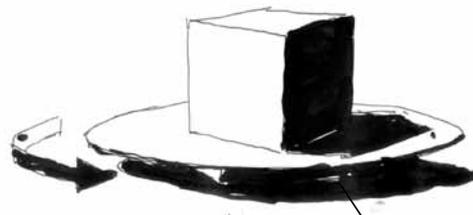
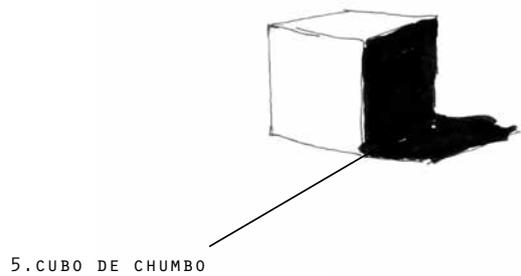
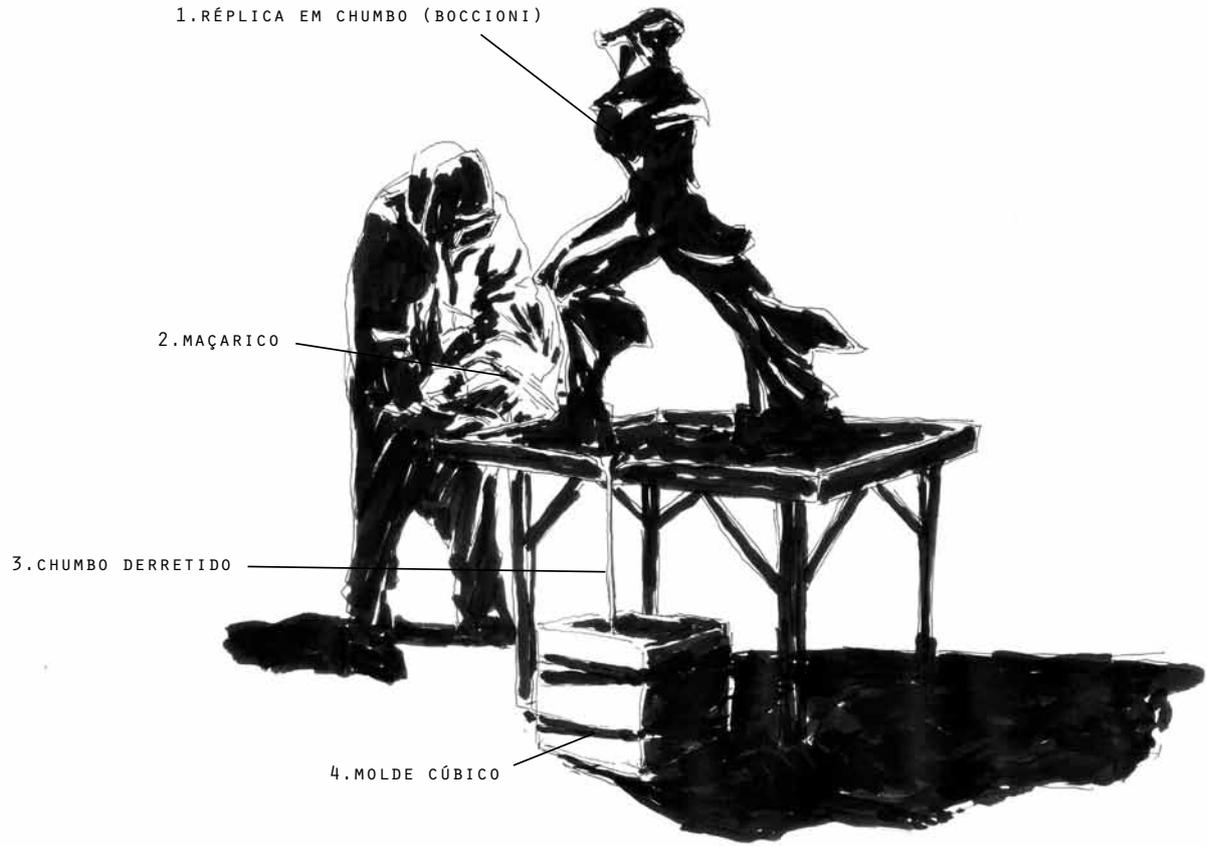
n. 1985, São José do Egito (PE)
Vive e trabalha em São Paulo (SP)

The film by Deyson Gilbert inspired the title for the *Panorama 33* and brings into the present the memory of the sculpture by Umberto Boccioni, *Unique Forms of Continuity in Space*, 100 years after its creation in 1913. This piece evinces the fits and starts in MAM's history and reactivates the futurist movement, of which Boccioni was a leading figure. Retro-futuristic attributes allow the sculpture's form – which suggests a “struggle against an invisible force” – to be associated with the history of the museum itself. It should be remembered that *Panorama of Brazilian Art* was a show invented for the institution to reassume its activities. Throughout its history, the museum was housed at various locations before occupying the marquee at Ibirapuera Park. Boccioni's title celebrates an ambiguous “continuity.” Despite the loss of its original collection and not having a headquarters created specifically for it, MAM São Paulo ultimately endured and remained in the city.

Deyson Gilbert's style blends documentary and fiction, using episodes from the history of Boccioni's original work in plaster, cast in bronze for a total of four copies after the artist's death. Acquired by Ciccillo in 1952 for the collection of MAM, the piece was donated in 1963 to MAC USP. In 1972, it was traded in exchange for a sculpture by Henry Moore.

O filme de Deyson Gilbert inspirou o título do *Panorama 33*, que traz para o presente a memória da escultura de Umberto Boccioni, *Formas únicas da continuidade no espaço*, cem anos depois de sua criação em 1913. Esta peça evidencia os percalços que envolveram o MAM e reativa o movimento futurista, do qual Boccioni foi uma de suas figuras principais. Atributos retro-futuristas permitem associar a forma da escultura, que sugere uma “luta contra uma força invisível”, à própria história do museu. Vale lembrar que o *Panorama da Arte Brasileira do MAM* foi uma mostra inventada para a instituição retomar suas atividades. Ao longo de sua história, o MAM teve diversos endereços até ocupar a marquise do Ibirapuera. O título de Boccioni celebra uma “continuidade” ambígua. Apesar da perda de sua coleção original e de não ter uma sede criada com esta finalidade específica, o MAM São Paulo vingou e permaneceu na cidade.

O estilo de Deyson Gilbert mistura documentário e ficção, usando episódios da história do gesso original do Boccioni, fundido em bronze em quatro exemplares após a morte do artista. Adquirida por Ciccillo em 1952 para a coleção do MAM, a peça foi doada em 1963 ao MAC USP. Em 1972, consta que foi objeto de permuta para a aquisição de uma escultura de Henry Moore.



6. BASE GIRATÓRIA ELÉTRICA (1 RPM)



UMBERTO
ARTISTA
D'IT
TROVAVA
16 - VI



UI

BOCCIO

SOLDATO

ADIA

LA MORTE

1911

CLARA IANNI

b. 1987, São Paulo (SP)

Lives and works in São Paulo (SP) and Berlin (Germany)

n. 1987, São Paulo (SP)

Vive e trabalha em São Paulo (SP) e Berlim (Alemanha)

Although the works by Clara Ianni presented at *Panorama 33* were not created specifically on the basis of MAM São Paulo's history, they bear an undeniable affinity with the themes of modernity, architecture and landscape. The video *Aqui você pode sonhar* (2009) together with the mobile panels of the installation *Crítica dos ativos intangíveis ou Barragem* (2010) allude to the position of the pavilion below the marquee designed by Oscar Niemeyer.

The video shows the artist as she builds a wall little by little, blotting out the view of the park behind her. In the following work, thin zinc panels gain architectural pertinence due to their reflective and simultaneously non-transparent quality, since even if the museum is that place where "you can dream," its location makes it an obstacle within the free span of the marquee. For *P33*, whose exhibition design has done away with the classic white panels, these sheets reflect the structure of the exhibition space while disturbing and questioning the hegemony of the "white cube" espoused by the modernist ideology.

Embora os trabalhos de Clara Ianni apresentados no *Panorama 33* não tenham sido especificamente criados a partir da história do MAM São Paulo, é inegável sua afinidade com os temas da modernidade, da arquitetura e da paisagem. O vídeo *Aqui você pode sonhar* (2009) junto com os painéis móveis da instalação *Crítica dos ativos intangíveis ou Barragem* (2010) aludem à posição do pavilhão abaixo da marquise projetada por Oscar Niemeyer.

O vídeo mostra a artista erguendo pouco a pouco um muro, dando as costas para um parque e apagando sua visão. Na obra seguinte, painéis finos de zinco ganham pertinência arquitetônica dada sua qualidade ao mesmo tempo reflexiva e não transparente, pois se o museu é este lugar onde "você pode sonhar", sua localização se revela também um obstáculo no vão livre da marquise. Para o *P33*, cujo display dispensou a presença clássica de painéis brancos, essas placas tanto refletem a estrutura do espaço expositivo como atrapalham e questionam a hegemonia do "cubo branco" consagrado pela ideologia modernista.



DANIEL STEEGMANN MANGRANÉ

b. 1977, Barcelona (Spain)
Lives and works in Rio de Janeiro (RJ)

n. 1977, Barcelona (Espanha)
Vive e trabalha no Rio de Janeiro (RJ)

Geometric patterns are always appearing in the works by Daniel Steegmann Mangrané, not so much to affirm an adhesion to geometry as to attribute values that extrapolate the theories of formal perception. Organic material, the process of creation and experience – not only of the retina, but of the entire body – are the vectors that orient the artist's path in confronting the legacy of the modern constructive avant-garde movements.

For the gallery of the Grande Sala of MAM São Paulo, the artist has installed three curtains made of aluminum chains, fastened at one of their ends with metallic profiles. Arranged transversely to Lina Bo Bardi's blue and grey walls, each one bears a color that the visitor sees as superimposed filters. A single passage allows the circulation between the outlines that combine the straightness of the lines with the irregularity of the treetops. Translucent, but omnipresent, the layers provide a structure for the exhibition design of *Panorama 33* lacking the classic internal partitions, keeping only the building's original walls.

Padrões geométricos sempre apareceram nos trabalhos de Daniel Steegmann Mangrané, menos para afirmar uma adesão à geometria que para atribuir valores que extrapolam as teorias de percepção formal. A matéria orgânica, o processo de criação e a experiência, não apenas da retina, mas do corpo inteiro, são os vetores que orientam o percurso do artista ao enfrentar o legado das vanguardas construtivas modernas.

Para a Grande Sala do MAM São Paulo, o artista instalou três cortinas feitas em correntes de alumínio, fixadas apenas em uma de suas extremidades com perfis metálicos. Dispostas transversalmente às paredes azuis e cinzas de Lina Bo Bardi, cada uma traz uma cor que o visitante enxerga como filtros sobrepostos. Uma única passagem permite a circulação entre formas recortadas que combinam a retidão das linhas à irregularidade das copas de árvores. Translúcidas, porém onipresentes, as camadas estruturam a expografia do *Panorama 33*, que dispensou todos os painéis e tomou o partido de manter apenas as paredes originais do edifício.

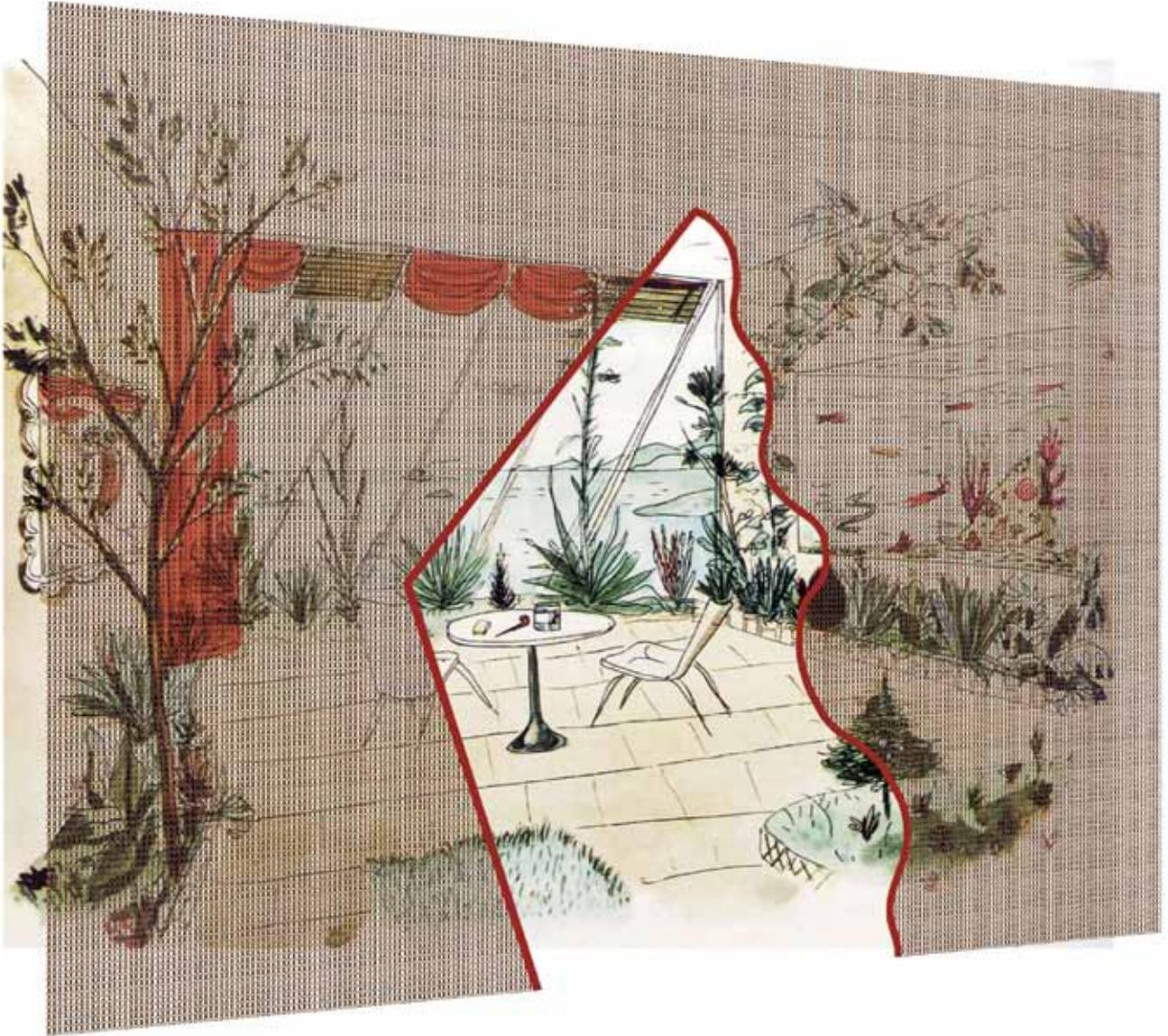
Vernacular e doméstico, 2013

Série de estudos de colagens digitais sobre desenhos de Lina Bo Bardi

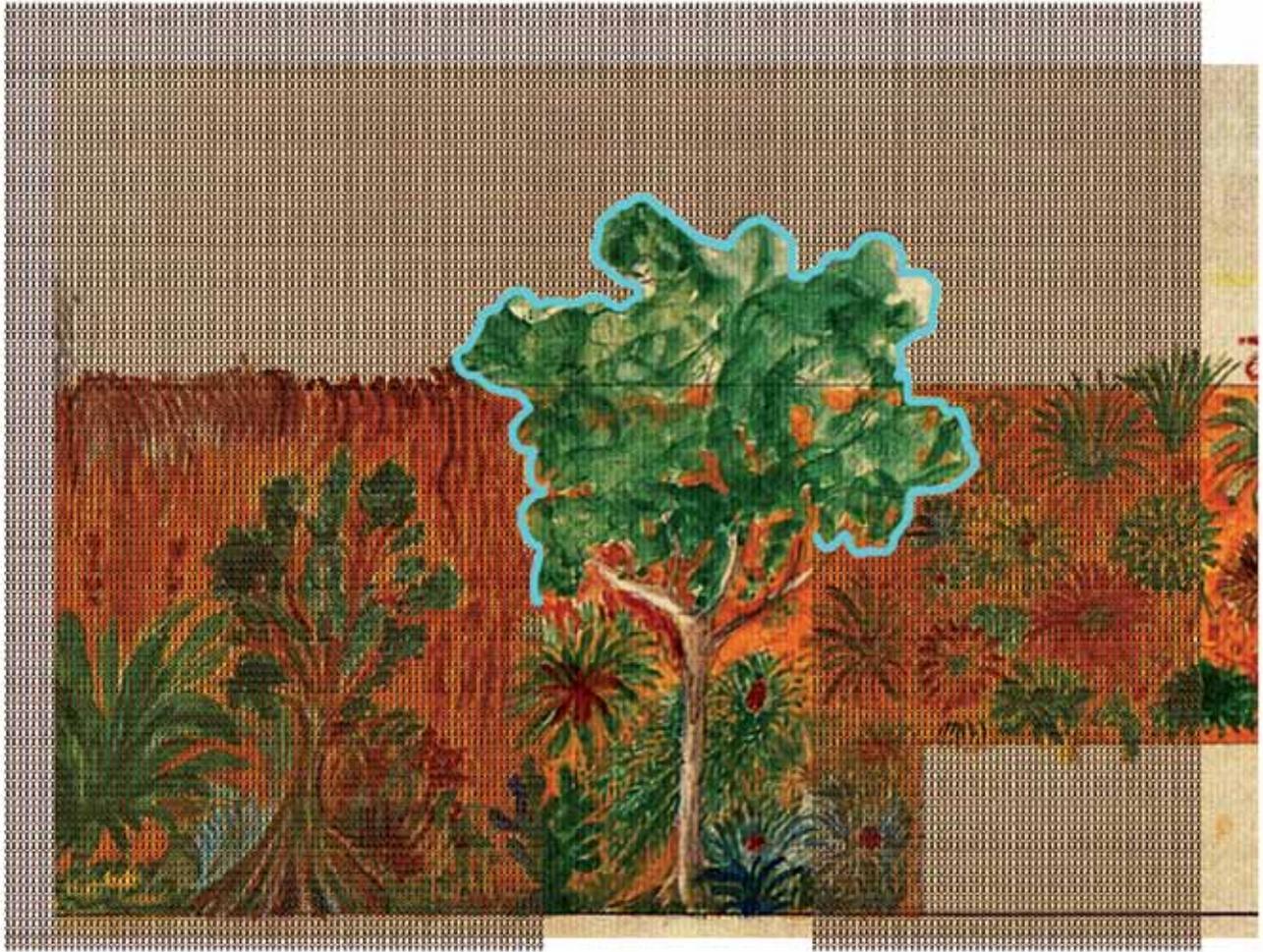
Series of studies of digital collages on Lina Bo Bardi's drawings

Nas páginas On the pages 98 e and 99

~, 2013







MONTEZ MAGNO

b. 1934, Timbaúba (PE)
Lives and works in Recife (PE)

n. 1934, Timbaúba (PE)
Vive e trabalha em Recife (PE)

Since the 1960s, art and architecture are two fields that have gone hand-in-hand for Montez Magno. Searching for an equidistant point between utopia and reality, experimentalisms and collective proposals, the artist has been developing an artistic path spanning for more than half a century, constructing a work with prospective features. In his words, the work "may or may not be concretized, being more in the way of the non-materialized aesthetic visualizations, whose realistic transmission can be purely oral." Montez wrote poems, created musical scores for symphonies, and made objects, drawings, paintings, scale models and environmental installations. His first solo show was held in 1957 at the Pernambuco branch of the Instituto dos Arquitetos do Brasil (Recife, PE).

The selection of the *Panorama 33* includes more than 20 works, made over the period from 1969 to 2013. They include the proposals for the Museu de Arte Contemporânea do Recife and *Museu-mausoléu* (1969–2013), in which Montez plans an underground mortuary room for himself, establishing an analogy between his own physical presence and the presence of artworks in museums. With a strong charge of irony, his *Cidades cúbicas* (1972) question urban planning, comparing it to the randomness of a dice game.

Arte e arquitetura são campos unidos desde os anos 1960 para Montez Magno. Em busca de um ponto equidistante entre utopia e realidade, experimentalismos e propostas coletivas, o artista construiu, ao longo de uma trajetória de mais de meio século, uma obra de características prospectivas. Em suas palavras, a obra "pode ou não ser concretizada, tratando-se mais de visualizações plásticas imaterializadas, cuja transmissão realística pode ser puramente oral". Montez escreveu poemas, partituras para sinfonias, fez objetos, desenhos, pinturas, maquetes e instalações ambientais. Sua primeira exposição individual foi realizada em 1957 no Instituto dos Arquitetos do Brasil, seção Pernambuco (Recife, PE).

A seleção do *Panorama 33* inclui mais de vinte trabalhos, de 1969 até hoje. Entre eles, estão as propostas para o Museu de Arte Contemporânea do Recife e o *Museu-mausoléu* (1969-2013), em que Montez planeja para si uma sala mortuária subterrânea, estabelecendo uma analogia entre sua presença física e a presença das obras em museus. Com grande carga irônica, suas *Cidades cúbicas* (1972) colocam em dúvida o planejamento urbano, comparado à aleatoriedade de um jogo de dados.

Museu-mausoléu, 1969-2013

Nas páginas seguintes On the next pages

Maquete de uma cidade cúbica n. 2, 1968

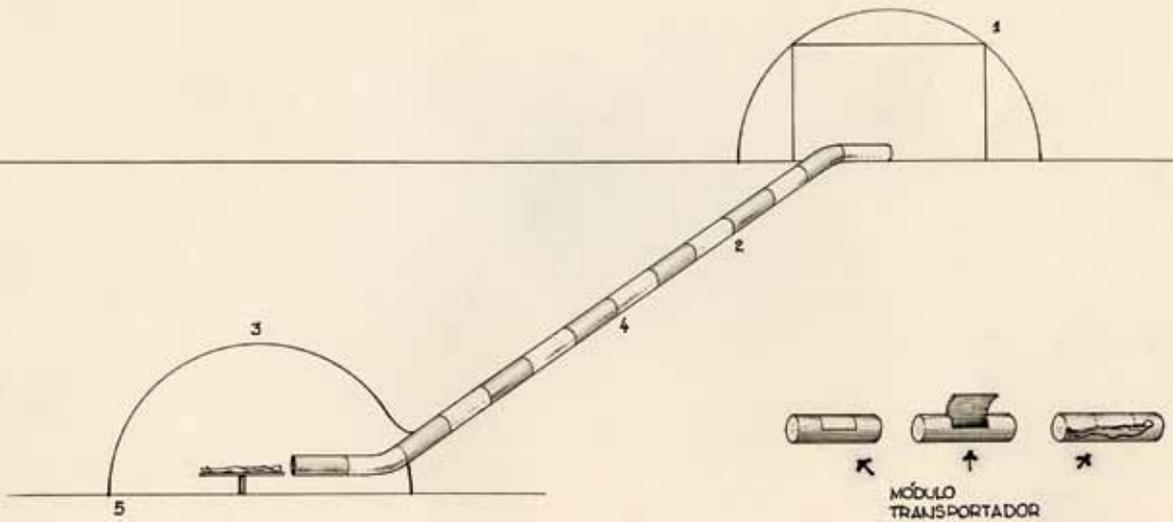
Galáxia, 1968-2013

Reductio (díptico diptych), 1971

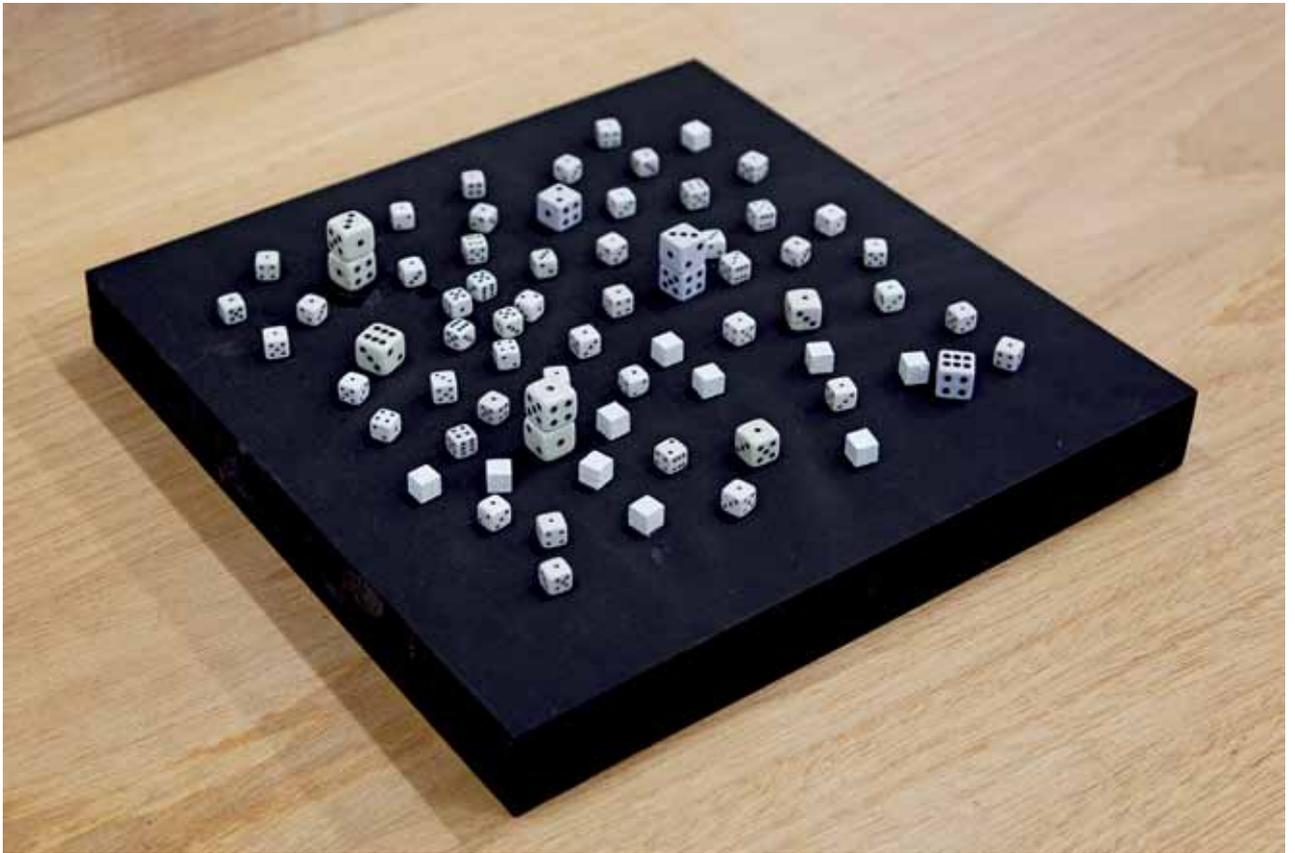
Nas páginas On the pages 150 e and 151

Museu de Arte Contemporânea no Recife, 2000

MM
MUSEU - MAUSOLÉU



- 1 MUSEU
- 2 TUBO CONDUTOR
- 3 CÂMARA MORTUÁRIA
- 4 MÓDULO TRANSPORTADOR
- 5 MAUSOLÉU









LINA BO BARDI

1914, Rome (Italy) – 1992, São Paulo (SP)

1914, Roma (Itália) – 1992, São Paulo (SP)

Together with Martim Gonçalves, Lina Bo Bardi was responsible for the exhibition *Bahia no Ibirapuera*. At that time, the building functioned as a storehouse and, since 1969, it houses the MAM São Paulo. They brought artifacts of Bahia and popular culture and created a scenography of curtains and rue leaves lining the floor. Due to the impact of the show, the space was nicknamed the Pavilhão Bahia.

The following year, Lina moved to Salvador, where she began to work toward the implantation of the Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), which was soon installed at Solar do Unhão, a large colonial-era house on the seashore. As the director of MAM-BA the architect conceived a program in which modern art and popular art shared a similar importance. She was intensively active in the city until 1964, when she withdrew from her position.

In 1982, Lina returned to the "Pavilhão Bahia" together with André Vainer and Marcelo Ferraz with the task of remodeling it and adapting it to the activities of MAM São Paulo. She integrated the space to the park, installed a glass shell all around the building, constructed staggered walls in blue and grey tones, and designed an auditorium, which, however, was not constructed on that occasion.

Junto com Martim Gonçalves, Lina Bo Bardi foi responsável pela exposição *Bahia no Ibirapuera*, no edifício que funcionava como almoxarifado, e que desde 1969 é sede do MAM São Paulo. Reuniram artefatos da cultura popular baiana e criaram uma cenografia de cortinas e folhas de arruda forrando o chão. Devido à repercussão da mostra, o espaço recebeu o apelido de Pavilhão Bahia.

No ano seguinte, Lina mudou-se para Salvador, onde iniciou o projeto do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), que logo viria a se instalar no Solar do Unhão, um casario colonial à beira-mar. Na direção do MAM-BA a arquiteta concebeu um programa em que a arte moderna e a arte popular dividiam similar importância. Sua atividade foi intensa na cidade até 1964, quando afastou-se do cargo.

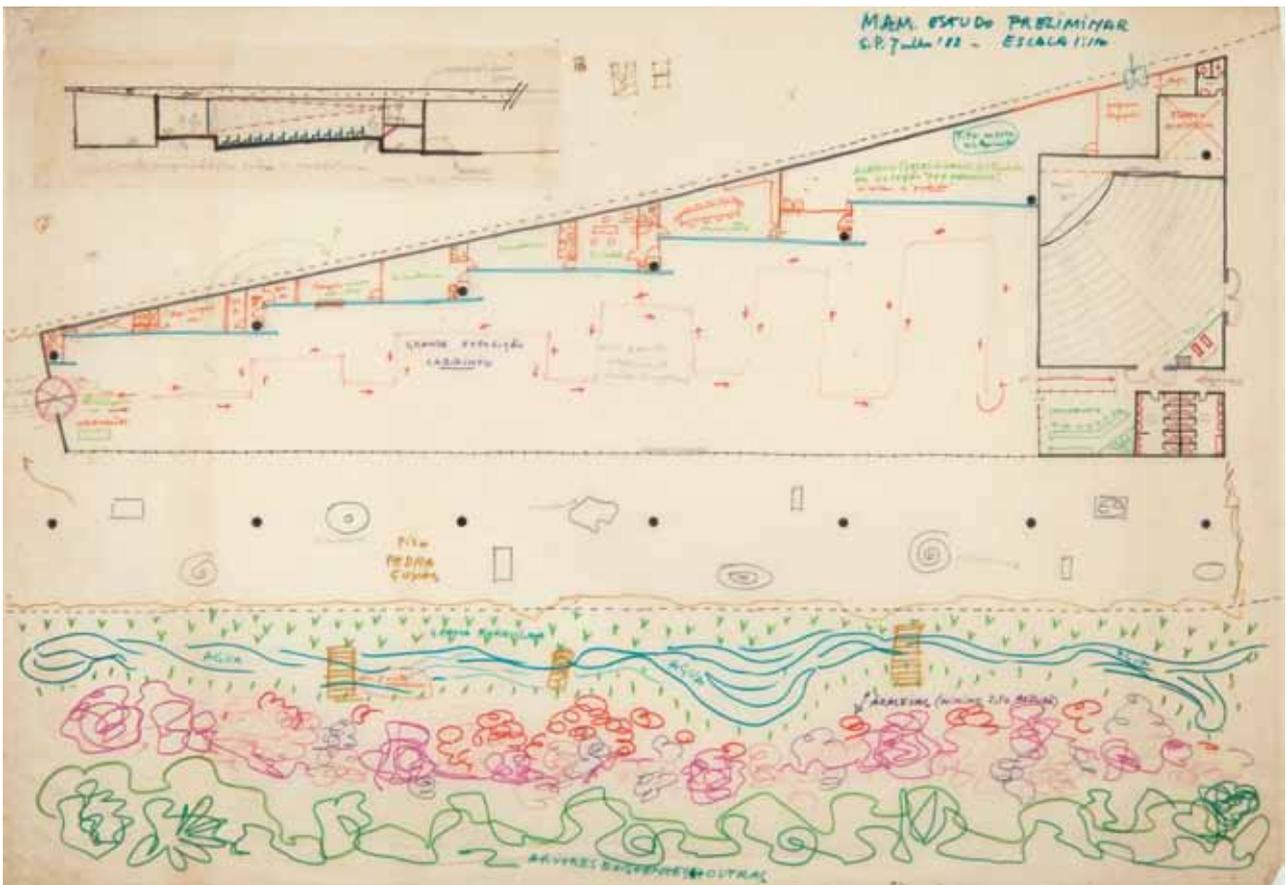
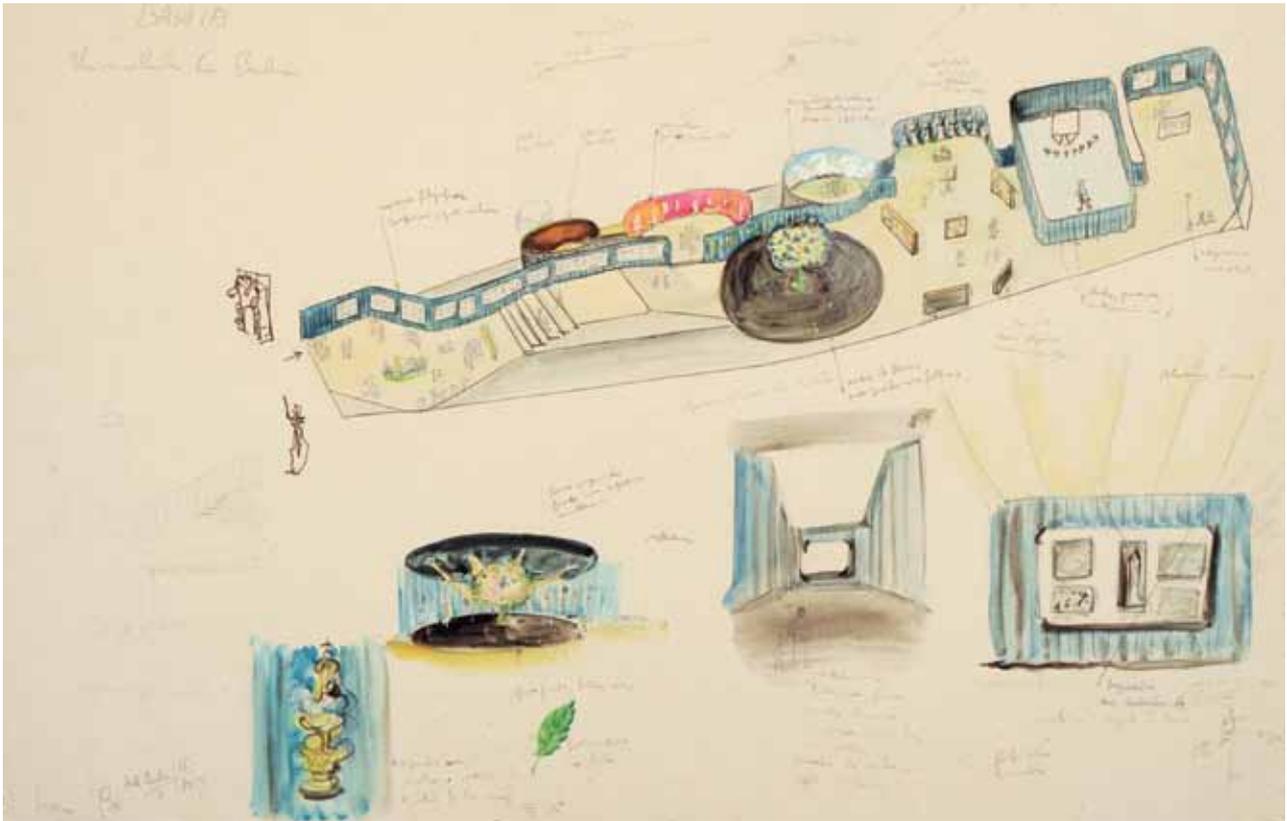
Em 1982, Lina voltou ao "Pavilhão Bahia", junto com André Vainer e Marcelo Ferraz, com a encomenda de reformá-lo e adaptá-lo para as atividades do MAM São Paulo. Integrou o espaço ao parque instalando uma face de vidro em todo o prédio, construiu paredes escalonadas em tons de azul e cinza e projetou um auditório, que não chegou a ser construído naquela ocasião.

Exposição *Bahia no Ibirapuera*, São Paulo, 1959

Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1982

Nas páginas On the pages 54 e and 55

Vista da exposição Exhibition view



PORFÍRIO VALLADARES

b. 1954, Pouso Alegre (MG)
Lives and works in Belo Horizonte (MG)

n. 1954, Pouso Alegre (MG)
Vive e trabalha em Belo Horizonte (MG)

The furniture at the disposal of visitors for sitting down and consulting the documentary archives of *Panorama 33* was designed by architect Porfírio Valladares. It provides rest areas within the exhibition. In the show, the three pieces all emphasize the use of carpentry and an appreciation for unpretentious techniques, supported in the “truth” of the types of wood used. Another thing that defines them is the way they are designed, based on reinterpretations of canonical designers whose first names inspired the titles.

The Lina Chairs (2005) borrow from Lina Bo Bardi their simplicity and bareness conveyed in the low cost of the piece's production. The Zaha Loveseat (2010) integrates the seat and back in a single curve, according to the deconstructivist precepts of international architect Zaha Hadid (Pritzker Prize, 2004). The Joaquim Chaise Longue (1999) is a homage to the Armchair Três Pés (1944) by Joaquim Tenreiro, a pioneer in proposing the synthesis between European forms and local materials, which culminated in Brazilian modern design.

O mobiliário para sentar e consultar os arquivos documentais do *Panorama 33* foi desenhado pelo arquiteto Porfírio Valladares. Funciona como áreas de descanso dentro da exposição. As três peças têm em comum a predominância da marcenaria e o apreço por técnicas sem pretensão, apoiadas na “verdade” das espécies de madeira utilizadas. Algo que também as define é o modo como são desenhadas, a partir de reinterpretações de autores canônicos que inspiraram os títulos.

As Cadeiras Lina (2005) tomam de Lina Bo Bardi a simplicidade e a “pobreza”, traduzidas no baixo custo de produção da peça. A Namoradeira Zaha (2010) integra assento e encosto em uma única curva, segundo preceitos do desconstrutivismo da arquiteta internacional Zaha Hadid (Prêmio Pritzker, 2004). A Chaise Joaquim (1999) homenageia a Poltrona de Três Pés (1944) de Joaquim Tenreiro, pioneiro em propor a síntese entre formas europeias e materiais locais, que culmina no design brasileiro moderno.

Cadeira Lina, 2004-08

Na página seguinte On the next page

Namoradeira Zaha, 2009-10







OSCAR NIEMEYER

1907–2012, Rio de Janeiro (RJ)

1907 – 2012, Rio de Janeiro (RJ)

When he designed a marquee approximately 620 meters long to connect his buildings in Ibirapuera Park, Oscar Niemeyer created the essential void of a modern urbanity, on the occasion of the celebrations for the 4th Centennial of São Paulo, in 1954. The idea was for nothing to be constructed under this marquee, thereby ensuring the free circulation of the public in sports and leisure activities. For this reason, when a pavilion was built there to serve as a storehouse, the architect considered it incompatible with his design; this same pavilion held the show *Bahia no Ibirapuera* in 1959, and thanks to an agreement for permission to use given by Mayor Faria Lima, since 1969 it has served as MAM's facilities.

In 1996, when asked to update the park's master plan, Niemeyer suggested that this temporary building be demolished and that a new building be constructed for the museum on the land between the end of the marquee and the Bienal Pavilion, where there is currently a parking lot. The project would give rise to a museum of 3,000 m², facing toward the Bienal and thus reaffirming the historical link between these two institutions.

Ao desenhar uma marquise de cerca de 620 metros de comprimento para conectar seus edifícios no Parque Ibirapuera, Oscar Niemeyer criou o vazio fundamental de uma urbanidade moderna, na ocasião dos festejos do IV Centenário de São Paulo, em 1954. Sob essa marquise, não deveria existir nada construído, permitindo somente a livre circulação do público em atividades de esporte e lazer. Por este motivo, o arquiteto considerou inadequada a permanência do pavilhão que surgiu com a função de almoxarifado, abrigou em 1959 a mostra *Bahia no Ibirapuera* e, desde 1969, graças a um termo de permissão de uso do prefeito Faria Lima, constitui a sede do MAM.

Em 1996, convidado a atualizar o Plano Diretor do Parque, Niemeyer sugeriu que esse edifício temporário fosse demolido e uma nova sede para o museu construída no terreno entre o fim da marquise e o Pavilhão da Bienal, onde hoje há um bolsão de estacionamento. O projeto geraria um museu de 3.000 m², voltado em direção à Bienal, o que reafirmaria o vínculo histórico entre ambas as instituições.

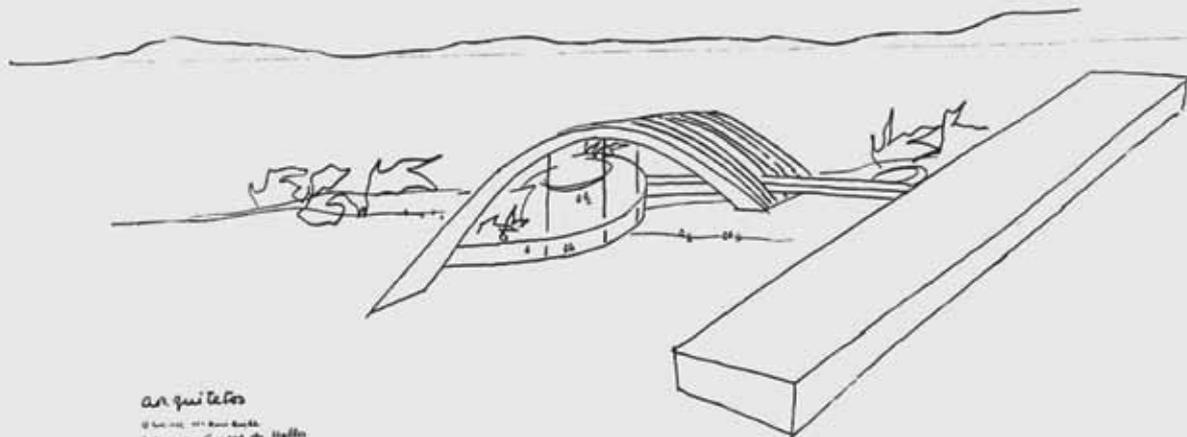
Esplanada necessária

A ideia é adaptar ao salão de Beaulieu um espaço que possa constituir ponto de encontro para o povo, em S. Paulo, se interessarem pelas artes e pela cultura.

Como o Centro Pompidou de Paris, nele será possível com o apoio de um indivíduo, tomar contato com os assuntos mais atuais ou revisar o que no passado se ignorava e vida do homem.

04

Rio 27.7.93 *Alc*



PERSPECTIVA

|

AFFONSO EDUARDO REIDY

1909, Paris (France) – 1964, Rio de Janeiro (RJ)

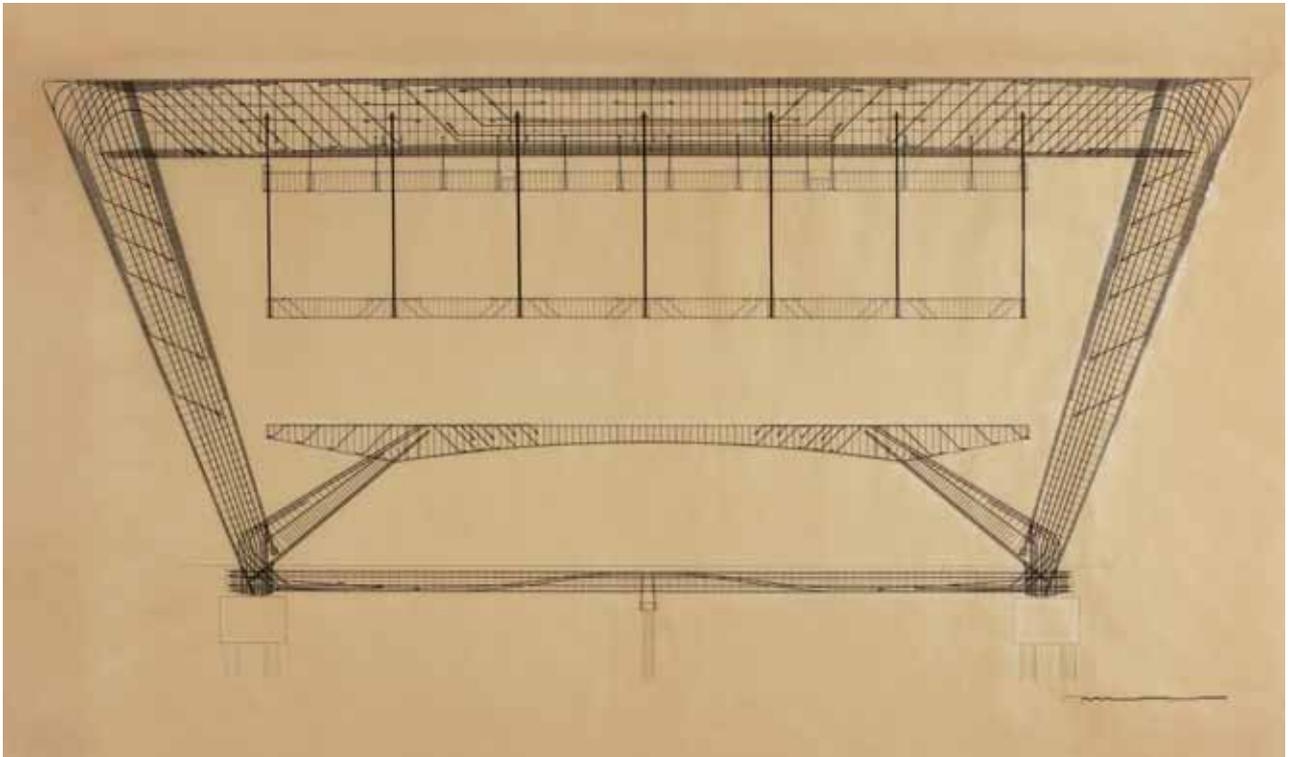
In the early 1950s Affonso Reidy, then Director of Urbanism of the Rio de Janeiro City Government, was requested to design the landfilled area known as Aterro do Flamengo and to build the new facilities of the Museu de Arte Moderna of Rio de Janeiro (MAM RJ) between Guanabara Bay and the roadways, surrounded by Burle Marx's landscaping. Thus, some six years after its inauguration in 1948 in a room at Banco Boavista, before which it had spent some months at the Ministry of Education and Health, MAM RJ gained its own building.

Civil engineer Carmen Portinho made the structural calculations, and construction began in 1954. Its completion took place in three parts: the school block was ready in 1958, the exhibition block in 1967, and the theater block only in 2006. The exhibition galleries, enclosed in a glass box and lacking internal columns, receive natural light and allow for greater flexibility in the setup of shows. The use of an external rib structure in prestressed concrete allowed the nearly 3,500-square-meter exhibition block to be lifted off the ground, creating a wide-open floor plan and a view of the landscape with a globally acclaimed architecture.

1909, Paris (França) – 1964, Rio de Janeiro (RJ)

Então Diretor de Urbanismo da Prefeitura do Rio de Janeiro, Affonso E. Reidy foi convidado a projetar o Aterro do Flamengo e, entre a Baía de Guanabara e as autopistas, rodeado pelo paisagismo de Burle Marx, a edificar a nova sede do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ). Depois de ter sido inaugurado em 1948 nas dependências do Banco Boavista e permanecido anteriormente alguns meses no Ministério da Educação e da Saúde, o MAM RJ ganhou seu próprio edifício.

A engenheira Carmen Portinho fez os cálculos estruturais e a construção iniciou-se em 1954. Sua conclusão aconteceu em partes: o bloco escola ficou pronto em 1958, o bloco para as exposições em 1967 e o teatro apenas em 2006. As galerias expositivas, revestidas por uma caixa de vidro e destituídas de colunas internas, recebem luz natural e permitem maior flexibilidade nas montagens. O uso de pórticos transversais em concreto protendido permitiu que o volume de cerca de 3.500 m² do bloco de exposições fosse elevado do térreo, criando uma planta livre e uma vista da paisagem com uma arquitetura mundialmente aclamada.



MICHEL AERTSENS

19--?, Brussels (Belgium)? 19--?, Rio de Janeiro (RJ)

19--?, Bruxelas (Bélgica)? 19--?, Rio de Janeiro (RJ)

The name of Michel Aertsens often accompanies that of Marcel Gautherot, both of whom are top photographers whenever the subject is Brazilian modern architecture. The spreading of awareness concerning Brazilian architecture in Europe and the United States had three great moments: *Brazil Builds*, *Latin American Architecture since 1945*, and *Modern Architecture in Brazil*, on the occasion of traveling shows organized by the Ministry of Foreign Relations, which contributed to propagating the image of a “better” Brazil.

The photographers of architecture are recognized for the sobriety of their language. Although considered only “documentary,” their images circulate in a wide range of publications. It is worth noting the significant role played by the magazines *Habitat*, directed by Pietro Maria Bardi and Lina Bo, and *Módulo*, by Oscar Niemeyer. Besides the museums, Aertsens’s lens also registered the architecture of residences (in São Conrado, 1955) and the Posto de Puericultura in Rio de Janeiro (honorable mention at the VI Bienal de São Paulo), always respecting their sober and formal economy.

O nome de Michel Aertsens costuma acompanhar o de Marcel Gautherot, ambos tendo sido fotógrafos requisitados quando o assunto era arquitetura brasileira moderna. A difusão da arquitetura brasileira na Europa e nos Estados Unidos teve três grandes momentos: *Brazil Builds*, *Latin American Architecture since 1945* e *Modern Architecture in Brazil*, por ocasião de mostras itinerantes organizadas pelo Ministério das Relações Exteriores que contribuíram para propagar a imagem de um Brasil “melhor”.

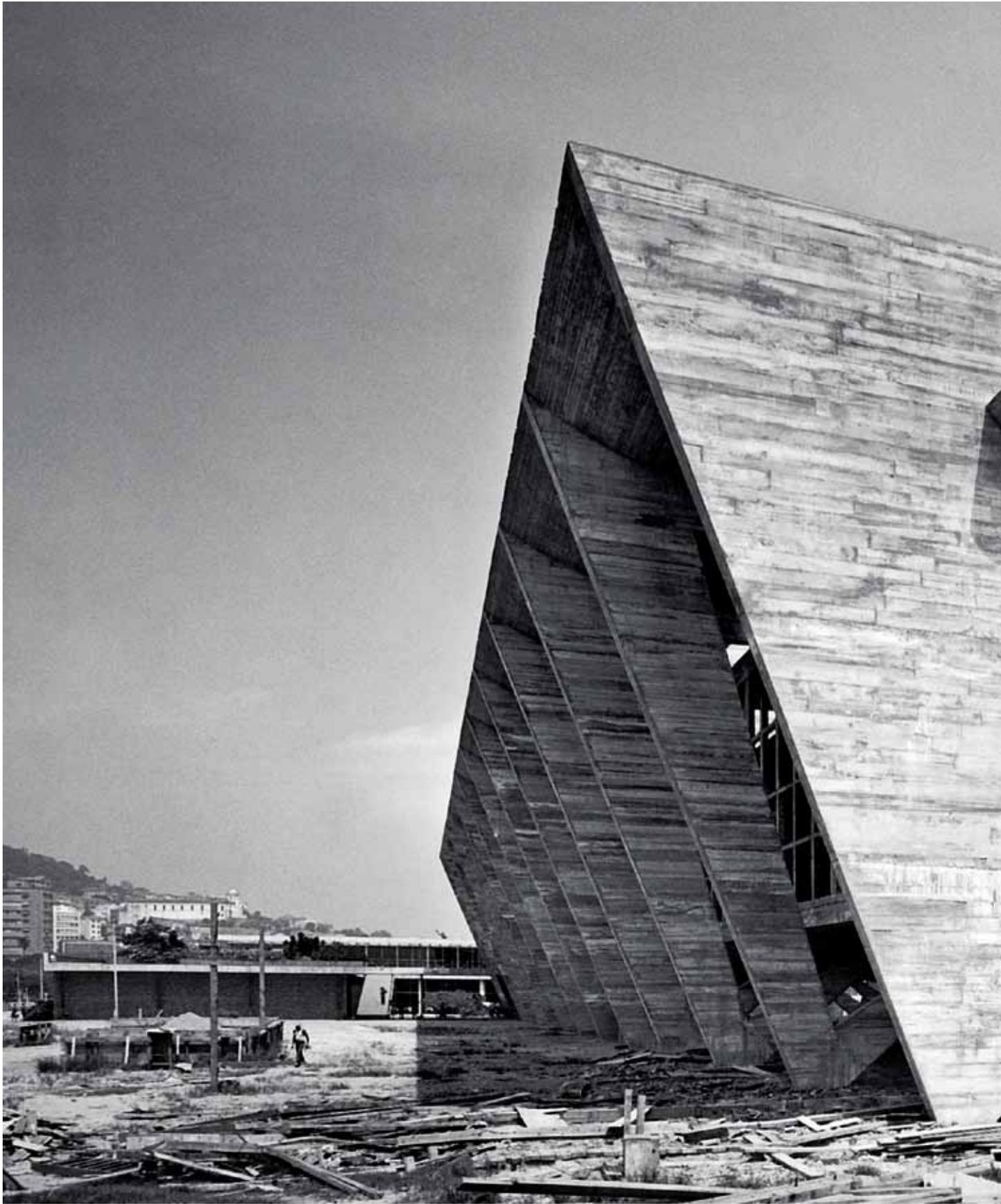
Os fotógrafos de arquitetura são reconhecidos pela sobriedade de sua linguagem. Ainda consideradas apenas “documentais”, suas imagens circularam por diversas publicações. Cabe destacar o papel que tiveram as revistas *Habitat*, dirigida por Pietro Maria Bardi e Lina Bo e *Módulo*, de Oscar Niemeyer. Além de museus, a lente de Aertsens registrou também as plantas de residências (em São Conrado, 1955) e o Posto de Puericultura no Rio de Janeiro (menção na VI Bienal de São Paulo), com a característica de respeitar uma economia sóbria e formal.

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Bloco de Exposições. Escada helicoidal, dez. 1956

Na página seguinte On the next page

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Bloco de exposições, fachada leste, fev. 1960







FERNANDA GOMES

PAT KILGORE

Fernanda Gomes, b. 1960, Rio de Janeiro (RJ)
Lives and works in Rio de Janeiro (RJ)
Pat Kilgore, b. 1955, Tennessee (United States)
Lives and works in Rio de Janeiro (RJ)

Fernanda Gomes, n. 1960, Rio de Janeiro (RJ)
Vive e trabalha no Rio de Janeiro (RJ)
Pat Kilgore, n. 1955, Tennessee (Estados Unidos).
Vive e trabalha no Rio de Janeiro (RJ)

One seldom encounters dialogues between art and architecture that do not vie against each other. The exhibition by Fernanda Gomes at MAM RJ in 2011-12 was a rare elegy to the museum's architecture because it did not seek to eliminate its characteristics. With an oeuvre that has always emphasized questions such as instability and transitoriness, the artist has nevertheless managed to impress her mark and to lovingly occupy each corner of the room, leaving visible the structure conferred by Affonso E. Reidy to one of the jewels of Brazilian modern architecture.

Pat Kilgore recorded this installation by means of a panoramic image which, thanks to the resource of interactivity, allows for a virtual walk through MAM RJ. Although they both arose in 1948, under the influence of the Museum of Modern Art (MOMA) of New York, MAM SP and MAM RJ are different in terms of their political and projectual aims. *Panorama 33* simulates a situation in which MAM RJ finds itself "inside" MAM São Paulo in order to shed light on the differences between a museum with facilities constructed specifically to serve its needs as compared to a museum housed in an adapted space.

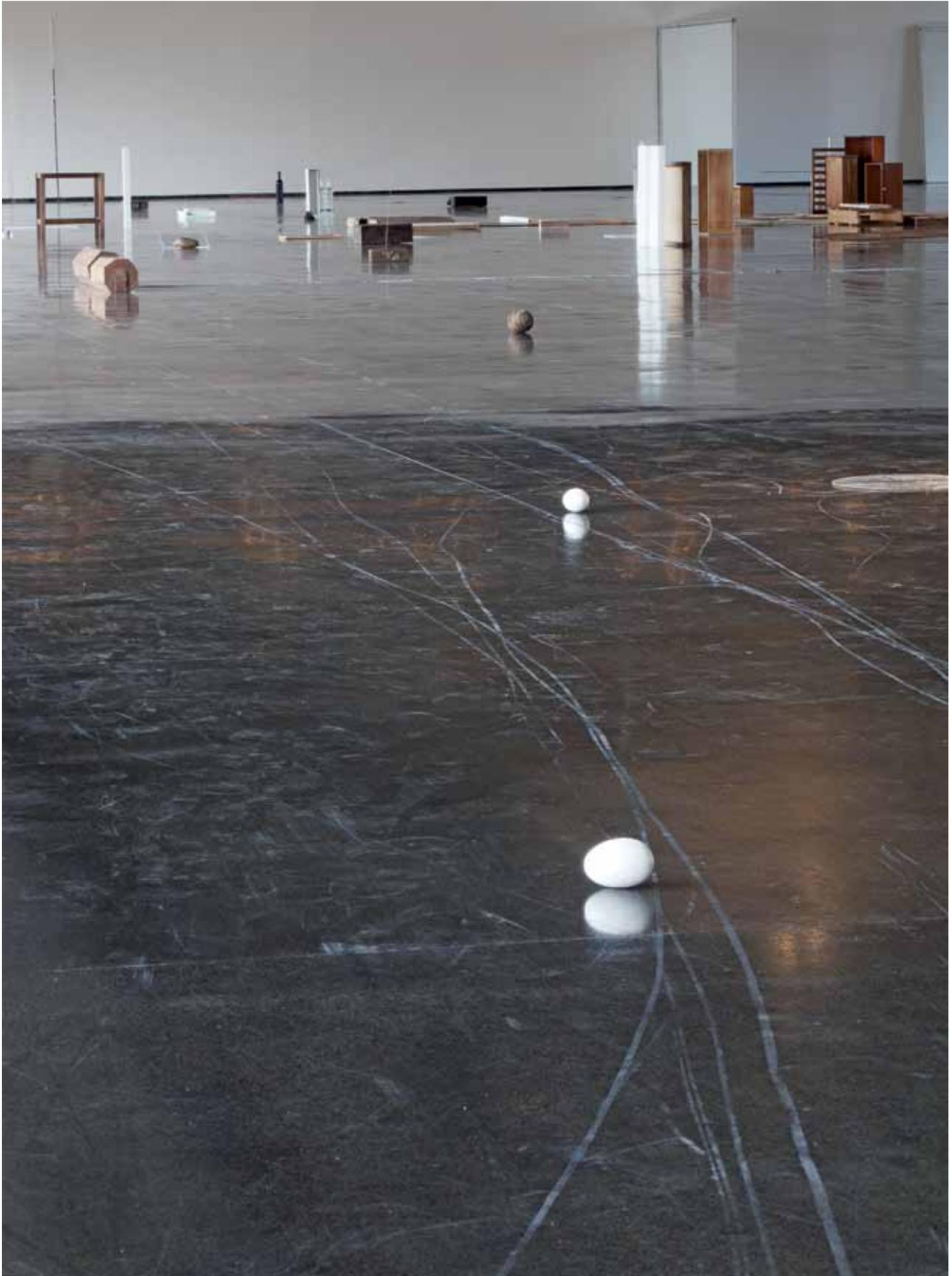
É difícil encontrar diálogos entre arte e arquitetura que não esbarrem em competições. A exposição de Fernanda Gomes no MAM RJ em 2011-12 foi um raro elogio à arquitetura do museu porque não procurou eliminar suas características. Com uma obra que sempre enfatizou questões como a instabilidade e a transitoriedade, a artista conseguiu, no entanto, imprimir sua marca e ocupar amorosamente cada canto da sala, deixando à vista a poderosa estrutura conferida por Affonso E. Reidy para uma das joias da arquitetura moderna brasileira.

Pat Kilgore registrou essa instalação por meio de uma imagem panorâmica digital que, graças ao recurso de interatividade, permite um passeio virtual dentro do MAM RJ. Embora tenham surgido em 1948, sob a influência do Museum of Modern Art (MOMA) de Nova York, os museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro são distintos em termos de vontade política e projetual. *Panorama 33* simula uma situação em que o MAM RJ se encontra "dentro" do MAM São Paulo a fim de poder evidenciar as diferenças entre um museu com sede construída para exercer suas funções e um museu dentro de um espaço adaptado para tal.

Fernanda Gomes, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2011

Na página seguinte On the next page

Panorâmica digital realizada por Pat Kilgore, composta de 833 fotografias
Digital panoramic performed by Pat Kilgore, composed of 833 photos, 2012







ANDRADE MORETTIN ARQUITETOS

Marcelo Morettin and Vinicius de Andrade
1997, São Paulo (SP)

Marcelo Morettin e Vinicius de Andrade
1997, São Paulo (SP)

The slope between the architectural set by Oscar Niemeyer at a higher elevation, near Av. Pedro Álvares Cabral, and the central lake of Ibirapuera Park, at a lower level, provided the basis for the Andrade Morettin firm to conceive MAM São Paulo's new building. The design is based on the park's topography, opening a slot 25 meters wide and about 150 meters long, extending from a tributary stream of the lake up to the area just behind the building, presently the site of a parking lot.

This cut would be flooded with water to form the central patio of an underground MAM. All the museum's programs would be arranged around it: exhibition galleries, classrooms, the library, administrative offices, the auditorium and a storage area large enough to house the entire collection. The current building, also known as the Pavilhão Bahia, would be demolished, the only thing remaining under the marquee being the access leading to the new MAM. The marquee would become free of the current volume, but would reaffirm the museum's place within Ibirapuera Park and its identity with this inestimable modern heritage of São Paulo.

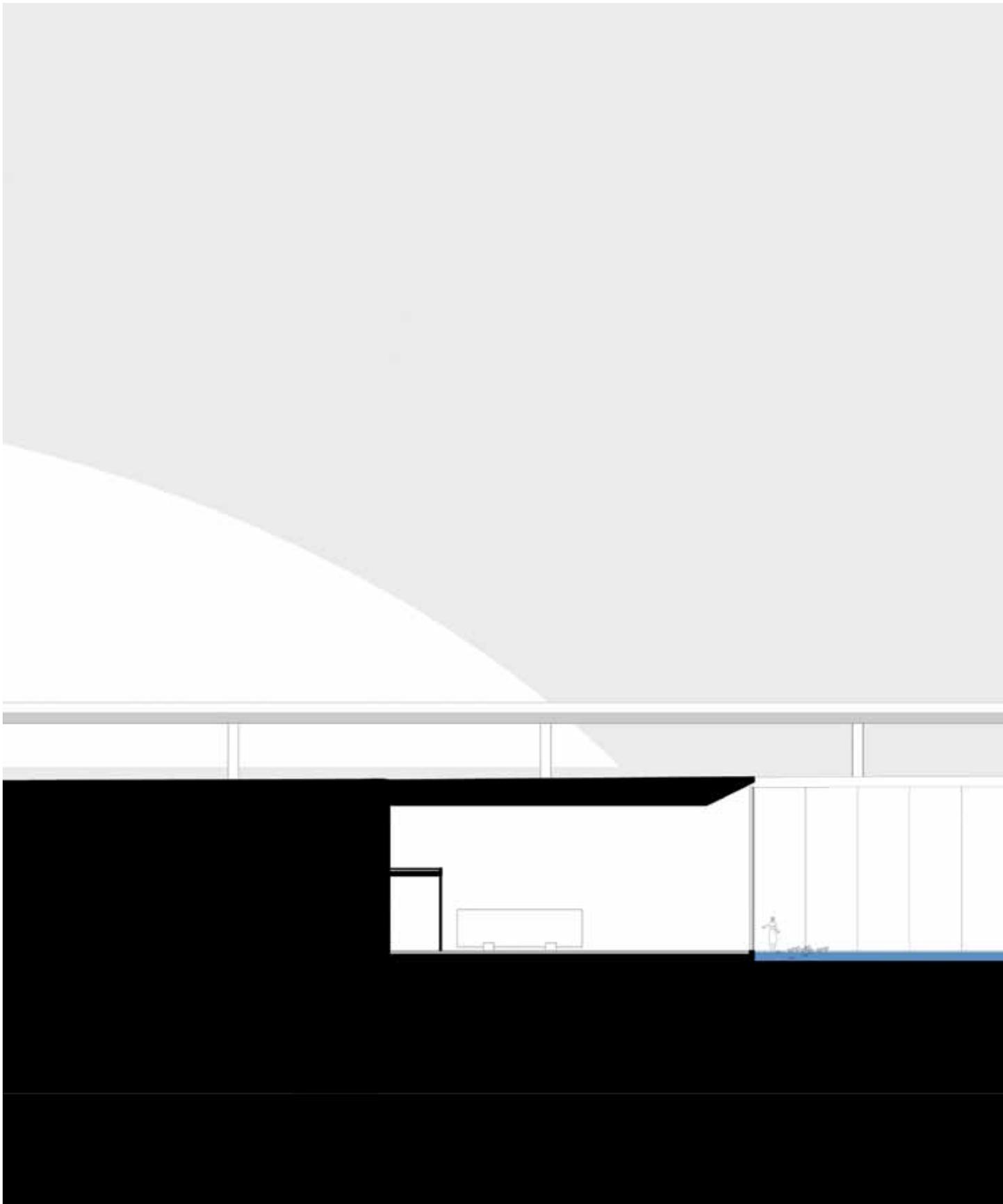
PROJECT SPECIFICATIONS ON PAGE 208

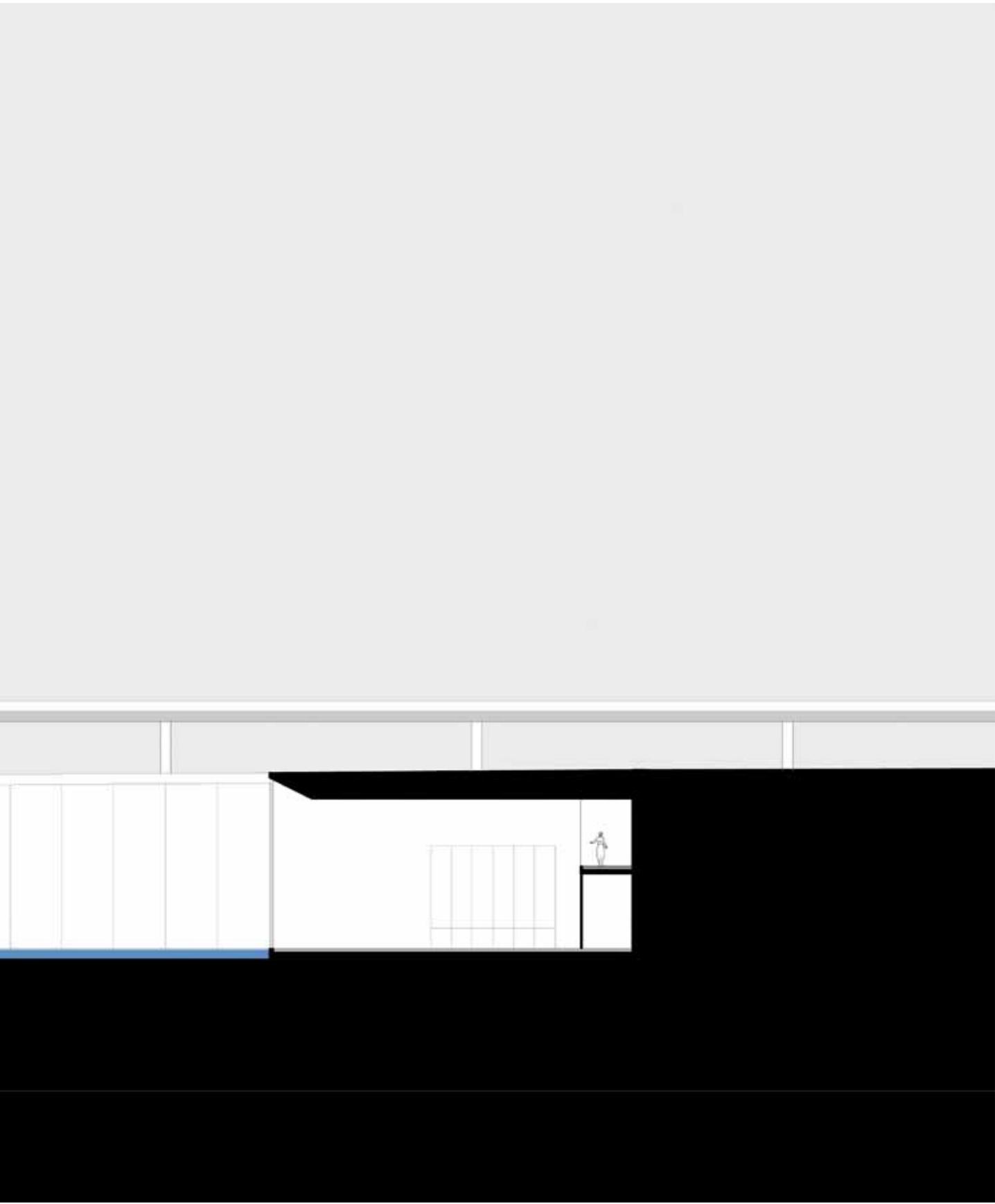
O declive entre o conjunto arquitetônico de Oscar Niemeyer em uma cota mais alta, perto da Av. Pedro Álvares Cabral, e o lago central do Parque Ibirapuera, em uma cota mais baixa, originou a reflexão do escritório Andrade Morettin para conceber uma nova sede para o MAM São Paulo. O projeto tira partido da topografia do parque, abrindo uma fenda de 25 metros de largura e cerca de 150 de extensão, de um afluente do lago até o terreno do atual estacionamento situado atrás do museu.

Esse corte seria inundado pela água e formaria o pátio central de um MAM subterrâneo. Em torno dele, seriam organizados os programas do museu: galerias expositivas, salas de aula, biblioteca, administração, auditório e uma reserva técnica com capacidade para abrigar todo o acervo. O edifício atual, também conhecido como Pavilhão Bahia, seria demolido, restando sob a marquise apenas o acesso que levaria ao novo MAM. A marquise ficaria livre do volume atual, mas reafirmaria o lugar do museu dentro do Ibirapuera e sua identidade com esse inestimável patrimônio moderno de São Paulo.

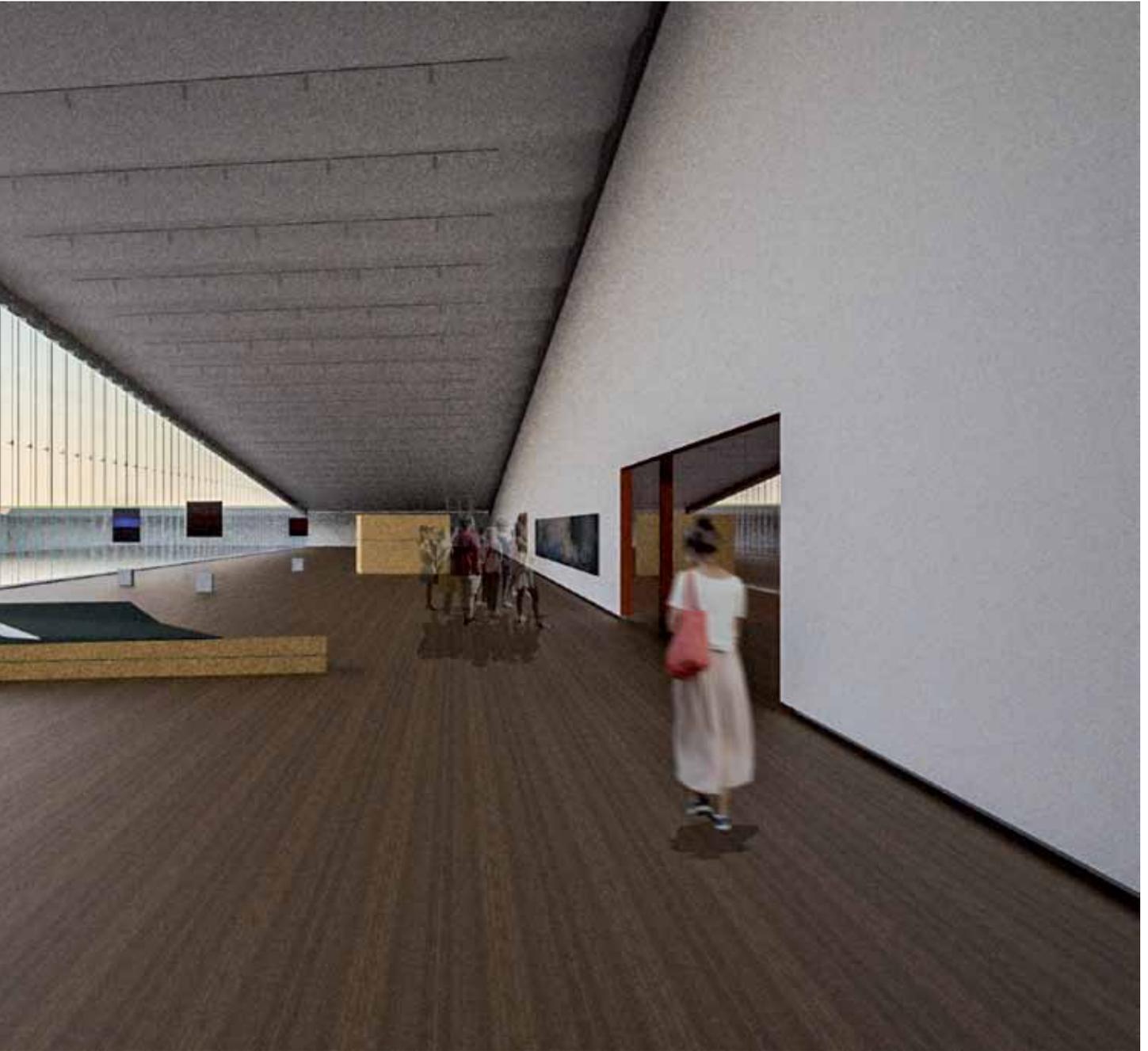
MEMORIAL DESCRITIVO DO PROJETO NA PÁGINA 208



















VITOR CESAR

b. 1978, Fortaleza (CE)
Lives and works in São Paulo (SP)

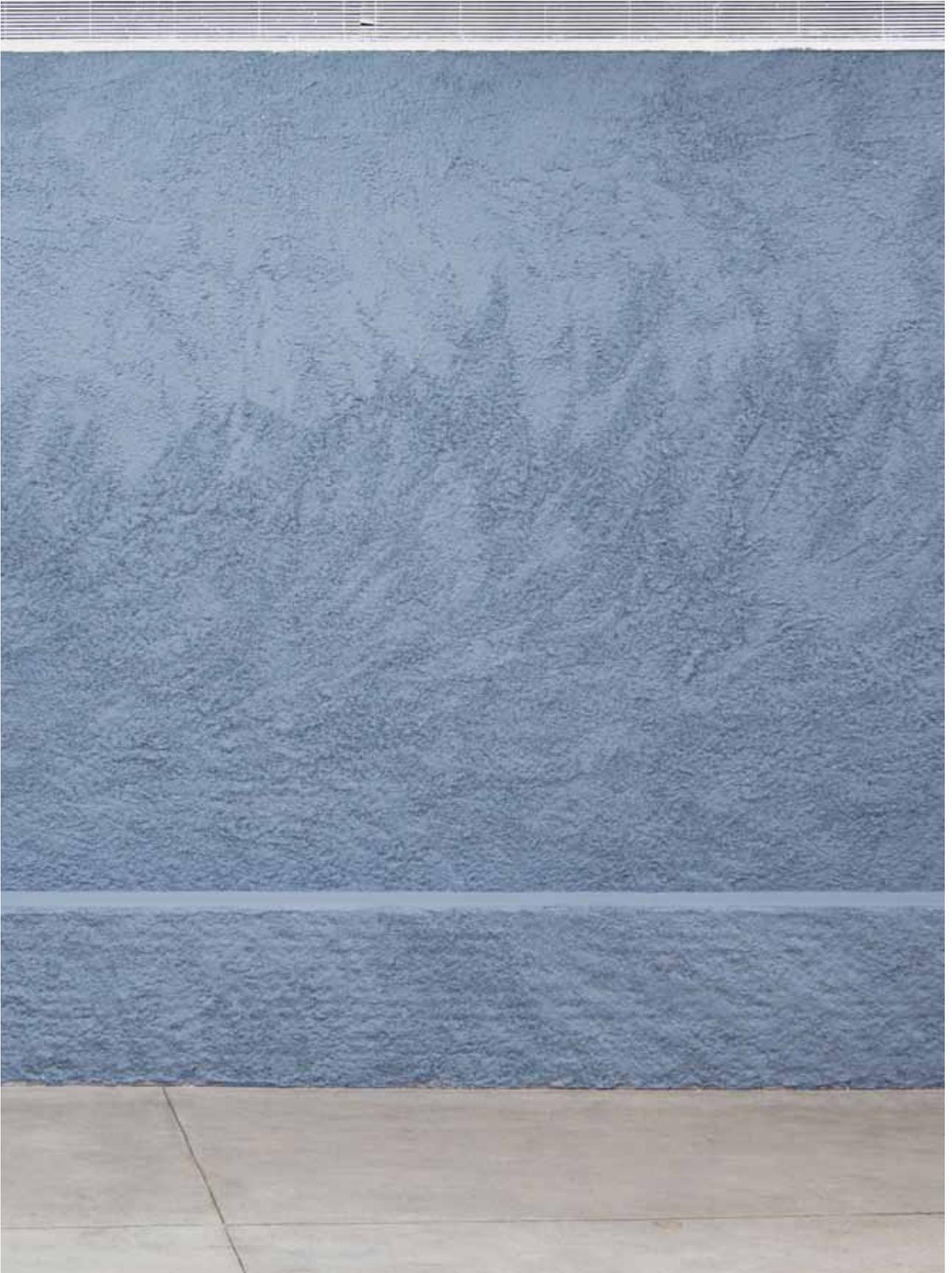
n. 1978, Fortaleza (CE)
Vive e trabalha em São Paulo (SP)

Vitor Cesar has proposed a site-specific intervention at MAM São Paulo, aimed at dismantling the logic of the supposedly “neutral” space. Running counter to the acclaimed modern paradigm, he has made an indirect homage to Lina Bo Bardi’s vernacular and brutalist architecture and to the rough texture of the buildings of 1980 Pritzker Prize-winning Mexican architect Luis Barragán.

With the collaboration and experience of mason Manoel da Silva, Vitor Cesar learned how to prepare a wall for the museum’s gallery. The bricks the wall is made of are normally covered by a layer of roughcast cement, followed by plaster and finally paint. By suppressing the finishing steps, the artist aims to lend visibility to the manual work that is normally concealed. By means of the exposed roughcast, he sheds light on the manual work of laborers who are generally relegated to a low social status on the worksite by architects and engineers. A bench along the wall reinforces the existence of a work that lays claim to a functional meaning. An indissociable element of the exhibition display, the wall of roughcast is fused with the museum’s architecture.

Vitor Cesar propõe uma intervenção *site-specific* no MAM São Paulo, com o intuito de desmontar a lógica do espaço supostamente “neutro”. Para contrapor-se ao aclamado paradigma moderno, faz uma homenagem indireta à arquitetura vernacular e brutalista de Lina Bo Bardi e à textura áspera das edificações do arquiteto mexicano Luis Barragán, prêmio Pritzker de 1980.

Com a colaboração e a experiência do pedreiro Manoel da Silva, Vitor Cesar aprendeu como preparar uma parede para a galeria do museu. Sobre os tijolos com os quais foi construída, além de uma argamassa de cimento e areia, essa superfície deveria receber massa corrida e, finalmente, a tinta. Ao suprimir as etapas de acabamento, o artista quer dar visibilidade ao trabalho da mão de obra que sempre fica oculta. Com o chapisco em primeiro plano, põe em evidência o fazer manual de uma categoria social geralmente desprestigiada no canteiro de obras por arquitetos e engenheiros. Um banco ao longo da parede reforça a existência de uma obra que reivindica um sentido funcional. Elemento indissociável do *display* expositivo, a parede de chapisco se funde na arquitetura do museu.



spbr

Angelo Bucci, Ciro Miguel,
Juliana Braga, Nilton Suenaga, Tatiana Ozzetti
e Victor Próspero. Structure: Andrea Pedrazzini
2003, São Paulo (SP)

Angelo Bucci, Ciro Miguel,
Juliana Braga, Nilton Suenaga, Tatiana Ozzetti
e Victor Próspero. Estrutura: Andrea Pedrazzini
2003, São Paulo (SP)

According to the proposal of spbr, the building of MAM São Paulo would stop being a dissident member of the architectural set of Ibirapuera Park and would instead circumscribe it, turning this undisputed modern heritage of the city into a permanent collection. Designed as a perfect square, each side 750 meters long and 10 meters wide, the museum would become a scenic lookout extending above the Bienal Pavilion, the Oca, the Museu Afro Brasil, the Pavilhão das Culturas Brasileiras, the Auditório Ibirapuera, the marquee and the green spaces of Ibirapuera Park.

This new construction, suspended 10 meters above the ground, would extend across Av. Pedro Álvares Cabral and reestablish a link with the Pavilhão da Agricultura (ex-Detran and currently MAC USP), whose design is integrated with that of the park. Its rectilinear design would establish a dialogue with Niemeyer's curves. Given its scale and proximity with Congonhas Airport, the new MAM would be seen from the air as a work of Land Art tearing across the fabric of the topography. In its interior, the building would have a simple and flexible structure, allowing it to change the arrangement of its spaces to attend to different programs of the museum.

PROJECT SPECIFICATIONS ON PAGE 209

Seguindo a proposta do spbr, o edifício do MAM São Paulo deixaria de ser uma dissidência do conjunto arquitetônico do Parque Ibirapuera e passaria a circunscrevê-lo, tornando esse incontestado patrimônio moderno da cidade acervo permanente. Projetado como um quadrado perfeito, com arestas de 750 metros de extensão e cerca de dez de largura cada, o museu se converteria em um privilegiado mirante sobre o Pavilhão da Bienal, a Oca, o Museu Afro Brasil, o Pavilhão das Culturas Brasileiras, o Auditório Ibirapuera, a marquise e os espaços verdes.

Essa nova construção, suspensa a dez metros do chão, atravessaria a Av. Pedro Álvares Cabral e restabeleceria um vínculo com o Pavilhão da Agricultura (ex-Detran e atual MAC USP), projeto integrado ao parque. Seu desenho retilíneo criaria um diálogo com as curvas de Oscar Niemeyer. Dada sua escala e proximidade do aeroporto de Congonhas, o novo MAM seria visto de avião como uma obra da Land Art que rasga a topografia do terreno. Em seu interior, o edifício teria uma estrutura simples e flexível, podendo mudar a disposição de seus espaços e atender diversos programas do museu.

MEMORIAL DESCRITIVO DO PROJETO NA PÁGINA 209









TUNEL AYRTON SENNA

Marg. Pinheiros
Morumbi



Av. J. Kubit
Itaim



COMPLEXO VIA



TACOA

Rodrigo Cerviño Lopez and Fernando Falcon
2005, São Paulo (SP)

Rodrigo Cerviño Lopez e Fernando Falcon
2005, São Paulo (SP)

Tacoa's design for a new MAM São Paulo calls for a promenade from the Bienal Pavilion to MAC USP, inaugurated last year in the building that was formerly the Pavilhão da Agricultura and the headquarters of Detran (Departamento Estadual de Trânsito). This building, despite belonging to the original architectural set of Ibirapuera Park, is currently separated from the other buildings by Av. 23 de Maio.

To reestablish the historical link between the three cultural institutions founded by Ciccillo Matarazzo, Tacoa is proposing a building-overpass in the form of an arch, 34 meters wide and 600 meters long. The experience of walking in this constructed space, for the most part elevated from the ground, would begin by way of a short underground passageway. After passing under the Bienal Pavilion, it would end at a public square where the museum's entrance would be located.

Divided into three staggered floors, each double the length of the one below it, the new MAM would have a restaurant and a bar on the first floor, exhibition rooms on the second floor, and its collection and administrative offices on the third floor. This top floor, the largest in area, would solve the deficiencies of the museum's current offices and collection storage area, thus allowing for the consolidation of an institution effectively equipped to show the artworks acquired through a proactive program.

PROJECT SPECIFICATIONS ON PAGE 212

O projeto da Tacoa para um novo MAM São Paulo permite uma *promenade* da Bienal até o MAC USP, inaugurado no ano passado no antigo Pavilhão da Agricultura usado pelo Detran (Departamento Estadual de Trânsito). Esse edifício, apesar de pertencer ao conjunto original do Parque Ibirapuera, está hoje separado dele pela Av. 23 de Maio.

Restabelecendo o elo histórico que liga três instituições culturais oriundas de Ciccillo Matarazzo, a Tacoa propõe um edifício-passarela em forma de arco, com 34 metros de largura e 600 de comprimento. A experiência de andar nesse espaço construído, majoritariamente elevado do chão, começaria com a travessia de uma pequena viela subterrânea. Após passar sob a Bienal, culminaria em uma praça onde ficaria a entrada do museu.

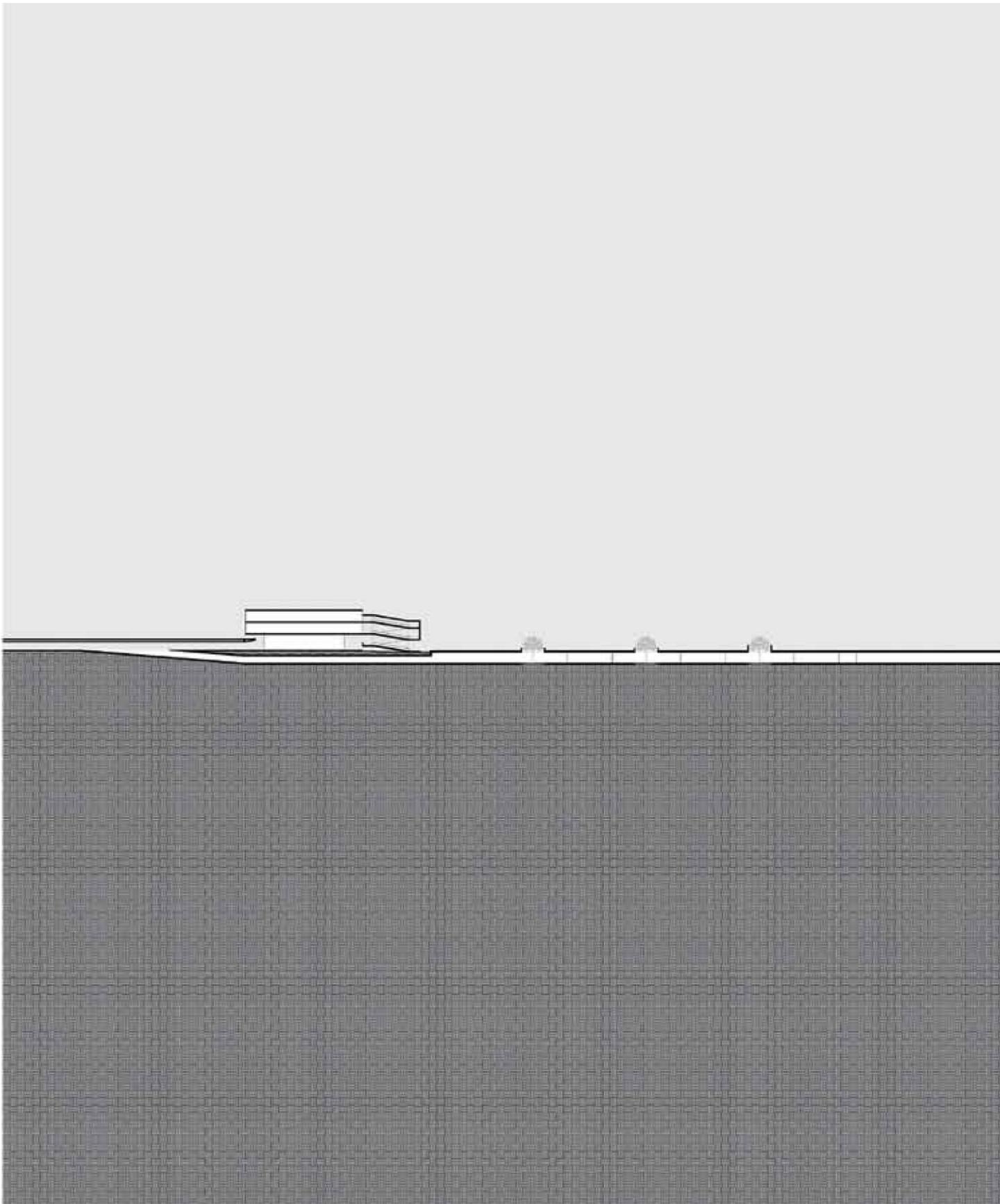
Dividido em três pavimentos escalonados, cada qual com o dobro de extensão do anterior, o novo MAM teria um restaurante e um bar no primeiro andar, salas expositivas no segundo e no terceiro, onde também ficariam o acervo e a administração. Este último andar, o maior em área, resolveria as deficiências dos escritórios atuais e da reserva técnica do museu, permitindo a consolidação de uma instituição apta a mostrar as obras adquiridas por meio de uma atuação propositiva.

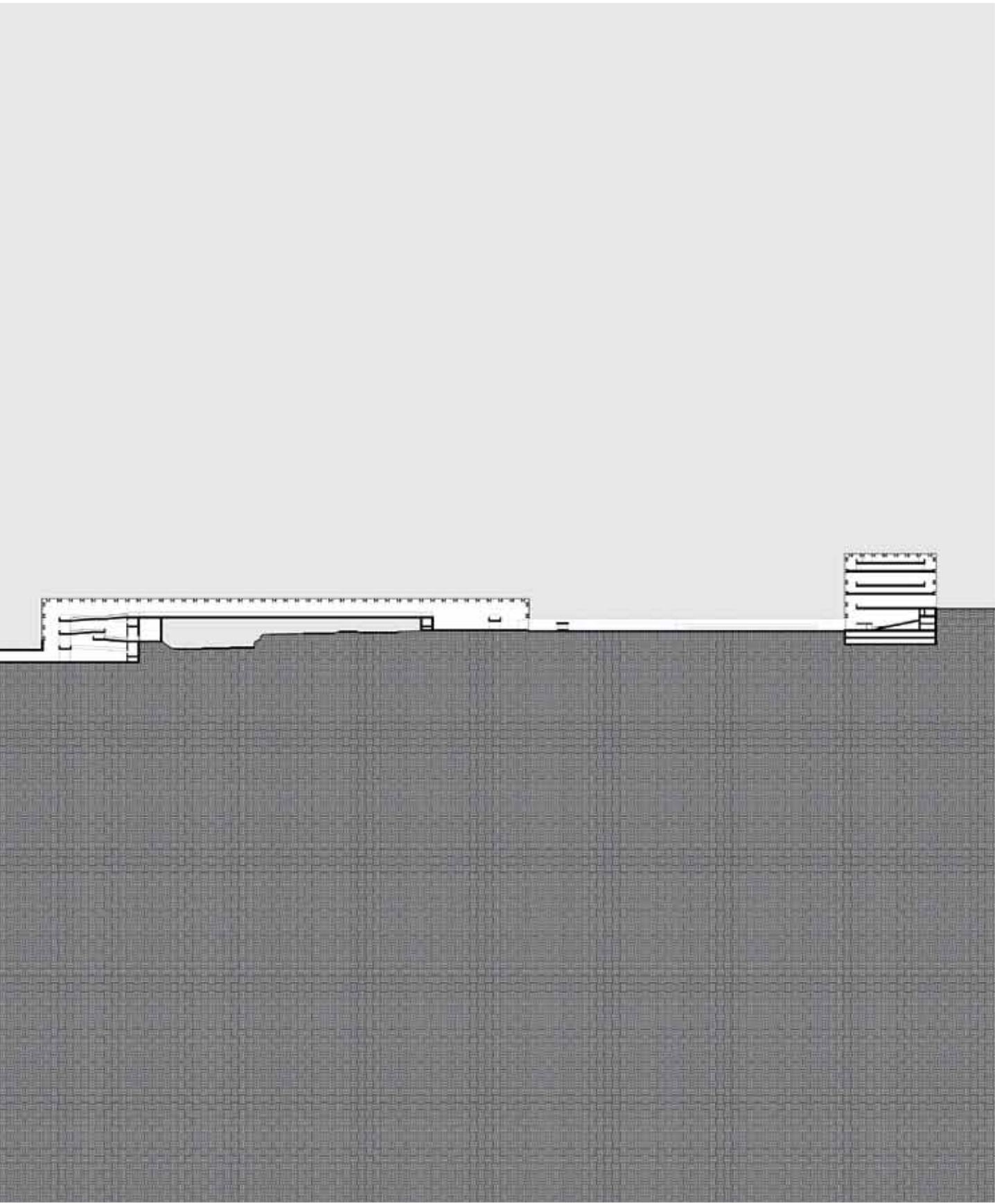
MEMORIAL DESCRITIVO DO PROJETO NA PÁGINA 212

















A vertical wooden display board is mounted on a dark grey metal pole. The board is light-colored wood and has a small black rectangular object attached to its left side. Below the board, there are two small white labels with text.



A glass display case is mounted on a wooden base. The case is empty and has a thin metal frame. The wooden base is a solid, light-colored block.



MAURO RESTIFFE

b. 1970, São José do Rio Pardo (SP)
Lives and works in São Paulo (SP)

n. 1970, São José do Rio Pardo (SP)
Vive e trabalha em São Paulo (SP)

Mauro Restiffe has diligently photographed architecture since the 1990s. Istanbul and Brasília (the swearing-in of President Luiz Inácio Lula da Silva, in 2003) constitute his most well-known series, along with those of São Paulo, Taipei and Washington, D.C. His images are characterized by an obsessive gaze in regard to the details and textures as well as a sweeping view, ensuring him a privileged place in the documentation of historical moments. Often present without previous (technical and psychological) preparation to witness the event, Restiffe is able to ally the heat of the moment, indispensable for journalistic photography, with an aesthetic sense and treatment that always accompany the final result.

For *Panorama 33*, the artist is presenting a set of images being shown here for the first time, taken in December 2012 at Palácio do Planalto during the funeral for Oscar Niemeyer, the architect who designed the pavilions of Ibirapuera Park and the marquee, where MAM São Paulo is located. Behind the barrier of men dressed in black, the constructive utopia of Brasília that marked the developmentalism of the 1960s now arises as a faded backdrop, an architecture watching over the farewell to its creator.

Mauro Restiffe tem fotografado arquitetura com assiduidade desde os anos 1990. Instambul e Brasília (o empossamento do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em 2003) constituem as séries mais conhecidas, além de São Paulo, Taipei e Washington, D.C. Suas imagens se caracterizam por um olhar obsessivo tanto sobre detalhes e texturas como sobre planos amplos, conferindo-lhe um lugar privilegiado na documentação de momentos históricos. Muitas vezes presente sem um prévio preparo (técnico e psicológico) para testemunhar o acontecimento, Restiffe consegue aliar o calor da hora, imprescindível à fotografia jornalística, com o tratamento e o sentido estético que sempre acompanham o resultado final.

Para o *Panorama 33*, o artista apresenta um conjunto de imagens inéditas tomadas em dezembro de 2012 no velório de Oscar Niemeyer no Palácio do Planalto, arquiteto responsável pelos pavilhões do Parque Ibirapuera e a marquise, onde está situado o MAM São Paulo. A utopia construtiva de Brasília, que marcou o desenvolvimentismo dos anos 1960, assiste à despedida de seu criador, arquitetura que surge agora como um plano esvaecido por trás de uma barreira de homens vestidos de preto.

Da série From the series *Oscar*, 2012

Oscar #19g

Oscar #19f

Na página seguinte On the next page

Oscar #20b







y ARQUITECTURA (com with FERREIRA GULLAR)

Bernardo Martín, Luis Oreggioni, Diego Morera,
Sebastián Olivera and Maurício Wood
2011, Montevideo (Uruguay)

Bernardo Martín, Luis Oreggioni, Diego Morera,
Sebastián Olivera e Maurício Wood
2011, Montevideú (Uruguai)

Poema Enterrado (1960), by Ferreira Gullar, belongs to the collection of MAM São Paulo, but cannot be constructed since the museum is located under the marquee, which along with the entire architectural set of Ibirapuera Park is a protected heritage site. The impossibility of physically mounting *Poema*, coupled with other characteristics that reveal the lack of public visibility for the collection of this museum, motivated the architects of the firm y to conceive a likewise buried museum.

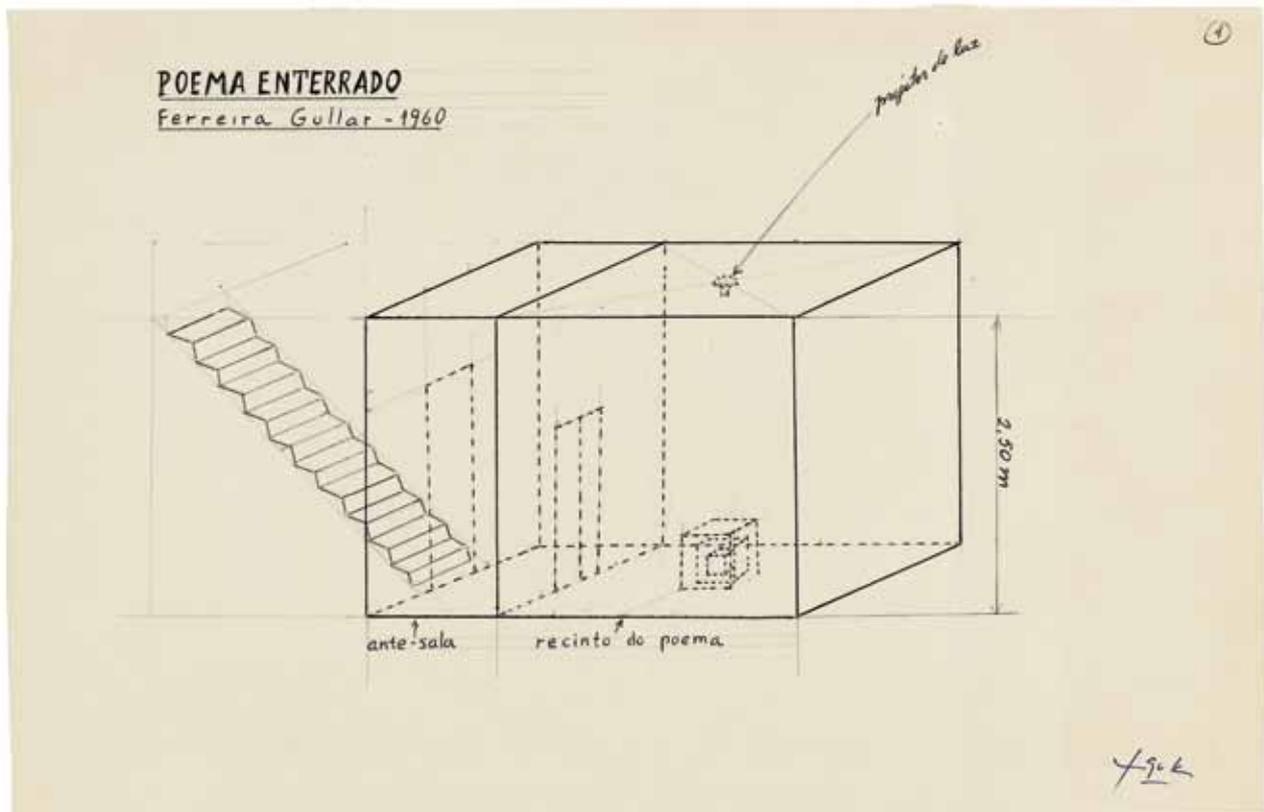
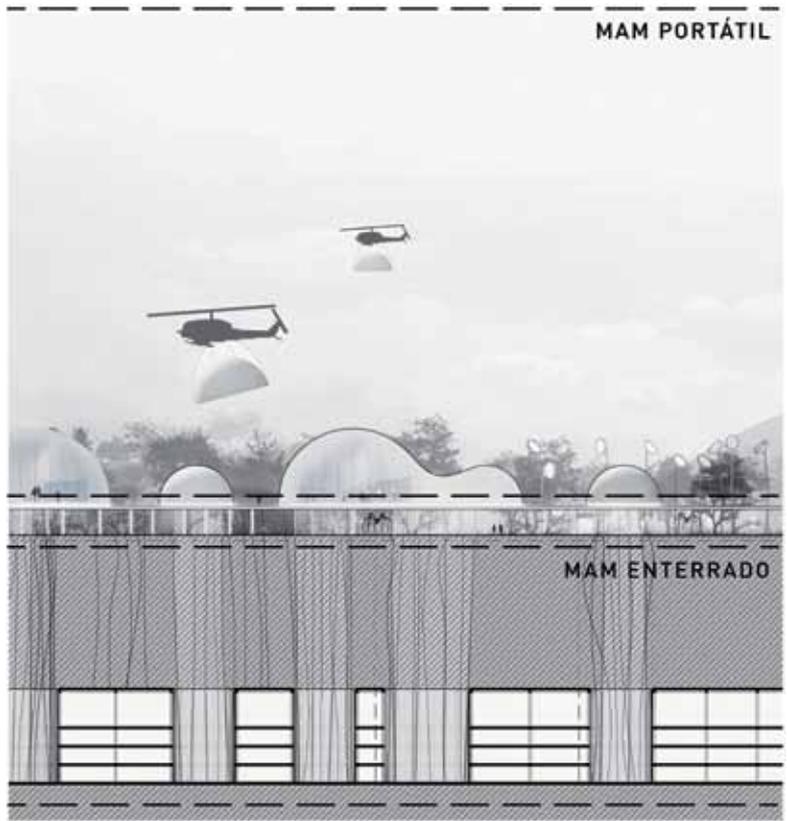
On the design's underground level, the new building would gain a space to store its collection of around 5,400 artworks (which are not all currently kept in the building) and meet demands of exhibitions and research. The firm also would connected new MAM to the public transport network, since the Ayrton Senna Tunnel and an unfinished section of Line 5 of the subway pass through that same underground area. Another way of accessing the museum's program would take place through "light eventual spaces," architectures inflated with helium gas that would transport temporary shows, via helicopters, to other places in São Paulo.

MEMORIAL DESCRITIVO DO PROJETO NA PÁGINA 213

O *Poema enterrado* (1960), de Ferreira Gullar, pertence à coleção do MAM São Paulo, mas não pode ser construído uma vez que o museu repousa sobre o chão da marquise, tombada com todo o conjunto arquitetônico do Parque Ibirapuera. A impossibilidade da plena realização desse *Poema*, entre demais características que revelam a falta de visibilidade pública do acervo do MAM, motivou os arquitetos do escritório y a conceber um museu também enterrado.

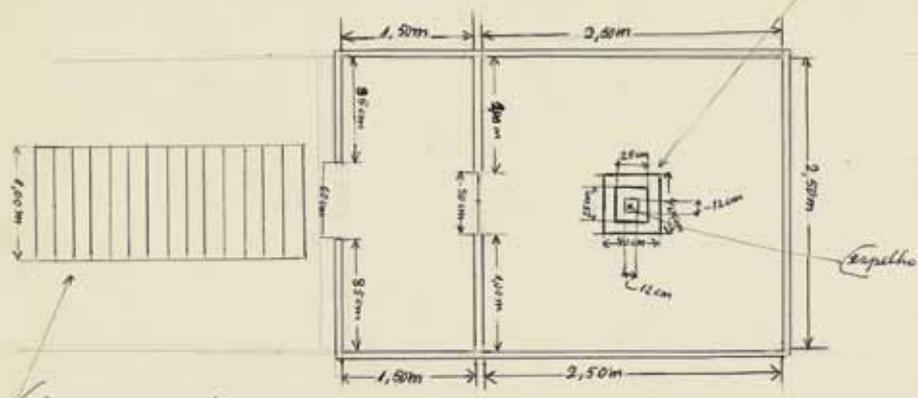
No estrato -1 do projeto, abaixo da marquise, o edifício do novo MAM ganharia espaço para armazenar seu acervo de cerca de 5.400 obras (cuja totalidade não fica hoje no endereço do museu) e atender demandas de exposição e pesquisa. O escritório ainda conectou o novo MAM à rede de transporte público, uma vez que, naquela mesma área enterrada, passa o Túnel Ayrton Senna e um trecho inacabado da linha 5 do metrô. Outra forma de acesso ao programa do museu se daria através de "espaços eventuais ligeiros", arquiteturas infladas com gás hélio que transportariam via helicópteros mostras temporárias para outros lugares de São Paulo.

MEMORIAL DESCRITIVO DO PROJETO NA PÁGINA 213



(2)

Distos para encost
dos cubos; o quadrado
anterior e colocado em
0,5 centímetros; nele será
encostado um espelho

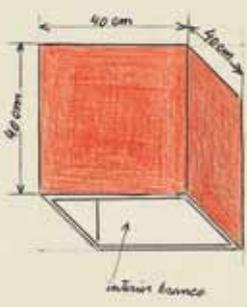


A largura, a comprimento
e inclinação da escada
são a critério do arquiteto

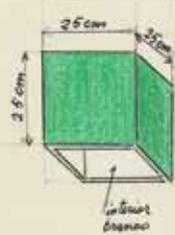
79-6

(3)

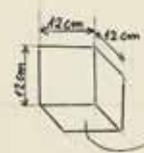
CUBO VERMELHO
(VASADO)



CUBO VERDE
(VASADO)



CUBO BRANCO
(COMPACTO)



FACE DE BAIXO
DO CUBO BRANCO
referenciada

Os cubos devem ser feitos em material leve, consistente e que não empene.
As cores devem ser fortes, nunca trêshadas.

79-6

Na página seguinte On the next page
y ARQUITECTURA
MAM enterrado, MAM portátil (detalhe detail), 2013

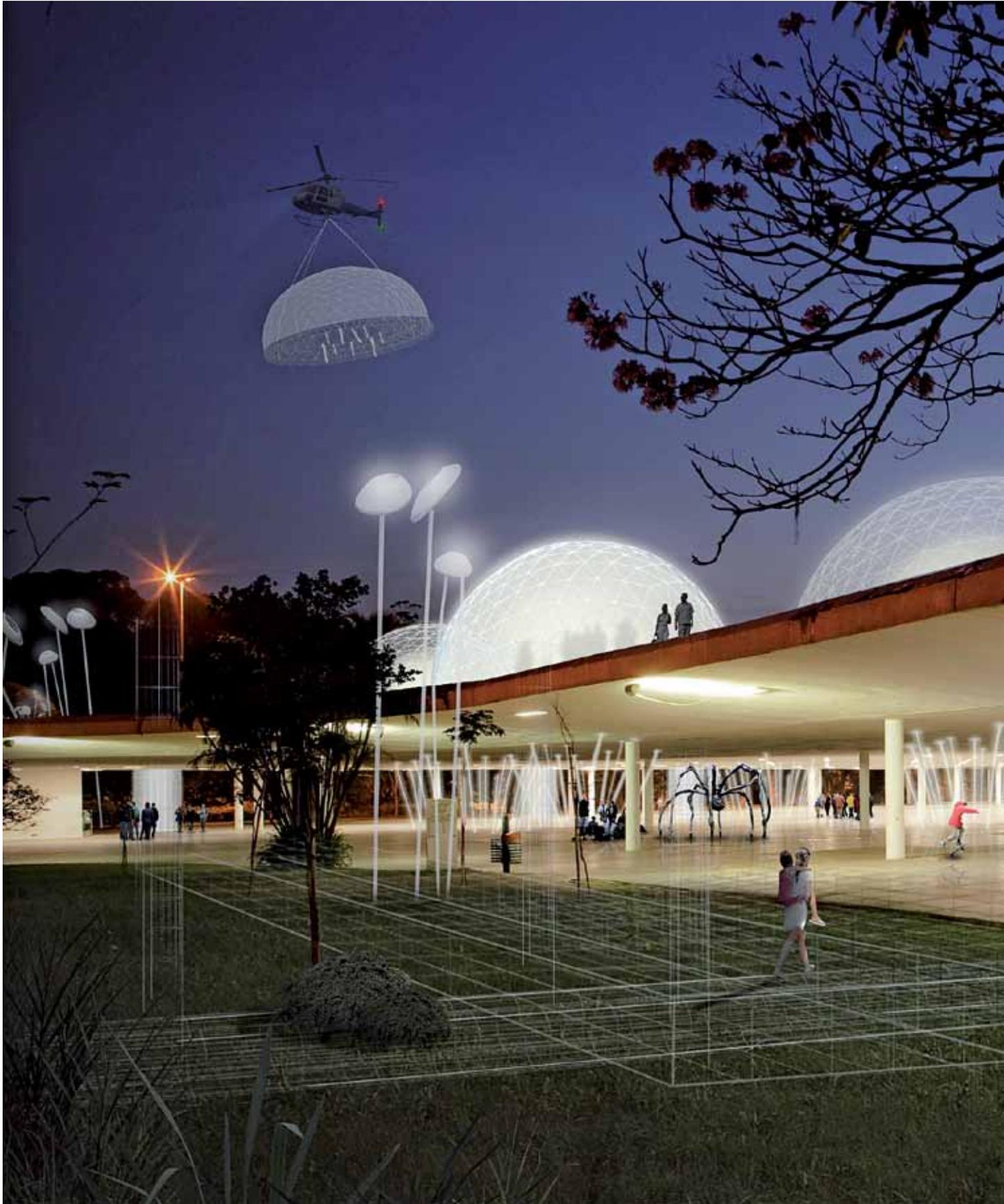
FERREIRA GULLAR

b. 1930, São Luís (MA)
Lives and works in Rio de Janeiro (RJ)

Author of the Manifesto Neoconcreto (1959), Ferreira Gullar conceived the *Poema enterrado* (1960), which Hélio Oiticica incorporated in his *Projeto Cães de caça*, together with five *Penetráveis* and Reynaldo Jardim's *Teatro Integral*. Oiticica saw in this poem "a necessity to found an architectural place for the word."

n. 1930, São Luís (MA)
Vive e trabalha no Rio de Janeiro (RJ)

Autor do Manifesto Neoconcreto (1959), Ferreira Gullar concebeu o *Poema enterrado* (1960), que Hélio Oiticica incorpora no seu *Projeto Cães de caça*, junto com cinco *Penetráveis* e o *Teatro Integral* de Reynaldo Jardim. Oiticica viu nesse poema "uma necessidade de fundar um lugar arquitetônico para a palavra".





SUBdv

Franklin Lee, Anne Save de Beaurecueil,
Orion Campos and Víctor Sardenberg
2004, São Paulo (SP)

Franklin Lee, Anne Save de Beaurecueil,
Orion Campos e Víctor Sardenberg
2004, São Paulo (SP)

Invited to analyze the design of three buildings of modern art in Brazil (those of São Paulo, Rio de Janeiro and Salvador), the firm SUBdv conceived of a “mutant son.” To arrive at this hybrid version, the hallmark of each building was isolated: the external rib structure that suspends the exhibition block and allows for the freeing of the land and the view of the landscape, in the exemplary case of Rio de Janeiro; the marquee, which shelters MAM São Paulo; and the wooden steps, held together exclusively by mortise and tenon joints, lending majesty to the lofty ceiling height of the Solar do Unhão, in Bahia.

The three elements were digitally manipulated through the use of algorithmic operations, in which percentages of desired attributes are inserted in a computer program. After a study of the “genetic” combinations, SUBdv selected the offspring of a fusion among Affonso E. Reidy, Oscar Niemeyer and Lina Bo Bardi. The result was chosen to optimize the system of circulation, avoiding problems of isolation and accessibility diagnosed in the three museums of modern art.

PROJECT SPECIFICATIONS ON PAGE 212

Convidado a analisar o desenho arquitetônico de três museus de arte moderna no Brasil (São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador), o escritório SUBdv concebeu um “filho mutante”. Para chegar nessa versão híbrida, foi isolada a marca de cada matriz: os pórticos, que suspendem o bloco de exposições e permitem a liberação do térreo e a vista da paisagem, no caso exemplar do Rio de Janeiro; a marquise, que abriga o MAM São Paulo; e a escada de madeira, só de encaixe, que dá majestade ao pé-direito do Solar do Unhão, na Bahia.

Os três elementos foram manipulados digitalmente graças a operações algorítmicas, em que porcentagens de atributos desejados são inseridos dentro de um programa. Após um estudo das combinações “genéticas”, o SUBdv selecionou o descendente de uma fusão entre Affonso E. Reidy, Oscar Niemeyer e Lina Bo Bardi. O resultado foi escolhido por otimizar o sistema de circulação, contornando problemas de isolamento e acessibilidade diagnosticados nos três museus de arte moderna.

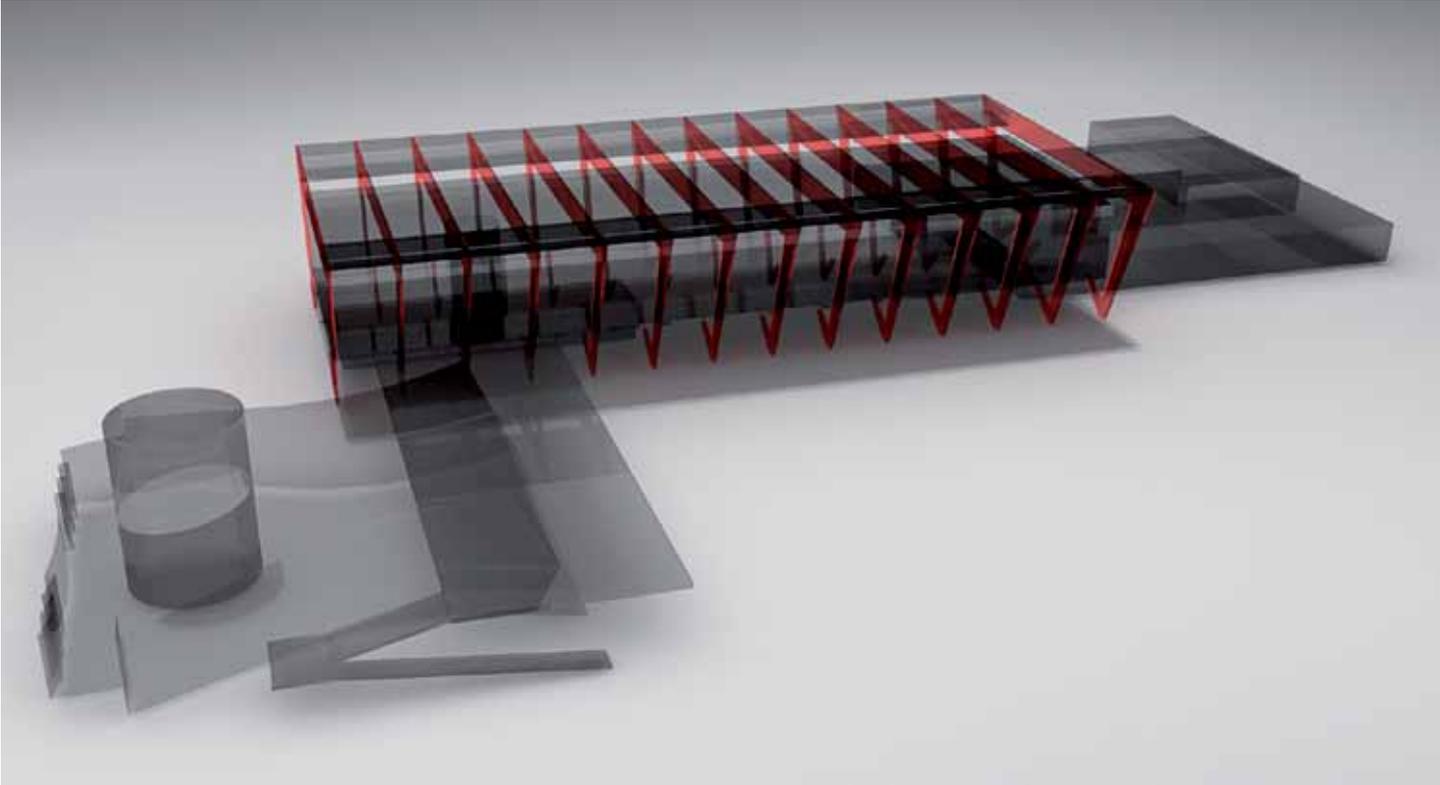
MEMORIAL DESCRITIVO DO PROJETO NA PÁGINA 212

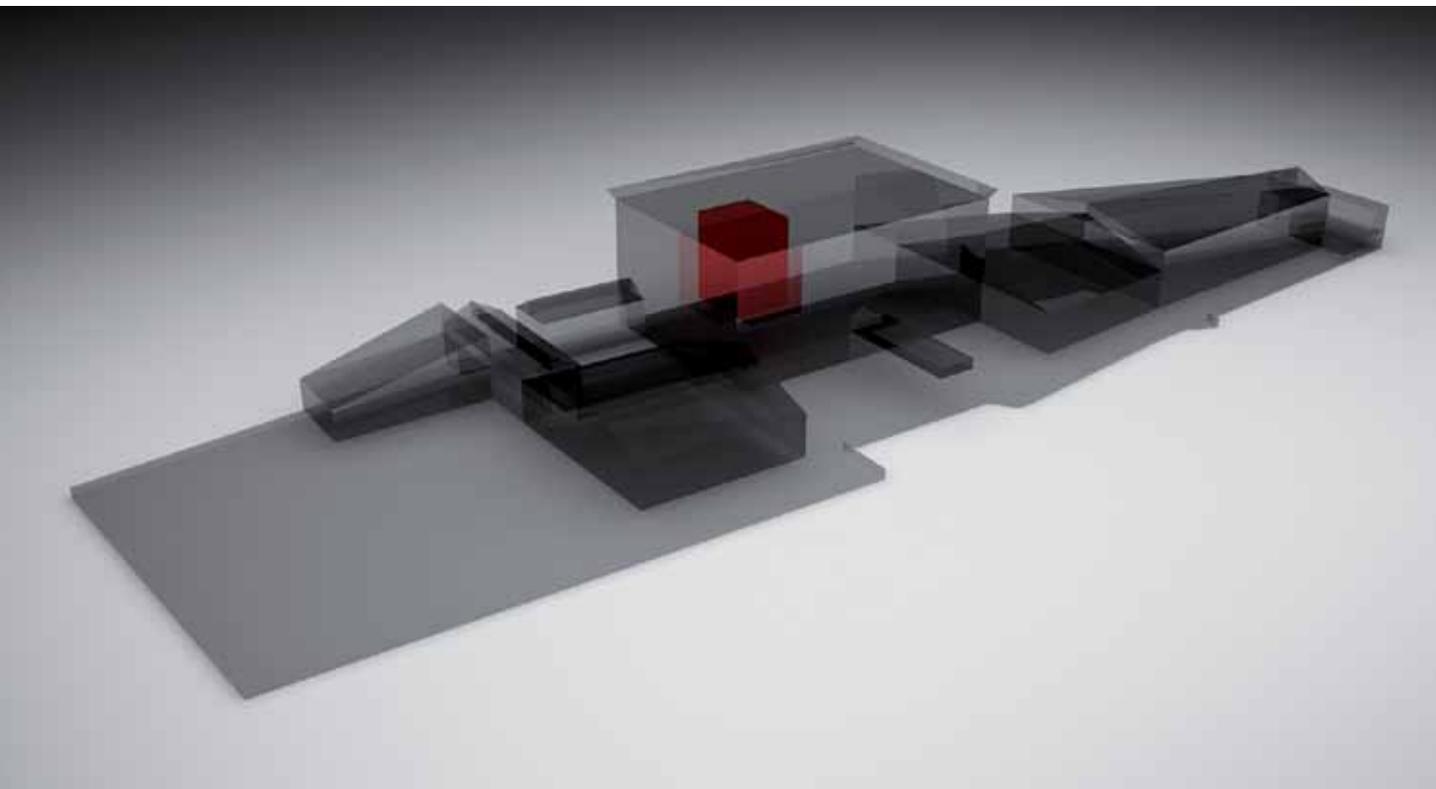
Mutante (detalhe detail), 2013

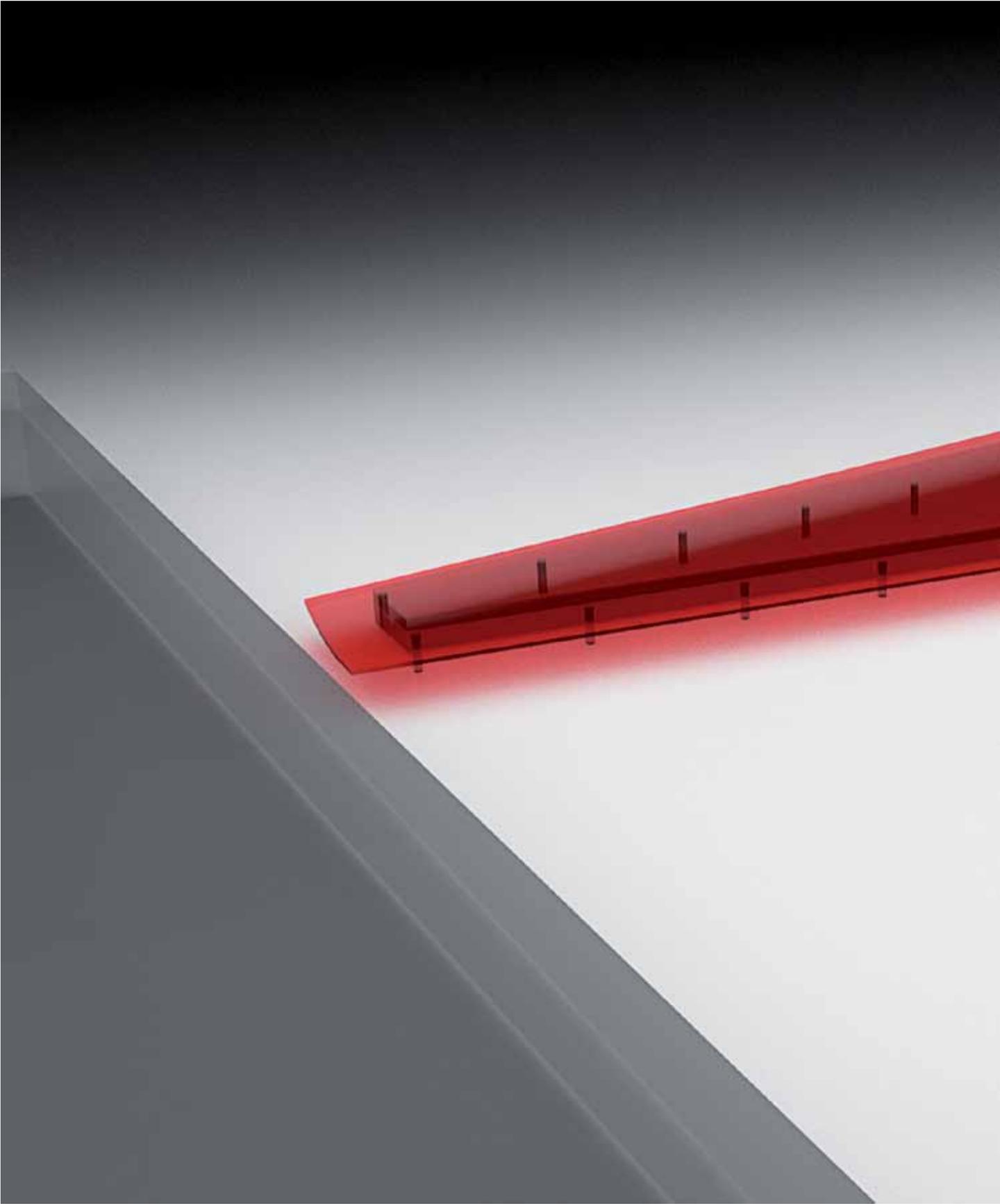
Nas páginas seguintes On the next pages

Estudos dos Study of the MAM Rio de Janeiro, MAM Bahia e and MAM São Paulo











PER HÜTTNER

(com with ÖYVIND FAHLSTRÖM e and MIRA SCHENDEL)

b. 1967, Oskarshamn (Sweden)
Lives and works in Paris (France)

n. 1967, Oskarshamn (Suécia)
Vive e trabalha em Paris (França)

What is the role of a museum of modern art nowadays? How can the curatorship approach collections of two distant countries? The Schendel-Fahlström Institute for Research is a project by Per Hüttner that establishes a bridge between the Moderna Museet of Stockholm and the Museu de Arte Moderna de São Paulo by highlighting one key artist of each collection: Öyvind Fahlström and Mira Schendel. They never met. Nevertheless, their drawings evince a point in common: the impact of music and silence, central elements in the concrete poetry they both dealt with.

Per Hüttner, founder and director of the international research network Vision Forum, inserts between Schendel and Fahlström the film that he shot this year in Trinidad and Tobago, which, according to him, "synthesizes a first intuitive reflection that is far from being conclusive." The Institute's aim is to foster a laboratory of curatorial studies, tracing possible but unlikely transversal lines, encounters and affinities.

Qual é a função de um museu de arte moderna hoje? Como a curadoria pode aproximar coleções de dois países distantes? O Instituto para Pesquisa Fahlström-Schendel é um projeto de Per Hüttner que estabelece uma ponte entre o Moderna Museet de Estocolmo e o Museu de Arte Moderna de São Paulo, ao destacar um artista-chave de cada acervo: Öyvind Fahlström e Mira Schendel. Jamais se encontraram. No entanto, seus desenhos atestam um ponto em comum: o impacto da música e do silêncio, elementos centrais na poesia concreta que ambos cotejaram.

Per Hüttner, fundador e diretor da rede internacional de pesquisa Vision Forum, insere entre Schendel e Fahlström o filme que rodou este ano em Trinidad e Tobago, que, segundo ele, "sintetiza uma primeira reflexão intuitiva e longe de ser conclusiva". A ideia do Instituto consiste em fomentar um laboratório de estudos curatoriais, traçando linhas transversais, encontros e afinidades possíveis, mas improváveis.

PER HÜTTNER

Instituto para Pesquisa Fahlström-Schendel, 2013

Monotipias de Mira Schendel, livro de Öyvind Fahlström e vídeo de Per Hüttner com estante de Alvaro Razuk Arquitetura
Mira Schendel monotypes, Öyvind Fahlström book and Per Hüttner video with Alvaro Razuk Arquitetura shelf





MIRA SCHENDEL
Sem título Untitled, 1964

ÖYVIND FAHLSTRÖM

1928, São Paulo (SP) – 1976, Stockholm (Sweden)

As creator of a multifaceted work, Öyvind Fahlström wrote a Manifesto for Concrete Poetry in 1953. Despite differences with the platform of the concretists of the Noigandres Group – since Fahlström is more in tune with the Rio de Janeiro neo-concrete artists – Per Hüttner's Schendel-Fahlström Institute for Research points to an approximation of Fahlström and Mira Schendel. In 1959, Fahlström's painting received an honorable mention at the V Bienal de São Paulo, and little is known to this day about this link with the city of his birth.

1928, São Paulo (SP) – 1976, Estocolmo (Suécia)

Criador de uma obra multifacetada, Öyvind Fahlström redigiu em 1953 um Manifesto para Poesia Concreta. A despeito de diferenças com a plataforma dos concretistas do Grupo Noigandres, já que Fahlström estaria mais afinado com os neoconcretos cariocas, o Instituto para Pesquisa Fahlström-Schendel de Per Hüttner aposta na aproximação de Fahlström e Mira Schendel. Em 1959, a pintura de Fahlström obteve menção honrosa na V Bienal de São Paulo e pouco se sabe ainda dessa ligação com sua cidade natal.

MIRA SCHENDEL

1919, Zürich (Switzerland) – 1988, São Paulo (SP)

Appreciated for the lightness of their loose lines and some recurring words, Mira Schendel's monotypes give voice to the "verbivocovisual" dimension of the concrete poets of the Noigandres Group. These drawings on rice paper evince the degree of experimentalism of this artist, who worked with spatiality and transparency with the aim of breaking down the linear sense of the work's reading. Eminent theoreticians of language, like Max Bense, Haroldo de Campos and Vilém Flusser, have underscored the indissoluble link between construction, material and corporality in Schendel's work.

1919, Zurique (Suíça) – 1988, São Paulo (SP)

Apreciadas pela leveza de linhas soltas e algumas palavras recorrentes, as monotipias de Mira Schendel dão voz à dimensão "verbivocovisual" dos poetas concretos do Grupo Noigandres. Esses desenhos em papel de arroz traduzem o grau de experimentalismo da artista, que investiu na espacialidade e na transparência com o intuito de romper o sentido linear da leitura. Eminentes teóricos da linguagem, como Max Bense, Haroldo de Campos e Vilém Flusser, ressaltam o elo indissolúvel entre construção, matéria e corporalidade na obra de Schendel.

PABLO URIBE

b. 1962, Montevideo (Uruguay)
Lives and works in Montevideo (Uruguay)

n. 1962, Montevideú (Uruguai)
Vive e trabalha em Montevideú (Uruguai)

In 2006, Pablo Uribe took over the space of Museo Blanes de Montevideó and took an important set of landscape paintings out of the museum's storage area. The result was the show *Entre dos luces*, where the curator featured a montage of superimposed canvases, like a DJ who appropriates only the most interesting tracks. Critic Gabriel Peluffo pointed out how this gesture involved a reflexive capacity that ranges beyond the history of art and questions the museological narrative. Uribe deconstructs the symbolic space responsible for the myth of individual "genius."

At MAM São Paulo, Uribe has adopted the same device, but this time focusing on abstraction, a trend that caught his attention when he was invited to analyze the collection. When does the will to abstract begin and end? With large planes of color, which confuse more than explicate the passage of the modern to the contemporary, Uribe brings back one of the chapters of the history of an institution officially inaugurated with the show *Do figurativismo ao abstracionismo*, by Léon Degand. The setup also sheds light on the collection's low visibility and the restricted space of its storage area.

Em 2006, Pablo Uribe tomou o espaço do Museo Blanes de Montevideó e tirou da reserva técnica uma importante coleção de pinturas de paisagens. *Entre dos luces* resultou em uma montagem construída a partir de sobreposições de telas, à maneira de um DJ que se apropria apenas de faixas de música. O crítico Gabriel Peluffo ressaltou nesse gesto uma capacidade reflexiva que vai além da história da arte e coloca a narrativa museológica em questão. Uribe desconstrói o espaço simbólico responsável pelo mito da "genialidade" do indivíduo.

No MAM São Paulo, Uribe adotou o mesmo dispositivo, porém desta vez evidencia a abstração, tendência que chamou sua atenção quando foi convidado a analisar o acervo. Quando começa e termina a vontade abstratizante? Com grandes planos de cor, que mais confundem do que explicitam a passagem do moderno para o contemporâneo, Uribe traz de volta um dos capítulos na história de uma instituição inaugurada oficialmente com a mostra *Do figurativismo ao abstracionismo*, de Léon Degand. O efeito da sobreposição da montagem acaba iluminando também a pouca visibilidade do acervo e as restrições de espaço de sua reserva técnica.

Superposição de quadrados (detalhe detail), 2013

Na página seguinte On the next page

Habitat: revista das artes no Brasil, São Paulo, n. 1, out./dez. oct./dec. 1950

ARCANGELO IANELLI (São Paulo, SP, 1922 - 2009) *Superposição de quadrados*, 1973 Têmpera sobre tela Tempera on canvas 200 x 150,8 cm
Coleção Collection MAM, Prêmio Prize Museu de Arte Moderna de São Paulo – Panorama 1973

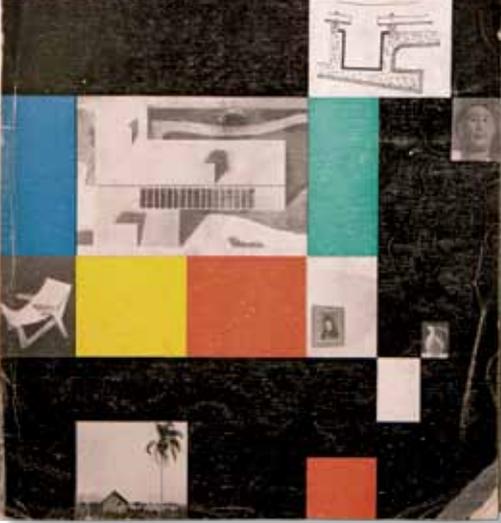
Nas páginas On the pages 142 e and 143

Vista da exposição Exhibition view



1 HABITAT

revista das artes no Brasil









BETO SHWAFATY

b. 1977, São Paulo (SP)
Lives and works in São Paulo (SP)

n. 1977, São Paulo (SP)
Vive e trabalha em São Paulo (SP)

Max Bill's sculpture *Tripartite Unity* (1949), winner of the grand prize for sculpture at the Bienal de São Paulo in 1951, belonged to the former MAM collection. It was, however, donated by Cicillo Matarazzo in 1963 to the Universidade de São Paulo (USP) which, together with other works, gave rise to the Museu de Arte Contemporânea (MAC USP).

The form of the sculpture, based on the mathematical concept of the Möbius strip, is a fundamental reference for Brazilian concretism and neoconcretism, above all in the experiments by Lygia Clark that deal with the symbiosis between inside and outside. At Ibirapuera Park, this effect is conferred by the marquee whose space is both covered and open.

Fifty years later, the piece is now "returning" to MAM São Paulo in a reduced (25%) version entitled *Tripartida reunida*, together with the economic and political information pertaining to the logotypes of the Adobe PDF Acrobat software (1993) and of Commerzbank (2010). With these three superimposed symbolic layers, Beto Shwafaty created an artwork that comments on its past. Documents, scale models, diagrams and photographs attest to its loss of aura and the migrations of the original abstract form in accordance with corporate aims. The symbol of the infinite now refers to the breakdown of the borders between private and public.

Peça do acervo inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a escultura de Max Bill, *Unidade Tripartida* (1949), premiada na I Bienal de São Paulo em 1951, foi doada por Cicillo Matarazzo em 1963 à Universidade de São Paulo (USP) que, junto com demais obras, deu origem ao Museu de Arte Contemporânea (MAC USP).

A forma dessa escultura, baseada no conceito matemático de Moebius, é uma referência fundamental para o concretismo e neoconcretismo brasileiros, sobretudo nas experiências de Lygia Clark que preconizam a simbiose entre fora e dentro. No Parque Ibirapuera, esse efeito é conferido pela marquise cujo espaço é coberto e aberto.

Cinquenta anos depois, a peça "retorna" ao MAM São Paulo em versão reduzida (25%), com o título *Tripartida reunida*, acrescida de informações econômicas e políticas provenientes dos logotipos do software Adobe PDF Acrobat (1993) e do Commerzbank (2010). Com essas três camadas simbólicas sobrepostas, Beto Shwafaty criou uma obra que comenta seu passado. Documentos, croquis, diagramas e fotografias atestam sua perda da aura e as migrações da forma abstrata original para atender finalidades corporativas. O símbolo do infinito remete agora à dissolução de fronteiras entre o privado e o público.

Tripartida reunida (detalhe detail), 2010-13

Na página seguinte On the next page

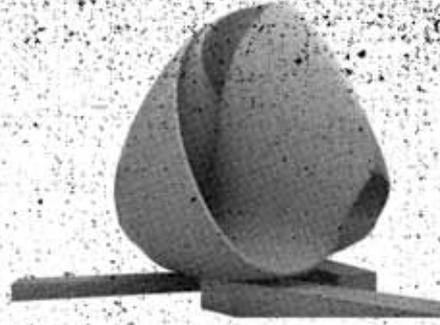
Migrações específicas de uma forma abstrata: um atlas topológico
(a partir de 'Construção sobre a fórmula $a^2+b^2=c^2$ ' – Max Bill, 1937)

Diagrama parte do projeto *Tripartida reunida* Diagram, part of the *Tripartida reunida* project, 2013





Unibanco
Brasil 1964



Kontinuität
Frankfurt 1986

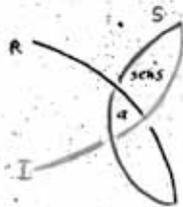
Chase Manhattan
Nova York 1959.



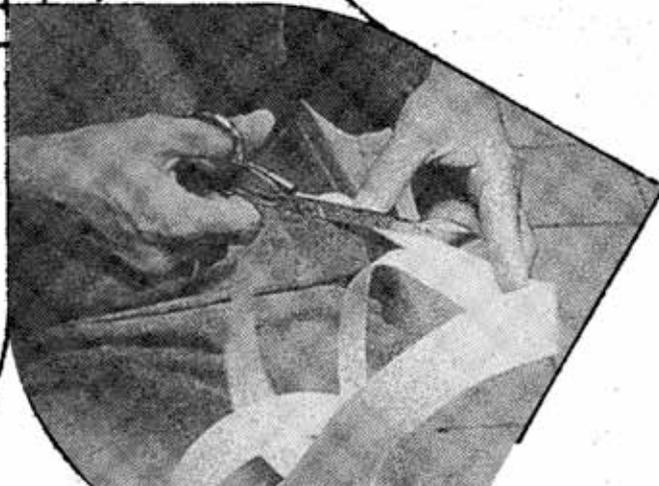
Tintin y los Picaros
Tapiocópolis 1976



J. Lacan
Paris 1960's



Caminhando
Rio de Janeiro 1963





Adobe PDF Acrobat
EUA 1993



Adobe Acrobat PDF/E
EUA 2005



Commerzbank
Frankfurt 2010



Fita de Moebius
Alemanha 1858



Max Reinhardt Haus
Berlin 1992



Unidade Tripartida
Suiça 1948
São Paulo 1951



Jogos Paraolímpicos
Rio de Janeiro 2016









FRANCISCO DU BOCAGE

18--? – 19--?. France (?); residing in Recife (PE) at the beginning of the 1890s

18--? – 19--?. França (?); radicado em Recife (PE) no início da década de 1890

The search for modernity is a theme that goes back to the 19th Century. The development of a port plays a representative role in the processes of urbanization. The line of the horizon in Recife, the largest urban center in the North-Northeast, had its outlines modified with the construction of new storehouses. In Brazil, it is common to see demolitions of cultural heritage sites, owing to a lack of appreciation for questions of memory and preservation.

This set of photographs, coupled with the works by artist Montez Magno, confers a panoramic view to the book *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, by Gilberto Freyre, an anthropologist and historian who interpreted colonial Brazil from the standpoint of sociological theses based in tropical geography and behavior.

A busca pela modernidade é um tema que remonta ao século 19. O desenvolvimento de um porto tem um papel representativo nos processos de urbanização. A linha do horizonte em Recife, maior aglomeração urbana do Norte-Nordeste, teve seu desenho modificado com a construção de novos armazéns. No Brasil, é comum testemunhar demolições que atingem patrimônios culturais, atestando uma falta de apreço por questões de memória e preservação.

Este conjunto de fotografias, somado às obras do artista Montez Magno, confere uma visão panorâmica ao *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, livro de Gilberto Freyre, antropólogo e historiador que interpretou o Brasil colonial com teses sociológicas baseadas na geografia tropical e no comportamento.

Colocação de blocos de concreto no molhe do cais, entre 1911 e 1914

Guindaste Titan sobre o quebra-mar, entre 1910 e 1911

Estrutura metálica de armazém num trecho da lingueta, obras do porto, entre 1911 e 1914



BÁRBARA WAGNER
BENJAMIN DE BÚRCA

Bárbara Wagner, b. 1980, Brasília (DF)
 Lives and works in Recife (PE) and Berlin (Germany)
 Benjamin de Búrca, b. 1975, Munich (Germany)
 Lives and works in Recife (PE) and Berlin (Germany)

Bárbara Wagner, n. 1980, Brasília (DF)
 Vive e trabalha em Recife (PE) e Berlim (Alemanha)
 Benjamin de Búrca, n. 1975, Munique (Alemanha)
 Vive e trabalha em Recife (PE) e Berlim (Alemanha)

The Recife City Government requires all buildings with more than 1,000 m² of area to commission a sculpture by a local artist, to be installed at the entrance. Created in 1961, municipal law 7427 has resulted in a proliferation of commissions that illustrate the city's contradictions: they are public, but restricted behind the fences of condominiums; they privilege local artists, but pay tribute to foreignisms; they are scattered throughout a large part of the urban parameter and, although they are in line with the tastes of the population, they lack both representativity and aesthetic vigor.

In producing a photographic catalogue, Bárbara Wagner and Benjamin de Búrca treated on the eclecticism of these sculptures, a quality that can also be seen in Recife's accelerated urbanization. Each image is accompanied by a statement by the building's doorman, who is responsible for taking care of the building as well as its mandatory sculpture – a “work of art” of which he becomes the main appreciator and specialist. The fragments transcribed attest to the bewilderment of these amateur conservators, in their attempt to elaborate a discourse to lend meaning to an artwork.

A Prefeitura do Recife exige que todos os edifícios com mais de 1.000 m² de área comissionem para sua entrada uma escultura a um artista pernambucano. Criada em 1961, a lei municipal 7427 foi responsável por uma proliferação de encomendas que ilustram as contradições da cidade: são públicas, porém restritas às grades dos condomínios; privilegiam artistas locais, mas pagam tributo a estrangeirismos; estão espalhadas em grande parte no perímetro urbano e, apesar de cair no gosto da população, não têm representatividade nem vigor estético.

Bárbara Wagner e Benjamin de Búrca abordam o ecletismo dessas esculturas por meio de uma catalogação fotográfica, ecletismo que também se verifica na urbanização acelerada do Recife. Cada imagem vem acompanhada de um depoimento do porteiro dos edifícios, que não somente precisa tomar conta do prédio, mas de uma “obra de arte” da qual se torna o principal fruidor e especialista. Os fragmentos transcritos atestam o espanto desses conservadores amadores, na sua tentativa de elaborar um discurso para dar sentido a uma obra.



BOSQUE DE BRETANHA

Essa é uma mulher inglesa. Deve representar uma coisa do passado – veja que ela tem uma roupa de guerra, e também está sem sutiã. Duas vezes por dia a gente tem que ir ali aguar as plantas e lavar ela. Todos os condomínios que a construtora fez por aqui têm uma escultura parecida com essa. Onde a gente mora não tem esculturas de prédio, se tivesse era tudo de Nossa Senhora da Conceição, porque só ela representa o Recife. — Marccone



ITAPISSUMA COLONIAL

Vamos simbolizar: pelas duas estruturas em forma de um 'X', acho que significam as duas torres. E tem uma lâmpada de cada lado. Não sei se é uma escultura realmente. Pode até ser uma obra de arte, mas serve só pra iluminar. Acho que as pessoas passam e nem notam: quando veem duas lâmpadas ligadas, pra elas tanto faz, são duas lâmpadas. — Leonel



TRIUNFO COLONIAL

Ela não explica muito bem o que é. Até hoje não entendi o que ela quer dizer. Mesmo as pessoas daqui não dizem o que é. Acho interessante o modelo dela, parece uma flor. O cara que cuida dela acha ela estranha. Quando ele está limpando ela, ele sempre comenta. — Evandro

MARCEL GAUTHEROT

1910, Paris (France) – 1996, Rio de Janeiro (RJ)

1910, Paris (França) – 1996, Rio de Janeiro (RJ)

Jorge Amado's book *Jubiabá* caught the attention of the young Marcel Gautherot, an architect and ethnographic photographer with the Musée de l'Homme in Paris, attracting him to Brazil in 1939. He arrived in Recife, went to Belém and, after a stint in Africa, returned to set up residence in Rio de Janeiro. Working for the National Service for Artistic and Cultural Heritage (SPHAN), for the Museu do Folclore, and the magazine *O Cruzeiro*, throughout his career Gautherot traveled to 18 Brazilian states, where he made images, mostly in black and white, of nature, popular festivals, and colonial and modern architecture.

The documentary photographer, whom Lúcio Costa described as “the most artist of the photographers,” recorded the construction of Brasília from 1958 to the mid-1960s, as well as countless buildings of the Brazil Builds generation, including the Ministry of Education and Health (1936). He is participating in *Panorama 33* with images of the Museu da Pampulha (1944), the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1960–1) and the Museu de Arte Moderna da Bahia (1966), when the latter was still located in the foyer of the Teatro Castro Alves.

O livro *Jubiabá*, de Jorge Amado, atraiu o jovem Marcel Gautherot, arquiteto e fotógrafo etnográfico do Museu do Homem em Paris, para o Brasil em 1939. Chegou em Recife, passou por Belém e, depois de uma temporada na África, voltou em 1940 e fixou residência no Rio de Janeiro. Trabalhando para o Serviço do Patrimônio Artístico e Cultural Nacional (SPHAN), para o Museu do Folclore e para a revista *O Cruzeiro*, Gautherot viajou ao longo de sua carreira por 18 Estados brasileiros, onde fez imagens, em sua maior parte em preto e branco, da natureza, dos festejos populares e da arquitetura colonial e moderna.

Fotógrafo documental, chamado por Lúcio Costa “o mais artista dos fotógrafos”, Gautherot registrou a construção de Brasília entre 1958 e meados da década de 1960, além de inúmeros edifícios da geração Brazil Builds, como o Ministério da Educação e Saúde (1936). Ele participa do *Panorama 33* com imagens do Museu da Pampulha (1944), do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1960–1) e do Museu de Arte Moderna da Bahia (1966), quando este último ainda era situado no foyer do Teatro Castro Alves.

Cassino da Pampulha, c. 1944

Na página seguinte On the next page

Museu de Arte Moderna, c. 1960

Museu de Arte Moderna, c. 1960







YURI FIRMEZA
AMANDA MELO DA MOTA

Yuri Firmeza, b. 1982, São Paulo (SP)
 Lives and works in Fortaleza (CE)
 Amanda Melo da Mota, b. 1978,
 São Lourenço da Mata (PE)
 Lives and works in São Paulo (SP)

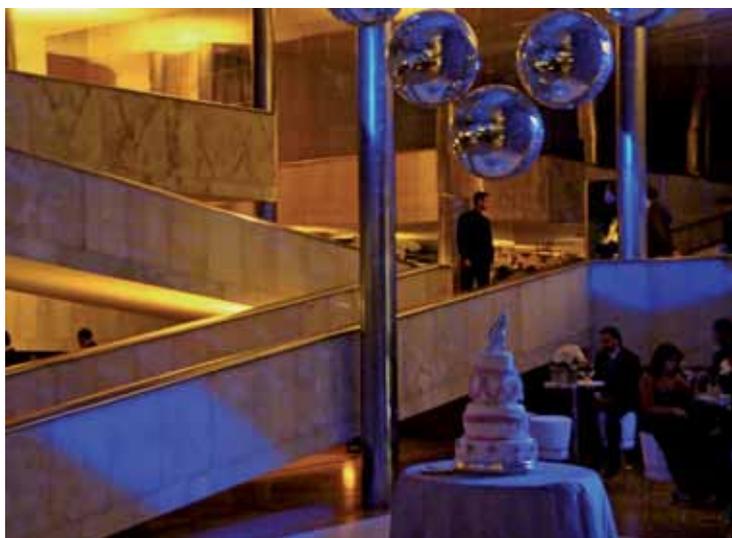
Yuri Firmeza, n. 1982, São Paulo (SP)
 Vive e trabalha em Fortaleza (CE)
 Amanda Melo da Mota, n. 1978,
 São Lourenço da Mata (PE)
 Vive e trabalha em São Paulo (SP)

For one year as artists-in-residence at the Museu da Pampulha (MAP), in Belo Horizonte, Yuri Firmeza and Amanda Melo da Mota accompanied the institution's day-to-day affairs. The museum, housed in the former casino of one of the inaugural sets of Brazilian modern architecture, commissioned by then Mayor Juscelino Kubitschek to Oscar Niemeyer in the 1940s, also rents its exhibition space to private events as a means of raising funds.

Equipped with a video camera, the two artists infiltrated among the guests and recorded a wedding party. To meet the needs of this event, the space had undergone a visual transformation that clashed with the building's principles of cleanness and geometry. The religious ceremony took place in the auditorium, converted into an altar. A decoration of floral arrangements and light globes occupied the columns. Restored from a casino-museum to a museum-party hall, this passage evidences the melancholic destiny of a modernity that does not manage to maintain the pure line of its forms.

Durante um ano como bolsistas do Museu da Pampulha (MAP), em Belo Horizonte, Yuri Firmeza e Amanda Melo da Mota acompanharam o dia a dia da instituição. O museu, sediado no antigo cassino de um dos conjuntos inaugurais da arquitetura moderna brasileira, encomenda do então prefeito Juscelino Kubitschek a Oscar Niemeyer na década de 1940, também aluga seu espaço expositivo para eventos privados como forma de captar recursos.

Munidos de câmera de vídeo, os dois artistas se infiltraram entre os convidados e registraram uma festa de casamento. Para atender uma função não programada na sua agenda, o espaço passou por uma transformação visual que entrou em choque com os princípios de sobriedade e a geometria do prédio. A cerimônia religiosa aconteceu no auditório, convertido em altar. Uma decoração com arranjos florais e globos de luz ocupou as colunas. De cassino-museu a museu-salão de festas, esta passagem evidencia o destino melancólico de uma modernidade que não consegue manter a linha pura de suas formas.







VIVIAN CACCURI

b. 1986, São Paulo (SP)
Lives and works in Rio de Janeiro (RJ)

n. 1986, São Paulo (SP)
Vive e trabalha no Rio de Janeiro (RJ)

The library of MAM São Paulo holds dozens of VHS (Video Home System) tapes with recordings of vernissages held since the 1970s. Among the various events it is important to highlight the reopening in 1995 of the museum's facilities following the remodeling done on the auditorium, restaurant and museum shop. After examining the entire collection, still in analog technology, Vivian Caccuri chose to digitalize the tape that documents the inauguration in 1998 of the transparent glass dome constructed beneath the marquee to house the *Spider* by sculptor Louise Bourgeois.

As expected in this sort of documentation, the material presents people brought together in a mundane atmosphere while the artworks – the real motive for the festive encounter – appear as a backdrop and decoration of the environment. Within the audiovisual narrative, the artist inserted scenes made today, in 2013, with the same VHS system, creating a zone of ambiguity between fact and fiction. This “adulteration of the museum's official document,” in the words of the artist herself, reveals the critical potential of the images manipulated during the editing process.

A biblioteca do MAM São Paulo guarda dezenas de fitas VHS (Sistema Doméstico de Vídeo) com imagens de registro de vernissages desde a década de 1970. Dentre os vários eventos, importante sinalizar a reabertura em 1995 da sede do museu com a reforma realizada para o auditório, restaurante e loja. Depois de examinar todo o acervo, ainda em tecnologia analógica, Vivian Caccuri escolheu digitalizar a fita que documenta a inauguração em 1998 da redoma transparente embaixo da marquise construída com a finalidade de receber a obra *Spider* da escultora Louise Bourgeois.

Como esperado nesse tipo de documentação, o material apresenta pessoas reunidas em atmosfera mundana enquanto as obras, real motivo do encontro festivo, aparecem como pano de fundo e decoração do ambiente. Dentro da narrativa audiovisual, a artista inseriu cenas feitas hoje, em 2013, com o mesmo sistema do VHS, criando uma zona de ambiguidade entre fato e ficção. Esta “adulteração do documento oficial do museu”, nas palavras da artista, revela o potencial crítico de imagens manipuladas durante um processo de edição.



USINA

Ana Carolina Carmona, Carolina Laiate, Cecília Lenzi,
Eduardo Costa, Fernanda Ferreira Araújo,
Flávio Higuchi, Graziela Kunsch, Isadora Guerreiro,
João Marcos de Almeida Lopes, José Eduardo Baravelli,
Kaya Lazarini, Leila Petrini, Leonardo Nakandakari,
Mario Braga, Nana Maiolini, Pedro Fiori Arantes,
Sandro Barbosa and Wagner Germano
1990, São Paulo (SP)

Ana Carolina Carmona, Carolina Laiate, Cecília Lenzi,
Eduardo Costa, Fernanda Ferreira Araújo,
Flávio Higuchi, Graziela Kunsch, Isadora Guerreiro,
João Marcos de Almeida Lopes, José Eduardo
Baravelli, Kaya Lazarini, Leila Petrini, Leonardo
Nakandakari, Mario Braga, Nana Maiolini, Pedro Fiori
Arantes, Sandro Barbosa e Wagner Germano
1990, São Paulo (SP)

The urgency of the work of this self-managed collective made up of architects, urbanists, artists, professors, social assistants and sociologists is concentrated in the area of popular housing, in territorial experiments that involve the abilities of the workers themselves in regard to planning, designing and constructing.

In the context of *Panorama 33*, Usina is investigating some contradictions of the development of the city of São Paulo. In another zone – apart from Ibirapuera Park, Museu Brasileiro da Escultura (MUBE) and Museu de Arte de São Paulo (MASP), with their free spans and grids – lie the large housing complexes of the East Zone, the roadways and the transport terminals, the densely occupied riverheads. A large diagram (or, who knows, a small game) redraws the territories and spaces deriving from the project for the modernization of the city's economy, seen in inextricable relation with the modern project of which MAM São Paulo itself is part.

PROJECT SPECIFICATIONS ON PAGE 214

A urgência de trabalho deste coletivo autogestionário, formado por arquitetos, urbanistas, artistas, professores, assistentes sociais e sociólogos, concentra-se na área da moradia popular, em experiências territoriais que envolvem a capacidade de planejar, projetar e construir pelos próprios trabalhadores.

No contexto do *Panorama 33*, a Usina investiga algumas contradições do desenvolvimento da cidade de São Paulo. Para além (e aquém) do Parque Ibirapuera, do Museu Brasileiro da Escultura (MUBE) e do Museu de Arte de São Paulo (MASP), com seus vãos livres e suas grades, estão os grandes conjuntos habitacionais na Zona Leste, os complexos viários e os terminais de transportes, as áreas de mananciais densamente ocupadas. Um grande diagrama – ou quem sabe, um pequeno jogo – redesenha os territórios e espaços herdeiros do projeto de modernização econômica da cidade, vistos em relação indissociável com o projeto moderno do qual o próprio MAM São Paulo é parte.

MEMORIAL DESCRITIVO DO PROJETO NA PÁGINA 214

Sem título (experimentações para um novo MAM) (detalhe detail), 2013

Na página seguinte On the next page

Sem título (experimentações para um novo MAM), 2013

O PROJETO ARQUITETÔNICO É SUFICIENTE
PARA SE PENSAR UM NOVO MAM?

QUAL A RELAÇÃO ENTRE MODERNIDADE E MODERNIZAÇÃO?

O PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO
ECONÔMICA SUPERA OU RESTITUI O ATRASO?

ESTRUTURAS DE MASSA QUE ORGANIZAM A VIDA NA METRÓPOLE SÃO PARTE DO PROJETO MODERNO?

OS EDIFÍCIOS ÍCONES MODERNOS
SE RELACIONAM COM OU
NEGAM A CIDADE QUE OS CERCA?

O QUE PODE A "BOA ARQUITETURA"
NUM MAR DE URBANIZAÇÃO PREDADORA?

O PROJETO MODERNO SE SALVARIA
HABITANDO UM NOVO PRÉDIO
ENQUANTO A CIDADE AFUNDA
AO SEU REDOR?

É POSSÍVEL O PROJETO AUTORAL DA ARQUITETURA MODERNA
DIALOGAR CONSTRUTIVAMENTE COM UMA PRODUÇÃO URBANA COLETIVA?

O QUE SEPARA O "PÚBLICO DO MUSEU" DO "PÚBLICO DO RESTAURANTE" DO "PÚBLICO DO PARQUE"?

O PROJETO ARQUITETÔNICO É SUFICIENTE
PARA SE PENSAR UM NOVO MAM?

QUAL A RELAÇÃO ENTRE MODERNIDADE E MODERNIZAÇÃO?

O PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO
ECONÔMICA SUPERA OU RESTÍTUÍ O ATRASO?

ESTRUTURAS DE MASSA QUE ORGANIZAM A VIDA NA METRÓPOLE SÃO PARTE DO PROJETO MODERNO?

OS EDIFÍCIOS ÍCONES MODERNOS
SE RELACIONAM COM OU
NEGAM A CIDADE QUE OS CRIA?

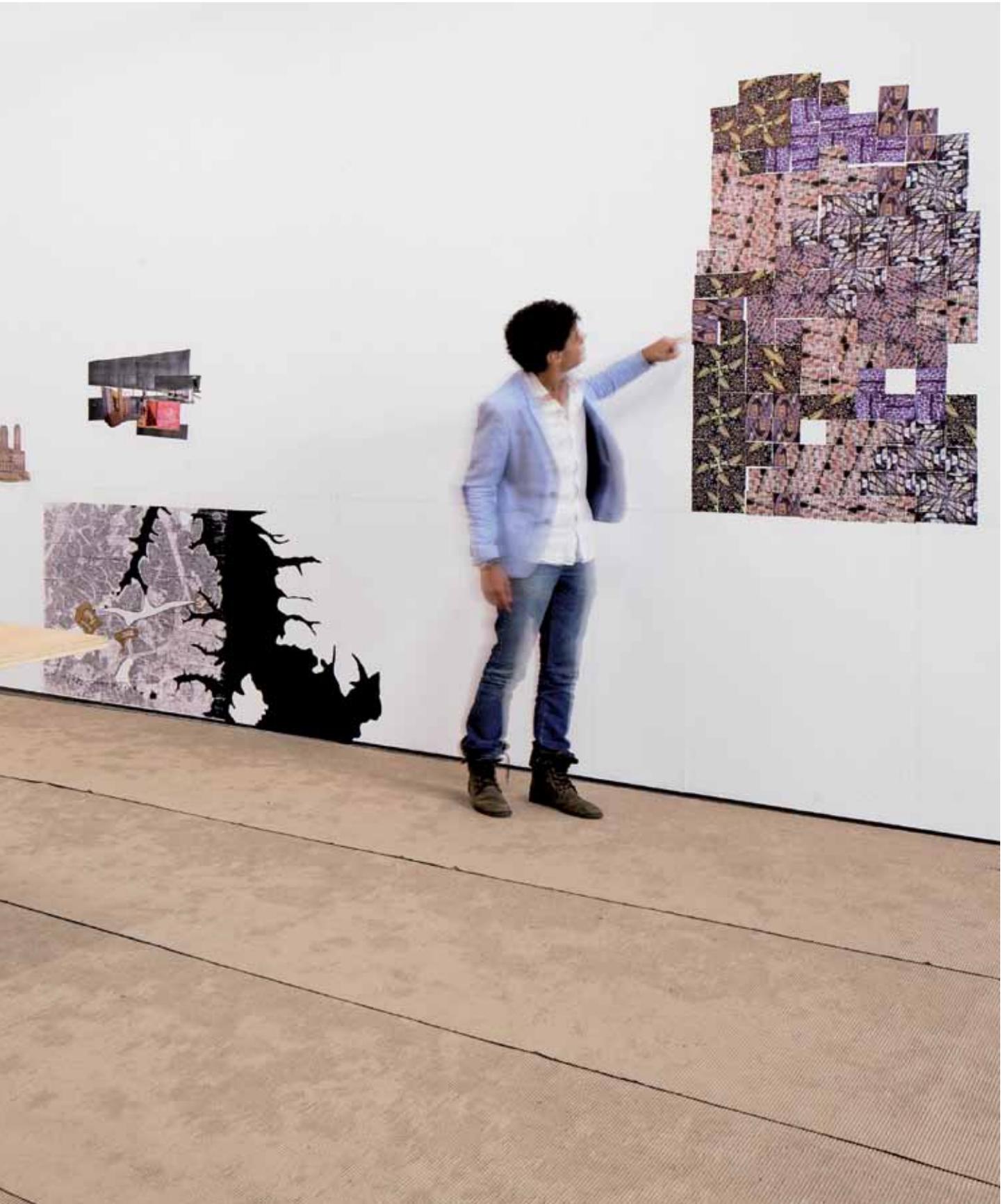
O QUE PODE A "SUA ARQUITETURA"
NUM MAS DE URBANIZAÇÃO PREDATORA?

O PROJETO MODERNO SE SALVAVA
HABITANDO UM NOVO PRÉDIO
ENQUANTO A CIDADE AFUNDA
AO SEU REDOR?

É POSSÍVEL O PROJETO AUTORAL DA ARQUITETURA MODERNA
DIALOGAR CONSTRUTIVAMENTE COM UMA PRODUÇÃO URBANA

QUE SEPARA O "PÚBLICO DO MUSEU" DO "PÚBLICO DO RESTAURANTE"?











gruposp

Álvaro Puntoni, João Sodré,
André Nunes and Alexandre Mendes
2004, São Paulo (SP)

Álvaro Puntoni, João Sodré,
André Nunes e Alexandre Mendes
2004, São Paulo (SP)

Being at República District, integrated to the transport infrastructure and the history of downtown São Paulo, is the fundamental premise of the project by gruposp for *Panorama 33*. Proposing a return of MAM to the region where São Paulo modernism began – both in terms of the events related to the Semana de 22 as well as the establishment of institutions dedicated to modern art in the late 1950s – the firm presents a museum pervaded by the flow of busy streets, bustling with pedestrians.

Coming from Praça da República, the first point of MAM would be its “ticket office,” located on the ground floor of Edifício Esther (Vital Brasil, 1936). Continuing along Rua Sete de Abril, one would come to the museum’s collection storage areas, a project by gruposp to be constructed on the empty side wall of a building on the corner with Rua Dom José de Barros. Further along, on the same street, one would find other exhibition spaces: Edifício Guinle (Jacques Pilon, 1944), the birthplace of MASP (1947) and MAM (1948), on whose ground-floor a branch of Banco Itaú now operates; and Galeria Nova Barão (Siffredi & Bardelli, 1962). During *P33*, these spaces are showing works by Federico Herrero, Arto Lindsay and Dominique Gonzalez-Foerster.

PROJECT SPECIFICATIONS ON PAGE 216

Estar no bairro da República, integrado à infraestrutura de transporte e à história do centro de São Paulo, é premissa fundamental na proposta do gruposp para o *Panorama 33*. Apostando em uma volta do MAM à região onde o modernismo paulistano começou – tanto se considerados eventos relativos à Semana de 22 quanto o estabelecimento das instituições dedicadas à arte moderna no fim dos anos 1950 –, o escritório apresenta um museu permeado pelo fluxo de ruas muito movimentadas, principalmente por pedestres.

Vindo da Praça da República, o primeiro ponto do MAM seria sua “bilheteria” localizada no térreo do Edifício Esther (Vital Brasil, 1936). Seguindo pela Rua Sete de Abril, se alcançaria a reserva técnica do museu, um projeto do gruposp a ser construído em uma empena vazia da esquina com a Rua Dom José de Barros. Mais à frente, na mesma rua, depararia-se com outros espaços expositivos: o Edifício Guinle (Jacques Pilon, 1944), onde nasceram o MASP (1947) e o MAM (1948), em cujo térreo hoje funciona uma agência do Banco Itaú; e a Galeria Nova Barão (Siffredi & Bardelli, 1962). Durante o *P33*, esses espaços exibem obras de Federico Herrero, Arto Lindsay e Dominique Gonzalez-Foerster.

MEMORIAL DESCRITIVO DO PROJETO NA PÁGINA 216

Museu Difuso e Urbano, 2013

Projeto de arquitetura com intervenções nos edifícios Esther (1) e Guilherme Guinle (2), na Galeria Nova Barão (3), na empena vazia da esquina das ruas Sete de Abril e Dom José de Barros (4) e Livraria Calil (5)

Architecture design interventions in Esther (1) and Guilherme Guinle (2) buildings, in Galeria Nova Barão (3), empty gable at Sete de Abril and Dom José de Barros streets corner (4), and Livraria Calil (5)

Na página anterior On the previous page

Vista da exposição Exhibition view





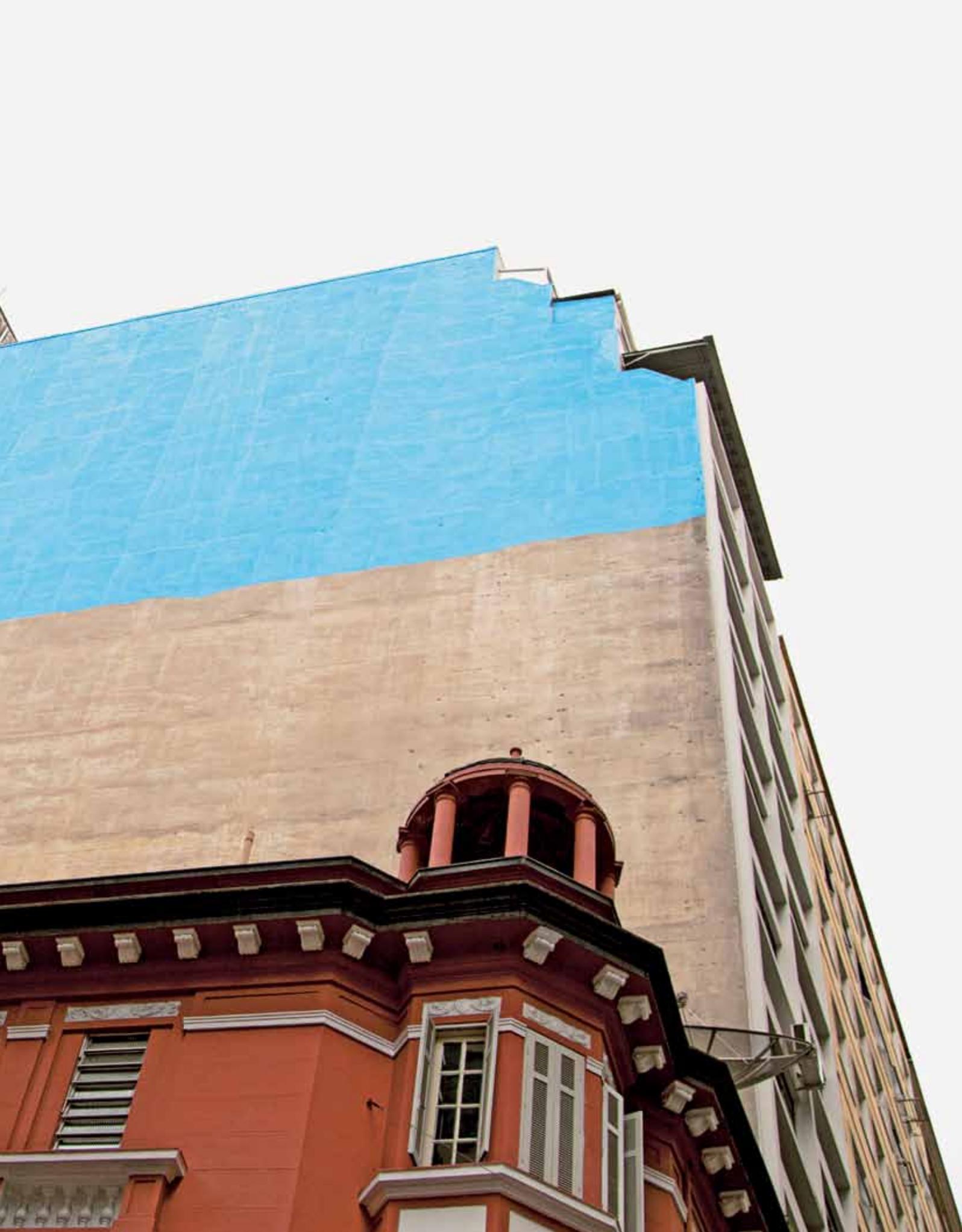
MUSEU
diffuso e urbano

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5









FEDERICO HERRERO

b. 1978, San José (Costa Rica)
Lives and works in San José

n. 1978, San José (Costa Rica)
Vive e trabalha em San José

"A painting by Federico Herrero is a chromatic intervention in the world, a transfer of the canvas to the city." With these words, in 2008, critic Paulo Herkenhoff praised the artist's talent for defending aesthetic qualities in a setting where heterogeneous signs struggle against each other to be seen. Herrero manages this feat thanks to his mastery of color on very large concrete surfaces, without fear of the scale of architecture.

One of his most notable "landscapes" resulted from the urban intervention he made in 2007 around Berrío Park, an icon of Medellín and an important meeting point for Colombians, near the new subway station. In São Paulo, characterized by gray layers of pollution, the artist – who is also a member of Novo Museo Tropical (conceived by Pablo León de la Barra) – appropriates a large empty side wall of a building to paint an enormous color field. The wall aims to signal the ground zero where gruposp is designing the hypothetical annex of MAM São Paulo that will operate around its former location on Rua Sete de Abril.

"Uma pintura de Federico Herrero é uma intervenção cromática no mundo, uma transferência da tela para a cidade". Com essas palavras, o crítico Paulo Herkenhoff exaltava em 2008 o talento do artista em defender qualidades estéticas num cenário em que signos heterogêneos disputam uma difícil visibilidade. Herrero consegue este feito graças ao domínio da cor sobre amplas superfícies de concreto, sem temer a escala da arquitetura.

Uma de suas mais notáveis "paisagens" resultou da intervenção urbana que fez em 2007 nos arredores do Parque Berrío, ícone de Medellín e principal local de encontro dos colombianos, perto da nova estação de metrô. Na São Paulo caracterizada por camadas cinzentas de poluição, o artista, que também integra o Novo Museo Tropical (concebido por Pablo León de la Barra), se apropria de uma empena gigante para pintar um enorme campo de cor. O mural pretende sinalizar o marco zero onde o gruposp projeta o hipotético anexo do MAM São Paulo que atuaria em torno de sua antiga sede na Rua Sete de Abril.

Catarata, 2013

Na página anterior On the previous page

Empena da esquina das ruas Sete de Abril e Dom José de Barros Gable at Sete de Abril and Dom José de Barros streets corner



PABLO LEÓN DE LA BARRA

(com with YONA FRIEDMAN e and LEANDRO NEREFUH)

b. 1972, Mexico City (Mexico)
Lives and works in New York (United States)

n. 1972, Cidade do México (México)
Vive e trabalha em Nova York (Estados Unidos)

How to insert art at socially underprivileged points, at the fringe of the market and the international biennials? The Novo Museo Tropical (NMT) is a proposal of curator, cultural activist and publisher Pablo León de la Barra to take art programming to densely populated places nonetheless lacking exhibition spaces.

For NMT, art should be at everyone's reach. Against the rigidity of cemented institutions, NMT is characterized by a nomadism of low-cost initiatives, which can assume an informal and ephemeral character, dispensing with collections and walls (large museum architectures). Museo Banana was one of the many group shows put on by NMT (TEOR/ÉTICA, San José, 2012), lending voice to exoticism and gay culture, traits that were previously unthinkable in the modernist molds of the "white cube." For its presentation at *Panorama 33*, NMT has invited architect Yona Friedman (whose work is featured in films in the exhibition galleries of MAM São Paulo) and Leandro Nerefuh, whose installation can be seen in the oldest antique bookshop in downtown São Paulo, Livraria Calil.

Como inserir a arte em pontos sociais desfavorecidos, à margem do mercado e das bienais internacionais? O Novo Museo Tropical (NMT) é uma proposta do curador, agitador cultural e editor Pablo León de la Barra para levar programações onde há uma densidade populacional carente de salas de exposição.

Para o NMT, a arte deveria estar ao alcance de todos. Contra a rigidez de instituições cristalizadas, o NMT se caracteriza pelo nomadismo de iniciativas sempre de baixo custo, podendo assumir um caráter informal e efêmero, dispensar acervos e paredes (grandes arquiteturas museais). Museo Banana foi uma entre tantas das manifestações coletivas do NMT (TEOR/ÉTICA, San José, 2012), dando voz ao exotismo e à cultura gay, traços antes impensáveis nos moldes modernistas do "cubo branco". Para sua apresentação no *Panorama 33*, o NMT convidou o arquiteto Yona Friedman (ver filmes nas salas expositivas do MAM São Paulo) e Leandro Nerefuh, cuja instalação pode ser conferida no mais antigo sebo do centro de São Paulo, a Livraria Calil.

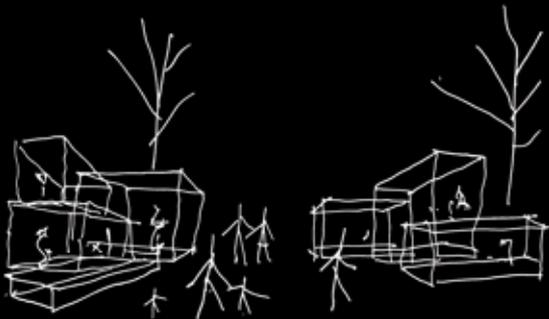




IT IS THE EXHIBITS
THAT MAKE A MUSEUM



THE BUILDING ITSELF
IS EXPENSIVE AND SUPERFLUOUS



YOU CAN CREATE A MUSEUM
WITHOUT A BUILDING



A SCAFFOLDING SUPPORTING EXHIBITS
CAN DO IT

YONA FRIEDMAN

Trechos da obra Excerpts from the artwork
Architecture without building, 2012

YONA FRIEDMAN

b. 1923, Budapest (Hungary)
Lives and works in Paris (France)

Yona Friedman is perhaps the most outstanding influence in the concept of mobility of the Novo Museo Tropical, by Pablo León de la Barra. An architect who became renowned in the late 1950s for his “spatial city,” Friedman published his first manifesto, entitled *Mobile Architecture*, in 1958. Having fled from Nazism, Friedman espouses an “architecture of survival,” such as improvised shelters, and an “architecture without constructions.”

n. 1923, Budapeste (Hungria)
Vive e trabalha em Paris (França)

Yona Friedman talvez seja a mais ilustre influência no conceito de mobilidade do Novo Museo Tropical, de Pablo León de la Barra. Arquiteto que se notabilizou no final dos anos 1950 com uma “cidade espacial”, Friedman publicou em 1958 seu primeiro manifesto, intitulado *Arquitetura móvel*. Tendo fugido do nazismo, Friedman é um defensor de uma “arquitetura da sobrevivência”, como abrigos improvisados, e de uma “arquitetura sem construções”.

LEANDRO NEREFUH
livraria calil trouvé, 2013

LEANDRO NEREFUH

b. 1975, Mogi das Cruzes (SP)
Lives and works in São Paulo (SP)

Within the logic of the Novo Museo Tropical, Leandro Nerefuh was invited to conceive the program of activities for the Livraria Calil antique bookshop, located on the 9th floor at 88 Rua Barão de Itapetininga, and known for the richness of its collection of colonial history, with dictionaries of the Tupi language, ethnographic images and landscapes by Rugendas, prints by the Langsdorff Expedition, and other treasures. There, Nerefuh created an audio ambience with a techno-primitivist rhythm allusive of the work of modernist poet Oswald de Andrade.

n. 1975, Mogi das Cruzes (SP)
Vive e trabalha em São Paulo (SP)

Dentro da lógica do Novo Museo Tropical, Leandro Nerefuh foi convidado a conceber um programa de atividades para a Livraria Calil, localizada na Rua Barão de Itapetininga, nº 88, 9º andar, conhecida pela riqueza de seu acervo de história colonial, com dicionários de língua tupi, imagens etnográficas e paisagens de Rugendas, gravuras da Expedição Langsdorff, entre outras preciosidades. Lá, Nerefuh criou uma ambientação sonora que alude ao ritmo tecnoprimitivista sinalizado pelo poeta modernista Oswald de Andrade.



ARTO LINDSAY

b. 1953, Virginia (United States)
Lives and works in Rio de Janeiro (RJ)

n. 1953, Virgínia (Estados Unidos)
Vive e trabalha no Rio de Janeiro (RJ)

Arto Lindsay conceived a parade through Galeria Nova Barão, bringing slices of its materials and sounds to MAM's exhibition room. Featuring dancers and extras carrying scenic elements, including scale models of stages and iconic houses, as well as a large rock that represents a sort of "cornerstone", the parade arrived by way of Rua Sete de Abril, crossed the space up to Rua Barão de Itapetininga and returned, completing the circuit. The impact of the project is reinforced by the presence of used-record stores, language schools, beauty and depilation salons, and spaces dedicated to the practice of yoga, the drinking of alcoholic beverages, and products of Kardec spiritism, which make the two floors of the gallery a hub of affectivity and a meeting spot for a variety of aficionados.

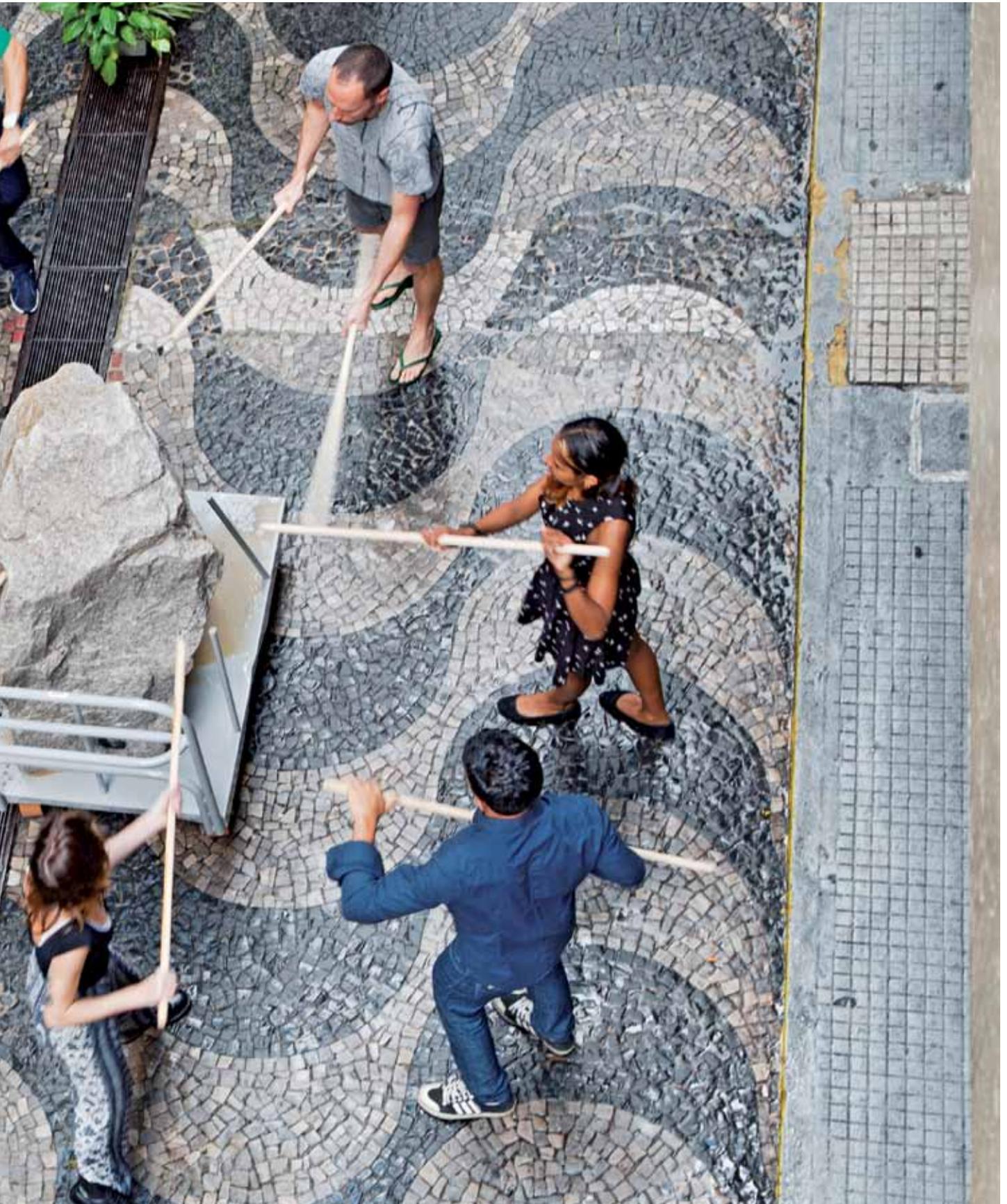
Lindsay founded the experimental band DNA in New York (1978), and despite its brief history it gained fame in Manhattan's alternative scene in the 1980s, creating strident, silent and broken sounds and rhythms. The temporary occupation of Galeria Nova Barão is in honor of the modernist nature of República District during the 1950s, when the main artistic agents were concentrated in the region. At *Panorama 33*, Lindsay is working within the proposal of the gruposp firm for a new MAM, which would leave Ibirapuera Park to become "diffuse and urban."

Arto Lindsay concebeu um desfile que deu voltas na Galeria Nova Barão e destinou seus rastros materiais e sonoros à sala expositiva do MAM São Paulo. Mobilizando dançarinos e figurantes, que carregaram elementos cênicos, entre eles maquetes de palcos e casas icônicas, e uma grande rocha, espécie de "pedra fundamental", o artista chegou pela Rua Sete de Abril, atravessou o espaço até a Barão de Itapetininga e voltou, completando o circuito. O projeto foi reforçado pela presença de lojas de vinil, escolas de línguas, salões de depilação e beleza, e espaços dedicados à prática de ioga, ao consumo de álcool e de produtos espíritas, que concentram afetividade nos dois pisos da galeria e são pontos de encontro de aficionados variados.

Lindsay fundou a banda experimental DNA em Nova York (1978) que, embora de curta duração, ganhou notoriedade na cena alternativa de Manhattan dos anos 1980, criando sons e ritmos estridentes, silêncios e quebradas. A ocupação temporária da Galeria Nova Barão reverencia o ambiente moderno do bairro da República dos anos 1950, em que os principais agentes artísticos se concentravam na região. No *Panorama 33*, Lindsay atua dentro da proposta do escritório gruposp para um novo MAM, que sairia do Parque Ibirapuera e seria "difuso e urbano".







DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER

(com with SERGIO BERNARDES e and DÉCIO PIGNATARI)

b. 1965, Strasbourg (France)

Lives and works in Paris (France) and Rio de Janeiro (RJ)

n. 1965, Estrasburgo (França)

Vive e trabalha em Paris (França) e Rio de Janeiro (RJ)

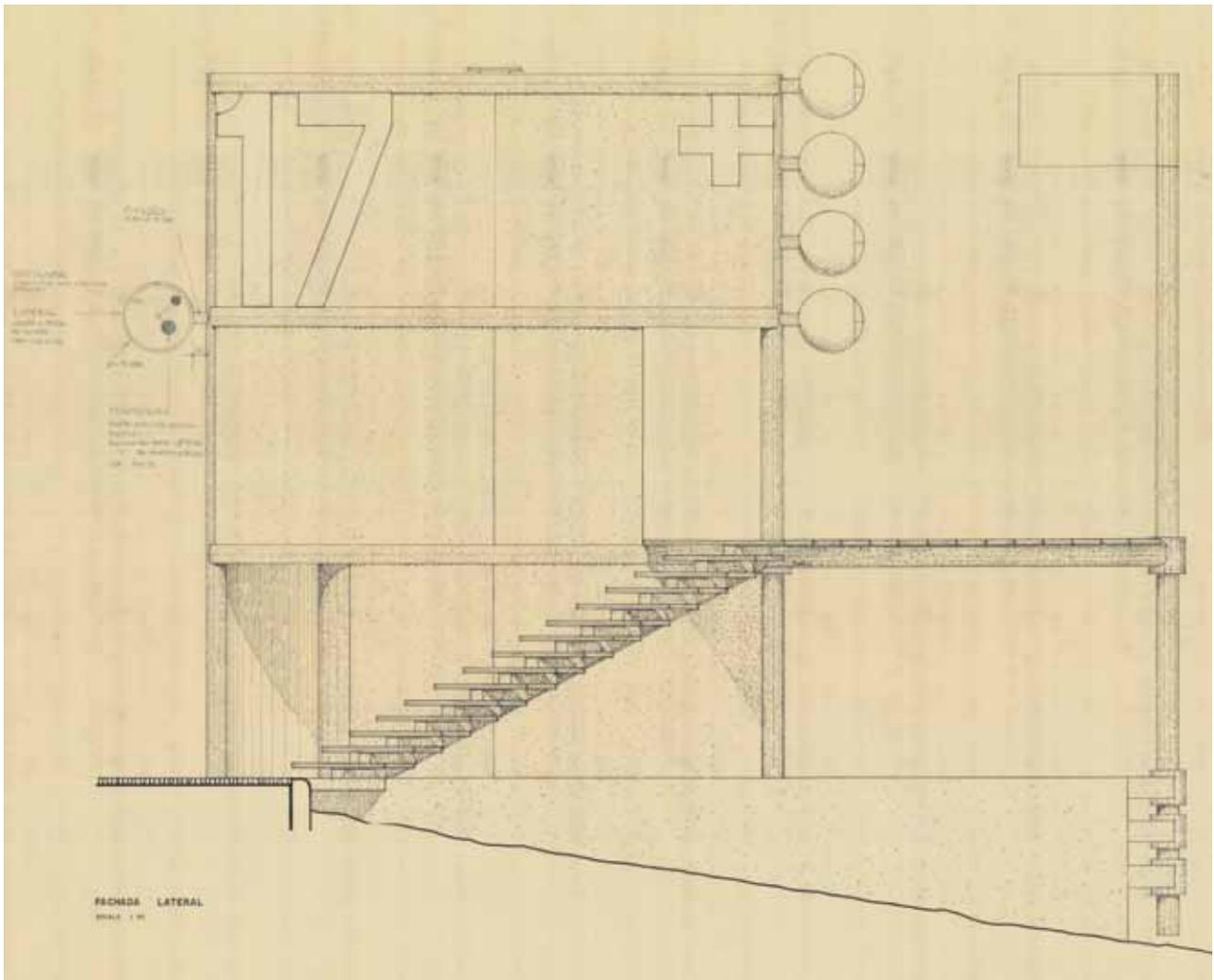
Dominique Gonzalez-Foerster presents the transfer of a piece of urban infrastructure from the beaches of Rio de Janeiro to Galeria Nova Barão, an urban passage linking the streets of Barão de Itapetininga and Sete de Abril. This work that revisits the Lifeguard Station designed by Sergio Bernardes (1976) honors the architect and is part of the research the artist has carried out over the last decade with other great names of modern urbanism in Brazil: Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Burle Marx, Flávio de Carvalho and Lina Bo Bardi.

Postococa establishes a utopian bridge (Posto 28, never constructed) between São Paulo and Rio de Janeiro, where the artist resides when not at her other residence, in Paris. Bernardes's lifeguard stations, implanted along Rio's beaches from Leme to Recreio dos Bandeirantes, were designed to blend in with the landscape; here, the station's juxtaposition with the visual poem *beba coca-cola* (1957) by concretist poet Décio Pignatari gives rise to a pop synthesis. The pavement of Galeria Nova Barão alludes to the sidewalk at Copacabana Beach, with its curving black-and-white patterns. This site is one of the points along the itinerary designed by the firm gruposp for a new, "diffuse and urban" MAM.

Dominique Gonzalez-Foerster apresenta a transferência de um mobiliário urbano da orla carioca para a Galeria Nova Barão, passagem urbana que tem acessos pelas ruas Barão de Itapetininga e Sete de Abril. Revisitar o Posto de salvamento de Sergio Bernardes (1976), além de homenagear o arquiteto, é um trabalho que se inscreve dentro da pesquisa que a artista vem desenvolvendo ao longo de uma década com outros grandes nomes do urbanismo moderno no Brasil: Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Burle Marx, Flávio de Carvalho e Lina Bo Bardi.

Postococa estabelece uma ponte utópica (o Posto 28, nunca construído) entre São Paulo e Rio de Janeiro, cidade onde a artista mantém residência além de Paris. Se o design dos postos de Bernardes, implantados entre o Leme e o Recreio dos Bandeirantes, almejava se fundir na paisagem, a justaposição com o poema visual *beba coca-cola* (1957) do poeta concretista Décio Pignatari gera uma síntese pop. O piso da Galeria Nova Barão alude à calçada da praia de Copacabana, com suas curvas em preto e branco. O local integra o roteiro dos arquitetos do gruposp para um novo MAM, que seria "difuso e urbano".





SERGIO BERNARDES

*Posto de salvamento do Plano Geral de Implantação da Praia de Copacabana, 1976***DÉCIO PIGNATARI**

1927, Jundiaí (SP) – 2012, São Paulo (SP)

The adaptation of the Lifeguard Station by Sergio Bernardes for Galeria Nova Barão gains a pop element with the celebrated poem *beba coca-cola* (1957) by Décio Pignatari. Author of the Plano-Piloto para Poesia Concreta, alongside brothers Haroldo and Augusto de Campos, he founded the Noigandres Group. It should be remembered that MAM São Paulo held the Exposição Nacional de Arte Concreta one year before it was held in Rio de Janeiro.

1927, Jundiaí (SP) – 2012, São Paulo (SP)

A adaptação do Posto de salvamento de Sergio Bernardes para a Galeria Nova Barão ganha um elemento pop com o célebre poema *beba coca-cola* (1957) de Décio Pignatari. Autor do Plano-Piloto para Poesia Concreta, ao lado dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, Pignatari fundou o Grupo Noigandres. Cabe lembrar que o MAM São Paulo exibiu a Exposição Nacional de Arte Concreta um ano antes de ser realizada no Rio de Janeiro.

SERGIO BERNARDES

1919 – 2002, Rio de Janeiro (RJ)

The career of architect Sergio Bernardes is punctuated by illusions, promising moments (the Brazilian Pavilion at the 1958 World's Fair in Belgium) and utopian designs. He said that if Brazil had respected the course of its rivers, it would have been a continent connected by aqueducts and the "first tropical civilization." Bernardes anticipated ecological questions but also designed huge towers that would have transformed the skyline of the Rio de Janeiro seashore, a mecca of international tourism.

1919 – 2002, Rio de Janeiro (RJ)

A carreira do arquiteto Sergio Bernardes é pontuada de ilusões, momentos promissores (o Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial da Bélgica em 1958) e projetos utópicos. Afirmava que se o Brasil respeitasse o curso de seus rios, seria um continente conectado por aquedutos e a "primeira civilização tropical". Bernardes antecipou questões ecológicas, mas também desenhou torres gigantescas que transformariam o *skyline* da orla carioca, lugar de desejo do turismo internacional.



Charmen
lingerie

VALORIZANDO A SUA IN

www.charmen.com.br



Charmen
lingerie

Temas
Sex Shop



28

CONSERVAMOS
FAZEMOS

CONSERVAMOS
FAZEMOS



Constructed atmospheres

Atmosferas construídas

PHILIPPE RAHM

INVISIBLE ARCHITECTURE

We live submerged at the bottom of an ocean of air.

EVANGELISTA TORRICELLI, 1644

Architects regularly claim that the main subject of their discipline is "space." Indeed, this is traditionally what differentiated architecture from sculpture: we can enter inside a work architecture where we have to stay outside of a work of sculpture: in front of it. If sculpture deals with the solid and its forms, architecture must treat the void and its atmosphere. But until recently, the architects have been unable to define the void in another way than designing the solid around it, because they had no real knowledge of the space, they didn't really know this hollow in between the walls that they could neither catch nor see. But the vacuum has gradually won thickness: with Torricelli and Blaise Pascal in the 17th century the air has become heavy; in the 18th century, with Antoine Lavoisier and Daniel Rutherford, it became chemically decomposed into elementary particles of oxygen or nitrogen; it was charged by bacteria of a biological value with Louis Pasteur in the 19th Century, and modulated by electromagnetic waves in the 20th Century. If the architects of the past were reduced to work on the solid, today we are more and more able to work directly on space itself and to design its atmosphere by shaping temperature, smell, light or steam. For us, architecture is designing the space, not as an abstract notion, but as a invisible materiality. Architecture is the design of the void. Architecture is the art of building atmospheres. Atmosphere is mostly invisible: air, light with their specific values of temperature, relative humidity, pressure, gases composition, speed, intensity, wavelength. The specifics of architecture is merely to design the invisible. The essential subject of architecture is not the solid (mainly the walls and the roof), that is only here to contain the void qualities inside the building distinct from the ones outside in order to keep inside certain thermal and climatic quality, more comfortable than the ones outside. The main target of architecture is to give certain climatic qualities to the

ARQUITETURA INVISÍVEL

Vivemos submergidos no fundo de um oceano de ar.

EVANGELISTA TORRICELLI, 1644

Os arquitetos frequentemente defendem que o principal sujeito da sua disciplina é o "espaço". De fato, isso é o que tradicionalmente diferencia a arquitetura da escultura: podemos entrar em um trabalho de arquitetura enquanto temos que ficar do lado de fora de uma escultura, à sua frente. A escultura lida com o sólido e suas formas, enquanto a arquitetura trata do vazio e de sua atmosfera. No entanto, até recentemente, os arquitetos não eram capazes de definir o vazio a não ser projetando o sólido ao seu redor, pois não tinham um conhecimento real do espaço, não entendiam esse oco entre as paredes, que não podia ser tocado ou visto. Mas esse vazio gradualmente ganhou espessura: no século XVII, com Torricelli e Blaise Pascal, o ar ganhou peso; no século XVIII, com Antoine Lavoisier e Daniel Rutherford, foi quimicamente decomposto em partículas elementares de oxigênio e nitrogênio; no século XIX, com Louis Pasteur, foi carregado de valor biológico por bactérias; e, no século XX, modulado por ondas eletromagnéticas. Se a arquitetura do passado estava reduzida ao trabalho com o sólido, hoje somos cada vez mais capazes de trabalhar diretamente com o espaço em si e de projetar sua atmosfera dando forma à temperatura, ao cheiro, à luz ou ao vapor. Para nós, a arquitetura é o design do espaço não como uma noção abstrata, mas como uma materialidade invisível. Arquitetura é o design do vazio. Arquitetura é a arte de construir atmosferas. A atmosfera é sobretudo invisível: ar e luz com seus valores específicos de temperatura, umidade relativa, pressão, composição gasosa, velocidade, intensidade, comprimento de onda. A especificidade da arquitetura é puramente o design do invisível. O sujeito essencial da arquitetura não é o sólido (particularmente, paredes e telhados), que serve apenas para conter as qualidades do vazio dentro da construção, separadas das de fora, mantendo certas

hollow between the walls, the void, the space, the mass of air and the light to which architecture gives certain qualities of scale, temperature, luminosity, hygrometry and especially those for us to enter and inhabit. That is what essentially makes architecture distinct from sculpture, which produces hard, closed, concave objects that sit in front of us, impenetrable, where the visual and tactile dominate. In space, we bathe, immersed, and therefore it is not only through visual means that we sense and perceive architecture, but also with other senses, other lesser-known modes of perception, but equally as important, those of endocrinology and neurology. Until recently, architects did not really have the tools, in effect, to work on the void, so they had to resort to working on the solid, that which bounds the void —the wall, roof, and floor— and give it certain structural and decorative qualities. Today, architects are able to work on the void itself, to design the non-visual parameters, like temperature, humidity and light, to give plastic qualities to the cavity, to the very space.

METEOROLOGICAL ARCHITECTURE The building industry is one of the main culprits in global warming because the burning of fossil fuels to heat or cool dwellings is the source of nearly 50% of greenhouse gas emissions. Following some resistance and procrastination the whole industry is now mobilised in favour of sustainable development and arguing for improved heat insulation on outside walls, the use of renewable energies, consideration for the whole life cycle of materials and more compact building designs.

It is clear that these steps all have a definite objective, which is to combat global warming by reducing CO_2 emissions. But over and above that goal, beyond such socially responsible and ecological objectives, might not climate be a new architectural language, a language for architecture rethought with meteorology in mind? Might it be possible to imagine climatic phenomena such as convection, conduction or evaporation for example as new tools for architectural composition? Could vapour, heat or light become the new bricks of contemporary construction?

características térmicas e climáticas que sejam mais confortáveis que as do exterior. A principal meta da arquitetura é dar qualidades climáticas ao oco entre as paredes, ao vazio, ao espaço, à massa de ar e à luz, fornecendo escala, temperatura, luminosidade e higrometria, especialmente aos espaços em que entramos e habitamos. Essencialmente, é o que torna a arquitetura distinta da escultura, que produz objetos duros, fechados e côncavos que são colocados na nossa frente, impenetráveis, onde o visual e o tátil são dominantes. No espaço, banhamo-nos, submergidos. Dessa forma, não é apenas por meios visuais que sentimos e percebemos a arquitetura, mas também com outros sentidos, outros modos de percepção menos conhecidos e igualmente importantes, oriundos da endocrinologia e da neurologia. Até recentemente, os arquitetos não tinham as ferramentas necessárias para trabalhar o vazio, por isso tiveram que recorrer ao sólido, àquilo que dá limites ao vazio – à parede, ao teto, ao chão –, provendo-o de algumas qualidades estruturais e decorativas. Hoje, os arquitetos são capazes de trabalhar com o vazio em si, de projetar parâmetros não visuais, tais como temperatura, umidade e luz, dando qualidades plásticas à cavidade, ao próprio espaço.

ARQUITETURA METEOROLÓGICA A indústria da construção é uma das maiores culpadas pelo aquecimento global, pois a queima de combustíveis fósseis para aquecer ou resfriar moradias é fonte de cerca de 50% das emissões de gases do efeito estufa. Após um período de certa resistência e procrastinação, a indústria como um todo está mobilizada a favor do desenvolvimento sustentável, defendendo o isolamento térmico mais eficaz nas paredes externas, o uso de energias renováveis, a consideração do ciclo de vida completo dos materiais e *design* de construção mais compactos.

Claramente, todos esses passos têm um objetivo definido, que é combater o aquecimento global reduzindo as emissões de CO_2 . No entanto, para além dos objetivos socialmente responsáveis e ecologicamente corretos, não seria o clima uma nova linguagem

Climate change is forcing us to rethink architecture radically, to shift our focus away from a purely visual and functional approach towards one that is more sensitive, more attentive to the invisible, climate-related aspects of space. Slipping from the solid to the void, from the visible to the invisible, from metric composition to thermal composition, architecture as meteorology opens up additional, more sensual, more variable dimensions in which limits fade away and solids evaporate. The task is no longer to build images and functions but to open up climates and interpretations. At the large scale, meteorological architecture explores the atmospheric and poetic potential of new construction techniques for ventilation, heating, dual-flow air renewal and insulation. At the microscopic level, it plumbs novel domains of perception through skin contact, smell and hormones. Between the infinitely small of the physiological and the infinitely vast of the meteorological, architecture must build sensual exchanges between body and space and invent new aesthetic approaches capable of making long-term changes to the form and the way we will inhabit buildings tomorrow.

THERMODYNAMIC CITY Over the last forty years, the History of Urban Planning has been analyzed from a cultural and aesthetic point of view, instead of from a physical and physiological point of view. By reanalyzing this urban story, through a meteorological and physiological prism, we can discover other factors that were really more efficient in the construction of cities and the composition of their forms. A reassessment will allow us to offer an alternative to the present urban development based on the current phenomenon of an unbalanced economic globalization that is inhuman and unfair. Our ambition is to look to a more sustainable, humanistic, just and equitable global urbanization for all. Studying and designing through Thermodynamics the contemporary urbanization phenomena could lead to another possibility of globalization not based in planetary delocalization of the chains of production due to economic criteria, but rather following a new apportioning of climate, arising from the premise of ecological responsibility. If during the

arquitetônica, uma linguagem para um novo pensamento arquitetônico com a meteorologia em mente? Seria possível pensar nos fenômenos climáticos, como, por exemplo, convecção, condução ou evaporação, como novas ferramentas de composição arquitetônica? Serão o vapor, o calor ou a luz os novos tijolos da construção contemporânea?

A mudança climática está nos forçando a repensar radicalmente a arquitetura, mudar nosso enfoque de uma abordagem puramente visual e funcional para uma abordagem mais sensível, mais atenta ao invisível, aos aspectos do espaço relacionados ao clima. Passar do sólido para o vazio, do visível para o invisível, da composição métrica para a composição térmica. A arquitetura como meteorologia abre dimensões adicionais, mais sensuais, mais variáveis, nas quais os limites se dissolvem e os sólidos se evaporam. A grande tarefa não é mais construir imagens e funções, mas se abrir para climas e interpretações. Em grande escala, a arquitetura meteorológica explora o potencial atmosférico e poético das novas técnicas de construção para ventilação, aquecimento, renovação de ar de fluxo duplo e isolamento térmico. No nível microscópico, investiga novos domínios de percepção por meio do contato com a pele, dos odores e hormônios. Entre o fisiológico infinitamente pequeno e o meteorológico infinitamente vasto, a arquitetura deve criar trocas sensuais entre o corpo e o espaço e inventar novas abordagens estéticas capazes de gerar mudanças a longo prazo na forma e na maneira como habitaremos os prédios do futuro.

CIDADE TERMODINÂMICA Nos últimos quarenta anos, a história do planejamento urbano foi analisada do ponto de vista cultural e estético, ao invés do físico e fisiológico. Revendo a história urbana sob um prisma meteorológico e fisiológico, poderemos descobrir outros fatores que foram realmente mais eficientes na construção das cidades e na composição das suas formas. Uma reavaliação irá permitir que ofereçamos uma alternativa para o desenvolvimento urbano atual, que é baseado em uma globalização econômica desequilibrada,

20th Century we abetted the spatial expansion of metropolises, spreading out the city to the periphery in a concentric fashion relative to the car and the subway, today we disintegrate that paradigm proportional to the Internet, because the suburbs of a city like Paris are no longer beside it, but thousands of kilometers away in Eastern Europe, China, or India. The results in Europe are urban dislocation and unemployment, which we have seen in the us recently in cities like Detroit. These post-industrial phenomena, sometimes called “third globalization,” are driven solely by economy, and we could challenge a new opportunity if, in the future, climate could take part in the global apportionment of the old European city.

If we think of urban planning in terms of Thermodynamics, we could start to imagine a new strategy of globalization: a global redeployment of industrial production in the world based on energy and climate criteria rather than on financial or economical criteria, as it is today. Today, in the current crisis of the european model of the «Post-industrial society», France, for example, has decided since 2012 to re-industrialize itself. This seems necessary in order to achieve a World balance in the coming years between the South and the North. If the North is to experience a re-industrialization, the South will have to increase the social and health condition of the workers. So if we are looking for a new equilibrium to achieve this new stage in globalization, we must know which criteria will become important when planning at global scale. Today, the division between design conception and industrial production that can be observed globally, is primarily because industrial production is planned around countries where labor is cheaper and the labor law is the least restrictive. The result is a continual shifting of the place of production as the industries search for the cheapest country. Consequently social and ecological inequalities that could no longer be accepted arise. We need to find a future with an overall balance between cost and social conditions of work. It has been discussed since some years that some firms of the Silicon Valley have started to relocate to a colder country, moving their immense air-conditioned data farms, which hold thousands of

desumana e injusta. Nossa ambição é fomentar uma urbanização mais sustentável, humana, justa e igualitária para todos. O estudo e o design da urbanização contemporânea a partir da termodinâmica podem levar a outra possibilidade de globalização, que não seja baseada na deslocalização planetária das cadeias de produção com base em critérios econômicos, mas que sigam uma nova distribuição do clima, resultante da premissa de responsabilidade ecológica. Se, no século xx, incentivou-se a ampliação espacial das metrópoles, expandindo a cidade para a periferia de forma concêntrica dependente do carro e do metrô, hoje, esse paradigma é desintegrado proporcionalmente devido à Internet, de modo que o subúrbio de uma cidade como Paris, por exemplo, não está mais perto dela e sim a milhares de quilômetros de distância, no Leste Europeu, na China ou na Índia. Os resultados na Europa são o deslocamento urbano e o desemprego. Algo similar foi presenciado recentemente nos Estados Unidos, em cidades como, por exemplo, Detroit. Esses fenômenos pós-industriais, muitas vezes chamados de “terceira globalização”, são exclusivamente impulsionados pela economia. Entretanto, uma nova oportunidade poderia ser implementada se, no futuro, o clima pudesse participar da divisão global da antiga cidade europeia.

Se pensássemos o planejamento urbano em termos de termodinâmica, poderíamos começar a imaginar uma nova estratégia de globalização: uma nova distribuição global da produção industrial mundial baseada em critérios energéticos e climáticos, ao invés de critérios financeiros ou econômicos, como ocorre atualmente. Diante da crise atual do modelo europeu da “sociedade pós-industrial”, a França, por exemplo, decidiu, em 2012, se reindustrializar. Isso parece essencial para que seja alcançado um equilíbrio mundial entre o sul e o norte nos próximos anos. Se o norte passar por um processo de reindustrialização, o sul terá que melhorar as condições sociais e de saúde entre seus trabalhadores. Portanto, se estivermos buscando um novo equilíbrio para alcançar esse estágio de globalização, será fundamental que saibamos quais são os

overheated servers, to the places on the planet where it is naturally cooler than California, so that we could stop cooling them and save electricity. These kinds of urban phenomena based on thermodynamics, perhaps in the form of a “fourth globalization,” could provide a more sustainable urbanization of the planet. At the city scale, introducing thermodynamics as the driving force of the urban design, could also reengage a climatic comprehension of the morphology of the city and its materiality for challenging the public space in a more well-being way for the inhabitants, going beyond the car-designed city of the 20th Century. Thus, the twenty-first century is going to see a radical change in the criteria of geographical value; we could maybe see a relocation of human geography which will cause the creation of new cities and the decline of old. The climate can play a primary role in the future urbanization of the planet, following global thermodynamic values related to parameters of geographical location, latitude and altitude can be proposed as a solution for a globalization that will no more be based on wages or working injustices, but on ecological and climatic factors, towards sustainable development for humanity. Our challenge is to analyze and to develop a new type of urbanization called thermodynamic urban planning, based on the real location of the renewable energy resources today.

Urban form and its transformations through History were mainly caused by physiological necessity. The life-sustaining mechanisms of food, shelter, water, and health are at the heart of urban technological advances and development, relating to the economic modes of supply, demand, and conservation. We believe that building urban form in response to social demands, as has been the tendency since the 1970's, is to confuse the consequence of the built environment with its cause, resulting in hollow forms that neglect the physiological exigencies that gave them reason to exist. It is because the villager had to get water from the village square that social life was born. Villagers didn't arbitrarily choose to gather for a chat in open spaces, outside the shelter and nourishment of their homes. Similarly, the arcade was invented to protect inhabitants from snow. The air pollution

critérios mais importantes para o planejamento global. Hoje, a divisão global entre concepção de design e produção industrial é primariamente uma consequência do fato de a produção industrial ser planejada em países em que a mão de obra é mais barata e a legislação trabalhista menos restritiva. O resultado é a transferência contínua dos locais de produção já que as indústrias procuram os países mais baratos. Consequentemente, surgem as desigualdades sociais e ecológicas que não poderiam mais ser aceitas. É preciso que, no futuro, haja um equilíbrio geral entre os custos e as condições sociais do trabalho. Há alguns anos, discute-se o deslocamento das empresas do Vale do Silício para países de climas mais frios, transferindo seus enormes armazenamentos de dados, nos quais milhares de servidores superaquecidos são mantidos sob ar-condicionado, para lugares do planeta naturalmente mais frios do que a Califórnia. Tais locais não precisariam ser resfriados artificialmente, economizando eletricidade. Os fenômenos urbanos baseados na termodinâmica, talvez como uma “quarta globalização”, podem oferecer uma urbanização mais sustentável para o planeta. Nas cidades, a introdução da termodinâmica como força motriz do design urbano também poderia restabelecer uma compreensão climática da morfologia e de sua materialidade no questionamento do espaço público de forma que traga mais bem-estar para seus habitantes, indo além da cidade voltada para carros do século xx. Assim, o século xxi veria uma mudança radical nos critérios geográficos. Talvez, possamos ver a relocação da geografia humana, gerando a criação de novas cidades e o declínio de cidades antigas. O clima pode exercer um papel fundamental na urbanização futura do planeta. A adoção de valores termodinâmicos globais relacionados a parâmetros de localização geográfica, latitude e altitude pode ser proposta como uma solução para uma globalização que não será mais baseada em salários ou injustiças do trabalho, mas em fatores ecológicos e climáticos, em direção ao desenvolvimento sustentável da humanidade. Nosso desafio é analisar e desenvolver um novo tipo de urbanização, chamado planejamento

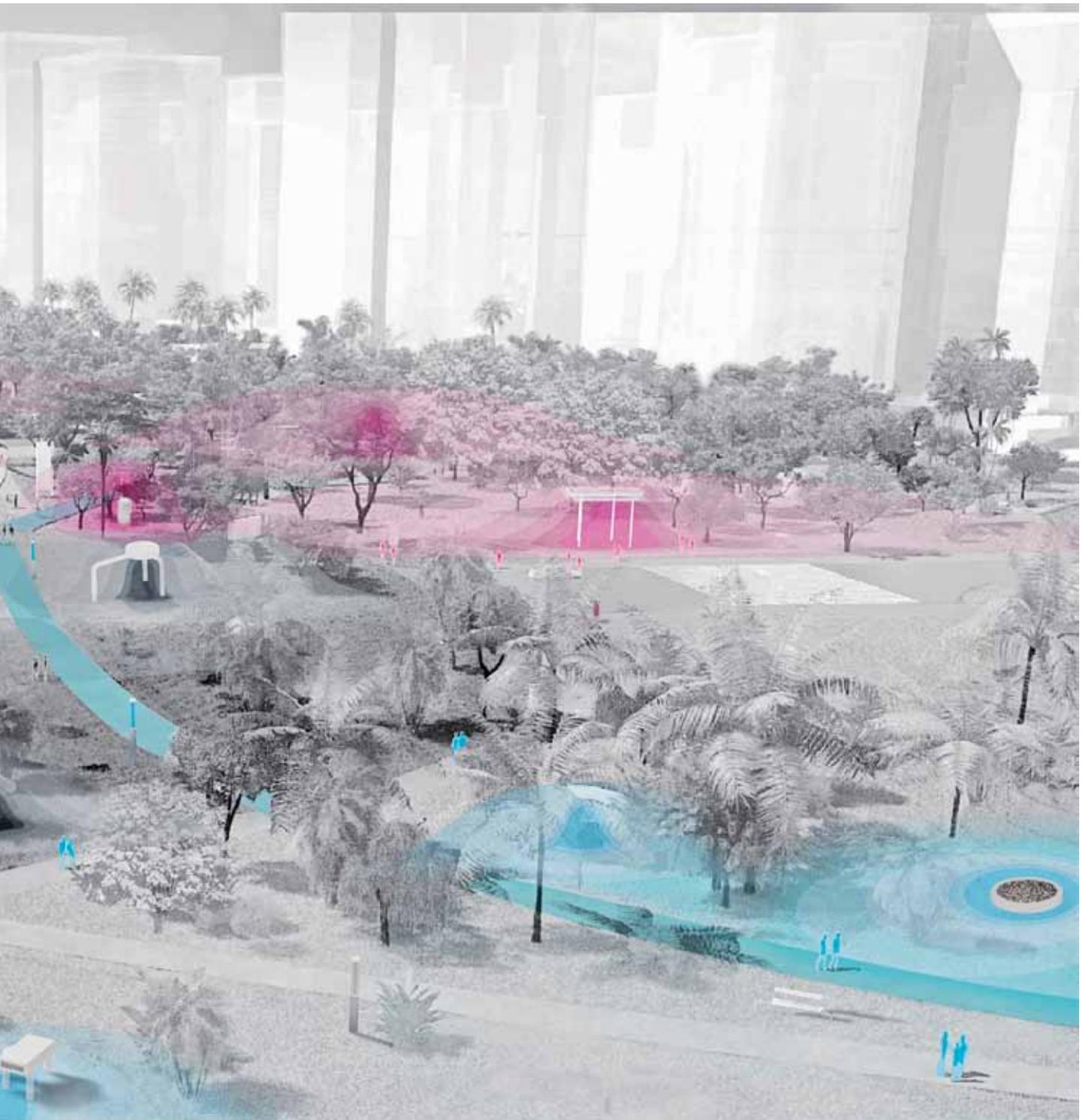
Na página seguinte On the next page
Jade Meteo Park, Taichung, Taiwan, 2013
Philippe Rahm architectes, Mosbach paysagistes, Ricky Liu & Associates

in 19th century cities gave rise to boulevards for ventilation, which, consequently, caused new social behaviors like loitering. Our objective is to reverse this 20th century propensity to design cities in response to social and cultural demands. Instead, we propose rediscovering an urban form that accommodates current physiological needs. This return to physiologically nourishing urbanization will, in turn, provoke new social behaviors, as has been the case since the beginning of urban history. The challenge in doing so is that we have inherited a voluminous urban form that has been very efficiently produced by 20th century ideology and technology, wherein physiological necessity was most often obscured in favor of superficial formal analysis. Rather than trying to replicate these trivial motivations to build that we have deemed successful, we need to understand the basic physiological necessities of contemporary life in order to invent a new urban language, new forms, urban spaces, directions, and materials to address these needs.

urbano termodinâmico, baseado na localização real das fontes de energia renovável da atualidade.

A forma urbana e suas transformações ao longo da história foram produto de necessidades ideológicas. Os mecanismos de subsistência, tais como alimento, abrigo, água e saúde estão no cerne dos avanços e desenvolvimentos tecnológicos urbanos, relacionados aos modos econômicos de oferta, demanda e preservação. Acreditamos que a construção de uma forma urbana que responde às demandas sociais, tal como vem acontecendo desde a década de 1970, confunde as consequências do ambiente construído com a sua causa, ou razão de existir. A vida social nasceu da necessidade de o aldeão buscar água na praça central da aldeia. Os aldeões não decidiram arbitrariamente se juntarem para conversar em espaços abertos, longe do abrigo e do alimento dos seus lares. Da mesma forma, as galerias foram inventadas para proteger os habitantes da neve. A poluição do ar nas cidades do século XIX deu origem aos bulevares para fins de ventilação que, conseqüentemente, geraram novos comportamentos sociais, como o ócio. Nosso objetivo é reverter a propensão do século XX de projetar cidades respondendo a demandas sociais e culturais. Ao invés disso, propomos a redescoberta da forma urbana para acomodar as necessidades fisiológicas atuais. Essa volta a uma urbanização fisiologicamente benéfica irá, por sua vez, provocar novos comportamentos sociais, como ocorre desde o começo da história urbana. O desafio está no fato de termos herdado uma forma urbana volumosa desenvolvida de maneira muito eficiente pela ideologia e tecnologia do século XX, na qual as necessidades fisiológicas, na maioria das vezes, foram suplantadas por análises formais superficiais. Não devemos tentar reproduzir essas motivações triviais para construir aquilo que consideramos bem-sucedido, mas entender as necessidades fisiológicas básicas da vida contemporânea para assim inventar uma nova linguagem urbana, novas formas, espaços, direções e materiais que lidem com tais necessidades.





ANDRADE MORETTIN ARQUITETOS
 Untitled, 2013

Ibirapuera is one of São Paulo's most beautiful and significant sets of modern architecture. Coupled with the park's huge, metropolitan-scale open area, the buildings arranged around the sprawling marquee form one of the city's most important public spaces. In this context, despite the temporary and problematic character of its building, for the general public MAM already has its name and activities associated to the park. It has a preestablished identity, which must be recognized and considered in this discussion.

We espouse the creation of a specific physical space for MAM, which would hold, organize and rethink its collection, exhibitions and activities of research and education. In an era marked by disintegrations and dissolutions of the physical environment (and the overvaluation of the virtual space, without weight or thickness) it is architecture's role to recover and construct the concrete spatial relations, to transform the natural or constructed territory, and to propose new meanings.

We would like to propose a new way for the museum to relate with the park, which does not reproduce the modernist solution of figure and background represented by the buildings gravitating around the marquee. Our aim is to make the museum's new space activate its surroundings in a more striking way, proposing new connections with the park, without interfering in its natural or constructed landscape, thus observing its relevance as a historical heritage.

To achieve this aim, our idea is to remove the museum from its present site, freeing the marquee and the connection with the Bienal Building. The new space would arise from a rupture of the territory, that is, from a profound alteration of the basis that supports the current set.

We propose to open a slot in the ground of the park, which would begin at the marquee and extend to the tributary to the lake that runs parallel to the marquee, some meters below it. This 25-meter-wide gap would reach down to the level of the lake and be flooded by it, forming a central patio for the new museum. Organized around the water, facing the park, MAM would spearhead a new vector of expansion that breaks away from the gravitational field of the marquee and expands beyond the lake.

On the other hand, the new museum results from a transformation in the park's topography, rather than from the creation of a new volume. We take advantage of the difference in level between the surface of the lake and the surface of the marquee to create a high and ample space that can easily meet the needs of MAM's program and work on the same scale as the other buildings in the park.

In this new context, MAM, considered as a whole (collection + exhibitions + research), would be empowered to serve as an anchor for the entire set, especially if we con-

ANDRADE MORETTIN ARQUITETOS
 Sem título, 2013

O Parque Ibirapuera é um dos mais belos e significativos conjuntos arquitetônicos modernos de São Paulo. Os edifícios, organizados em torno da grande marquise, e a enorme área livre do parque, de escala metropolitana, formam um dos mais importantes espaços públicos da cidade. Nesse contexto, o MAM, apesar do caráter provisório e problemático da sua sede, já tem, para o público em geral, o seu nome e suas atividades associados ao parque. Já há uma identidade estabelecida, que deve ser reconhecida e considerada nesta discussão.

Defendemos a criação de um espaço físico específico para o MAM, que abrigue, organize e repense o seu acervo, suas exposições e suas atividades de pesquisa e de educação. Numa época marcada por desintegrações e dissoluções do meio físico (e de supervalorização do espaço virtual, sem peso e espessura), é papel da arquitetura resgatar e construir as relações espaciais concretas, transformar o território, natural ou construído, e propor novos significados para as pessoas.

Gostaríamos de propor uma nova maneira de o museu se relacionar com o parque, que não reproduza a solução modernista de figura e fundo representada pelos edifícios gravitando em torno da marquise. Nossa intenção é fazer com que o novo espaço do museu ative o entorno de maneira mais contundente, propondo novas conexões com o parque, sem interferir em sua paisagem, natural ou construída, observando assim sua relevância como patrimônio histórico.

Para atingir este objetivo, pensamos em retirar o museu do lugar que ocupa hoje, liberando a marquise e a conexão com o prédio da Bienal. O novo espaço surgiria de uma ruptura do território, ou seja, de uma alteração profunda da base que sustenta o conjunto atual.

Propomos abrir uma fenda no solo do parque, que começaria sob a marquise e iria até o afluente do lago que corre paralelo a ela, alguns metros abaixo. Esse vazio, de 25 metros de largura, ficaria na cota do lago e seria inundado por ele, formando o pátio central do novo museu. Organizado ao redor da água, de frente para o parque, o MAM inaugura um novo vetor de expansão que rompe com o campo gravitacional da marquise e se expande para além do lago.

Por outro lado, o novo museu é resultado de uma transformação na topografia do parque e não da criação de um novo volume. Tiramos proveito da diferença de nível entre a superfície do lago e a cota de implantação da marquise para criar um espaço alto e generoso, que pode atender com facilidade ao programa do MAM, e trabalhar na mesma escala dos demais edifícios do parque.

Nesse novo contexto, o MAM, considerado na sua totalidade (acervo + exposições + pesquisa), passaria a ter uma potência capaz de servir de âncora para todo o

sider that the other pavilions have a more dilute, changing character. Thus, the museum would be restored in the park in facilities suited to its needs. Without ignoring its history and its memory, it would receive a more open and generous perspective, proposing new connections with the city and its inhabitants.

spbr

Um novo MAM para São Paulo e o Parque do Ibirapuera para o v Centenário, 2013

1. Imagine: A new Museu de Arte Moderna of São Paulo (MAM) whose permanent collection includes gardens by Burle Marx and buildings by Oscar Niemeyer.
2. In 1948, the year of MAM's founding on the initiative of Ciccillo Matarazzo, the idea for a new Ibirapuera Park was already gathering steam. The idea was officially consolidated in 1951, when the governor put together a commission, coordinated by Oscar Niemeyer and Burle Marx, to draw up a design for the park that was inaugurated in 1954, marking the celebrations of São Paulo's 4th Centennial. (Two initiatives guided by a shared conviction: a design for the future of the city of São Paulo.)
3. In 1969, MAM and Ibirapuera Park, two institutions whose beginnings made them neighbors in time, also became neighbors in space: the museum found shelter under the park's ample marquee. The building was adapted as Giancarlo Palanti's project and then, in 1982, was renovated by Lina Bo Bardi and staff.
So, the park gained MAM (or vice-versa).
4. In an aerial view, in the current configuration, MAM is not seen, it is hidden under the marquee.
5. In an aerial view, in the middle of the park by Burle Marx, we see the design by Oscar Niemeyer: pure forms for the five buildings, those with defined programs, and the sinuousness of the marquee, with its program. The exuberance and freedom of the marquee's design stand out. The geometric rigor that orders the implantation of the buildings, at first sight, is less obvious.
6. In an aerial view, we also see former parts of the park that were broken off or ceded (or invaded). The park has lost areas.
7. Sixty years after the rise of MAM and Ibirapuera Park, it is fitting to ask: how to carry this legacy forward? Or: what would be the best future configuration for these two crucial characters in the history of the city of São Paulo?
8. These themes, among others, underlie the question that was posed to us: *A new MAM, for what and for whom?*
9. A new MAM like any other museum: as a device that sharpens our perception of the world. For what? A museum whose collection is constituted, in equal value, by what is inside it and what is outside it, designed to explode,

conjunto, ainda mais se considerarmos que os demais pavilhões possuem um caráter mais diluído, cambiante. Assim, o museu se recolocaria no parque sob um abrigo capaz de dar conta da sua vocação. Sem ignorar o seu histórico e a sua memória, construiria uma nova mirada, mais aberta e generosa talvez, propondo novas conexões com a cidade e com seus habitantes.

spbr

Um novo MAM para São Paulo e o Parque do Ibirapuera para o v Centenário, 2013

1. Imagine: um Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) que tenha em seu acervo permanente jardins de Burle Marx e edifícios de Oscar Niemeyer.
2. Em 1948, ano de fundação do MAM por iniciativa de Ciccillo Matarazzo, já se acalentava a ideia de um novo Parque Ibirapuera. A ideia se consolidaria oficialmente em 1951, quando o governador constituiu uma comissão, coordenada por Oscar Niemeyer e Burle Marx, para elaboração do projeto do parque, que foi inaugurado em 1954, marcando as celebrações do IV Centenário da cidade de São Paulo. (Duas iniciativas guiadas por uma convicção compartilhada: um projeto para o futuro da cidade de São Paulo).
3. Em 1969, MAM e Parque Ibirapuera, as duas instituições vizinhas no tempo desde a origem acabavam por se tornar também vizinhas no espaço: o museu encontrava abrigo sob a generosa marquise do parque. O edifício foi adaptado conforme projeto de Giancarlo Palanti e depois, em 1982, foi reformado por Lina Bo Bardi e equipe.
Então, o parque ganhou o MAM (ou vice-versa).
4. Em vista aérea, na configuração atual, o MAM não se mostra, ele está oculto sob a marquise.
5. Em vista aérea se vê, no meio do parque de Burle Marx, o desenho de Oscar Niemeyer: formas puras para os cinco edifícios, aqueles com programas definidos, e a sinuosidade da marquise, com seu programa. Sobressaem a exuberância e a liberdade do desenho da marquise. O rigor geométrico que ordena a implantação dos edifícios, à primeira vista, é mais difícil de ser notado.
6. Em vista aérea, vê-se, também antigas porções do parque que foram cindidas ou cedidas (ou invadidas). O parque perdeu áreas.
7. Sessenta e cinco anos após o surgimento do MAM e do Parque Ibirapuera, cabe perguntar: como lançar adiante esse legado? Ou: qual seria a melhor configuração futura para estes dois personagens cruciais da história da cidade de São Paulo?
8. Esses temas, entre outros, estão subjacentes à questão que nos foi proposta: *Um novo MAM, por quê e para quem?*

pulling what is outside into its interior. In short, a museum of everything. For whom? A museum that shows its collection to its visitors, but is also surprising for those who walk through the park, or drive by it stuck in their car in the traffic of the avenues. In short, a museum for everyone.

10. How?

And, therefore, it is distinguished from any other museum. The proposal is obvious, but not so evident because it combines two apparent opposites: it is extensive as something that cannot be taken in all at once by the sight, and meticulously precise like an artifact that can only be made with a magnifying glass; even when implanted in such a complex context it does not reject any preexistence or require any prerequisite. At the same time, it achieves the perfection of a pure geometric shape. It can be said that, in a certain way, it is more a finding than a proposal, because it is as though it were already perfectly delineated there, only waiting to be discovered.

11. How many?

Four identical rectangular volumes. $750 \times 10 \times 10$ meters; ten 75-meter spans. Each building three times the length of the Bienal Building and $1/5$ the width of each of its three floors. Arranged in the shape of a perfect square. At the center, Oscar Niemeyer's architectural set united by the marquee. This is the set that irradiates the geometry in which the new MAM is inserted. The four rectangular volumes create a serial and "circular" 3-kilometer-long path. The area of each rectangular volume is $7,500 \text{ m}^2$, for a total area of $30,000 \text{ m}^2$ including full areas and empty ones (of pure park).

12. In a cross-section, the ceiling height is totally uniform, only eventually broken by one or another mezzanine (for administration, the collection, a café, restaurant and temporary housing for invited artists).

The floor is transparent, a showcase of (and for) the park. The roof is a technical platform that holds all the mechanical equipment required by the program.

The façades calibrate the light in gradients between total transparency and completely opaque according to the geographic orientation and what is meant to be exhibited inside and outside the building.

13. The new MAM is in the park and is also outside of it. That is, in some segments it goes beyond the barriers of the avenues and recovers a lost dimension of the park.

14. The new MAM retributes the generosity received from the Ibirapuera marquee, now it is MAM that seems to shelter the entire park (at the same time that the marquee is freed for the open programs that are proper to it). So, MAM gains the park (or vice versa).

15. The new MAM is detached, now it levitates over the park, over the avenues. It is a museum on workdays and on the weekends. A building whose totality can be easily inferred, but only shows itself in parts. A work that the sight cannot take in all at once, in order to express its desire: an architecture to be grasped with the eyes closed.

9. Um novo MAM como qualquer outro museu: como um dispositivo que aguça a nossa percepção sobre o mundo. Por quê? Um museu cujo acervo é constituído, em igual valor, tanto pelo que está dentro quanto pelo que está fora dele, feito de tal modo que o que ele contém explode e o que está fora é tragado para o seu interior. Enfim, um museu de tudo. Para quem? Um museu que exiba o seu acervo aos visitantes, mas, além disso, que surpreenda também quem passeie pelo parque, quem passe apressado e preso num carro e no tráfego nas avenidas. Enfim, um museu de todos.

10. Como?

E, então, ele se distingue de qualquer outro museu.

A proposta é óbvia, mas não tão evidente porque ela combina aparentes opostos: é extenso, como aquilo que a vista não pode abarcar, e meticulosamente preciso, como um artefato que só pode ser feito com lupa; mesmo implantado num contexto tão complexo, ele não descarta nenhuma preexistência nem exige qualquer pré-requisito. Ao mesmo tempo, alcança a perfeição de uma forma geométrica pura. Pode-se dizer que, de certo modo, é mais um achado do que uma proposta, porque é como se ele já estivesse ali perfeitamente delineado, apenas a espera de ser descoberto.

11. Quanto?

Quatro prismas idênticos: $750 \times 10 \times 10$ metros; 10 vãos de 75 metros. Cada edifício tem três vezes o comprimento do edifício da Bienal e um quinto da largura de cada uma de suas três lajes. Dispostos entre si para formar um quadrado perfeito. Ao centro, o conjunto arquitetônico de Oscar Niemeyer unificado pela marquise. É esse conjunto que irradia a geometria em que o novo MAM se insere. Os quatro prismas fazem um percurso em série e "circular", com três quilômetros de extensão. Área de cada prisma é de 7,5 mil metros quadrados e área total de 30 mil metros quadrados, entre áreas cheias e vazias (de puro parque).

12. Em seção transversal, o pé-direito é total, apenas eventualmente quebrado por um ou outro mezanino (administração, acervo, café, restaurante e moradias temporárias para artistas convidados).

O piso é transparente, vitrine do (e para o) parque.

O teto é uma laje técnica que abriga todos os equipamentos mecânicos exigidos pelo programa.

As fachadas calibram a luz em gradientes, entre a transparência total ao completamente opaco, conforme a orientação geográfica e conforme o que se quer expor dentro ou fora do edifício.

13. O novo MAM está no parque e também fora dele. Ou seja, em alguns trechos, ele ultrapassa as barreiras das avenidas e reconquista para o parque uma dimensão perdida.

14. O novo MAM retribui a generosidade recebida da marquise do Ibirapuera, agora é ele que parece abrigar o parque inteiro (ao mesmo tempo em que a marquise

PROPOSALS FOR ARCHITECTURAL EXPERIMENTS (EXPERIENCES) IN THE PARK/MAM:

E1. The park/MAM rises up over the roof of the marquee.

The marquee's roof is transformed into a park, a roof garden like a second floor of the park. The access ramps are the sloped roofs of the Oca and the Auditorium.

E2. The park/MAM occupies the tunnel.

There is a 150-meter stretch of tunnel abandoned under the park. This stretch was to make the link with Avenida 23 de Maio in the downtown direction, but was aborted when it was realized that it would cause a traffic jam throughout the entire extension of the tunnel in that direction. One or two wells will provide access to that stretch of lost tunnel. A space for exhibitions, performances, shows or parties.

E3. The park/MAM passes through the Oca.

The dimensions of the Oca are surprising. Seventy meters in diameter, 10,000 m². Each one of those "little" windows is two meters in diameter. The proposal calls for a duct that links two of those openings, diametrically opposed from each other, allowing the exterior, the park, to pass through the building.

E4. The park/MAM inverts the Oca.

The dome of the Oca flipped upside down and set into the ground, with an identical size, like a crater in the park's surface. A ramp for skateboarders. Awareness of the size.

E5. The park/MAM listens to the tunnel.

The stretch of the tunnel under the lake opened to the sky, like a canyon. In such a way that from the tunnel one sees the sky, and from the park one can hear, coming from the middle of the lake, the roar of the unseen cars.

é liberada para os programas abertos que lhe são típicos). Então, o MAM ganha o parque (ou vice-versa).

15. O novo MAM se desprende: agora ele levita sobre o parque, sobre as avenidas. É museu nos dias de trabalho e fins de semana. Um edifício cuja totalidade pode ser facilmente inferida, mas não se mostra senão por partes. Uma obra que a vista não pode abarcar inteiramente, para dizer o que deseja: uma arquitetura para ser apreendida de olhos fechados.

PROPOSTAS PARA EXPERIÊNCIAS (VIVÊNCIAS) ARQUITETÔNICAS NO PARQUE / MAM:

E1. O parque/MAM sobe sobre a laje da marquise.

O teto da marquise transformado em parque, teto-jardim como um segundo andar de parque. As rampas de acesso são as coberturas inclinadas da Oca e do Auditório.

E2. O parque/MAM ocupa o túnel.

Há uma seção, com 150 metros de extensão, de túnel abandonado sob o parque. É o trecho que faria a ligação com a Avenida 23 de Maio no sentido Centro. Esta ligação foi abortada durante a obra pela constatação tardia de que, se aberta, ela congestionaria toda a extensão do túnel naquele sentido. Por meio de um dos dois poços feitos para dar acesso à obra, aquele que ficou ao lado e fora da projeção do auditório, é possível prover acesso para aquele trecho de túnel perdido. Espaço para exposições, performances, shows ou festas.

E3. O parque/MAM atravessa a Oca.

As dimensões da Oca surpreendem. Setenta metros de diâmetro, dez mil metros quadrados. Cada uma daquelas janelinhas tem dois metros de diâmetro. A proposta é a instalação de um duto que ligue duas daquelas aberturas diametralmente opostas e permita que o externo, o parque, atravesse por dentro do edifício.

E4. O parque/MAM inverte a Oca.

A cúpula da Oca rebatida para baixo à linha do chão, com medidas idênticas, como uma cratera na superfície do parque. Rampa para skatistas. Consciência das dimensões.

E5. O parque/MAM escuta o túnel.

O trecho do túnel sob o lago é feito a céu aberto como um *canyon*. De modo que, do túnel, vê-se o céu. E do parque pode-se ouvir, vindo do meio do lago, o ronco dos automóveis invisíveis.

TACOA

Untitled, 2013

The project proposes the museum as an extension of the Ibirapuera Marquee, as a *promenade* that begins under the Bienal Building and crosses Avenida 23 de Maio, reconnecting the park to the former Palace of Agriculture, present facilities of MAC.

The building is composed of two curvilinear walls of reinforced concrete set 33 meters apart from each other. Along their 600-meter length, they create six consecutive and different typologies that alternate between a horizontal and vertical spatial development. (1) Horizontal, under the park, the concrete walls are props that create an underground public square that holds a restaurant, bar, shop, library, ticket office and the museum's first exhibition space. (2) Vertical, a space dedicated to installations and large sculptures, 20 meters in height. (3) Horizontal, over the avenue, the walls are now beams stretching across the 120-meter span. The only transparent exhibition segment, dedicated to the museum's collection. (4) Vertical, 12 meters high, dedicated to temporary exhibitions. (5) Horizontal, the walls delimit an open space dedicated to the exhibition of sculptures. (6) Vertical, a building that holds the auditorium, administration and collection storage facilities.

subdv

Mutant, 2013

Currently, each Museu de Arte Moderna (MAM) – São Paulo, Rio de Janeiro and Bahia – has a singular and monolithic system of circulation, limiting the accessibility between the public space and the artworks. One aim would be the generation of new sorts of accessibility between the level of the city and the galleries, creating a system of topological articulations to smoothly connect the public space and the artworks. For this, we speculate the creation of a fourth identity – a mutant creature that combines genotypical characteristics of each museum, fusing their topological conditions to fulfill a new system of circulation.

MAM Rio de Janeiro has a suspended floor, elevated and separated from the public space below it, connected only by points of circulation. MAM São Paulo is located in a flat space and under the marquee, with a curvilinear design; nevertheless, the visitor does not experience this vertical articulation, so there is no engagement in a fluid system of tridimensional circulation. Lastly, the circulation of MAM Bahia is defined by a spiral staircase, at just one point of the museum, without transforming the exhibition spaces.

The fourth generation combines the genotypes of the three floors: the curved design of the marquee is used vertically in sections to create new conditions of acces-

TACOA

Sem título, 2013

O projeto propõe o museu como uma extensão da marquise do Ibirapuera, uma *promenade* que se inicia sob a Bienal e atravessa a Avenida 23 de Maio, reconectando ao parque o antigo Palácio da Agricultura, atual sede do MAC.

O edifício é composto por duas empenas de concreto armado curvilíneas, distantes 33 metros uma da outra. Ao longo dos seus 600 metros de comprimento, elas criam seis tipologias consecutivas e diferentes, que alternam um desenvolvimento espacial horizontal a um vertical. (1) Horizontal, sob o parque, as empenas são arrimos que conformam uma praça subterrânea, abrigando restaurante, bar, loja, biblioteca, bilheteria e o primeiro espaço expositivo do museu. (2) Vertical, espaço dedicado a instalações e grandes esculturas, com 20 metros de altura. (3) Horizontal, sobre a avenida, as empenas agora são vigas que vencem o vão de 120 metros. Único trecho de exposição transparente, dedicado ao acervo do museu. (4) Vertical, com 12 metros de altura, dedicado a exposições temporárias. (5) Horizontal, as empenas são muros que delimitam um espaço aberto dedicado à exposição de esculturas. (6) Vertical, edifício que abriga o auditório, a administração e a reserva técnica do acervo.

subdv

Mutante, 2013

Atualmente, cada Museu de Arte Moderna (MAM) – São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia – possui um sistema de circulação singular e monolítico, limitando a acessibilidade entre espaço público e as obras de arte. Um objetivo seria a geração de novos tipos de acessibilidade entre a cota da cidade e as galerias, criando um sistema de articulações topológicas que suavemente conecta o espaço público e as obras de arte. Para tal, especulamos a criação de uma quarta identidade – um filho mutante, que combina características genotípicas de cada museu, fundindo suas condições topológicas para criar um novo sistema de circulação.

O MAM Rio de Janeiro possui um piso flutuante, elevado e separado do espaço público abaixo, conectado apenas por pontos de circulação. O MAM São Paulo está localizado em um espaço plano e baixo, sob a marquise, que é em si bastante curvilínea em planta, porém o visitante não experimenta tal articulação verticalmente em seção, de maneira que não há um engajamento em um sistema fluido de circulação tridimensional. Por fim, o sistema de circulação do MAM Bahia é definido por uma escada em espiral, em apenas um momento do museu, sem transformar os espaços de exposição.

sibility between the level of the city, the suspended floor of MAM Rio de Janeiro, and the new gallery-terrace atop the marquee, inspired by spaces such as the installation *DIA* by Dan Graham or the space atop the Metropolitan Museum, both in New York. To create more interaction between the various galleries, the proposal presents a radial, polycentric organization derived from the spiral staircase of MAM Bahia, generating a looping circulation to create the opportunity of more intercrossed references between the various galleries and artworks. MAM Mutante [Mutant MAM] creates new – more fluid and interconnected – relations between different works, different galleries, and public spaces.

Y ARQUITECTURA

Buried MAM, Portable MAM, 2013

SOME PRELIMINARY STEPS: Before being established in its current building, MAM had occupied various buildings in the center of São Paulo and in Ibirapuera Park.

The designs by Oscar Niemeyer for Ibirapuera (1954), the so-called Pavilhão Bahia (1959) by Lina Bo Bardi that soon became MAM's building in its current state, and the gardens of the park have all been designated as heritage sites.

The work *Poema enterrado* [Buried poem] (1960) by Ferreira Gullar acquired by MAM could never be constructed there because it would modify the gardens of Ibirapuera violating the heritage-site regulations.

The Ayrton Senna Tunnel, a huge infrastructural work excavated under the gardens, was opened in 1995.

Five hundred helicopter flights daily ply the skies of São Paulo, mainly transporting powerful businesspeople, who escape from the urban traffic jams.

The design is based on the restitution of the original condition of Niemeyer's marquee as a free and open space, proposing the end of Lina Bo Bardi and Martim Gonçalves' temporary "Pavilhão Bahia".

A large Infrastructure-Building, under Ibirapuera, would function as the Museu de Arte Moderna with permanent exhibition rooms (including one for *Poema Enterrado*), a technical reserve for the collection and support area, plus parking and the machine room for the park's architectural set. The underground Infrastructure-Building would connect with the Ayrton Senna Tunnel and a new subway line (the Lilás line).

In the park a new landscape would arise, the Sobre-Marquise [Above-Marquee], a huge 26,000-m² platform. This would be the support of MAM's portable rooms, easily transportable spaces that would hold various of the museum's shows and activities, open to the life of the park.

A quarta geração combina os genótipos dos três pisos: a planta em curva da marquise é usada verticalmente em seções para criar novas condições de acessibilidade entre a cota da cidade, o piso suspenso do MAM Rio de Janeiro e o novo terraço-galeria sobre a marquise, inspirado em espaços como a instalação *DIA*, de Dan Graham, ou o espaço sobre o Metropolitan Museum, ambos em Nova York. Para criar mais interação entre as várias galerias, a proposta apresenta uma organização radial policêntrica derivada da escada em espiral do MAM Bahia, criando uma circulação em *loop*, para criar a oportunidade de mais referências cruzadas entre as várias galerias e os trabalhos de arte. O MAM Mutante cria novas – mais fluidas e interconectadas – relações entre diferentes obras e diferentes galerias e espaços públicos.

Y ARQUITECTURA

MAM enterrado, MAM portátil, 2013

ALGUNS EPISÓDIOS PRELIMINARES: Antes de se estabelecer no seu prédio atual, o MAM havia ocupado várias sedes no centro de São Paulo e no próprio Ibirapuera.

Os projetos de Oscar Niemeyer para o Ibirapuera (1954), o pavilhão temporário (1959) de Lina Bo Bardi, que mais tarde tornou-se a sede do MAM no seu estado atual, e os jardins do parque foram todos tombados.

O *Poema enterrado* (1960) de Ferreira Gullar adquirido pelo MAM, nunca pôde ser construído porque sua materialização modificava os jardins do Ibirapuera transgredindo o critério patrimonial.

O túnel Ayrton Senna, gigantesca operação infraestrutural escavada sob ditos jardins, foi inaugurado em 1995.

Quinhentos voos diários de helicóptero sulcam o céu de São Paulo, são poderosos empresários na sua maioria, que escapam dos engarrafamentos do tráfego urbano.

O projeto parte da restituição da condição original da marquise de Niemeyer como espaço livre e aberto, propondo o final do temporário "Pavilhão Bahia" de Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves.

Um grande Edifício-Infraestrutura, sob o Parque Ibirapuera, funcionaria como Museu de Arte Moderna com salas permanentes (entre elas, uma para o *Poema Enterrado*), reserva técnica e suporte, além do estacionamento e a sala de máquinas do conjunto do parque. O Edifício-Infraestrutura subterrâneo conecta-se com o túnel Ayrton Senna e uma nova linha lilás do metrô.

No parque, uma nova paisagem é descoberta, a Sobre-Marquise, gigantesca plataforma de 26 mil metros quadrados. Esta se torna o suporte das salas portáteis do MAM, espaços eventuais facilmente transportáveis, que abrigam mostras e atividades diversas do Museu, abertas à vida do parque.

The portable rooms would be transported through the São Paulo sky by helicopter, multiplying the museum's existence. The trip would function simultaneously as an artistic performance and a practical means of mobility, allowing the museum to be installed in significant public spaces. MAM would thus be nomadic, generating cultural encounters and intensifying the region's urbanity.

The strategy of y Arquitectura's design cuts through and connects urban layers: from the Earth to the sky, passing through the park and from the park to the city.

MAM is simultaneously Ibirapuera and São Paulo. An installed museum and a portable museum, a dual condition of a contemporary museum that recognizes its particular history and proposes new futures.

[...] rather than the production of autonomous objects the architectural practice should develop open systems that can incorporate time and process, and that focus on the production of directed fields in which program, event, and activity can play themselves out.

STAN ALLEN, *INFRASTRUCTURAL URBANISM*

COLLABORATIONS: EMILIANO LAGO, ERNESTO PELAYO, FERNANDA CURI, FEDERICO BERMÚDEZ, FLÁVIO HIGUCHI HIRAO, HELENA AYOUB, JUAN PABLO ROSENBERG, LUCIANA MELLO, SANTIAGO DURAN, TUCA VIEIRA AND VINICIUS SPIRA.

USINA

Untitled (experimentations for a new MAM), 2013

The artist's freedom has always been individual, but true freedom can only be collective.

LINA BO BARDI

One possible response to the problems posed by the curator of *Panorama 33* to architects would be to elaborate an architectural design in the strict sense, conceiving a new building for the museum, or adapting the space of the current one.

For Usina, however, the architectural project in and of itself would not be sufficient to respond to the questions posed. In retrospect, from the standpoint of the utopias and practices of the modern project – and its promise for social redemption through the modernization of forms – we see a truncated and incongruent metropolis, full of disparities, whose process of modernization merely substituted the backwardness and precariousness instead of overcoming them.

At the fringe of the modernity of our metropolis and the Brazilian cities there are expressions of a process of urbanization which, in a certain way, is the heir of the same modern project that gave rise to MAM: the large

As Salas Portáteis se deslocam pelo céu paulistano impulsionadas por helicópteros, multiplicando a existência do museu. A viagem é ao mesmo tempo *performance* artística e concreta mobilidade, que permite instalar o museu em espaços públicos significativos. O MAM praticaria o nomadismo, gerando encontros culturais e intensificando um sentido de urbanidade.

A estratégia do projeto do y Arquitectura atravessa e conecta estratos urbanos: da terra ao céu, passando pelo parque; do parque à cidade. O MAM é ao mesmo tempo Ibirapuera e São Paulo. Museu instalado e museu portátil, condição dual de um museu contemporâneo que reconhece sua história particular e se propõe novos futuros.

[...] a favor de uma prática profissional comprometida com o tempo e com o processo, um ofício que não esteja dedicado à produção de objetos autônomos, senão à criação de campos dirigidos, onde o programa, o acontecimento e a atividade possam desempenhar seu papel com plenitude.

STAN ALLEN, *URBANISMO INFRAESTRUTURAL*

COLABORAÇÕES: EMILIANO LAGO, ERNESTO PELAYO, FERNANDA CURI, FEDERICO BERMÚDEZ, FLÁVIO HIGUCHI HIRAO, HELENA AYOUB, JUAN PABLO ROSENBERG, LUCIANA MELLO, SANTIAGO DURAN, TUCA VIEIRA E VINICIUS SPIRA.

USINA

Sem título (experimentações para um novo MAM), 2013

A liberdade do artista foi sempre individual, mas a verdadeira liberdade só pode ser coletiva.

LINA BO BARDI

Uma resposta possível aos problemas direcionados pela curadora do *Panorama 33* a arquitetos estaria na atividade de elaboração de um projeto arquitetônico *stricto sensu*, pensando um novo edifício para o museu, ou adaptando o espaço do museu atual.

Para a Usina, entretanto, o projeto arquitetônico “em si” não seria suficiente para responder aos questionamentos colocados. Observando retrospectivamente, das utopias e práticas do projeto moderno — e sua promessa de redenção social pela modernização das formas —, temos diante de nós uma metrópole truncada e incongruente, cheia de disparates, cujo processo de modernização restituiu o atraso e precariedades ao invés de superá-los.

Nas franjas da modernidade da nossa metrópole e das cidades brasileiras, estão expressões de um processo de urbanização que é, de certo modo, herdeiro do mesmo projeto moderno que deu origem ao MAM:

housing complexes, resulting from a modern tradition of standardizing the conditions of life of the working class; the roadway complexes, tunnels and public transport terminals; the urban expansion over areas of environmental preservation (to the North, the Cantareira forest preserve, and to the South, the river heads); as well as the districts with abandoned factories, ruins of the industrial modernization “relocated” with globalization.

All of these “mass” structures that (dis)organize the life in the metropolis are part of the same modern project that is almost always (re)presented only by its exceptional works, its iconic buildings that embody the more experimental and humanist side of modernization: Ibirapuera Park, MASP, Conjunto Nacional, Copan, FAU USP, Centro Cultural São Paulo, Sesc Pompeia, etc. But between these buildings and the metropolis that surrounds them there is a zone of clashing and negation. These works, which are our urban landmarks, oases which still emanate the generosity of a collective spatial and social project, are deauthorized on the first corner of the rampant city that grew alongside of them, driven by the logic of individuals and capital in disloyal competition.

What can islands of “good architecture” do in a sea of predatory urbanization? Can the modern project be saved by inhabiting these temples while the city sinks all around them?

This (dis)rhythm between the promise of good modern architecture and our truncated and unequal urbanization/modernization is the basis for our questioning/indignation: can a museum of modern art survive in this city without recognizing it, questioning it, and reinventing it once again?

Based on these questions, Usina developed three workshops to critically reflect on the “new MAM.”

The first workshop is a sort of memory game, in which the combination of pieces (images of fragments of modernist works and images of the city in modernization) is not defined by the joining of two identical images, but by the construction of relations of opposition, tension, subversion, surpassing and/or approximation between the images. These relations can be temporal (before and after, past and present, present and future), or they can involve plan/project versus reality; functionality; materials; etc.

The second workshop consists of the making of montages, in the form of collages, based on the reinsertion of determined modern works (including iconic buildings and artistic works from MAM’s collection) in the territories where Usina works (borderline spaces, simultaneously densely constructed and deurbanized, in which most of the population lives), considering how the existing city will influence and transform these works, at the same time that it will be transformed by them. The inverse displacement should also be tested.

The third workshop will also use montages/collages to explore the idea that the deurbanized/deurbanizing city is not just its periphery. The city’s central zone

os grandes conjuntos habitacionais, resultado de uma tradição moderna de padronização das condições de vida da classe trabalhadora; os complexos viários, túneis e terminais de transportes; a expansão urbana sobre áreas de preservação ambiental (a norte, a Cantareira, e ao sul, os mananciais); ou ainda os bairros com fábricas abandonadas, ruínas da modernização industrial “relocalizada” com a globalização.

Todas essas estruturas de “massa” que (des)organizam a vida na metrópole são parte do mesmo projeto moderno, que é, quase sempre, (re)apresentado apenas por suas obras de exceção, seus edifícios ícones, que encarnam o lado mais experimental e humanista da mesma modernização: o Parque Ibirapuera, o MASP, o Conjunto Nacional, o Copan, a FAU USP, o Centro Cultural São Paulo, o Sesc Pompeia etc. Mas entre esses edifícios e a metrópole que os cerca há uma zona de atrito e negação. Essas obras, que são nossos marcos urbanos, oásis do qual emana ainda a generosidade de um projeto social e espacial coletivo, são desautorizadas na primeira esquina de uma cidade feroz que cresceu ao seu redor, comandada pela lógica dos indivíduos e capitais em concorrência desleal.

O que podem ilhas de “boa arquitetura” num mar de urbanização predadora? O projeto moderno se salvaria habitando esses templos enquanto a cidade afunda no entorno?

É desse (des)compasso entre promessa da boa arquitetura moderna e nossa urbanização/modernização truncada e desigual que nasce nossa indagação/indignação: pode um museu de arte moderna sobreviver nessa cidade sem (re)conhecê-la, pô-la em questão e reinventá-la novamente?

Tendo essas perguntas como ponto de partida, a Usina desenvolveu três oficinas para refletir criticamente sobre o “novo MAM”.

A primeira oficina consiste em uma espécie de jogo da memória, no qual a combinação de peças (imagens de fragmentos de obras modernas e imagens da cidade em modernização) não é definida pela junção de duas imagens idênticas, mas pela construção de relações de oposição, tensão, subversão, superação e/ou aproximação entre as imagens. Essas relações podem ser temporais (antes e depois, passado e presente, presente e futuro); de plano/projeto *versus* realidade; de funcionalidade; de materiais etc.

A segunda oficina consiste na realização de montagens, na forma de colagens, a partir da reinsertão de determinadas obras modernas (o que inclui edifícios icônicos e obras artísticas do acervo do MAM) nos territórios onde a Usina trabalha (espaços de “fronteiras”, ao mesmo tempo densamente construídos e desurbanizados, nos quais vive a maior parte da população), pensando como a cidade existente influenciaria e transformaria essas obras, ao mesmo tempo em que

is also an anticity – “ghettofied,” fortified, entrenched in condominiums, shopping malls and “bunker-buildings.” In these undertakings the private sector is supposedly transformed into city, when the city should be the public sector. It seems that the modern project of cities – which should think on an urban scale in regard to the functionalization of life (living, working, circulating and recreating) – is, in these cases, limited by the walls behind which only the wealthiest people of our society circulate.

These workshops were initially carried out by the members of Usina and later extended to the educators of MAM, who are appropriating these propositions, based on their repertoire and their activity, to develop them with the museum’s visitors. The space reserved for Usina at the Panorama was conceived as an area of work and various experiments, to be cultivated by the educators throughout the exhibition.

For Usina, it is very important that the people directly involved in the day-to-day activities of MAM contribute to this exercise of imagining a new building for the museum. Architecture, art and city are not made without dialogue, exchanges and conflicts, and necessarily involve collective work. Even though it takes much longer to create something with aesthetic potential.

gruposp

Diffuse and Urban Museum, 2013

When we think of the Museu de Arte Moderna of São Paulo (MAM) in Ibirapuera Park, occupying an extremity of the marquee originally designed by Oscar Niemeyer to interlink the exhibition pavilions (of Industry, Nations and States), as well as the Auditorium and the Oca, we think of a bodiless museum. Its overshadowed exhibition space is eclipsed by the restaurant that is currently its façade, delimited by the windowless service wall. The museum could be described as “avolumetric.” On the other hand, it is historically the museum whose latent exhibition space, based on its important and growing collection of contemporary art, is continuously enlarged.

If we go back in history, the path of this significant collection began in 1948 on Rua Sete de Abril, in the building of the Diários Associados (in the Guilherme Guinle Building by architect Jacques Pilon, remodeled by Vilanova Artigas), together with MASP. To us this double “ubiquity” in the city’s central region is significant. Both institutions

seria transformada por elas. O deslocamento inverso também deve ser experimentado.

A terceira oficina também utiliza montagens/colagens para explorar a ideia de que a cidade desurbanizada/desurbanizadora não é só a da periferia. A cidade do capital também é uma anticidade, “guetificada”, fortificada, entrincheirada em condomínios, shoppings e “prédios-bunkers”. Nesses empreendimentos, a esfera privada é supostamente transformada em cidade, quando a cidade deveria ser a esfera pública. Podemos pensar que o projeto moderno de cidades, que deveria contemplar, na escala urbana, a funcionalização da vida – morar, trabalhar, circular e recrear-se – é, nesses casos, limitado por muros dentro dos quais circulam somente os mais ricos da nossa sociedade.

Essas oficinas foram inicialmente realizadas pelos próprios integrantes da Usina e posteriormente estendidas aos educadores do MAM, que estão se apropriando dessas proposições, a partir de seu repertório e de sua atuação para desenvolvê-las com o público visitante do museu. O espaço reservado à Usina dentro do Panorama foi pensado como área de trabalho e de experimentações diversas, a ser cultivado pelos educadores e pelas educadoras ao longo de toda a exposição.

Para a Usina é muito importante que as pessoas diretamente implicadas no cotidiano do MAM contribuam nesse exercício de imaginar uma nova sede para o museu. Arquitetura, arte e cidade não se fazem sem diálogo, trocas e conflitos e passam necessariamente pelo trabalho coletivo. Mesmo que leve muito mais tempo até se criar algo com potência estética.

gruposp

Museu Difuso e Urbano, 2013

Quando se pensa no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) no Parque Ibirapuera, ocupando uma extremidade da marquise projetada originalmente por Oscar Niemeyer para interligar os pavilhões de exposição (Indústria, Nações e Estados), além do Auditório e da Oca, pensamos em um museu sem corpo. Seu volume expositivo está sob a sombra, eclipsado por um restaurante, que é atualmente sua real fachada, delimitado pela parede cega dos serviços. Poder-se-ia dizer que se trata de um museu “avolumétrico”. Em contrapartida, historicamente é o museu cujo latente volume expositivo constituído por sua importante coleção se amplia continuamente, agregando obras de artistas contemporâneos.

Se retrocedermos na história, a jornada dessa expressiva coleção se inicia em 1948, na Rua Sete de Abril, na sede dos Diários Associados (em reforma projetada por Vilanova Artigas, no Edifício Guilherme Guinle, do arquiteto Jacques Pilon), juntamente com

wound up migrating from this original site, just as most of the economic activities and dwellings did, emptying it. Contradictorily, the city's current downtown, full of volumes and façades, is empty on the inside. Although its streets are bustling with citizens, one notes the voids, the closed and windowless walls of the ground-floor spaces.

We aim to reestablish a perspective for these spaces. To insert the idea of the exhibition spaces at street level, mixed with the daily comings and goings of passersby, offered to even the most inattentive gaze, day and night, approximating art with members of the public who are strangers to the museum circuit.

Our idea is to constitute a set of exhibition spaces on the ground floors of the buildings in the downtown area, mixed with the commerce and services, thus constituting a widespread, inclusive museum organized by a multiple path shaped by the city's streets and therefore inserted in the urban space.

In direct relation to MAM's history, we envisage five spaces on Rua Sete de Abril, three of which will be occupied by artists participating in the *Panorama 33*.

1. Edifício Esther (1936), which held the Clube dos Artistas e Amigos da Arte (where MAM was conceived in the 1940s). The occupation of a residual ground-floor space will feature a table of contents of the urban exhibition.
2. Edifício Guilherme Guinle (1944), which originally held MAM and MASP. An epidemic occupation based on the projection of an image on the building's façade.¹
3. Galeria Nova Barão (1962), a commercial street that links Rua Sete de Abril with Rua Barão de Piratininga. An occupation of the space of the street by artists Dominique Gonzalez-Foester and members of the parade designed by Arto Lindsay.
4. Corner of Rua Dom José de Barros and Rua Sete de Abril. The use of a windowless sidewall for a painting by artist Federico Herrero. For this site we are also proposing a technical volume with exhibition and administrative spaces, a collection storage area and apartments for artists-in-residence, who will activate and energize the existence of this diffuse and urban museum in the downtown area.
5. Edifício Itá, in the Livraria Calil bookstore and its display window. An occupation by artists Pablo Leon de La Barra, with Leandro Nerefuh.

We imagine a new, possible MAM. Urban and diffuse, by its multiple insertion in the *urbe*, supported by history and wide open to the population.

o MASP. Parece-nos significativa esta “ubiquação” dúplice na área central da cidade. Ambas as instituições acabaram migrando desse sítio original, assim como a maioria das atividades econômicas e habitações, esvaziando-o. Contraditoriamente, o atual centro da cidade, repleto de volumes e fachadas, está esvaziado por dentro. Se considerarmos suas ruas estão repletas de cidadãos cinéticos em rápidos deslocamentos, entenderemos o porquê dos vazios ou planos fechados e cegos dos espaços no rés do chão.

Julgamos oportuno restabelecer um olhar para esses espaços. Inserir a ideia de espaços expositivos ao nível da rua, oferecidos até ao olhar mais incauto, mesclados ao ir e vir cotidiano dos transeuntes, seja de dia ou de noite, aproximando a arte de um público que está alijado do circuito dos museus.

Vislumbra-se a possibilidade de constituir um conjunto de espaços expositivos sempre nos pisos térreos dos edifícios da área central, mesclado ao comércio e aos serviços, constituindo desta forma um museu difundido, inclusivo e organizado por um percurso múltiplo conformado pelas ruas da cidade, inserido, portanto no espaço urbano.

A título de exemplificação, relacionando diretamente com a história do MAM, imaginamos cinco espaços na Rua Sete de Abril, dos quais três serão ocupados por artistas participantes do *Panorama 33*.

1. Edifício Esther (1936), que abrigou o Clube dos Artistas e Amigos da Arte (onde foi idealizado o MAM nos anos 1940). Ocupação de um espaço residual do térreo que conterà um índice remissivo da exposição urbana.
2. Edifício Guilherme Guinle (1944), que abrigou originalmente o MAM e o MASP. Ocupação epidérmica a partir da projeção de imagem na fachada principal do edifício.¹
3. Galeria Nova Barão (1962), rua comercial que interliga as ruas Sete de Abril com Barão de Piratininga. Ocupação do espaço da rua pela artista Dominique Gonzalez-Foester pelos integrantes do desfile concebido por Arto Lindsay.
4. Esquina das ruas Dom José de Barros e Sete de Abril. Utilização da empena cega existente para uma pintura do artista Federico Herrero. Também para este mesmo sítio, estamos propondo o projeto de um volume técnico com espaço expositivo, administrativo e acervo técnico, além de apartamentos para artistas residentes, que ativariam e viabilizariam a existência deste museu difuso e urbano na área central.
5. Edifício Itá, na Livraria Calil e sua vitrine. Ocupação pelo artista Pablo León de La Barra, com Leandro Nerefuh.

Imaginamos um novo possível MAM. Urbano e difuso, por sua inserção múltipla na *urbe*, amparado pela história e francamente aberto à população.

¹ EN: Cost problems have prevented the realization of this project item.

¹ NE: Problemas de custos inviabilizaram a realização deste item do projeto.





Project Specifications, 1953

Memorial descritivo, 1953

AFFONSO EDUARDO REIDY

If the correspondence between the architectural work and the physical environment that encompasses it is always a question of utmost importance, in the case of the building of the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, this condition is even more significant in light of the privileged situation of the site it is being built on, right at the heart of the city, in the middle of an extensive area that will soon be a beautiful public park, overlooking the sea, at the entrance to the inlet and surrounded by the most beautiful landscape in the world. The architect was constantly concerned with avoiding, as much as possible the building's becoming a perturbing element in the landscape, entering into conflict with nature. This explains the approach taken, with the predominance of the horizontal in counterposition to the dynamic profile of the mountains and the use of an extremely empty and transparent structure that will allow the gardens to extend right up to the sea, through the building itself, its ground floor left largely open. Instead of confining the artworks within four walls, in absolute isolation from the outer world, an open solution was adopted, in which the surrounding nature participates in the spectacle offered to the museum's visitor.

In the last 40 years the old concept of the museum has undergone a thorough transformation, as it stopped being a passive body to take on an important educational function and a high social significance, giving the public access to knowledge and understanding concerning the most striking manifestations of universal artistic creation and providing a suitable training to a contingent of artists who, perfectly integrated in the spirit of their time, will be able exert a decisive influence toward improving the quality standards of industrial production.

But, it was not only the old concept of the museum that was transformed: the very notion of the architectural space changed. The development of new construction techniques led to the "independent structure" and, as a consequence, to the "open floor plan," that is, the task of supporting the building has fallen exclusively on the columns, freeing the walls from their former structural responsibility and also allowing them to serve, with a previously unimaginable freedom, as simple partitioning elements: light sheets of different materials, freely arranged, offering a wide range of possibilities for arranging the spaces. This has given rise to a new concept of architec-

Se a correspondência entre a obra arquitetural e o ambiente físico que a envolve é sempre uma questão da maior importância, no caso do edifício do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, essa condição adquire ainda maior vulto, dada a situação privilegiada do local em que está sendo construído, em pleno coração da cidade, no meio de uma extensa área que, num futuro próximo, será um belo parque público, debruçado sobre o mar, frente à entrada da barra e rodeada pela mais bela paisagem do mundo. Foi preocupação constante do arquiteto evitar, tanto quanto possível, que o edifício viesse a constituir um elemento perturbador na paisagem, entrando em conflito com a natureza. Daí o partido adotado, com o predomínio da horizontal em contraposição ao movimentado perfil das montanhas e o emprego de uma estrutura extremamente vazada e transparente, que permitirá manter a continuidade dos jardins até o mar, através do próprio edifício, o qual deixará livre uma parte apreciável do pavimento térreo. Em lugar de confinar as obras de arte entre quatro paredes, num absoluto isolamento do mundo exterior, foi adotada uma solução aberta, em que a natureza circundante participasse do espetáculo oferecido ao visitante do Museu.

Nos últimos 40 anos transformou-se muito o antigo conceito de museu, que deixou de ser um organismo passivo para assumir uma importante função educativa e um alto significado social, tornando acessível ao público o conhecimento e a compreensão das mais marcantes manifestações da criação artística universal e proporcionando um treinamento adequado a um contingente de artistas que, perfeitamente integrados no espírito de sua época, poderão influir decisivamente na melhoria dos padrões de qualidade da produção industrial.

Mas, não foi apenas o antigo conceito de museu que se transformou: a própria noção do espaço arquitetural modificou-se. O desenvolvimento das novas técnicas de construção deu lugar à "estrutura independente" e, como consequência, ao "plano livre", isto é, a função, portanto, passou a ser exercida exclusivamente pelas colunas; as paredes, liberadas da sua antiga responsabilidade estrutural, passaram a desempenhar, então, com uma liberdade nunca antes imaginada, o papel de simples elementos de vedação: placas leves, de diferentes materiais, livremente dispostas, oferecendo as mais amplas possibilidades na ordenação dos espaços. Surge assim

tural space, the "enclosed space" within the confines of a cubic compartment.

The imminently dynamic action of the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, including all of the manifestations of art visible in our days, requires an architectural structure that gives it the utmost flexibility in the use of its space, allowing for large areas as well as small rooms, where certain artworks can be contemplated in an intimate environment. The exhibition gallery of MAM Rio de Janeiro has been designed with this aim: to occupy an area measuring 130 meters in length by 26 in width, entirely free of columns, in such a way as to offer absolute freedom in the setup of the exhibitions. This area will have a varying ceiling height: part with 8 meters, part with 6.4 meters, and the rest, 3.6 meters high.

The natural lighting confers the feeling of life and movement to the spaces, while benefiting the works shown due to the variety of sensations given by the daylight. When the sun is at its zenith, the light is diffuse and uniform; there are no shadows, there is no relief, the environment becomes neutral, inexpressive. When the sun shines laterally, this imparts a direction to the space and relief to the objects, also giving the visitor direct visual contact with the outside. A rigid and exclusive system, however, would limit the freedom to show, under the best conditions, works which, eventually, could become enhanced by natural lighting from directly overhead, or even artificial lighting. MAM's exhibition gallery, in the parts with the lowest ceiling height, will have lateral illumination, and the parts with a double ceiling height will be lit from overhead, by means of shed luminaires and clerestories.

The fact that natural lighting generally presents advantages over artificial lighting in the presentation of artworks does not diminish the importance of the latter for today's museum. Artificial lighting is evidently indispensable, not only for at night, but also for the exhibition of objects that can be harmed by sunlight, such as drawings, fabrics, etc. The quality of the light to be used is another important point in an art museum. Incandescent light is rich in red and orangish rays that modify the aspect of certain colors. For its part, fluorescent light gives the sensation of coolness and likewise alters the aspect of the colors. The combination of both, however, allows for a good approximation with sunlight. A very flexible system has been planned for MAM: the exhibition gallery's ceiling will be fitted with translucent sheets of vinyl plastic, which will diffuse the light emitted by the fluorescent tubes, ensuring a mild lighting for the environment. The luminous surface constituted in this way will be interrupted every two meters by transversal gaps, where reflectors of incandescent lights will be placed, equipped with lenses so they can be focused precisely on the points that need light, without producing reflections or glare. The entire second floor of the building's main body will be used for exhibitions, along with a part of the third floor, which will also hold a 200-seat

um novo conceito do espaço arquitetural, o "espaço confinado" dentro dos limites de um compartimento cúbico.

A ação eminentemente dinâmica do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, abrangendo todas as manifestações das artes visíveis dos nossos dias, requer uma estrutura arquitetural que lhe proporcione o máximo de flexibilidade na utilização dos espaços, possibilitando seja o uso de grandes áreas, seja a formação de pequenas salas, onde determinadas obras possam ser contempladas em ambiente íntimo. A galeria de exposição do MAM do Rio de Janeiro foi projetada com esse objetivo: ocupa uma área de 130 metros de extensão por 26 metros de largura, inteiramente livre de colunas, de modo a oferecer absoluta liberdade na arrumação das exposições. Essa área terá pé-direito variável: parte com 8 metros, parte com 6,40 metros e, o restante, com 3,60 metros de altura.

A iluminação natural confere um sentido de vida e de movimento aos espaços, beneficiando as obras expostas da variedade de sensação que a luz diurna proporciona. Quando zenital, a luz é difusa e uniforme; não há sombras, não há relevo, o ambiente torna-se neutro, inexpressivo. Quando lateral, dá a direção ao espaço e relevo aos objetos, proporcionando ainda ao visitante a possibilidade de contato visual com o exterior. Todavia, um sistema rígido e exclusivo limitaria a liberdade de mostrar, sob as melhores condições, obras que, eventualmente, possam vir a ser mais valorizadas com iluminação zenital ou mesmo artificial. A galeria de exposições do MAM, nos trechos de menor pé-direito, terá iluminação lateral e nos trechos de pé-direito duplo, iluminação zenital, através de *sheds* e lanternins.

O fato de a luz natural, de um modo geral, apresentar vantagens sobre a luz artificial, na apresentação das obras, não diminui a importância do que esta última representa para o Museu de hoje. A iluminação artificial é evidentemente indispensável, não só para a noite, como para a exibição de objetos que possam ser prejudicados pela luz solar, como desenhos, tecidos etc. A qualidade da luz a ser empregada é um outro ponto de importância num museu de arte. A luz incandescente é rica em raios vermelhos e alaranjados que modificam o aspecto de certas cores. A luz fluorescente, por seu lado, provoca a sensação de frieza e altera igualmente o aspecto das cores. A combinação de ambas, porém, permitirá uma grande aproximação ao efeito da luz solar. Para o MAM foi planejado um sistema muito flexível: o teto da galeria da exposição será guarnecido com placas translúcidas de um plástico vinil, as quais difundirão a luz emitida por tubos fluorescentes, proporcionando uma iluminação suave ao ambiente. A superfície luminosa assim constituída será interrompida de dois em dois metros por rasgos transversais, onde serão fixados refletores de luz incandescente, equipados com lentes apropriadas, os quais serão dirigidos exatamente para

auditorium, with equipment for cinematographic projections, a library, a film library, the museum's direction and administrative services, and a storeroom for keeping the canvases that are not on display. This storeroom, where the artworks will be perfectly safeguarded, will have constant conditions of temperature and humidity, being totally isolated from outside atmospheric variations. The canvases will be attached to lightweight sliding panels set close together, so that a large number of paintings can be kept in perfect conditions of ventilation and ease of examination by interested parties.

Part of the ground floor and the basement of the lower body of the building will hold the museum's auxiliary facilities and services, consisting of the utility entrance, the places for unpacking, identification and registry of the works, the shipping area, the storerooms, the offices and labs, the printmaking room and a large room where the exhibitions will be repaired. The ground floor of the same body will also hold the Technical School of Creation. Its installations will include places for administrative services as well as various classrooms and studios, a photographic darkroom, typography shop, stereotype workshop, book-binding workshop, student cafeteria, etc. The second floor of this body will hold the restaurant and the terrace garden, which will communicate with the exhibition gallery.

The one-thousand-seat theater will be located at the extreme east of the architectural set. The stage will have an available width of 50 meters, 20 meters of depth and 20 meters of height up to the trusses. The scenic construction is based on a system of electrically powered cars that will move to the lateral spaces and from the back of the stage. The proscenium will have a height of 7,5 meters and a width of 12 meters, being extendable to 16 meters wide for the holding of symphonic concerts.

os pontos em que se fizer necessária a iluminação, sem produzirem reflexos ou ofuscamento ao visitante. Todo o segundo pavimento do corpo central do edifício será destinado a exposições, bem como uma parte do terceiro pavimento onde ficarão situados, ainda, um auditório com 200 lugares, com equipamentos para projeções cinematográficas, filmoteca, biblioteca, os serviços de administração e direção do Museu e o depósito para a guarda das telas não expostas. Esse depósito, onde as obras deverão ser conservadas em perfeita segurança, terá condições constantes de temperatura e umidade, ficando completamente isolado das variações atmosféricas do exterior. As telas serão fixadas em trainéis leves, de correr, ligeiramente afastados uns dos outros, permitindo dessa forma, reunir em um espaço reduzido um grande número de telas e assegurando-lhes perfeitas condições de ventilação e facilidade para o exame dos interessados.

Ocupando uma parte do pavimento térreo e o subsolo do corpo mais baixo do edifício, ficarão os serviços e instalações auxiliares do Museu, compreendendo a entrada de serviço, os locais para desembalagem e a identificação e o registro das obras, a expedição, os depósitos, as oficinas e os laboratórios, a sala de gravura e um grande salão onde serão preparadas as exposições. Ainda no pavimento térreo do mesmo corpo, funcionará a Escola Técnica de Criação. Suas instalações compreendem, além dos locais destinados aos serviços administrativos, salas de aulas e ateliês diversos, laboratório fotográfico, tipografia, clichéria, encadernação, cantina para estudantes etc. No segundo pavimento desse corpo, ficarão o restaurante e o terraço-jardim, que se comunicam com a galeria de exposições.

Na extremidade leste do conjunto ficará situado o Teatro, com mil lugares. O palco terá uma largura disponível de 50 metros, 20 metros de profundidade e 20 metros de altura livre até o urdimento. A construção cênica baseia-se num sistema de carros movimentados eletricamente, que se deslocarão para os espaços laterais e do fundo de palco. A boca de cena terá 7,50 metros de altura e 12 metros de largura, podendo chegar a 16 metros em caso de abertura total para a realização de concertos sinfônicos.

Bahia no Ibirapuera Exposição 1959 v Bienal de São Paulo

Bahia no Ibirapuera Exposição 1959 v Bienal de São Paulo

LINA BO BARDI e and MARTIM GONÇALVES

*La poésie doit être faite par tous, non par un.*¹

LAUTRÉAMONT

That which is generally defined as “popular art,” “folklore,” “spontaneous” or “primitive art” implies, even if tacitly, a classification of art which, excluding the man, considers art as something individual, an abstract activity, a privilege. Where does art begin and end? What are its borders? This “no man’s land,” which limits man in the expression of his total humanity, depriving him of one of the most necessary and profound manifestations, as the aesthetic is, this border between Art and art, is what suggested this exhibition.

What is the place occupied in the hierarchization (explicit, implicit or “condescending”) of the Arts in these categories of popular, spontaneous and primitive? What is its meaning? Why does popular art exist and not art of government workers, engineers and bankers? That which we generally call the “people” is the only class not inhibited by “cultural” schemes and concepts, the only one that perhaps conserves the habit of natural explanations of the aesthetic man.

The term “folklore” – seen and classified by the “cultivated” men – defines the need and capacity of the aesthetic manifestation of the culturally “isolated” man (when ever the term “culture” is used in its traditional sense). But it seems that today art is reclaiming its human values, abandoning the schemes and seeking, beyond art itself, the fullness of its expression. Returning from the desire for self-annulment begins an era in which the totality of the human values, in their material expression, are linked to a critical lucidity and to an autonomy, which no longer admits divisions into airtight categories or compartments, an era that can no longer deny man, in the name of any creed or any myth, the right to live in his fullness.

The renouncement of immortality could be the creed of today’s artist judged in light of his work. The precariousness of the materials, that sense of contingency which, from collage to paper cutouts, from rubbish to scraps, is peculiar to modern art, denounces the artwork’s “undesired” eternity, its reabsorption into the historic moment, its not wishing to resist time.

The polymaterial compositions – paper cutouts, sculptures of “scraps,” “precarious” architectures made with “anti-eternal” materials such as plastic material or sheets of pressed metal – wants to be nothing else than the conscious renunciation of immortality, of the privilege of art, recognizing ourselves as men and limited, the aware-

*La poésie doit être faite par tous, non par un.*¹

LAUTRÉAMONT

Aquilo que geralmente se define como “arte popular”, “folklore”, “arte primitiva” ou “espontânea” implica, ainda que tacitamente, numa classificação da arte que, excluindo o homem, considera a arte mesma como algo individual, atividade abstrata, privilégio. Onde começa e acaba a arte? Quais suas fronteiras? Esta “terra de ninguém”, que limita o homem na expressão de sua humanidade total, privando-o de uma das manifestações mais necessárias e profundas, como seja a estética, este limite entre Arte e arte, é que sugeriu esta Exposição.

Qual o lugar ocupado na graduação (explícita, implícita ou “condescendente”) das Artes, pela assim chamada arte popular, espontânea, primitiva? Qual o seu significado? Por que existe arte popular e não a dos funcionários públicos, dos engenheiros e dos bancários? Aquilo que geralmente se denomina “povo” é a única classe não inibida por esquemas e conceitos “culturais”, a única talvez que conserva o hábito de explicações naturais do homem estético.

O termo “folklore” define – visto e classificado pelos homens “cultos” – a necessidade e a capacidade de manifestação estética do homem culturalmente “isolado” (sempre que se use o termo “cultura” em sentido tradicional). Mas a arte parece reivindicar hoje seus valores humanos, abandonando os esquemas e procurando, para além da própria arte, a plenitude de sua expressão. Da volta do desejo de autoanulação começa uma época em que a totalidade dos valores humanos, em sua expressão material, está ligada a uma lucidez crítica e a uma autonomia, que não mais admite divisões em categorias ou compartimentos estanques, uma época que não pode mais negar ao homem, em nome de nenhum credo e de nenhum mito, o direito de viver nessa sua plenitude.

A renúncia à imortalidade poderia ser o credo do artista de hoje julgado através de sua obra. A precariedade dos materiais, aquele sentido de contingência que, da colagem ao papel recortado, dos detritos aos retalhos, é peculiar à arte moderna, denuncia a “não desejada” eternidade da obra de arte, o seu reabsorver-se no momento histórico, o seu não querer resistir ao tempo.

As composições polimateriais – papéis recortados, esculturas de “restos”, arquiteturas “precarías” realizadas com materiais “anti-eternos” como a matéria plástica ou as folhas de metal prensado – nada mais querem ser do que a consciente renúncia à imortalidade, ao privilégio da

ness of that unique “truth” and created by man to his own measure, outside of which is the metaphysical and indifferent “absolute.” This polymaterialism is different from that of other times in which the “golden backgrounds” or the inlaying of stones and different materials represented a search for wealth, a sense of “happiness” distant from the sense of starkness that characterizes our times.

The genius can create “fixed” relationships, the great masterpiece, the great artwork, the exception. But the “lone” man, precarious in his artistic manifestations deemed “collateral,” today claims his right to poetry. Outside the “categories,” one is no longer afraid to recognize the aesthetic value of a paper flower or an object made from a kerosene can. The great Art will give up its place to a “nonprivileged” aesthetic expression; the folkloric, popular and primitive production will lose its attribute (that it has more or less explicitly today) of being a conscious manifestation or a transition to other forms, and will denote the right of man to aesthetic expression, the right that has been oppressed for centuries in the “educated” people, but which survived as a living seed, ready to germinate in those who had no possibility to become educated by inhibitory methods.

In organizing this exhibition, we sought to keep in sight every fact, even if minimal, which, in daily life, expresses poetry. In this sense we present an entire series of common objects, chosen with utmost care, an important example for modern industrial design which, created in the West by a specialized elite, is a normal fact in the Orient, where the aesthetic man has held sway for centuries over the scientific man. This loving care for everyday objects should not be misread as a decadent aestheticism; it is a vital necessity that is found in the origins of human life. It is in this sense, all linked to a life experience, that we present this exhibition. It is a way of being that is extended to the way of looking at things, of moving about, of standing on the ground, a non-“aestheticizing” way, but close to nature, to the “true” man. It’s not by mere chance that this exhibition is presented by a theater school, because theater gathers all the needs of the aesthetic man. And here we cite the words that might sound messianic, which might today bring a smile to the lips of the art critics, the “experts,” but which convey a generous human impulse coupled with a warning cry for the directions of a new culture; the words of Appia: “soyons artistes, nous le pouvons.”²

We present Bahia. We could have chosen Central America, Spain, southern Italy or any other place to where what we still call “culture” has not yet arrived.

arte, o reconhecerem-se homens e limitados, a consciência daquele único “verdadeiro” criado pelo homem à sua própria medida, fora do qual está o “absoluto”, metafísico e indiferente. Esse polimaterialismo é diferente daquele de outros tempos em que os “fundos dourados” ou as incrustações de pedras e materiais diversos representavam uma procura de riqueza, um senso de “felicidade” distante do sentido de despojamento que caracteriza nossa época.

O gênio poderá criar relações “fixas”, a grande obra-prima, a grande obra de arte, a exceção. Mas o homem “só”, precário em suas manifestações artísticas julgadas “colaterais”, reivindica, hoje, seu direito à poesia. Fora das “categorias”, não mais se terá receio de reconhecer o valor estético numa flor de papel ou num objeto fabricado com lata de querosene. A grande Arte como que cederá seu lugar a uma expressão estética “não-privilegiada”; a produção folclórica, popular e primitiva perderá seu atributo (mais ou menos explícito, hoje) de manifestação consciente ou de transição para outras formas, e significará o direito dos homens à expressão estética, direito esse reprimido, há séculos, nos “instruídos”, mas que sobreviveu como semente viva, pronta a germinar nos impossibilitados de se instruir segundo métodos inibitórios.

Ao organizar esta Exposição procuramos ter em mira todo fato, ainda que mínimo, que, na vida cotidiana, exprima poesia. Nesse sentido apresentamos toda uma série de objetos comuns, carinhosamente cuidados, exemplo importante para o moderno desenho industrial que, criado no Ocidente por uma elite especializada, representa no Oriente, onde o homem estético teve, durante séculos, a preponderância sobre o homem científico, um fato normal. Este carinhoso amor pelos objetos de todos os dias não se deve confundir com o esteticismo decadente, é uma necessidade vital que se acha nos primórdios da vida humana. É neste sentido, todo ligado a uma vivência, que apresentamos esta Exposição. É um jeito de ser que se estende à maneira de olhar as coisas, de se mover, de apoiar o pé no chão, um modo não “estetizante”, mas próximo da natureza, do “verdadeiro” humano. Não por mero acaso esta Exposição é apresentada por uma Escola de Teatro, pois o teatro reúne todas as necessidades do homem estético. E citemos, aqui, as palavras que podem parecer messiânicas, que poderão fazer sorrir, hoje, os críticos de arte, os “expertos”, mas que encerram, além de um generoso impulso humano, uma advertência, um grito de aviso para os rumos de uma nova cultura; as palavras de Appia: “soyons artistes, nous le pouvons”².

Apresentamos a Bahia. Poderíamos ter escolhido a América Central, Espanha, Itália meridional, ou qualquer outro lugar onde o que ainda chamamos de “cultura” não tivesse chegado.

1 TN: Poetry must be made by all and not by one.

2 TN: let’s be artists, we can make it.

Bardi, Lina Bo; Gonçalves, Martim. Bahia no Ibirapuera. v Bienal de São Paulo, 1959. In: Ferraz, Marcelo Carvalho (coord.) *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Imprensa Oficial, 2008, p. 141.

1 NR: A poesia deve ser feita por todos, não por um.

2 NR: sejamos artistas, nós podemos.

Museu de Arte Moderna da Bahia Salvador, Bahia 1959

Museu de Arte Moderna da Bahia Salvador, Bahia 1959

LINA BO BARDI

The Museu de Arte Moderna da Bahia, installed temporarily in the foyer of the Teatro Castro Alves, belongs to the group of School-Museums and is being realized with the sacrifice and enthusiasm of young students and with the support of the people, at times encountering, as is easily foreseeable, the resistance of the intellectual classes formalized in a sort of culture still constructed on imported pseudo-modern bases.

This one of ours is not a Museum, the term is inappropriate: the Museum conserves and our official art collection still does not exist. This one of ours should be called a Center, a Movement, a School, and the future collection, well programmed according to didactic and not occasional criteria, should be called a Permanent Collection. It is in this sense that we adopt the word Museum. It is also necessary to arrive at an agreement concerning the word Modern. The era of revolt against the reactionary trends of art having passed, the necessity of a "shock" or scandal having ceased, arriving at the point where modern art is accepted by everyone, it is necessary to begin to construct while considering that the period of the necessary "destruction" is over, in order not to become part of the "late-coming vanguards" and be placed outside the modern reality. Nature and the world of things is the material we find. We cannot escape from its laws and each achievement apparently outside of Nature only evidences an insufficient scientific study, or, in the field of art, a critical one, of the development of the fact. This is why we show some natural forms, to firmly establish the limits of modern art, which at times seems to invade the field of Nature, of the natural "raw material."

Not all of the arid poverty of modern art denounces a mystic wish for the annulment in the historical moment, a desire for self-destruction, a renouncing of immortality. Many modern expressions of art can be interpreted as a search for simplification, a return to the beginning of the world with the critical instruments to understand it and the practical tools to forge it. A new era has begun and anyone who does not understand its lucid, rigorous, profoundly poetic, melancholic (but not maudlin) necessity runs the risk of being left out. Critical awareness and the historical continuity are the great legacy of the modern man. This is why we show and will continue to show works from the past. We seek to isolate them, to place them in evidence as a "happening," and we comment on them with music from those times. In fact, if while considering an artwork from the past we consider the "point,"

O Museu de Arte Moderna da Bahia, instalado provisoriamente no foyer do Teatro Castro Alves, pertence ao grupo de Museus-Escola e está sendo realizado com o sacrifício e o entusiasmo dos jovens estudantes e com o apoio do povo, encontrando às vezes, como é fácil prever, a resistência das classes intelectuais formalizadas num tipo de cultura ainda construída sobre bases de importação pseudo-modernas.

Este nosso não é um Museu, o termo é impróprio: o Museu conserva e nossa pinacoteca ainda não existe. Este nosso deveria chamar-se Centro, Movimento, Escola, e a futura coleção, bem programada segundo critérios didáticos e não ocasionais, deveria chamar-se: Coleção Permanente. É nesse sentido que adotamos a palavra Museu. É preciso também chegar-se a um acordo sobre a palavra Moderno. Passada a época da revolta contra as correntes reacionárias da arte, cessada a necessidade do "choque", do escândalo, chegando ao ponto em que a arte moderna é aceita por todos, é necessário começar-se a construir considerando encerrado o período da necessária "destruição", sob a pena de se fazer parte das "vanguardas retardatárias" e ser colocado fora da realidade moderna. A Natureza e o mundo das coisas é a matéria que encontramos. De suas leis não podemos fugir e cada conquista aparente fora da Natureza evidencia apenas um insuficiente estudo científico, ou, no campo da arte, crítico, do desenvolver-se do fato. Por isto é que expomos algumas formas naturais, para fixar bem os limites da arte moderna, que às vezes parece invadir o campo da Natureza, da "matéria-prima" natural.

Nem toda a pobreza árida da arte moderna denuncia um desejo místico de anulação no momento histórico, um desejo de autodestruição, uma renúncia à imortalidade. Muitas expressões modernas da arte podem ser interpretadas como uma procura de simplificação, uma volta ao princípio do mundo com os instrumentos críticos para compreendê-lo e práticos para forjá-lo. Uma época nova já começou e quem não chega a compreender sua necessidade lúcida e rigorosa, melancólica sem pieguice, profundamente poética, corre o perigo de ficar de fora. A consciência crítica e a continuidade histórica são a grande herança do homem moderno. Por isto expomos e continuaremos a expor obras do passado. Procuramos isolá-las, colocá-las em evidência como "acontecimento", e a comentamos com música da época. De fato, se no considerar uma

the moment at which it was executed, and we can revive it today in its historical continuity, while if we see it only as a "reality" of today, we eliminate the historical continuity and we lose the past from which the modern has resulted. In the temporary exhibition, we eliminate the critical presentation, not for disbelieving the criticism, but because we are convinced that among us the criticism has not yet formed its instruments in a definitive way, and we prefer to resort clearly to literature, which represents the still more poetic than critical Brazilian world, rather than to hybrid, critical-literary interpretations, without serious bases. We believe that it is necessary to reestablish man's presence in the work of art, reestablishing the human dimensions after the idealistic abstractions. This is why we requested a statement from the artist of our first temporary exhibition and we present the documentary panel of his life. We are beginning without big pieces or big names. The works that we present are "donations" still not regulated by the criteria of didactic selection. We are not presenting all of the works we possess, because the artworks should be exhibited, we could say "read," like the books that we take out, a few at a time, from the library. Our criterion will be that of rotating the artworks shown. As much as possible we will present works loaned from museums or private collections, just as we will organize a part dedicated to the temporary exhibition of works by young people. We also foresee a section for the "lending" of artworks of temporary exhibitions, particularly interested in their acquisition, not to stimulate the art market, but to create interest in the work of art, the habit. For these reasons we consider the current meaning of the word Museum inappropriate and we attribute another meaning to it. The schools that will soon be installed in the Museum of modern Art will better define its educational and useful character.

obra do passado, consideramos o "ponto", o momento no qual foi executada, nós a poderemos reviver hoje em sua continuidade histórica, enquanto que se a encaramos apenas como "realidade" de hoje, eliminamos a continuidade histórica e perdemos o passado de que o moderno é o resultado. Na exposição temporária, eliminamos a apresentação crítica, não por descrever da crítica, mas porque estamos convencidos que entre nós a crítica ainda não formou, de modo definitivo os seus instrumentos, e preferimos recorrer claramente à literatura, que representa o mundo brasileiro, ainda hoje mais poético do que crítico, em vez de interpretações híbridas, crítico-literárias, sem bases sérias. Acreditamos necessário restabelecer a presença do homem na obra de arte, restabelecendo as dimensões humanas depois das abstrações idealísticas. Por isto pedimos um testemunho ao artista de nossa primeira exposição temporária e apresentamos um painel documental de sua vida. Começamos sem grandes peças ou grandes nomes. As obras que apresentamos são "doações" ainda não reguladas pelo critério de seleção didática. Não apresentamos todas as obras que possuímos, porque as obras de arte devem ser expostas, diremos, "lidas", como os livros que se tomam aos poucos, na biblioteca. O nosso critério será o de rotação das obras expostas. Apresentaremos o mais possível obras emprestadas de museus ou de coleções particulares, assim como organizaremos uma parte dedicada à exposição temporária de obras de jovens. Prevemos ainda uma seção de "empréstimo" de obras de arte das exposições temporárias, a particular interessado na sua aquisição, não para estimular o mercado de arte, mas para criar o interesse pela obra de arte, o hábito. Por estas razões consideramos impróprio o significado corrente da palavra Museu e lhe atribuímos um outro sentido. As escolas que em breve se instalarão no Museu de Arte Moderna definirão melhor seu caráter didático e útil.

Perspectives of Brazilian
Architecture – Recommendations
for its adaptation to the Tropics, 1984

Perspectivas da arquitetura
brasileira – Recomendações para
sua adequação aos trópicos, 1984

PAULO MENDES DA ROCHA

First of all, I would like to say that I am extremely thrilled to be among you as well as in the city of Recife.

Upon greeting the rector of the Universidade Rural de Pernambuco, the coordinator of this seminar held by the Fundação Joaquim Nabuco and my colleague representative of the Amazon region, it is impossible not to be thrilled in light of this reality that is manifested at this seminar in an extraordinary way – a reality which, I wish to say, involves our homeland, our country, in the dimension of the problems that so much afflict and concern us.

I have the impression that in the brilliance of the discussions and conferences that we are listening to, it could be said that the subject has been exhausted. Nevertheless, I feel obligated to open my thoughts to your judgment, to present a reflection, particularly and with your license, from someone who for long time has been concerned with the questions of architecture in our midst.

We are unquestionably before a very young audience, most of them still students, which is extremely promising. On the other hand, it is an audience marked by the presence of women in an extraordinary way. I am convinced that this fact is significant, because it concerns a concrete question, which will have effects in practice: the feminine thought being manifested on the questions of our world. I am certain that this contribution, a characteristic of our time, will have a singular impact on the world in which we live.

Our hopes and a concrete perspective for a peaceful and fraternal world are enlarged when the woman's thoughts and voice energetically appear.

This seminar has shown that in our midst the manifestation and demand for freedom in regard to architectural questions is necessarily enlarged.

Our country is a one which is currently suffering violence and a doubtlessly very acute crisis due to its international character; it is a country which, one could say, has never left a condition of crisis, since its founding; its origin, its history is a history of a colonized country.

The condition of tropicality or of our geography is much more apt to identify us with the country of a colonial past, with the history of these countries, than with any other identity, because they have shared the same fate, since it is in these tropics – which someone has already called sad – that colonialism is installed.

The reflections on the countless works and specula-

Antes de mais nada queria declarar que me sinto extremamente emocionado por estar entre vocês e ainda mais na cidade do Recife.

Ao cumprimentar o Sr. Reitor da Universidade Rural de Pernambuco, o coordenador deste Seminário da Fundação Joaquim Nabuco e a minha colega representante da Região Amazônica, é impossível deixar de registrar emoção diante dessa realidade que se manifesta de forma extraordinária, neste seminário, realidade que, quero dizer, da nossa Pátria, do nosso País na dimensão dos problemas que de fato tanto nos afligem e nos preocupam.

Tenho a impressão que no brilho das discussões e conferências que ouvimos pode-se dizer que o assunto está esgotado. Entretanto, sinto-me obrigado a abrir o meu pensamento para o vosso julgamento, trazer muito particularmente e com isenção uma reflexão de quem já há tanto tempo se preocupa com as questões da Arquitetura no nosso meio.

Indiscutivelmente nós estamos diante de uma população muito jovem, a maioria ainda estudante, o que é extremamente promissor. Por outro lado, uma plateia que marca a presença da mulher de forma extraordinária. Eu tenho a convicção que o fato é notável, porque se trata de uma questão concreta, que terá efeitos na prática: o pensamento feminino se manifestar sobre as questões, digamos, do nosso mundo. Eu tenho certeza que essa contribuição, própria da nossa época, marcará de forma peculiar o mundo que estamos vivendo.

As esperanças e uma perspectiva concreta para um mundo pacífico e fraterno se ampliam quando comparecem, energeticamente, o pensamento e a voz da mulher.

Este seminário mostrou que amplia-se, necessariamente, no nosso meio a manifestação e a exigência mesmo de liberdade para as questões de arquitetura.

O nosso País é um País que, se está sofrendo agora violência e uma crise sem dúvida muito aguda dado seu caráter internacional, é um País que, podia-se dizer, nunca saiu de uma condição de crise, pois a sua fundação, a sua origem, a sua história é uma história de País colonizado.

A condição da tropicalidade ou da nossa geografia é muito mais capaz de nos identificar com o País de passado colonial, com a história desses países, do que qualquer outra identidade, porque são assim todos

tions linked to the question of our identity, as a geographic, tropical identity, demand attention, and I would like to underscore the following:

In light of what we have experienced particularly in recent times and as a result of politics that have been established on this continent in regard to the question of qualification – a politics primordially aimed at the placation of conflicts rather than a clear confrontation of the question – makes me see that perhaps, if we do not pay enough attention, this question of the tropics can be a question that comes from the outside inward.

If we know how to say how many tropics we want to be, this is different from someone telling us: look how you are in the tropics, or something of that sort.

Despite the indispensable deepening of studies into the question, I would not say that we lack experience; on the contrary, I think that all of our experience is necessarily an experience of someone who has lived in the tropics, but lived thus, under a systematic process of domination that we always face, but with a dimension of freedom that we still have not achieved as much as we would like, and that perhaps, in the world as it is, maybe we have never been so oppressed.

Today, including in the works that are installed here at SUDENE [Superintendence for the Development of the Northeast], and by the hand, and by the word, and by the mind of the scholars, the workers, and the intellectuals of the Northeast we know the reality, an extremely bitter reality of the developmentalist process of recent years in this same region; the numbers in most of the reports concerning this question reveal the deception that can take place. At moments when the region's growth is measured at extraordinary rates, on the other hand, we see the greatest disasters in relation to the establishment of the citizen, the flight and loss of his rights in the field, unemployment, showing that none of these circumstances, these numbers, these values can really represent a project, a desire, the realization of a Northeastern, tropical or Brazilian desire of ours.

We are experiencing a deception in regard to these questions, and it seems to me that the criticisms we make are often exacerbated from a self-critical point of view and deceptive from the point of view of what should be for us the establishment of a knowledge about ourselves, like someone said, a knowledge about what we want to know.

I think that the often repeated question of colonialism should not tire us, because it is not a matter of simply repeating it, but of recognizing it from different vantage points.

The last years, this century, can be characterized as the century of decolonization. It is the time when – mainly after the last war – countless countries were liberated and independent states were formed on all the continents.

The indignity of the Nazi-fascist process has been revealed, the right has been recognized for people to

eles, ou seja, nesses trópicos – que alguém já chamou de tristes – é que se instala o colonialismo.

As reflexões sobre inúmeros trabalhos ligados, especulações ligadas à questão da nossa identidade, enquanto identidade geográfica, tropical, fazem ver e gostaria de destacar o seguinte:

Diante do que temos vivido nos últimos tempos particularmente e diante da política que se estabeleceu neste continente em relação à questão da habilitação, uma política primordialmente de apaziguamento dos conflitos e não de nítido enfrentamento da questão, me fazem ver, que talvez, se nós não tomarmos atenção, essa questão dos trópicos pode ser uma questão que venha de fora para dentro.

Se nós soubermos dizer quanto tropicais queremos ser, é diferente de que alguém nos diga: Vejam como vocês estão nos trópicos, ou coisa desse tipo.

Apesar de indispensável aprofundar estudos sobre a questão, eu não diria que nós não temos experiência; ao contrário, eu acho que toda a nossa experiência é uma experiência necessariamente de quem viveu nos trópicos, mas viveu assim, sob um sistemático processo de dominação que sempre enfrentamos, mas com uma dimensão de liberdade que ainda não alcançamos, tanto quanto queríamos e que talvez, no mundo como está, talvez, nunca tenhamos sido tão oprimidos.

Hoje, através, inclusive, de trabalhos que estão instalados aqui na própria SUDENE, e pela mão, e pela palavra, e pela cabeça dos estudiosos, dos trabalhadores, dos intelectuais do Nordeste se conheça a realidade, uma realidade extremamente amarga do processo desenvolvimentista dos últimos anos sobre esta mesma região; os números que a maioria dos trabalhos que se lê sobre a questão, revelam, mostram o engano que se pode cometer. Em momentos nos quais se constata índices de crescimento extraordinários para a região, por outro lado, ao mesmo tempo, se vêem os maiores desastres em relação ao estabelecimento do cidadão, fuga e perda dos seus direitos no campo, desemprego, mostrando que nenhuma dessas circunstâncias, desses números, desses valores poderia representar realmente um projeto, um desejo, a realização de um desejo nosso, nordestino, tropical ou brasileiro.

Nós vivemos num engano em relação a essas questões, e as críticas que fazemos, muitas vezes, me dão a impressão, são exacerbadas do ponto de vista auto-crítico e desviadas do ponto de vista daquilo que devia ser mesmo para nós o estabelecimento de um conhecimento sobre nós mesmos, como quem diz, um conhecimento sobre o que queremos conhecer.

Essa questão do colonialismo, por mais que seja repetida, eu acho que não devia nos cansar, porque não se trata de repetí-la simplesmente, mas reconhecê-la sob outros ângulos.

establish, according to their own identity, their plans for development. And this is openly fought for.

It can be said that this is the century that saw the recognition of the disastrous encounter of the period of the discoveries with colonialism; the era when it was clearly recognized, when it became an object of study in the schools of popular knowledge, able to make the populations indignant and to organize adequate political approaches for the countries, the disaster of colonialism, the barbarity of slavery, the disaster in the destruction of civilizations that here could be aligned as sisters in the exchange of knowledge.

Solar civilizations, such as those of America. And, sometimes extremely quickly, we begin to talk about technological alternatives, solar energy, etc.

The sun has already been worshiped as magic, or even as God, in this territory, as a way to capture it and to know it better. In a country that has arable lands, as Brazil does, it could be a deception of us to talk about solar energy before we have control of this agriculture production, before ending the hunger of our people, in a process that is fundamentally established by a phenomenon of photosynthesis. It doesn't have to be by way of unwieldy contraptions and small solutions that we approach the use of solar energy in a modern way.

For us, the use of solar energy as an alternative source of power is to organize our agriculture so that our people do not go hungry, and to dominate this sun that is ours, before all else.

Concerning agriculture, a short time ago an article was published in the *Folha de S.Paulo* by the scientist J. Reis with extremely interesting news about freedom and knowledge. The most modern theories about the origins of agriculture, which goes back 18,000 years, etc., based on the investigation of ancient cities and societies where it originated, indicate that agriculture did not develop due to a pressing need; rather, it was developed in places that had a lot of food, by populations that did not have a fundamental need to produce food – it was a project of pleasure and cultural elevation, reproducing the foods that they most appreciated, studying the climate, the seasons, etc.

The loss of this perspective, the bitterness in which we live, systematically pressed by questions exclusively linked to immediate needs, also leads us systematically, in my opinion, to commit some mistakes.

If we get distracted, the subject of this seminar, architecture in the tropics, is prone to be the theme of erratic sermons. There is such a dire lack of housing in this country that we distractedly talk a lot about architecture and talk too much about houses with a disconnected discourse.

The house as an isolated fact is not the place where man lives. Man lives in the city. It does not matter to us, and nothing would be added if we were to remain wanting to know how to make a house, because this is the moment for making cities.

Os últimos anos, esse século, pode ser caracterizado como o século da descolonização. É o tempo em que se realizou, principalmente depois da última guerra a libertação de inúmeros países e a formação de estados independentes em todos os continentes.

Desvendou-se a indignidade do processo nazi-fascista, reconheceu-se o direito dos povos estabelecerem, de acordo com sua própria identidade, os seus projetos de desenvolvimento. E luta-se por isso de forma aberta.

Pode-se dizer que é o século em que se reconheceu o desastrado encontro do período dos descobrimentos com o colonialismo; a época em que se reconheceu nitidamente, quando se tornou objeto de estudo nas escolas de conhecimento popular, capaz de indignar as populações e capaz de organizar políticas adequadas para os países, o desastre do colonialismo, a barbaridade da escravidão, o desastre na destruição de civilizações que aqui podiam estar irmanadas na troca de conhecimentos.

Civilizações solares, como as da América. E, de maneira às vezes extremamente rápida, nos metemos a falar em alternativas tecnológicas, em energia solar etc.

Ora, o sol já foi adorado como mágico, ou Deus mesmo, neste território, como uma forma de aprisioná-lo e conhecê-lo melhor. Num país que tem área agricultável, como tem o Brasil, nos obrigamos a falar em energia solar antes de termos o controle dessa produção agrícola, de matarmos a fome de nosso povo, num processo que é fundamentalmente estabelecido por um fenômeno de fotossíntese, pode ser um engodo. Não há de ser com engenhocas bisonhas e pequenas soluções que iremos nos aproximar daquilo que possa ser o aproveitamento da energia solar de forma moderna.

Para nós, o aproveitamento da energia solar, como alternativa energética é organizar nossa agricultura para que o nosso povo não passe fome, é ter o domínio desse sol que é nosso, antes de mais nada.

Sobre agricultura há pouco tempo foi publicado na *Folha de S.Paulo* um artigo do cientista J. Reis com notícia extremamente interessante sobre liberdade e conhecimento. As teorias mais modernas a respeito das origens da agricultura, que remonta há dezoito mil anos etc, comprovam, ou, no estudo dessa origem descobriu-se examinando os lugares onde ela teria se originado, que os testemunhos daquela cidade, daquela civilização, que lá estão, demonstram que essa agricultura não foi desenvolvida por necessidade premente, mas em lugares fartos de alimentos, por populações que não tinham necessidade primordial de produzir alimentos, mas como um projeto de prazer e elevação cultural, reproduzindo os alimentos que mais apreciavam estudando o clima, as estações etc.

A perda dessa perspectiva, a amargura em que nós vivemos, premidos sistematicamente por questões exclusivamente ligadas a necessidades imediatas,

The idea of alternatives, of speculations and research, while it may be always interesting in the sense of the development of new technologies, etc., is not, however, a main objective for us, because we have not realized that which we had planned, we have not developed a national technology supported on our own experience. Before the alternative I have a project I need to realize, already with a large amount of accumulated experience.

And in regard to the idea of modernity we commit another series of mistakes. The absurdity of the buildings that are made without comfort and as eyesores in the cities do not represent modern architecture; even though it arises from this architecture and from the work of architects, it is a byproduct derived from speculation with architectural models, and as such it is not the product of architecture, it is not part of our projects, just as the weapons of destruction are not part of the most brilliant inventions of science. This would be like attributing the disgrace of the efficiency of devices of destruction to Galileo, or something like that...

I wanted solidarity or even to ask for your solidarity in relation to the question that was reserved for us architects: the privilege that we want to have in relation to our people and our city to defend just theses. Here we are not by any means talking about the result of architecture as a specific form of knowledge.

The modern question is a question of a radically humanistic character, which arose in this century. It is linked to the idea of creative freedom and of creativity as a human condition in the preservation of life. It is a never ending project, it has never been accomplished and will never be extinguished. There is no modern style; this is a byproduct of the system of speculation and exploitation of the construction of dwellings and the urban soil. There is no modern style. There is a moment of modernity that will never be extinguished.

And we cannot compare projects formally with ingenuity. It is a mistake for us to think that the resources of technology and the idea of the modern lead to the standardization and repetition of forms. Works such as the Guggenheim Museum in New York, by Frank Lloyd Wright, the São Francisco Church at Pampulha, by Oscar Niemeyer, the Museu de Arte Moderna of Rio de Janeiro, by Affonso Eduardo Reidy, and the Faculdade de Arquitetura de São Paulo, by Vilanova Artigas, are formally diverse and all contain the grace of modernity.

The freedom of the form is a challenge for us, and who progresses and is modified is the society that is enriched in its enormous complexity, demanding new formal and constructive solutions.

There are buildings, spaces, whose destiny had never been dreamed of, scenarios for new forms and relations between men. What changes is the world, and we are, or need to be, artists able to invent the forms that will shed light on and display new modes of a world in continuous transformation.

levam-nos também sistematicamente, na minha opinião, a cometer alguns enganos.

O assunto deste seminário, a arquitetura nos trópicos, não escapa à inexorabilidade, quando nos distraímos, de sermos erráticos em relação à questão. Tanta casa falta neste País que distraidamente nós falamos muito em arquitetura e falamos demais sobre casas com um discurso desconexo.

A casa como fato isolado não é o lugar onde o homem mora. O homem mora na cidade. A nós não interessa e nada seria acrescentado se ficassemos querendo saber como se faz uma casa, porque esse é o momento para se fazer as cidades.

A idéia de alternativas, de especulações e pesquisa, enquanto possa interessar, permanentemente no sentido do desenvolvimento de tecnologias novas etc, não é, entretanto, para nós, um objetivo principal, porque não realizamos aquilo que tínhamos projetado, não desenvolvemos uma tecnologia nacional sustentada pela experiência que já temos. Antes da alternativa eu tenho um projeto que preciso realizar, já com uma grande experiência acumulada.

E quanto à idéia de modernidade comete-se uma outra série de enganos. O absurdo dos prédios que estão aí feitos sem conforto e enfeando as cidades não representam a arquitetura moderna; isto é um sub-produto tirado, até dessa arquitetura, do trabalho dos arquitetos, da especulação com modelos arquitetônicos, mas não é o produto da arquitetura, não faz parte dos nossos projetos como as armas que destroem não fazem parte dos inventos mais brilhantes da ciência. Era querer atribuir a desgraça da eficiência dos meios de destruição que aí estão ao Sr. Galileu, ou qualquer coisa assim...

Eu queria a solidariedade ou até pedir vossa solidariedade em relação à questão que reservaria para nós arquitetos: o privilégio que queremos ter diante de nosso povo e da nossa cidade de defender justas teses. Aí, o que está aí, não é o resultado da arquitetura como uma forma específica do conhecimento, em hipótese alguma.

A questão do moderno é uma questão de caráter radicalmente humanístico, surgida neste século. Está ligada à idéia de liberdade criativa e à criatividade como uma condição humana na preservação da vida. Não é um projeto que tenha fim, não foi realizado e jamais se extinguirá. Não existe estilo moderno; isto é sub-produto do sistema de especulação e exploração da construção da habitação e do solo urbano. Não existe o estilo moderno. Existe um momento da modernidade que jamais se extinguirá.

E, não podemos comparar projetos formalmente com ingenuidade. É um engano pensarmos que os recursos da técnica e a idéia de moderno levam à padronização e repetição das formas.

We, the Brazilian population, do not have any right over our cities. No project has been executed as a planned and careful experiment. They are isolated experiments, some works that can serve as an example, and which we need to take as an object of study, but this risk that is out there, the disastrous and awkward city, is not a product of architecture, neither modern nor any other sort, it never was.

America, consisting of new countries, has the destiny to invent its space. There is no model for our city. Our city was made, as has been so well commented here, with arrangements and collages of a past of crises, though never as a Brazilian project.

We need to take a new look at our cultural, artistic heritage, the works from the past, to review them with a more suitable criticism.

The old railway station of Bananal, in São Paulo State, for example, entirely constructed with a metallic structure and walls of sheet iron, is a notable example of prefabrication at the beginning of the century. Nevertheless, its greatest quality lies in the adaptation of the English project of expansionism and the exportation of entire railroads to the colonies. It is part of a larger project and the economy of that country, at that time.

Today, when we study prefabricated models we must frame them in wider projects of national interest linked to the development of a national technology in order to make arrangements for and contribute to the progress of the construction industry.

The idea of monotony, of repetition, that usually accompanies the criticism concerning technological advances in construction is a form of having little trust in the imagination of our artists. The more resources we have, the wider is the path of invention.

This city, this region, will always know how to invent its drawings, its models. It is necessary to have extreme freedom, total freedom, freedom in the use of our wealth. Larger budgets to construct without a view of the future.

This is a moment that needs to be resolved, if it must be resolved, through temporary means, in another place and with another sort of discourse, where there is clear talk about this politics of emergency.

I don't know if I have clearly said, fundamentally, what I would like to say. Just as someone who summarizes the question, it seems to me, does not repeat himself, we should not allow ourselves to once again make the mistake of thinking that we need to be what the other wants us to be. We do not begin a work, no matter what it is, saying that we do not have experience. It is a lie. And the only experience that we have is that of living in the tropics. We have always lived here. We would not even have survived without the ability to recompose this same experience and to make others, like someone who recognizes the knowledge that he knows, the memory that he has.

For an architect, even the memories of childhood are fundamental and part of his/her repertoire of knowledge

Obras como Museu Guggenheim em N. York de Frank Lloyd Wright, a igreja de São Francisco da Pampulha, de Oscar Niemeyer, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de Affonso Eduardo Reidy, e a Faculdade de Arquitetura de São Paulo, de Vilanova Artigas, são formalmente diversos e contêm, todos, a graça da modernidade.

A liberdade da forma é um desafio para nós e quem progride e se modifica é a sociedade que se enriquece na sua enorme complexidade exigindo novas soluções formais e construtivas.

Há edifícios, espaços, cujo destino nunca havia sido sonhado, cenários para novas formas e relações entre os homens. O que muda é o mundo e nós somos, ou teríamos que ser, artistas capazes de inventar as formas que fariam brilhar e exhibir novos modos de um mundo sempre em transformação.

Nós, a população brasileira, não temos nenhum direito sobre as nossas cidades. Nenhum projeto foi executado como uma experimentação planejada e cuidadosa. São experimentos isolados, algumas obras que podem servir de exemplo e que costumamos tomar como objeto de estudo, mas esse risco que está aí, a cidade desastrosa, desastrada, não é produto da arquitetura, nem moderna, nem outra qualquer, nunca foi.

A América, os países novos, têm o destino de inventar o seu espaço. Não há modelo para a nossa cidade. A nossa cidade foi feita, e aqui foi tão bem comentado, com arranjos e colagens de um passado de crises, ainda nunca como um projeto brasileiro. O nosso patrimônio cultural, artístico, as obras do passado, teremos que revê-las com crítica mais oportuna.

A antiga estação ferroviária de Bananal do Estado de São Paulo, por exemplo, inteiramente construída com estrutura metálica e paredes de chapas de ferro, é um exemplo de pré-fabricação notável, no princípio do século. Entretanto, sua maior qualidade está na adequação ao projeto inglês de expansionismo e exportação de ferrovias inteiras para as colônias. Faz parte de um projeto maior, na economia daquele país, naquela época.

Hoje, ao estudarmos modelos pré-fabricados teríamos que enquadrá-los em projeto mais amplos de interesse nacional ligados ao desenvolvimento de uma tecnologia nacional para providenciarmos e contribuir no progresso da indústria da construção.

A idéia de monotonia, de repetição, que costuma acompanhar a crítica que se faz ao avanço tecnológico na construção, é forma de confiar pouco na imaginação dos nossos artistas. Quanto mais recursos tivermos, mais largo é o caminho da invenção.

Esta cidade, esta região, saberá sempre inventar os seus desenhos, os seus modelos. É preciso que haja extrema liberdade, total liberdade, a liberdade no uso das nossas riquezas. Maiores verbas para construir sem visão de futuro.

in a radical way, from which he/she cannot be separated. It is we who must speak about our knowledge.

Ferreira Gullar, to talk about him as well, said in a poem (*Poema sujo* [Dirty Poem]) a very interesting thing that could illustrate these discordant statements of mine because, at some point, he describes a moment, I don't remember how the verses were, but he is at the time of the siesta, a time of heat in the city, inside his father's storehouse, and there are some airplanes that were flying over, it was a time of war, and they were American airplanes making an aerial photographic survey of the region, which was a strategic one, and he started to wonder about how that airplane, in what it was revealing about his territory, might never know what that storehouse of his father's was, what he was doing there inside of it, and so on; that is to say, knowing a place goes far beyond this recognition of the planner.

We are the only ones who know our place, only we know our country, and only we, better than anyone else, have experiences about the questions of the tropics.

Our house is fine. What's missing is a house for the others.

That's what I wanted to say, in theory.

Este é um momento que tem que ser resolvido, se tiver que ser resolvido, por vias provisórias, noutra lugar e com outro tipo de discurso, onde se diga, então, claramente dessa política de emergência.

Eu não sei se disse com nitidez o que, fundamentalmente, gostaria de dizer. Como quem resume a questão, me parece, é que não se repita, não nos deixemos enganar, mais uma vez, para que tenhamos que ser o que outro quer que sejamos. Não comecemos um trabalho, seja qual for, dizendo que nós não temos experiência. É mentira. E a única experiência que temos é viver nos trópicos. Sempre vivemos aqui. Não teríamos nem sobrevivido, sem a capacidade de recompor essa mesma experiência e fazer outras, como quem reconhece o saber que sabe, a memória que tem.

Mesmo as memórias de infância, para um arquiteto, são fundamentais e fazem parte de seu acervo de conhecimentos da forma radical, do qual não se pode separar. Nós é que temos que dizer sobre o nosso saber.

Ferreira Gullar, para falar dele também, diz num verso (*Poema sujo*) uma coisa muito interessante que podia ilustrar essas minhas desencontradas afirmações porque, lá pelas tantas, ele descreve um momento, eu não lembro como eram os versos, mas ele está na hora da sesta, uma hora de calor na cidade, dentro do armazém do pai, e existem uns aviões que ficam sobrevoando, era o tempo da guerra, que são aviões americanos que faziam o levantamento aerofotogramétrico da região que era uma região estratégica, e ele se pôs a imaginar se aquele avião poderia, no que estava desvendando o território dele, jamais saber o que é que era aquele armazém do pai dele, o que ele estava fazendo lá dentro, isso e aquilo; quer dizer, conhecer um lugar, vai muito além desse reconhecimento do planejador.

Só nós conhecemos o nosso lugar, só nós conhecemos o nosso país e só nós, melhor do que ninguém, temos experiências sobre as questões do trópico.

A nossa casa é ótima. Falta é casa para os outros.

É isso que eu queria dizer, em tese.

Interview with Diná Lopes Coelho

São Paulo, May 18, 1998

TADEU CHIARELLI Mrs. Diná, what was the museum's collection like, when you began your activities?

DINÁ LOPES COELHO When I was appointed as the museum's director, there was the collection of Carlo Tamagni, some 60 or 70 paintings. With the works donated by artists, friends of the directors, the total came to about 80 paintings. That's what we had. When I was appointed... Do you know where the museum operated? At Edifício Itália, here, on Avenida São Luís. A medium-sized room, with a wooden framework where the paintings were kept. And, if I'm not mistaken, 13 artworks hanging.

REJANE CINTRÃO And was it open to the public, could people visit?

DLC It was a room open to the public, but we kept it closed because it was a busy commercial building. If a visitor came and knocked on the door, we immediately opened it.

TC You were not working at the museum when the original collection was donated to USP, in 1963, although there are data on this transfer. Could you say something about the episode?

DLC The following took place: Ciccillo Matarazzo, my marvelous friend, fell in love with a secretary, the most ambitious woman of all time. She wanted to be the secretary, the owner of everything. She began with the Secretary of the museum: Wanda Svevo. And the great deed took place: Ciccillo created the Bienal de São Paulo, with an international role, in the molds of the Venice institution.

TC So Mário Pedrosa was removed...

DLC That's it. In the struggle for power, he lost to Wanda (and Ciccillo...). He felt expelled: he left the museum and went to Rio. Wanda took over as general secretary, and soon began to visit countries to build a presence and garner cooperation. But she disappeared in an airplane disaster, returning from Peru, where she had been on a work trip.

The importance of the new Bienal belittled the museum's significance. Ciccillo donated the collection to the Universidade de São Paulo, in 1963. Out of mere curiosity, I watched a "war-council." Artists – Lívio Abramo was the fiercest – complained and demanded the annulment of the donation made by Ciccillo, without consulting them. Ciccillo, inflexible, stood behind what he had done. The creation of MAC by the university calmed down the tempers: it protected the works donated to the university on January 23, 1963.

TC MAM continued to exist only as a legal entity. Only the name Museu de Arte Moderna remained.

Entrevista com Diná Lopes Coelho

São Paulo, 18 de maio de 1998

TADEU CHIARELLI Dona Diná, como estava o acervo do Museu quando a senhora assumiu suas atividades?

DINÁ LOPES COELHO Quando fui convidada para dirigir o Museu, havia a coleção de Carlo Tamagni, uns 60 ou 70 quadros. Com as obras doadas por artistas, amigos dos diretores, somavam, mais ou menos, 80 quadros. Era isso que nós tínhamos. Quando fui convidada... Você sabe onde funcionava o Museu? No Edifício Itália, aqui, na Avenida São Luís. Uma sala de tamanho médio, com uma armação de madeira para guardar quadros. E, se não me engano, treze obras penduradas.

REJANE CINTRÃO E era aberto ao público, as pessoas podiam visitar?

DLC Era uma sala aberta ao público, mas que mantínhamos fechada porque o prédio era comercial, movimentado. Se o visitante viesse, batia à porta, de imediato aberta.

TC A senhora não trabalhava no Museu quando o acervo original foi doado para a USP, em 1963, embora tenham dados sobre essa transferência. A senhora poderia contar alguma coisa sobre o episódio?

DLC Aconteceu o seguinte: Ciccillo Matarazzo, meu maravilhoso amigo, apaixonou-se por uma secretária, a mulher mais ambiciosa de todos os tempos. Queria ser a secretária, a dona de tudo. Começou pela Secretária do museu: Wanda Svevo. E aconteceu o grande feito: Ciccillo criou a Bienal de São Paulo, com tarefas internacionais, nos moldes da Instituição de Veneza.

TC Então Mário Pedrosa foi tirado...

DLC É isso. Na luta pelo poder, perdeu para Wanda (e Ciccillo...). Sentiu-se expulso: deixou o Museu e foi para o Rio. Wanda assumiu a Secretaria Geral, e logo começou a visitar países para angariar presença e cooperação. Mas desapareceu num desastre de avião, voltando do Peru, onde estivera a trabalho.

Diante da Bienal criada, a pequenara-se a importância do Museu. Já Ciccillo doara o Acervo à Universidade de São Paulo, em 1963. Assisti, por mera curiosidade, a uma "assembléia-guerra". Artistas – Lívio Abramo era o mais feroz – reclamavam e exigiam anular a doação feita, não só por Ciccillo, sem consultá-los. Ciccillo, inflexível, sustentou o que fizera. A criação do MAC pela Universidade serenou os ânimos: protegeu as obras doadas à Universidade em 23 de janeiro de 1963.

TC O MAM só continuou existindo juridicamente. Só ficou a marca "Museu de Arte Moderna".

DLC O Acervo passou para a Universidade de São

DLC The collection was transferred to the Universidade de São Paulo, which organized a solemn session to express their thanks for the treasure received. Ciccillo would need to respond. Concerned, friends wrote his speech. But reading it, Ciccillo was a disaster. They asked for help and managed to get a good result: no word ending in “ão,” which the “little Italian” pronounced like “ón.” To be read, the text was divided into lines with partial meanings, regardless of the number of words. Ciccillo read the lines one by one, obliged to respect the meaning. To admiring applause.

TC You were already working with him, then, at this time, during the transfer of the collection to USP?

DLC No, I was not. We were only good friends.

TC Who invited you to work at MAM?

DLC A group of artists. As Ciccillo did not donate the name of the museum, but only the collection, the name remained, allowing the artists to reconstruct the Museu de Arte Moderna de São Paulo.

TC Who were these artists?

DLC I no longer know. It was a group... Lívio Abramo, Arnaldo Pedroso d’Horta... the most interested ones. All of them, I don’t know. A group. Ciccillo donated the collection to the university. This group began the reconstitution.

TC And the idea was to go to the old Pavilhão Bahia under the Ibirapuera marquee? Were the Panoramas conceived based on the new building?

DLC The idea was to have a space to install the museum. And we got it thanks to the great Mayor Faria Lima. But there wasn’t any collection! So I invented the Panorama da Arte Brasileira, a magical exhibition for producing a collection. Artists invited from all over Brazil participated in the panoramas. When asked, they never refused to donate a work to the collection. To them, we owe the existence of MAM as well as the portrait of a long period of Brazilian art.

TC Mrs. Diná, at the beginning there were the Panoramas, which at that time were annual. And the other exhibitions, how were they conceived?

DLC The exhibitions were grand. An exhibition of foreign artists, large retrospectives such as those of Di and Volpi. From the outset, I did everything, aided by the immense goodwill of a few workers. Later, the success attracted many people.

RC How did you get the idea of the Panorama? Were you thinking about a way to enlarge the collection and “came up with” this exhibition?

DLC We needed a collection, we needed something to show. I invented the Panorama. Coming from all over

Paulo, a qual organizou uma sessão solene para agradecer o tesouro recebido. Ciccillo devia responder. Amigos, preocupados, escreveram seu discurso. Mas, lendo, Ciccillo era um desastre. Pediram ajuda e consegui o resultado feliz: nenhuma palavra terminada em “ão”, que o caro “italianinho” faria soar “ón”. O texto, para ler, dividia-se em linhas com sentidos parciais, independente do número de palavras. Ciccillo lia linhas, obrigado a respeitar-lhes o sentido. Aplausos admirados.

TC A senhora já trabalhava com ele, então, nessa época, na passagem do acervo para a USP?

DLC Não, não trabalhava. Éramos apenas muito amigos.

TC Quem a convidou para trabalhar no MAM?

DLC Um grupo de artistas. Como Ciccillo não doou o nome do Museu, mas só o acervo, o nome ficou, permitindo aos artistas a reconstrução do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

TC Que artistas eram esses?

DLC Não sei mais. Era um grupo... Lívio Abramo, Arnaldo Pedroso d’Horta... os mais interessados. Todos eles, não sei. Um grupo. Ciccillo doou o acervo à Universidade. Esse grupo começou a reconstituição.

TC E a idéia era ir para o antigo Pavilhão Bahia sob a marquise do Ibirapuera? Os “Panoramas” foram pensados a partir da nova sede?

DLC A idéia era ter um espaço para instalar o Museu. E o conquistamos graças ao grande prefeito Faria Lima. No entanto, não havia acervo! Inventei, então, o “Panorama da Arte Brasileira”, mágica exposição produtora de acervo. Convidados, artistas de todo o Brasil participavam dos panoramas. Solicitados, jamais negaram a doação de uma obra para o acervo. A eles, deve-se a existência do MAM e o retrato de longo período da arte brasileira.

TC Dona Diná, no início existiam os “Panoramas” que, na época, eram anuais. E as outras exposições, como eram pensadas?

DLC As exposições eram grandiosas. Exposição de estrangeiros, grandes retrospectivas como as de Di e Volpi. De início, eu fazia tudo, auxiliada pela imensa boa vontade de poucos funcionários. Depois, o êxito atraiu muita gente.

RC Como foi que veio a idéia do “Panorama” para a senhora? A senhora estava pensando numa forma de aumentar o acervo e “bolou” essa exposição?

DLC Precisávamos de acervo, precisávamos ter o que expor. Inventei o “Panorama”. Vindas de todo o Brasil, muitas obras sem valor, de artistas desconhecidos. O tempo – e muito trabalho – ajudou na seleção.

Brazil, many worthless artworks, by unknown artists. Time – and a lot of work – helped in the selection.

TC When you conceived the Panorama as an exhibition of Brazilian art, was it to be counterposed to or to complement the international biennials, or wasn't this a question for you?

DLC The Bienal did not have anything to do with the Brazilian exhibition. I worked at the Bienal from '62 to '67. The Bienal receives the art of the world. With rare exceptions, our museums are what show our art.

TC And how long did you work at the museum?

DLC From 1967 to 1982.

TC Fifteen years. In those fifteen years, did you perceive phases in the new history of the museum?

DLC The growth of its activities... and its prestige.

TC Was there a predetermined proposal for transferring the museum to the Pavilhão Bahia, at the marquee?

DLC No. And I will tell you: the smallest pavilion at Ibirapuera was occupied under the protection of Mrs. Iolanda, the mayor's wife, to show the handicraft typical of coastal dwellers. Long before I came to MAM, because we did not have a collection, a director requested this tiny pavilion to install MAM in. When I began my work, I discovered, to my sorrow, the difficult problem created for mayor Faria Lima, without a solution for four years! And it was all so easy! It was enough to just respect the destiny given to the pavilion commanded by Mrs. Iolanda and choose another place that would be convenient for the museum. That's all we did. The Pavilhão Bahia seemed appropriate and it could grow in the space of the marquee, to meet the needs of MAM's fateful future. The great mayor conceded as much as we asked. We inaugurated the museum with a special Panorama to honor it. And, until today, MAM is installed in the Pavilhão Bahia.

TC How was your day-to-day work at the museum, at the outset?

DLC Total poverty: almost no collection, without workers, without funding for activities.

TC Mrs. Diná, looking at the museum's documentation, one can see that between the entrance of the Tamagni Collection and the Panoramas, some works were donated. Did the museum request these donations?

DLC Yes, whenever the work would help to compose the history of the appearance of the trends, not yet documented in the collection. We worked to assure the educational aspect of the museum's shows. The good sequence of one of them led to a curious headline in the *Folha de S.Paulo*: "A verdadeira Bienal está no 'Panorama'" [The true Bienal is at the Panorama].

TC Quando a senhora pensou no "Panorama" como uma exposição de arte brasileira, era para se contrapor ou complementar as Bienais Internacionais, ou isso não era uma questão para a senhora?

DLC A Bienal não tinha nada a ver com a exposição brasileira. Trabalhei na Bienal de 62 a 67. A Bienal recebe a arte do mundo. Salvo raríssimas exceções, nossos museus é que devem expor nossa arte.

TC E a senhora trabalhou quanto tempo no Museu?

DLC De 1967 a 1982.

TC Quinze anos. Nesses quinze anos, a senhora percebeu fases na nova história do Museu?

DLC Crescimento de atividades... e de prestígio.

TC Existiu uma proposta predeterminada de transferir o Museu para o Pavilhão Bahia, na marquise?

DLC Não. E conto: o menor pavilhão do Ibirapuera era ocupado por protegidas de Dona Iolanda, mulher do prefeito, para expor artesanato caíçara. Muito antes de minha entrada no MAM, porque não tínhamos acervo, um diretor solicitou esse minúsculo pavilhão para instalar o MAM. Ao começar meu trabalho, descobri, penalizada, o difícil problema criado para o prefeito Faria Lima, sem solução havia quatro anos! E tudo tão fácil! Bastava respeitar o destino dado ao pavilhão comandado por Dona Iolanda e escolher outro local que realmente fosse conveniente ao Museu. Foi o que fizemos. O Pavilhão Bahia parecia apropriado e, podendo crescer no espaço da marquise, atenderia ao fatal futuro do MAM. O grande prefeito concedeu quanto pedíamos. Inauguramos o Museu com um "Panorama" especial para homenageá-lo. E, até hoje, o MAM está instalado no Bahia.

TC Como era o cotidiano do Museu, no início?

DLC Pobreza total: acervo quase nenhum, sem funcionários, sem verba para atividades.

TC Dona Diná, consultando a documentação do Museu, percebe-se que, entre a entrada da "Coleção Tamagni" e os "Panoramas", foram doadas algumas obras. O Museu solicitou essas doações?

DLC Sim, sempre que a obra ajudasse a compor a história do aparecimento das tendências, ainda não documentada no Acervo. Atendíamos às preocupações didáticas das mostras do Museu. A boa seqüência de uma delas provocou curiosa manchete na *Folha*: "A verdadeira Bienal está no 'Panorama'".

TC Então a imprensa fazia esse paralelo entre o "Panorama" e a Bienal?

DLC Lembro-me só desta vez. Não eram acontecimentos de se comparar. Trabalhei na Bienal de 62 a 67 e vi quanto era importante oferecer cultura (a arte do

TC So the press made this parallel between the Panorama and the Bienal?

DLC I remember just that one instance. They were not events to be compared. I worked at the Bienal from '62 to '67 and I saw how important it was to offer culture (the art of the world) to the public and, especially, to the artists. But for various reasons, the Panorama and the shows of the Bienal were not something to compare.

TC Right, but maybe to complement each other. But how were the donations made to MAM during the Panoramas? Because, besides the prizes, there were donations...

DLC There were often spontaneous donations. Or, after a convincing conversation, the works were requested for the collection. To enrich it, of course.

TC So were you responsible for requesting various artists for donations?

DLC For countless requests.

TC Mrs. Diná, besides the Panoramas, which documented contemporary art, since the beginning the museum has held various retrospectives...

DLC It has. Because we wanted to also fulfill one of the functions of the museum: documenting the art of its time. As much as possible, we began to organize various shows. Without a lot of resources, we presented on average 20 events per year, which included some magnificent, nearly perfect exhibitions, such as the Di Cavalcanti retrospective (on an emotional note, at the beginning of the show, Di, amazed, said repeatedly: "It's the happiest day of my life!").

RC Has there been any case of an unknown artist who was launched due to the Panorama?

DLC No miracle. But excellent artists became known or were remembered.

TC Why did you leave MAM, in 1982?

DLC Aparício. Aparício Basílio da Silva was pretentious, unsteady, with suspect ideas, because they always sprang from his interests. We had known each other for a long time. He said he was my friend. By way of a rigged election, he made himself president of MAM; it seems that he substituted the person elected, the totally disinterested Paulo Egydio Martins. There was an exhibition to set up: I carried out the task. And I was certain that it would be impossible to work with "Apá," tolerating his inexperience, aggravated by his whimsical, foolish – and definitive! – opinions. I began to clean out my drawers, Aparício noticed and fired me.

MARGARIDA SANT'ANNA You also offered courses at the museum during that time...

DLC Whenever there were people interested. In general, with artist-teachers. An improvised classroom was set up

mundo) ao público e, especialmente, aos artistas. Mas, por vários motivos, "Panorama" e mostras na Bienal não eram de se comparar.

TC Certo, mas talvez de se complementar. Mas, como eram as doações feitas para o MAM durante os "Panoramas"? Porque, além dos prêmios, existiam as doações...

DLC Muitas vezes, doações espontâneas. Ou, depois de convincente conversa, as obras eram solicitadas para o Acervo. Para enriquecê-lo, é claro.

TC Então a senhora foi responsável por vários pedidos de doação aos artistas?

DLC Por inúmeros pedidos.

TC D. Diná, além dos "Panoramas", que documentavam a arte contemporânea, desde o início foram feitas várias retrospectivas...

DLC Foram. Porque desejávamos atender também a uma das funções de um museu: documentar a arte de seu tempo. Assim que possível, começamos a organizar mostras diversas. Sem vastos recursos, apresentamos em média 20 eventos por ano, dentre os quais, algumas exposições grandiosas, quase perfeitas, como a retrospectiva de Di Cavalcanti (um minuto para uma nota de emoção ao inaugurar a mostra, Di, maravilhado, repetia: "É o dia mais feliz da minha vida.").

RC Houve algum caso de um artista desconhecido ter se projetado com o "Panorama"?

DLC Nenhum milagre. Mas excelentes artistas tornaram-se conhecidos ou foram lembrados.

TC O que levou a senhora a sair do MAM, em 1982?

DLC O Aparício. Aparício Basílio da Silva era pretensioso, inconstante, de idéias suspeitas, pois sempre nascidas de seus interesses. Há muito nos conhecíamos. Dizia-se meu amigo. Com "arranjos" numa eleição, fez-se presidente do MAM; parece que substituindo o eleito, o totalmente desinteressado Paulo Egydio Martins. Havia uma exposição para montar: cumpri a tarefa. E tive a certeza de ser impossível trabalhar com "Apá", suportando-lhe a inexperiência, agravada pelas caprichosas, tolas – e definitivas! – opiniões. Comecei a esvaziar minhas gavetas, Aparício percebeu e despediu-me.

MARGARIDA SANT'ANNA Vocês também ofereciam cursos no Museu nessa época...

DLC Sempre que houvesse interessados. Em geral, com artistas-professores. Improvisava-se uma sala de aula no fundo do Museu. Nunca desprezamos atividades culturais que interessassem ao público: no início das atividades do MAM, patrocinamos concertos dominicais de um pianista à frente do Museu, organizando o

at the back of the museum. We were never undervalued cultural activities that would be interesting to the public: at the beginning of MAM's activities, we sponsored Sunday concerts by a pianist in front of the museum, organizing the show and storing the piano. It was a good public: they would listen to the music and, curiously, they visited the museum.

TC It was active, despite being poor.

DLC But who remembered about the poverty?

TC Have you visited museums? What is your relationship with the arts today?

DLC I have been to MAM on a few occasions. Once in a while I go to see an important exhibition.

TC But it makes us very happy. When we went to make this Panorama, the Panorama-97, we studied the previous Panoramas, to understand the event's history. And we could see that it is a fundamental exhibition for the museum, not only because it puts it within a contemporary circumstance but, above all, because it garners more works for the collection. The collection today... those 15 years that you spent at MAM must have been an intense struggle...

DLC It really was a struggle. But we have a precious collection! It was born very poor and today portrays a period of Brazilian art history. That's what matters.

TC Mrs. Diná, I would like to thank you for the interview you granted us. An institution like MAM is only going to grow when it is aware of its past. So, in this sense it was very important to listen to you, and to other people who have contributed to the museum, so that we can get a notion about how it was in order to plan for what we want it to be. That's the reason for this visit.

DLC You mix competence and love in your work. It was a pleasure to receive you. I wish you success.

espetáculo e guardando o piano. Bom público: ouvia-se música e, curioso, visitava-se o Museu.

TC Era ativo, apesar de pobre.

DLC Mas quem se lembrava da pobreza?

TC A senhora tem visitado museus? Como a senhora tem se relacionado com as artes hoje?

DLC Estive umas poucas vezes no MAM. De vez em quando vou ver uma exposição importante.

TC Mas a gente fica muito contente. Quando fomos fazer esse "Panorama", o "Panorama-97", estudamos os "Panoramas" anteriores, como foi a história. E conseguiu-se perceber que é uma exposição fundamental para o Museu, não só porque o coloca dentro de uma circunstância contemporânea mas, sobretudo, porque consegue mais obras para o Acervo. O Acervo hoje... nesses 15 anos que a senhora passou no MAM, deve ter sido uma luta imensa...

DLC Foi uma luta, realmente. Mas temos um acervo precioso! Tão pobre no nascimento e retrata hoje um período da história da arte brasileira. É o que importa.

TC D. Diná, eu gostaria de agradecer a entrevista que a senhora nos concedeu. Uma instituição como o MAM só vai crescer quando tiver a consciência do seu passado. Então, é nesse sentido que foi importantíssimo poder ouvir a senhora, e outras pessoas também, que contribuíram para o Museu, para que possamos ter a dimensão do que ele foi para projetarmos o que queremos que ele seja. Daí a razão da nossa visita.

DLC Vocês misturam ao trabalho competência e amor. Dá prazer recebê-los. Desejo-lhes todo êxito.

Exhibition checklist

Lista de obras

ANDRADE MORETTIN ARQUITETOS
Sem título Untitled, 2013
Plataforma, compensado,
MDF e revestimento vinílico
Platform, plywood, MDF
and vinyl flooring
36 × 503 × 353 cm

—

AFFONSO E. REIDY
Museu de Arte Moderna
do Rio de Janeiro
*Corte transversal da estrutura do
Bloco de Exposições, déc. 1950*
Fotografia Photography
Vicente de Mello
Ampliação fotográfica
Photographic copy
25 × 46,5 cm
Coleção Collection
MAM Rio de Janeiro

Museu de Arte Moderna
do Rio de Janeiro
Croquis, 1953
Nanquim sobre papel vegetal
China ink on tracing paper
18,5 × 23,5 cm cada each
Coleção Collection
Affonso Eduardo Reidy –
Núcleo de Pesquisa e
Documentação da Faculdade
de Arquitetura e Urbanismo
da UFRJ, Rio de Janeiro

—

ARTO LINDSAY
Parada pedra, 2013
Pedra, varas, plástico preto,
baldes, oito alto-falantes ativos,
cabos, maquetes e foliões
Stone, stricks, black plastic,
buckets, eight speakers, cables,
models, and revelers
Pedra Stone: 120 × 65 × 70 cm,
1,5 toneladas tons
Pedreira Anhanguera, São
Paulo, Maquetes Models Casa
Malaparte (Capri) 55 × 81 × 42 cm;
Teatro Farnese (Parma)
61 × 41 × 19 cm.
Execução Execution Carla
Zollinger. Assistentes Assistants
Acássio Murilo e and
Fábio Santos

Desfile realizado no dia 19 de
outubro de 2013, na Galeria Nova
Barão, São Paulo, no Museu
Difuso e Urbano, do gruposp
Parade held on October 19, 2013,
at the New Gallery Baron, São
Paulo Museum in Diffuse and
Urban, the gruposp
Produção Production Joãozito
Pereira e and Lanussi Pasquali.
Assistente Assistant Moisés
Pereira Atabaques Drums Gabi
Guedes, Jaime dos Santos e
and Icaro Sá Guitarra Guitar
Arto Lindsay Edição musical
Musical editing Rodrigo Coelho
Especialização musical Musical
spatialization Magno Caliman
Música adicional Additional music
Thiago Nassif

—

BÁRBARA WAGNER &
BENJAMIN DE BÚRCA
Edifício Recife, 2013
Jato de tinta sobre papel
Inkjet on paper
122 × 402 cm
Apoio Support Culture Ireland

—

BETO SHWAFATY
Tripartida reunida, 2010-13
Alumínio fundido, chapa
acrílica, estrutura tubular,
pintura automotiva e projetor
de diapositivos
Aluminum cast, acrylic sheet,
tubular structure, automotive
paint, and slide projector
94 × 63 × 57 cm

—

CLARA IANNI
Aqui você pode sonhar, 2009
Vídeo Video 6 minutos minutes
*Crítica dos ativos intangíveis
ou Barragem, 2010*
Zinco, madeira, trilhos e roldanas
Zinc, wood, rails, and pulleys
310 × 290 × 21 cm

DANIEL STEEGMANN
MANGRANÉ

v., 2013

Cortinas de alumínio Kriska e
molduras de aço com pintura
eletrostática Kriska aluminum
blinds and steel frames with
powder coating
Dimensões variáveis
Variable dimensions
Apoio Support Mendes Wood
DM, São Paulo, e and Kriska

—

DEYSON GILBERT
138 kg, 2013
Chumbo e plataforma motorizada
Lead and motorized platform Cubo
forjado a partir do derretimento
de uma réplica de chumbo da
escultura *Formas Únicas da
Continuidade no Espaço*, de
Umberto Boccioni Cube forged
from melting a lead replica of
the sculpture *Unique Forms of
Continuity in Space*
by Umberto Boccioni
Escultura Sculpture
26 × 26 × 26 cm
Escultura e base Sculpture
and base 45 × 110 × 110 m
Apoio Support Galeria Mendes
Wood DM, São Paulo

Boccioni, 2013
Trechos do filme: prólogo,
capítulo 1, 3 e excertos
indefinidos Excerpts from the
movie: prologue, chapter 1, 3 and
unknown excerpts
44 minutos minutes
Apoio Support Galeria Mendes
Wood, São Paulo

—

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER
Postococa (com with
Sergio Bernardes e and
Décio Pignatari), 2013
Estrutura de ferro revestida por
material reflexivo e serigrafia
Iron framework covered
by reflective material and
silk-screening
374.5 × 339 × 176 cm

FEDERICO HERRERO

Catarata, 2012

Acrílica sobre cimento e madeira
Acrylic on cement and wood
110 × 100 × 121 cm

Catarata, 2013

Acrílica sobre parede Acrylic on wall
4500 × 4000 cm
Apoio Support Galeria
Luisa Strina, São Paulo

—

FERNANDA GOMES
*Fernanda Gomes, Museu de Arte
Moderna do Rio de Janeiro, 2011*
Panorâmica digital realizada por
Pat Kilgore, composta de 833
fotografias Digital panoramic
performed by Pat Kilgore,
composed of 833 photos, 2012

—

FRANCISCO DU BOCAGE
*Pedreira de comportas,
exploração de pedra, s.d. n.d.*
Fotografia Photography
8 × 29 cm cada each
Coleção Collection Benício
Dias, Fundação Joaquim
Nabuco, Recife

*Ponte da Boa Vista, cais
da rua da Aurora, s.d. n.d.*
Fotografia Photography
8,5 × 29,5 cm cada each
Coleção Collection Benício
Dias, Fundação Joaquim
Nabuco, Recife

*Ponte da Boa Vista,
entre 1900 e 1910*
Fotografia Photography
11 × 31 cm cada each
Coleção Collection Benício
Dias, Fundação Joaquim
Nabuco, Recife

*Construção do armazém,
grid de ferro, c. 1910*
Fotografia Photography
10 × 25 cm cada each
Coleção Collection Instituto
Moreira Salles, Rio de Janeiro

- Novo cais e armazém, c. 1910*
Fotografia Photography
10 x 25 cm cada each
Coleção Collection Instituto
Moreira Salles, Rio de Janeiro
- Recife antiga. Bairro em demolição, c. 1910*
Fotografia Photography
10 x 25 cm cada each
Coleção Collection Instituto
Moreira Salles, Rio de Janeiro
- Guindaste Titan, obras do porto, entre 1910 e 1911*
Fotografia Photography
8,5 x 29,5 cm cada each
Coleção Collection Benício
Dias, Fundação Joaquim
Nabuco, Recife
- Guindaste Titan sobre o quebra-mar, entre 1910 e 1911*
Fotografia Photography
8,5 x 29,5 cm cada each
Coleção Collection Benício
Dias, Fundação Joaquim
Nabuco, Recife
- Colocação de blocos de concreto no molhe do cais, entre 1911 e 1914*
Fotografia Photography
8 x 29 cm cada each
Coleção Collection Benício
Dias, Fundação Joaquim
Nabuco, Recife
- Estrutura metálica de armazém num trecho da lingueta, obras do porto, entre 1911 e 1914*
Fotografia Photography
11 x 34 cm cada each
Coleção Collection Benício
Dias, Fundação Joaquim
Nabuco, Recife
- Obras do porto, draga aterrando o cais, entre 1911 e 1914*
Fotografia Photography
8 x 29 cm cada each
Coleção Collection Benício
Dias, Fundação Joaquim
Nabuco, Recife
- Construção de armazém num trecho do arsenal, obras do porto, entre 1913 e 1914*
Fotografia Photography
11 x 34 cm cada each
Coleção Collection Benício
Dias, Fundação Joaquim
Nabuco, Recife
-
- gruposp
Museu Difuso e Urbano, 2013
Projeto de arquitetura com intervenções nos edifícios Esther e Guilherme Guinle, na Galeria Nova Barão e na empena vazia da esquina das ruas Sete de Abril e Dom José de Barros
Architecture design interventions in Esther and Guilherme Guinle buildings, in Galeria Nova Barão, and empty gable at Sete de Abril and Dom José de Barros streets corner
-
- LINA BO BARDI
Exposição Bahia no Ibirapuera, São Paulo, 1959
Curadoria e expografia de Bo Bardi e and Martim Gonçalves
Perspectiva de mobiliário expositivo View of exhibition furniture, s.d. n.d.
Aquarela, grafite, colagem e impressão offset sobre papel-cartão Watercolor, graphite, collage, and offset print on cardboard
27,8 x 37,3 cm
Coleção Collection Instituto
Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
- Exposição Bahia no Ibirapuera, São Paulo, 1959*
Curadoria e expografia de Lina Bo Bardi e and Martim Gonçalves
Desenho de apresentação.
Perspectiva geral da exposição, perspectiva parciais Sketch of presentation. General view of exhibition, partial views, s.d. n.d.
Aquarela, caneta esferográfica, grafite, nanquim e tinta metálica sobre papel-cartão Watercolor, ballpoint pen, graphite, China ink, and metallic paint on cardboard
50,5 x 70,3 cm
Coleção Collection Instituto
Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
- Solar do Unhão, Salvador, 1959*
Corte longitudinal (AA)
Longitudinal cross-section (AA), s.d. n.d.
Nanquim sobre papel vegetal
China ink on tracing paper
52,3 x 299,8 cm
Coleção Collection Instituto
Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
- Solar do Unhão, Salvador, 1959*
Planta geral do conjunto
Layout of set, s.d. n.d.
Heliográfica sobre papel offset
Blueprint on offset paper
61,8 x 90,3 cm
Coleção Collection Instituto
Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
- Solar do Unhão, Salvador, 1959*
Levantamento histórico, s.d. n.d.
Fotografia Photography Autor desconhecido Unknown author
18 x 24 cm
Coleção Collection Instituto
Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
- Solar do Unhão, Salvador, 1959*
Levantamento histórico
Historical survey, s.d. n.d.
Fotografia Photography Autor desconhecido Unknown author
16 x 21 cm
Coleção Collection Instituto
Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
- Solar do Unhão, Salvador, 1959*
Vista interna do pavilhão industrial restaurado Interior view of restored industrial pavilion, 1963
Fotografia Photography
Armin Guthmann
18 x 24 cm
Coleção Collection Instituto
Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
- Solar do Unhão, Salvador, 1959*
Escada de Ipê amarelo
Staircase of yellow ipê wood, 1963
Fotografia Photography
Armin Guthmann
19 x 28,9 cm
Coleção Collection Instituto
Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
- Solar do Unhão, Salvador, 1959*
Detalhe da exposição
Detail of the exhibition
Artistas do Nordeste, 1963
Fotografia Photography
Armin Guthmann
24 x 18 cm
Coleção Collection Instituto
Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
- Solar do Unhão, Salvador, 1959*
Detalhe da exposição
Detail of the exhibition
Artistas do Nordeste, 1963
Fotografia Photography
Armin Guthmann
18 x 24,5 cm
Coleção Collection Instituto
Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
- Exposição Bahia no Ibirapuera, São Paulo, 1959*
Curadoria e expografia de Bo Bardi e and Martim Gonçalves
O vaqueiro e a árvore de cata-ventos The cowboy and the weather-vane tree
Fotografia Photography
Miroslav Javurek
17,8 x 23,8 cm
Coleção Collection Instituto
Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo

- Exposição *Bahia no Ibirapuera*, São Paulo, 1959
Curadoria e expografia de
Curatorship and expography Lina Bo Bardi e and Martim Gonçalves
Vista geral da exposição com Orixás do Candomblé ao fundo
Overall view of the exhibition with Candomblé orixás at the back
Fotografia Photography
Miroslav Javurek
19 × 24 cm
Coleção Collection Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
- Exposição *Bahia no Ibirapuera*, São Paulo, 1959
Curadoria e expografia de
Curatorship and expography Lina Bo Bardi e and Martim Gonçalves
Visitantes na exposição
Visitors at the exhibition
Fotografia Photography
Miroslav Javurek (atrib.)
6,5 × 9,5 cm
Coleção Collection Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
- Exposição *Bahia no Ibirapuera*, São Paulo, 1959
Curadoria e expografia de
Curatorship and expography Lina Bo Bardi e and Martim Gonçalves
Sincretismo: Santos Católicos e Candomblé
Syncretism: Catholic saints and Candomblé
Fotografia Photography
Miroslav Javurek
16,4 × 23 cm
Coleção Collection Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
- Exposição *Bahia no Ibirapuera*, São Paulo, 1959
Curadoria e expografia de
Curatorship and expography Lina Bo Bardi e and Martim Gonçalves
Vitrine com arte afro-brasileira
Display case with Afro-Brazilian art
Fotografia Photography
Miroslav Javurek
16,5 × 23 cm
Coleção Collection Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
- Exposição *Bahia no Ibirapuera*, São Paulo, 1959
Curadoria e expografia de
Curatorship and expography Lina Bo Bardi e and Martim Gonçalves
Martim Gonçalves, Vivaldo Costa Lima, Glauber Rocha, João Azevedo, Lina Bo Bardi e and Luís Hossaka durante a montagem
during the setup
Fotografia Photography
Miroslav Javurek
15,9 × 24 cm
Coleção Collection Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
- Exposição *Bahia no Ibirapuera*, São Paulo, 1959
Curadoria e expografia de
Curatorship and expography Lina Bo Bardi e and Martim Gonçalves
Cartaz da exposição
Exhibition poster
Fotografia Photography Autor desconhecido
Unknown author
21 × 22,7 cm
Coleção Collection Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
- Exposição *Bahia no Ibirapuera*, São Paulo, 1959
Curadoria e expografia de
Curatorship and expography Lina Bo Bardi e and Martim Gonçalves
Lina Bo Bardi e and Martim Gonçalves durante a montagem
during the setup
Fotografia Photography
Miroslav Javurek
16,3 × 29,9 cm
Coleção Collection Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
- Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1982
André Vainer e and Marcelo Ferraz (colaboradores collaborators)
Levantamento
Land survey, s.d. n.d.
Fotografia Photography Autor desconhecido
Unknown author
10 × 15 cm
Coleção Collection Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
- Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1982
André Vainer e and Marcelo Ferraz (colaboradores collaborators)
Levantamento
Land survey, s.d. n.d.
Fotografia Photography Autor desconhecido
Unknown author
25 × 31 cm
Coleção Collection Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
- Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1982
André Vainer e and Marcelo Ferraz (colaboradores collaborators)
Estudo preliminar: planta geral
Preliminary study: overall design, s.d. n.d.
Caneta esferográfica, caneta hidrográfica e grafite sobre papel manteiga
Ballpoint pen, felt pen, and graphite on greaseproof paper
70 × 100 cm
Coleção Collection Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
- Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1982
André Vainer e and Marcelo Ferraz (colaboradores collaborators)
Reforma do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1982
Fotografia Photography Autor desconhecido
Unknown author
24 × 31 cm
Coleção Collection Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
- Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1982
André Vainer e and Marcelo Ferraz (colaboradores collaborators)
Reforma do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1982
Fotografia Photography Autor desconhecido
Unknown author
64 × 64 cm
Coleção Collection Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro
- Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1982
André Vainer e and Marcelo Ferraz (colaboradores collaborators)
Reforma do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1982
Fotografia Photography Autor desconhecido
Unknown author
64 × 64 cm
Coleção Collection Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro
- Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1982
André Vainer e and Marcelo Ferraz (colaboradores collaborators)
Reforma do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1982
Fotografia Photography Autor desconhecido
Unknown author
45 × 45 cm
Coleção Collection Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro
- Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1982
André Vainer e and Marcelo Ferraz (colaboradores collaborators)
Reforma do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1982
Fotografia Photography Autor desconhecido
Unknown author
45 × 45 cm
Coleção Collection Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro
- Reforma do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1982
André Vainer e and Marcelo Ferraz (colaboradores collaborators)
Exposição no museu
Exhibition at the museum, s.d. n.d.
Fotografia Photography Autor desconhecido
Unknown author
20 × 25 cm
Coleção Collection Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
- MARCEL GAUTHEROT
Cassino da Pampulha, c. 1944
Fotografia Photography
64 × 64 cm
Coleção Collection Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro
- Pampulha*, c. 1944
Fotografia Photography
64 × 64 cm
Coleção Collection Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro
- Cassino da Pampulha*, c. 1944
Fotografia Photography
64 × 64 cm
Coleção Collection Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro
- Cassino da Pampulha*, c. 1944
Fotografia Photography
64 × 64 cm
Coleção Collection Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro
- Museu de Arte Moderna*, c. 1960
Fotografia Photography
45 × 45 cm
Coleção Collection Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro
- Museu de Arte Moderna*, c. 1960
Fotografia Photography
45 × 45 cm
Coleção Collection Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro

- Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Bloco Escola, terraço, dez. 1987*
Ampliação fotográfica
Photographic copy
60 x 45 cm
Coleção Collection
MAM Rio de Janeiro
-
- MAURO RESTIFFE**
Da série From the series
Oscar, 2012
50 x 75 cm
(*Oscar #19a, #19b, #19c, #19d, #19e, #19f, #19g*); 120 x 180 cm
(*Oscar #20a, #20b*)
Fotografia Photography
Apoio Support Galeria Fortes
Vilaça, São Paulo
-
- MONTEZ MAGNO**
Maquete de uma cidade cúbica, 1968
Madeira e dado Wood and dice
31 x 31 x 5 cm
Coleção Collection Instituto
Inhotim, Brumadinho
- Maquete de uma cidade cúbica n. 2, 1968*
Madeira e dado Wood and dice
35 x 35 x 4 cm
Coleção Collection Instituto
Inhotim, Brumadinho
- Galáxia, 1968-2013*
Madeira e dado Wood and dice
32 x 32 x 5 cm
- Museu-mausoléu, 1969-2013*
Maquete com figura humana
Model and human figure
60 x 130 x 50 cm
Maquete Model René Misumi
- Reductio (díptico diptyque), 1971*
Colagem sobre madeira
Collage on wood
122 x 550 cm
- América América, 1971-2013*
Gaiola e mapa Cage and map
50 x 32 x 23 cm
- Além do horizonte azul, 1972*
Óleo e esmalte sobre lona curtida
Oil and enamel on
tanned canvas
160 x 200 cm
- Da série From the series
Cidades imaginárias, 1972
Assemblagem Assemblage
24 x 39 x 28 cm
- Da série From the series
Cidades imaginárias, 1972
Fotografia Photography
18 x 24 cada each
- Da série From the series
*Um lance de dados não abolirá
jamaís o acaso, 1973*
Fotografia Photography
60 x 50 cm
- Catedral gótica, 2000*
Lona pintada Painted canvas
64 x 35 x 35 cm
- Museu de Arte Contemporânea
no Recife, 2000*
Maquete Model
20 x 29,5 x 27 cm
- Museu de Arte Contemporânea
no Recife, 2000*
Maquete Model
18 x 40 x 31 cm
- Museu de Arte Contemporânea
no Recife, 2000*
Maquete Model
20 x 40 x 31 cm
- Cidade esférica II, 2012*
Madeira, vidro, pedra e materiais
diversos Wood, glass, stone and
other material
7,5 x 51 x 51 cm
- Galáxia – trabalho de expansão
espacial, 2012*
Caixa de ovo e bola de isopor
colorida Egg box and colored
styrofoam ball
7 x 246 x 246 cm
Coleção Collection Almeida &
Dale Galeria de Arte, São Paulo
- Proun 2, 2013*
Acrílica sobre tela
Acrylic on canvas
150 x 210 cm
-
- MICHEL AERTSENS**
*Museu de Arte Moderna do Rio
de Janeiro. Bloco de Exposições.
Escada helicoidal, dez. 1956*
Ampliação fotográfica
Photographic copy
60 x 45 cm
Coleção Collection
MAM Rio de Janeiro
- Museu de Arte Moderna do Rio
de Janeiro. Bloco de exposições,
fachada leste, fev. 1960*
Fotografia Photography
45 x 60 cm
Coleção Collection MAM
Rio de Janeiro
- Museu de Arte Moderna
de São Paulo, 1969*
Reforma de Giancarlo Palanti
do edifício e instalação de
grelha suspensa de iluminação
Giancarlo Palanti's building
reform and installation of
suspended lighting grid
Fotografia Photography Autor
desconhecido Unknown author
47 x 58 cm
Coleção Collection Biblioteca
Paulo Mendes de Almeida,
MAM São Paulo
- Museu de Arte Moderna
do Rio de Janeiro*
*Vista aérea da Baía de
Guanabara sem o Aterro
do Flamengo, 7 maio 1953*
Fotografia Photography
Carlos Botelho
Ampliação fotográfica
Photographic copy
30 x 40 cm
Coleção Collection
MAM Rio de Janeiro
- Ampliação fotográfica de
fotomontagem da Baía de
Guanabara com o Aterro
do Flamengo, 1953 [?]*
Fotografia Photography
Jerry
Ampliação fotográfica
Photographic copy
30 x 40 cm
Coleção Collection
MAM Rio de Janeiro
- Preparação do terreno para
construção, c. 1955*
Ampliação fotográfica
Photographic copy Autor
desconhecido Unknown author
30 x 40 cm
Coleção Collection
MAM Rio de Janeiro
- Fotomontagem com maquete,
30 jul. 1956 [?]*
Fotografia Photography
Jerry
Ampliação fotográfica
Photographic copy
45 x 60 cm
Coleção Collection
MAM Rio de Janeiro
- Ampliação fotográfica de
maquete de maio de 1957, 1957*
Fotografia Photography
Jerry
Ampliação fotográfica
Photographic copy
45 x 60 cm
Coleção Collection
MAM Rio de Janeiro
- Barracão de obras, 8 dez. 1957*
Ampliação fotográfica
Photographic copy Autor
desconhecido Unknown author
30 x 40 cm
Coleção Collection
MAM Rio de Janeiro
- Estrutura do Bloco de
Exposições, c. 1962*
Ampliação fotográfica
Photographic copy Autor
desconhecido Unknown author
30 x 40 cm
Coleção Collection
MAM Rio de Janeiro

OSCAR NIEMEYER
Edifício da Fundação Bienal
(Pavilhão Ciccillo Matarazzo), 1993
Nanquim sobre papel
China ink on paper
20 x 29 cada each
Coleção Collection Biblioteca
da FAU USP, São Paulo

Maquete, 1994
132 x 132 cm
Coleção Collection Arquivo
Histórico Wanda Svevo,
Fundação Bienal de São Paulo

—

PABLO LEÓN DE LA BARRA
Novo Museo Tropical, 2013
Postais Postcards
10 x 15 cm cada each

Novo Museo Tropical, 2013
Slideshow
7 minutos minutes (*loop*)

YONA FRIEDMAN
*Architecture without
building*, 2012
Histórias em quadrinhos
Animated cartoon
3 minutos minutes,
10 segundos seconds (*loop*)
Artista colaborador Contributor
artist Jean-Baptiste Decavèle

A museum is not a building, 2012
Histórias em quadrinhos
Animated cartoon
2 minutos minutes,
6 segundos seconds (*loop*)
Artista colaborador Contributor
artist Jean-Baptiste Decavèle

Containers accumulation, 2012
Histórias em quadrinhos
Animated cartoon
3 minutos minutes,
20 segundos seconds (*loop*)
Artista colaborador Contributor
artist Jean-Baptiste Decavèle

LEANDRO NEREFUJ
livraria calil trouvé, 2013
Técnica mista Mixed Media
Dimensões variáveis
Variable dimensions
Coleção Collection
Maristela Montesanti Calil
Atallah, São Paulo
Artista colaborador Contributor
artist Julio de Paula

—

PABLO URIBE
*Superposição de
quadrados*, 2013
29 pinturas do acervo do
MAM São Paulo 29 paintings
from MAM São Paulo Collection
373,5 x 1715 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo

ALDO BONA DEI
(São Paulo, SP, 1906 – 1974)
Retrato, 1967
Óleo sobre tela Oil on canvas
77,5 x 65 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, espólio assets
Maria da Glória Lameirão de
Camargo Pacheco e and Arthur
Octávio de Camargo Pacheco

ANTONIO LIZÁRRAGA
(Buenos Aires, Argentina,
1924 – São Paulo, SP, 2009)
Lateral contemporânea, 1992
Acrílica sobre tela Acrylic on canvas
120 x 120 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação
do artista gift of the artist

CELSO ORSINI
(Itabira, MG, 1958)
Sem título Untitled, 1994
Acrílica sobre tela
Acrylic on canvas
162 x 180 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação
do artista gift of the artist

DEBORAH PAIVA
(Campo Grande, MS, 1950)
Sem título Untitled, 1996-97
Óleo sobre tela Oil on canvas
140,9 x 140,3 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação
do artista gift of the artist

EMÍDIO DE SOUZA
(Itanhaém, SP, 1868 – Santos,
SP, c. 1949)
Praia, 1941
Óleo sobre tela Oil on canvas
26,7 x 43,9 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação
gift of Carlo Tamagni

Praia, 1942
Óleo sobre tela Oil on canvas
30,2 x 47,5 cm
Coleção Collection MAM
São Paulo, doação gift of
Carlo Tamagni

Igreja de Itanhaém, 1943
Óleo sobre tela Oil on canvas
30 x 44,4 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação
gift of Carlo Tamagni

GIULIANA GIORGI
(Turim, Itália, 1911 – ?)
Retrato de Tamagni, 1946
Óleo sobre tela Oil on canvas
49,9 x 39,5 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação
gift of Carlo Tamagni

IRACEMA ARDITI
(São Paulo, SP, 1924 – 2006)
Brasil, continente, 1968
Óleo sobre tela Oil on canvas
50 x 100 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação
do artista gift of the artist

Le Matin, 1972
Óleo sobre tela Oil on canvas
50,3 x 70,2 cm
Coleção Collection MAM
São Paulo, doação do artista
gift of the artist

JOAQUIM FIGUEIRA
(São Paulo, SP, 1904 –
Ribeirão Preto, SP, 1943)
Auto-retrato, s.d. n.d.
Óleo sobre tela Oil on canvas
36,7 x 29,5 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação
gift of José Moraes

JOSÉ ANTONIO DA SILVA
(Sales de Oliveira, SP, 1909 –
São Paulo, SP, 1996)
Jardim Paulista, 1948
Óleo sobre tela Oil on canvas
34 x 45 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação
gift of Carlo Tamagni

JOSÉ PANCETTI
(Campinas, SP, 1902 –
Rio de Janeiro, RJ, 1958)
Campos do Jordão, 1944
Óleo sobre tela Oil on canvas
37,6 x 46,3 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação
gift of Carlo Tamagni

Retrato de Francisco, 1945
Óleo sobre tela Oil on canvas
46,3 x 37,9 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação
gift of Carlo Tamagni
Rio São João (Da série From the
series *Casemiro de Abreu*), 1947
Óleo sobre tela Oil on canvas
54,5 x 65 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação anônima
anonymous donation

LUCY CITTI FERREIRA
(São Paulo, SP, 1911 – Paris,
França, 2008)
Rue de L'abbaye, 1933
Óleo sobre tela
Oil on canvas
80,7 × 54 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação
do artista gift of the artist

LYGIA CLARK
(Belo Horizonte, MG, 1920 –
Rio de Janeiro, RJ, 1988)
Composição, 1953
Óleo sobre tela
Oil on canvas
89 × 106 cm
Coleção Collection MAM São Paulo,
doação gift of Sul América Seguros

MÁRIO GRUBER
(Santos, SP, 1927 – Cotia, SP, 2011)
Retrato de Marcelo Corção, 1967
Óleo sobre tela
Oil on canvas
59,7 × 49,6 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação
do artista gift of the artist

MÁRIO ZANINI
(São Paulo, SP, 1907 – 1971)
Rua de Angra dos Reis, 1940
Óleo sobre tela
Oil on canvas
60 × 44,4 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação
gift of Carlo Tamagni

MICK CARNICELLI
(Salerno, Itália, 1893 –
São Paulo, SP, 1967)
Autorretrato, 1944
Óleo sobre tela
Oil on canvas
60,3 × 49,8 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação
gift of Vicente Carnicelli

MOUSSIA PINTO ALVES
(Sebastopol, Rússia, 1910 –
São Paulo, SP, 1986)
Retrato de Carlos Pinto
Alves, déc. 1930
Óleo sobre tela
Oil on canvas
64 × 49,5 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação
gift of Vera Pereira de Almeida
e and Carlos Pinto Alves

PAULO PASTA
(Ariranhã, SP, 1959)
Sem título Untitled, 1990
Óleo sobre tela
Oil on canvas
46,2 × 71,2 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação
gift of Paulo Figueiredo

Sem título Untitled, 1997
Óleo sobre tela
Oil on canvas
180,4 × 220,7 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, Grande Prêmio
Prize Price Waterhouse de
Arte Contemporânea –
Panorama 1997

PAULO ROSSI OSIR
(São Paulo, SP, 1890 – 1959)
Praia Grande, Vila Atlântica, 1948
Óleo sobre tela
Oil on canvas
46,2 × 55,3 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação
gift of Carlo Tamagni

PROENÇA SIGAUD
(Santo Antônio de Carangola,
RJ, 1899 – Rio de Janeiro, RJ, 1979)
Retrato de Anna Paula Martins, 1973
Óleo sobre tela Oil on canvas
46 × 38 cm
Coleção Collection MAM
São Paulo, doação gift of José
Paulo Granda da Silva Martins

QUIRINO DA SILVA
(Rio de Janeiro, RJ, 1897 –
São Paulo, SP, 1981)
Paisagem, 1929
Óleo sobre madeira Oil on wood
59,7 × 72,5 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação
gift of Mário Schenberg

SAMSON FLEXOR
(Soroca, Rússia, 1907 –
São Paulo, SP, 1971)
Retrato de Tamagni, 1951
Óleo sobre tela Oil on canvas
54,9 × 46 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação
gift of Carlo Tamagni

SÉRGIO MILLIET
(São Paulo, SP, 1898 – 1966)
Retrato de Tamagni, s.d. n.d.
Óleo sobre tela Oil on canvas
46 × 38 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação
gift of Carlo Tamagni

TATIANA BLASS
(São Paulo, SP, 1979)
Sem título Untitled, 2003
Óleo sobre tela Oil on canvas
80 × 120 cm
Coleção Collection MAM São
Paulo, doação gift of Michael
Michael Perlman

—
PER HÜTTNER
Instituto para Pesquisa
Fahlström-Schendel, 2013
Vídeo Video 6 minutos minutes,
44 segundos seconds
Apoio Support The International
Artists Studio Program
in Stockholm, Estocolmo
Stockholm, Suécia Sweden

Instituto para Pesquisa
Fahlström-Schendel, 2013
Vídeo de Per Hüttner (6 minutos,
44 segundos), sketchbook de
Öyvind Fahlström, 7 desenhos
de Mira Schendel e estrutura de
Alvaro Razuk Arquitetura
Video by Per Hüttner (6 minutes,
44 seconds), sketchbook by
Öyvind Fahlström, 7 drawings
by Mira Schendel, and structure
by Alvaro Razuk Arquitetura
Dimensões variáveis
Variable dimensions
Apoio Support The International
Artists Studio Program
in Stockholm, Estocolmo
Stockholm, Suécia Sweden

ÖYVIND FAHLSTRÖM
Ärkeängelsdot, s.d. n.d.
Grafite e caneta esferográfica
Graphite and ballpoint pen
20 × 25 cm
Coleção Collection
Moderna Museet, Estocolmo
Stockholm, Suécia Sweden

MIRA SCHENDEL
Sem título Untitled, s.d. n.d.
Monotipia Monotype
47,2 × 22,8 cm
Coleção Collection MAM São Paulo,
doação gift of O Estado de S.Paulo

Sem título Untitled, s.d. n.d.
Monotipia Monotype
47,2 × 22,8 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação gift of
Rohm and Haas Química Ltda.

Sem título Untitled, s.d. n.d.
Monotipia Monotype
47,2 × 22,8 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação gift of
Rohm and Haas Química Ltda.

- Sem título Untitled, 1964
Monotipia Monotype
47,2 x 22,8 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação
gift of Paulo Figueiredo
- Sem título Untitled, 1964
Monotipia Monotype
47,2 x 22,8 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação
gift of Paulo Figueiredo
- Sem título Untitled, 1964
Monotipia Monotype
47,2 x 22,8 cm
Coleção Collection MAM
São Paulo, doação gift of São
Marco S.A. Indústria Química
- Sem título Untitled, 1965
Monotipia Monotype
47,2 x 22,8 cm
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação
gift of Paulo Figueiredo
-
- PORFÍRIO VALLADARES
Chaise Joaquim, 2000-03
Chapas de compensado
laminado e verniz
Laminated plywood and veneer
65 x 66 x 165 cm
- Cadeiras Lina, 2004-08
Chapas de compensado
laminado, verniz, aço carbono,
pintura epóxi e parafuso
Laminated plywood, veneer, carbon
steel, epoxy paint, and screw
79 x 44 x 60 cm cada each
- Namoradeira Zaha, 2009-10
Chapas de compensado
laminado e verniz Laminated
plywood and veneer
75,5 x 110 x 109 cm
- SERGIO BERNARDES
*Posto de salvamento do Plano
Geral de Implantação da Praia
de Copacabana, 1976*
Nanquim sobre papel vegetal
China ink on tracing paper
91 x 228 cm
Coleção Collection Sergio
Bernardes – Núcleo de Pesquisa
e Documentação da Faculdade
de Arquitetura e Urbanismo
da UFRJ, Rio de Janeiro
- Posto de salvamento do Plano
Geral de Implantação da Praia
de Copacabana, 1976*
Nanquim sobre papel vegetal
China ink on tracing paper
61 x 97,5 cm
Coleção Collection Sergio
Bernardes – Núcleo de Pesquisa
e Documentação da Faculdade
de Arquitetura e Urbanismo
da UFRJ, Rio de Janeiro
- Posto de salvamento do Plano
Geral de Implantação da Praia
de Copacabana, 1976*
Reprodução fotográfica de
desenho do autor Photographic
reproduction of the author's drawing
15 x 29 cm
Coleção Collection Sergio
Bernardes, Rio de Janeiro
- Posto de salvamento, orla
do Rio de Janeiro, 1976*
Reprodução fotográfica
da maquete Photographic
reproduction of the model
23 x 34 cm
Coleção Collection Sergio
Bernardes, Rio de Janeiro
- spbr
*Um novo MAM para São Paulo
e o Parque do Ibirapuera para
o v Centenário, 2013*
Madeira, acrílico e impressão
sobre madeira Wood, acrylic,
and print on wood
86 x 62 x 62 cm cada mesa
each table
-
- SUBDV
Mutante, 2013
Impressão 3D em ácido polilático
na escala 1:400 3D print in
polylactic acid in scale 1:400
100 x 110 x 56 cm
-
- TACOA
Sem título Untitled, 2013
Sequência de imagens
tridimensionais a partir de
modelo eletrônico e óculos 3D
Sequence of 3D images from
electronic model, and 3D glasses
Dimensões variáveis
Variable dimensions
-
- USINA
*Sem título (experimentações
para um novo MAM), 2013*
Papel, tesoura, cola e oficinas
com educadores do MAM e
público visitante do museu Paper,
scissors, glue, and workshops with
MAM's educators and visitors
Dimensões variáveis
Variable dimensions
- VITOR CESAR
(com with MANOEL DA SILVA)
Relevo e aderência, 2013
Areia, cimento e tijolo
Sand, cement and brick
330 x 1660 x 22 cm
-
- VIVIAN CACCURI
Abertura, 2013
Vídeo VHS VHS video
12 minutos minutes
-
- Y ARQUITECTURA
MAM enterrado, MAM portátil, 2013
Terra compactada, acrílico,
MDF e figuras humanas
Compacted earth, acrylic,
MDF and human figures
353 x 394 x 155 cm
- FERREIRA GULLAR
Poema enterrado, 1960
Grafite, lápis de cor e caneta
esferográfica sobre papel
Graphite, colour pencil, and
ballpoint pen on paper
21,4 x 33 cm cada each
Coleção Collection
MAM São Paulo, doação
gift of Milú Villela
-
- YURI FIRMEZA &
AMANDA MELO DA MOTA
Museu de Arte da Pampulha, 2013
Vídeo Vídeo
13 minutos minutes,
15 segundos seconds

DOCUMENTOS

DOCUMENTS

GILBERTO FREYRE
Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife.
 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1934
 Ilustração Illustration Luís Jardim
 Coleção Collection
 Benício Dias Acervo Fundação Joaquim Nabuco, Recife

—

Boletim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro,
 Rio de Janeiro, n. 2, nov. 1952
 Coleção Collection MAM Rio de Janeiro

—

Boletim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro,
 Rio de Janeiro, n. 3, dez. 1952
 Coleção Collection MAM Rio de Janeiro

—

“Podia ser pior...”
 “It Could Be Worse”
 Texto Text Henrique Pongetti
Boletim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro,
 Rio de Janeiro, n. 4, p. 16, jan. 1953
 Coleção Collection MAM Rio de Janeiro

—

Parque Ibirapuera
Mapa geral, 1951
 Coleção Collection Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo
Boletim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro,
 Rio de Janeiro, n. 1, out. 1952
 Coleção Collection MAM Rio de Janeiro

Parque Ibirapuera
Mapa geral, 1954
 Coleção Collection Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo
 “Cravada a estaca fundamental do Museu de Arte Moderna”
 “The First Stake of the Museu de Arte Moderna Is Driven In”
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 10 dez. 1954.
 Coleção Collection MAM Rio de Janeiro

—

“O Museu de Arte Moderna terá sua sede própria”
 “The Museu de Arte Moderna Will Have Its Own Building”
 Texto Text José Mauro
Diário da Noite, Rio de Janeiro, 13 dez. 1954
 Coleção Collection MAM Rio de Janeiro

—

IV Centenário de São Paulo. São Paulo trabalha, 1954
 Folheto sobre obras preparativas para o IV Centenário
 Brochure about works in preparation for the 4th Centennial
 Coleção Collection Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo

—

IV Centenário de São Paulo, 1954
 Programa de festejos do IV Centenário Program of celebrations for the 4th Centennial
 Coleção Collection Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo

—

“Arquitetura, espaço e tempo”
 “Architecture, Space and Time”
 Texto Text Ubi Bava
Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 24 jun. 1956
 Coleção Collection MAM Rio de Janeiro

“Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: Projeto arquitetônico Affonso Eduardo Reidy”
 “Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: Architectural Design by Affonso Eduardo Reidy”
Habitat: revista das artes no Brasil, Rio de Janeiro, n. 34, p. 40-45, set. 1956
 Coleção Collection MAM Rio de Janeiro

—

“A arquitetura moderna enfrenta a natureza” “Modern Architecture Encounters Nature”
A Noite, Rio de Janeiro, 19 set. 1956. 2º Caderno
 Coleção Collection MAM Rio de Janeiro

—

“Vereadores cariocas nas obras do Museu” “Rio de Janeiro City Councilpeople in the Works of the Museum”
 Texto Text Jayme Maurício
Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 20 out. 1956. Itinerário das Artes Plásticas
 Coleção Collection MAM Rio de Janeiro

—

“O Museu e suas finalidades”
 “The Museum and Its Aims”
Boletim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 15, p. 1, 1957
 Coleção Collection MAM Rio de Janeiro

—

“Organograma MAM RJ”
 “MAM RJ Organization Chart”
Boletim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro,
 Rio de Janeiro, n. 15, p. 13, 1957
 Coleção Collection MAM Rio de Janeiro

—

“Casas ou museus?”
 “Homes or museums”, *Diário de Notícias,* Salvador, 5 out. 1958
 Coleção Collection Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo

“O presidente do Museu de Nova York em Brasília”
 “The President of the Museum of New York in Brasília”
 Texto Text Jayme Maurício
Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 2 fev. 1958. Itinerário das Artes Plásticas
 Coleção Collection MAM Rio de Janeiro

—

“Arquitetura de museus e o Museu de Arte Moderna”
 “Museum Architecture and the Museu de Arte Moderna”
 Texto Text Jayme Maurício
Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 19 set. 1958. Itinerário das Artes Plásticas
 Coleção Collection MAM Rio de Janeiro

—

“O plano arquitetônico do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro” “The Architectural Plan of Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”
 Texto Text Affonso Eduardo Reidy
Habitat: revista das artes no Brasil, Rio de Janeiro, n. 17, p. 13-18, jan. 1959
 Coleção Collection MAM Rio de Janeiro

—

“Os jardins do Museu”
 “The Museum’s Gardens”
 Texto Text Roberto Burle Marx
Habitat: revista das artes no Brasil, Rio de Janeiro, n. 17, p. 20, jan. 1959
 Coleção Collection MAM Rio de Janeiro

—

“Lina Bardi fala sobre museu e arte” “Lina Bardi Talks about the Museum and Art”
 Texto Text Jayme Maurício
Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 27 jan. 1960.
 Coleção Collection Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo

- “Exposição Bahia”
 “Bahia Exhibition”
 Texto Text Lina Bo e
 and Martim Gonçalves
*Habitat: revista das artes no
 Brasil, Rio de Janeiro, n. 56, 1959*
 Coleção Collection Biblioteca
 Paulo Mendes de Almeida,
 MAM São Paulo
-
- “Exposição Bahia”
 “Bahia Exhibition”
 Texto Text Jorge Amado
*Habitat: revista das artes
 no Brasil, Rio de Janeiro, n. 56,
 p. 28-29, 1959*
 Coleção Collection Biblioteca
 Paulo Mendes de Almeida,
 MAM São Paulo
-
- “Exposição Bahia”
 “Bahia Exhibition”
 Texto Text Lina Bo e and
 Martim Gonçalves
*Habitat: revista das artes
 no Brasil, Rio de Janeiro,
 n. 56, p. 30, 1959*
 Coleção Collection Biblioteca
 Paulo Mendes de Almeida,
 MAM São Paulo
-
- Carta de comunicação da decisão
 de Francisco Matarazzo Sobrinho
 para Lina Bo Bardi, 1959
 Coleção Collection Instituto
 Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
-
- “Bahia, esposizione a San Paolo”
 Texto Text Lina Bo Bardi e
 and Martim Gonçalves
*Domus, Milão, n. 364, p. 32-35,
 mar. 1960.*
 Coleção Collection Instituto
 Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
- Exposição Nordeste.
 Release, 1963
 Coleção Collection Instituto
 Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
 Termo de permissão de uso
 Agreement for Permission to Use
 Prefeitura do Município de
 São Paulo, 1967
 Coleção Collection Biblioteca
-
- Paulo Mendes de Almeida,
 MAM São Paulo
 “Entrevista com Diná Lopes
 Coelho” “Interview with
 Diná Lopes Coelho”
*Revista do MAM, São Paulo,
 n. 1, 18 maio 1998.*
 Coleção Collection Biblioteca
 Paulo Mendes de Almeida,
 MAM São Paulo
-
- “À guisa de introito”
 “In the Way of a Beginning”
 Texto Text Oscar Pedrosa Horta
*Panorama de Arte Atual
 Brasileira. São Paulo: MAM
 São Paulo, 1969*
 Coleção Collection Biblioteca
 Paulo Mendes de Almeida,
 MAM São Paulo
-
- Carta de protesto de Lina Bo
 Bardi para José Zaragoza, 22
 set. 1983 Letter of Protest from
 Lina Bo Bardi to José Zaragoza,
 September 22, 1983
 Coleção Collection Instituto
 Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
-
- “Não”, publicado no jornal *Folha de
 S. Paulo*, São Paulo, 25 out. 1983
 “No”, published in the newspaper
Folha de S. Paulo, São Paulo,
 October 25, 1983
 Autor desconhecido
 Unknown author
 Coleção Collection Instituto
 Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
- “O novo MAM”, carta de
 esclarecimento sobre a reforma
 do Museu de Arte Moderna,
 15 dez. 1983
 “The New MAM”, letter of
 explanation about the remodeling
 of the Museu de Arte Moderna,
 December 15, 1983
 Texto Text Lina Bo Bardi, André
 Vainer e and Marcelo Ferraz
 Datiloscrito sobre papel
 Typewritten on paper
 Coleção Collection Instituto
 Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
-
- “Reforma anti-ética”, carta aberta
 de Lina Bo Bardi para seção de
 cartas da *Ilustrada*
 “Unethical Remodeling”, open
 Letter from Lina Bo Bardi to the
 Letters Section of *Ilustrada*
Folha de S. Paulo, São Paulo,
 p. 43, 16 jun. 1984
 Coleção Collection Instituto
 Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo
-
- Tombamento do Parque
 Ibirapuera no *Diário Oficial*
 de 25 de janeiro de 1992
 Heritage proclamation of
 Ibirapuera Park at the *Diário Oficial*
 of January 25th, 1992
Diário Oficial, seção I, p. 22,
 25 jan. 1992
 Coleção Collection Biblioteca
 Paulo Mendes de Almeida,
 MAM São Paulo
-
- Plano Diretor para o Parque
 Ibirapuera elaborado pelo
 arquiteto Oscar Niemeyer
 Land-use Planning for the
 Ibirapuera Park prepared by
 architect Oscar Niemeyer
*Suplemento do Diário Oficial
 do Município de São Paulo*, São
 Paulo, vol. 41, n. 140, 24 jul. 1996
 Coleção Collection Arquivo
 Histórico Wanda Svevo,
 Fundação Bienal de São Paulo
- “O Ibirapuera e o MAM”
 “Ibirapuera Park and MAM”
 Texto Text Oscar Niemeyer
Folha de S. Paulo, São Paulo,
 26 jul. 1998.
 Coleção Collection Biblioteca
 Paulo Mendes de Almeida,
 MAM São Paulo
-
- “Ibirapuera terá área reformada
 e teatro municipal” “Ibirapuera
 Will Have a Revamped Area and
 Municipal Theater”
 Texto Text Ana Weiss
O Estado de S. Paulo, São Paulo,
 4 dez. 1999
 Coleção Collection Biblioteca
 Paulo Mendes de Almeida,
 MAM São Paulo
-
- Entrevista com Oscar Niemeyer.
*MAM, o museu romântico
 de Lina Bo Bardi: origens e
 transformações de uma certa
 museografia* Interview with Oscar
 Niemeyer. *MAM, the Romantic
 Museum by Lina Bo Bardi: Origins
 and Transformations of a Certain
 Museography*
 Texto Text Ricardo Resende
 Dissertação de mestrado
 Master’s dissertation. São Paulo:
 ECA USP, 2002, p. 237-242
 Coleção Collection Biblioteca
 Paulo Mendes de Almeida,
 MAM São Paulo
-
- “Novos espaços, mas que
 conversa é essa?” “New Spaces,
 But What Sort of Talk Is This?”
 Texto Text Aracy Amaral
O Estado de S. Paulo, São Paulo,
 25 abr. 2007
 Coleção Collection Biblioteca
 Paulo Mendes de Almeida,
 MAM São Paulo

**MUSEU DE ARTE MODERNA
DE SÃO PAULO**

DIRETORIA
MANAGEMENT BOARD

PRESIDENTE PRESIDENT
Milú Villela

VICE-PRESIDENTE EXECUTIVO
EXECUTIVE VICE-PRESIDENT
Alfredo Egydio Setúbal

VICE-PRESIDENTE SÊNIOR
SENIOR VICE-PRESIDENT
José Zaragoza

VICE-PRESIDENTE INTERNACIONAL
INTERNATIONAL VICE-PRESIDENT
Michel Claude Julien Etlin

DIRETOR JURÍDICO
LEGAL DIRECTOR
Eduardo Salomão Neto

DIRETOR FINANCEIRO
FINANCE DIRECTOR
Alfredo Egydio Setúbal

DIRETOR ADMINISTRATIVO
ADMINISTRATIVE DIRECTOR
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

DIRETORES
DIRECTORS
Cesar Giobbi
Eduardo Brandão
Orandi Momesso
Daniela Villela

CONSELHO
COUNCIL

PRESIDENTE
PRESIDENT
Pedro Piva

VICE-PRESIDENTE
VICE-PRESIDENT
Simone Schapira

MEMBROS
MEMBERS
Alcides Tapias
Adolpho Leirner
Ana Lucia Serra
Ana Maria Lima de Noronha

Angela Gutierrez
Antonio Hermann Dias
de Azevedo
Antonio Matias
Benjamin Steinbruch
Carmen Aparecida Ruete

de Oliveira
Chella Safra
Chieko Aoki
Daniel Goldberg
Danilo Miranda
Denise Aguiar Alvarez

Edo Rocha
Edson Musa
Fabio Colleti Barbosa
Fernando Moreira Salles
Geraldo Carbone
Gilberto Chateaubriand

Graziella Matarazzo Leonetti
Gustavo Halbreich
Henrique Luz
Idel Arcuschin
Israel Vainboim
Jean-Marc Etlin

João Carlos Figueiredo Ferraz
João Rossi Cuppoloni
José Ermírio de Moraes Neto
José Olympio da Veiga Pereira
Leo Slezzynger
Luiz Antonio Viana

Manoel Felix Cintra Neto
Marcos Arbaitman
Maria da Glória Ribas Baumgart
Mauro Salles
Michael Edgard Perlman
Otávio Maluf

Paula P. Paoliello de Medeiros
Paulo Proushan
Paulo Setúbal
Peter Cohn

Roberto Mesquita
Roberto B. Pereira de Almeida
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Saibel
Sonia Helena Guarita do Amaral
Thiago Varejão Fontoura
Vera Lúcia dos Santos Diniz

CONSELHO INTERNACIONAL
INTERNATIONAL COUNCIL
David Fenwick
Donald E. Baker
Eduardo Costantini
José Luis Vittor
Patrícia Cisneros
Robert W. Pittman

CONSELHO CONSULTIVO DE ARTE
ART CONSULTATIVE COUNCIL
Luísa Duarte
Lauro Cavalcanti
Miguel Chaia

PATRONO
PATRON
Adolpho Leirner
Alcides Tapias
Alfredo Egydio Setúbal
Alfredo Rizkallah
Ana Lucia Serra

Ana Maria Lima de Noronha
Angela Gutierrez
Antonio Hermann Dias de
Azevedo
Antonio Matias
Benjamin Steinbruch

Carmen Aparecida Ruete de
Oliveira
Cesar Giobbi
Chella Safra
Chieko Aoki
Cínara Ruiz

Daniel Goldberg
Daniela Villela
Danilo Miranda
Dário Rais Lopes
Denise Aguiar Alvarez
Edo Rocha
Edson Musa

Eduardo Brandão
Eduardo Salomão Neto
Fabio Colleti Barbosa
Fernando Moreira Salles
Fernão Carlos B. Bracher
Geraldo Carbone
Gilberto Chateaubriand

Roberto B. Pereira de Almeida
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Saibel
Sonia Helena Guarita do Amaral
Thiago Varejão Fontoura
Vera Lúcia dos Santos Diniz

Graziella Matarazzo Leonetti
Gustavo Halbreich
Henrique Luz
Idel Arcuschin
Israel Vainboim
Jean-Marc Etlin

João Carlos Figueiredo Ferraz
João Rossi Cuppoloni
José Ermírio de Moraes Neto
José Esteve
José Olympio da Veiga Pereira
José Zaragoza
Leo Slezzynger

Luiz Antonio Viana
Manoel Felix Cintra Neto
Marcos Arbaitman
Maria da Glória Ribas Baumgart
Mauro Salles
Michael Edgard Perlman
Michel Claude Julien Etlin

Milú Villela
Orandi Momesso
Otávio Maluf
Paula P. Paoliello de Medeiros
Paulo Proushan
Paulo Setúbal
Pedro Piva
Peter Cohn

Roberto B. Pereira de Almeida
Roberto Mesquita
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Saibel
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Simone Schapira

Sonia Helena Guarita do Amaral
Telmo Giolito Porto
Thiago Varejão Fontoura
Vera Lúcia dos Santos Diniz
Zuleika Bisacchi

STAFF	PROJETOS PROJECTS	BIBLIOTECA LIBRARY	ASSISTENTE ASSISTANT
PRESIDENTE PRESIDENT Milú Villela	COORDENADOR COORDINATOR Marcelo da Conceição	COORDENADORA COORDINATOR Maria Rossi Samora	Rafael Franceschinelli Roncato
CURADOR CURATOR Felipe Chaimovich	PATRIMÔNIO PREMISES	BIBLIOTECÁRIA LIBRARIAN Léia Carmen Cassoni	—
SUPERINTENDENTE EXECUTIVO EXECUTIVE SUPERINTENDENT Bertrando Molinari	COORDENADOR COORDINATOR Estevan Garcia Neto	ESTAGIÁRIO INTERN Renan Brigeiro Lima	ACERVO COLLECTION
—	ASSISTENTES ASSISTANTS Alekiçom Lacerda Carlos José Santos Douglas Peçanha da Silva José Ricardo Perez	—	COORDENADORA COORDINATOR Cristiane Basilio Gonçalves
ADMINISTRAÇÃO ADMINISTRATION	—	CLUBE DE COLECIONADORES DE GRAVURA, FOTOGRAFIA E DESIGN PRINT, PHOTO AND DESIGN COLLECTORS CLUB	ASSISTENTES ASSISTANTS Andrea Cortez Alves Cecília Zuchi Vezzoni William Keri
GERENTE MANAGER Nelma Raphael dos Santos	TECNOLOGIA TECHNOLOGY Rogério Aparecido Prado Cano	COORDENADORA COORDINATOR Maria de Fátima Perrone Pinheiro	—
FINANCEIRO FINANCIAL	ESTAGIÁRIO INTERN Diogo Cortez Vieira	ASSISTENTES ASSISTANTS Melissa Martins	EDUCATIVO E ACESSIBILIDADE EDUCATION AND ACCESSIBILITY
COORDENADOR CONTROLLER Jorge Cavalcanti Araújo Neto	—	APRENDIZ APPRENTICE Isabelle Silva Dimas	COORDENADORA COORDINATOR Daina Leyton
ASSISTENTES ASSISTANTS Daniel Medeiros de Andrade Jaqueline Rocha de Almeida Luiz Custódio da Silva Junior Rafael Aurichio Pires Tiago Alves Felipe	ASSOCIADOS MEMBERS	—	ASSISTENTE EDUCATIVO EDUCATION ASSISTANT Viviane Moutinho Santos
LOJA SHOP	COORDENADORA COORDINATOR Roberta Alves	CURADORIA CURATORIAL	ASSISTENTE ACESSIBILIDADE ASSISTANT ACCESSIBILITY Carolina da Costa Ângelo
COORDENADORA COORDINATOR Solange Oliveira Leite	ASSISTENTE ASSISTANT Regiane de Abreu Moraes	COORDENADORA EXECUTIVA EXECUTIVE COORDINATOR Maria Paula de Souza Amaral	ASSISTENTE CURSOS ASSISTANT COURSES Tereza Grimaldi Avellar Campos
ASSISTENTES ASSISTANTS Romário Rocha Neto	ATENDIMENTO RECEPÇÃO RECEPTION Daniela Cristina da Silva Reis Jacopo Angelozzi	ASSISTENTES DE CURADORIA CURATORIAL ASSISTANTS Ana Paula Pedroso Santana Daniele Carvalho Juliano Ferreira da Silva	PRODUÇÃO DE ATELIÊ STUDIO PRODUCTION Maria Iracy Ferreira Costa
VENDEDORAS SALESPERSON Filomena Pitta Pecego Maria Aline Rodrigues Costa Luciana Silva de Castro	APRENDIZ APPRENTICE Robert Salles Silva	PESQUISA E PUBLICAÇÕES RESEARCH AND PUBLICATIONS	EDUCADORES ART INSTRUCTORS Barbara Ganizev Jimenez Diana Tubenchlak Fernanda Vargas Zardo Gregório Ferreira Contreras Sanches Leonardo Barbosa Castilho Lucas Silva de Oliveira Mirela Agostinho Estelles
		COORDENADOR COORDINATOR Renato Schreiner Salem	

ESTAGIÁRIOS
INTERNS
Bruno Coltro Ferrari,
João Paulo Nogueira Martinez
Lucas Maia Benedetti
Vanessa Alves de Lima

—

ESCRITÓRIO DA PRESIDÊNCIA
PRESIDENT OFFICE

ASSISTENTES
ASSISTANTS
Anna Maria Temoteo Pereira
Ângela de Cássia Almeida
Barbara L. G. Daniselli
da Cunha Lima
Valeria Moraes N. Camargo

RELAÇÕES INSTITUCIONAIS
INSTITUTIONAL AFFAIRS

COORDENADORA
COORDINATOR
Magnólia Costa

—

JURÍDICO
LEGAL AFFAIRS

COORDENADOR
COORDINATOR
João Dias Turchi

—

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO
CONTEMPORARY NUCLEUS

COORDENADORA
COORDINATOR
Flavia Velloso

ESTAGIÁRIA
INTERN
Chloe de Sordi Gabriel

PARCEIROS CORPORATIVOS
PARTNERSHIP CORPORATIONS

COORDENADORA
COORDINATOR
Livia Rizzi Razente

ASSISTENTE
ASSISTANT

Andrea Lombardi Barbosa

EVENTOS
EVENTS

COORDENADORA
COORDINATOR
Marina Olívia Bergamo

MARKETING E COMUNICAÇÃO
MARKETING AND COMMUNICATION

COORDENADORA
COORDINATOR
Camila Dylis Silickas

ASSISTENTE
ASSISTANT
Larissa Meneghini

—

RECURSOS HUMANOS
HUMAN RESOURCES

COORDENADOR
COORDINATOR
Paulo Rodrigues da Silva

ASSISTENTE
ASSISTANT
Juliano César Santos

—

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO
CONTEMPORARY NUCLEUS

SÓCIOS
MEMBERS
Alessandra e Florian Bartunek,
Adriana e Luis Felipe Sola,
Adriano Casanova, Alessandra
e Monica Krasilchik, Alessandra
Monteiro de Carvalho, Alexandra
e Luiz Müssnich, Alexandra
Lima, Ana Barbosa, Ana Carmen
Lombardi, Ana Carolina Sucar,

Ana e Marcelo Lopes, Ana Eliza
e Paulo Setubal, Ana Paula
Cestari, Ana Paula e José Luiz
Vianna, André Kovessi, Andrea e
Felipe Feitosa, Andréa Gonzaga,
Andréa Pereira e José Olympio
Pereira, Angela Akagawa, Antonio
Augusto Duva, Antonio Murta
Filho, Augusto Malzoni, Bassy
Machado e Tomas Yazbek,
Beatrice e José Antonio Esteve,
Beatriz Pimenta Camargo, Beatriz
e Camila Yunes Guarita, Berenice
Villela de Andrade, Bianca Cutait,
Bruna Riscali, Cacilda e Roberto
Teixeira da Costa, Camila e
Francisco Horta, Camila Veiga,
Camila Siqueira, Carla Dichy,
Carla e Marcelo Bandeira de
Mello, Carol Kauffmann e Mimi
Douer, Cecília Isnard, Christiane e
Carlos Alberto Iglesias, Christina
Bicalho e José Carlos Hauer,
Clara e Haroldo Sancovsky,
Claudia Falcon, Claudia Sarpi,
Cleusa Garfinkel, Clotilde
Roviralta, Cristiana e Nicolas
Wiener, Cristiane Gonçalves e
Alexandre Fehr, Daniela Schmitz
e Alexandre Schulz, Daniela
Villela, Danny Rappaport, Dany
e Morris Safdie, Décio Di Giorgi,
Doralice Salem, Eduardo Leme,
Elisa Arruda Botelho e Marcelo
Conde, Elizabeth Santos e
Francisco Mendes, Erika Bittar,
Fabio Cimino, Fernanda Cardoso
de Almeida, Fernanda Feitosa,
Fernanda Fernandes, Fernanda
Mil-Homens, Fernando Azevedo,
Flavia Velloso e João Teixeira
da Costa, Flavia Brito, Flavia e
Eduardo Steinberg, Flavio Cohn,
Florence Curimbaba e Claudio
Fernandes Filho, Frederico
Lohmann, Gabriel Nehemy,
Gabriela e Lucas Gianella,
Georgiana Rothier e Bernardo
Faria, Graça Bueno, Gustavo
Clauss, Helio Seibel, Heloisa
Samaia, Ilaria Affricano, Isabel
Ralston, Jayme Vargas, Jose
Antonio Marton, Jose Olavo
Scarabotolo, José Roberto
Moreira do Valle, Judith Kovessi,
Juliana e Henry Lowenthal,
Juliana Andrade, Karla Meneghel,

Katia e José Luiz Depieri, Kelly
Amorim, Lillian Kanitz, Luciana
Brito, Luciana Giannella, Luciana
Daher, Luisa Strina, Luiza
Barguil, Maguy Etlin, Marcelo
Secaf, Marcia Joppert, Marcio
Silveira, Maria Aparecida e
Vitor Mallmann, Maria Beatriz
Castro, Maria Beatriz Rosa e
Daniel Roesler, Maria Claudia
Curimbaba, Maria Isabel Pedroso
e Alberto Espírito Santo, Maria
Lúcia Segall, Maria Regina do
Nascimento Brito, Maria Rita
Drummond, Mariana e Sérgio
Werlang, Mariê Tchilian, Marília
Razuk e Roberto Loeb, Marília
Salomão, Marilisa Cardoso,
Marina Lisboa, Marina Nogueira
Batista, Marlise Corsato, Marta
Matushita, Maurício Trentin,
Mauro Finatti, Maythe Birman,
Monica e Eduardo Vassimon,
Mônica Mangini, Patricia Druck,
Patricia Neuding, Patricia e Daniel
Horovitz, Paula Depieri, Paula e
Geraldo Rocha Azevedo, Paulo
César Queiroz, Paulo Proushan,
Raquel e Silvio Steinberg, Raquel
Novais e Antonio Correa Meyer,
Regina Pinho de Almeida, Renata
Beyruti, Renata e Alexandre de
Castro e Silva, Renata e Cristiano
Melles, Roberta Montanari,
Roberta Rivellino e Jaime
Greene, Rodolfo Viana e José
Nascimento, Rose Klabin, Rita e
Carlos Eduardo Depieri, Sabina
Lowenthal e Abrão Lowenthal,
Sandra Penna, Shirley Goldflus,
Sofia Ralston, Sonia e Luis
Terepins, Sonia Regina e José
Roberto Opice, Sonia Regina
Grosso, Suleima Arruda, Sylvia
Facciolla, Tania Rivitti, Teresa
Bracher, Teresa Igel, Titiza
Nogueira, Vane Barini, Vera Diniz,
Vera Dorsa, Vera Lucia e Miguel
Chaia, Wilson Jabur, Yeda Saigh

PARCEIROS
PARTNERS

MANTENEDORES



SÊNIOR PLUS
Banco Santander
Conspiração Filmes
Duratex / Deca
Levy & Salomão Advogados

SÊNIOR
AHH!
Almanaque Brasil
Banco ABC Brasil
BNP Paribas
Bus TV
DPZ
Editora Trip
Folha de S. Paulo
Rádio Eldorado
Roca

PLENO
Bloomberg
EMS
ING Bank N. V.

Itaú Cultural
Livreria Cultura
MADMAG
Pirelli
PricewaterhouseCoopers
Revista Adega
Revista Brasileiros
Sabesp
Saint Paul Escola de Negócios
Seven English – Español
TV Globo
Vedacit

MÁSTER
Alves Tegam
Casa da Chris
Complexo Educacional FMU
Concha y Toro
DMgDDB
Fiap
Gusmão & Labrunie –
Prop. Intelectual
Instituto Filantropia
KPMG Auditores Independentes
Montana Química

APOIADOR
Artnexus
Bamboo
Biolab
Crayola
Fort Knox
Icts Proviti
Inmetrics
Marítima Seguros
Paulista S.A. Empreendimentos
Power Segurança e Vigilância Ltda
Revista piauí
São Paulo Convention &
Visitors Bureau
Top Clip Monitoramento &
Informação

PROGRAMAS EDUCATIVOS
CSN
Eaton
Gerdau

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

EXPOSIÇÃO
EXHIBITION

REALIZAÇÃO
REALIZATION
Museu de Arte Moderna
de São Paulo

CURADORIA
CURATORSHIP
Lisette Lagnado
Ana Maria Maia
(CURADORA-ADJUNTA
ADJUNCT CURATOR)

PRODUÇÃO
PRODUCTION
Curadoria MAM

PROJETO EXPOGRÁFICO
E ILUMINAÇÃO
EXPOGRAPHIC PROJECT
AND LIGHTING
Alvaro Razuk Arquitetura
Alvaro Razuk
Isa Gebara
Marcella Verardo
Ricardo Amado

DESIGN VISUAL
GRAPHIC DESIGN
Celso Longo + Daniel Trench

ASSISTENTES
ASSISTANTS
Manuela Vasconcelos
Yana Parente

PESQUISA DE CONTEÚDO
CONTENT RESEARCH
Mirtes Marins de Oliveira

EXECUÇÃO DO PROJETO
EXPOGRÁFICO
EXPOGRAPHIC PROJECT EXECUTION
Ação Cenografia

CONSERVAÇÃO
CONSERVATION
Acervo MAM
Andreia Campinho
Patricia Moura
Suzana Omena

MONTAGEM
INSTALLATION
Convexus
Manuseio

TRANSPORTE
SHIPPING
Visar Transportes e Logística

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS
ENGLISH TRANSLATION
John Norman

ASSESSORIA DE IMPRENSA
COMMUNICATION
Conteúdo Comunicação

Exposição realizada por meio de
doações de sócios e parceiros do
Núcleo Contemporâneo do MAM

Exhibition held by means of
donations from members
and partners of MAM's Núcleo
Contemporâneo

—

PATRONOS
PATRONS

Andréa Pereira, Cleusa Garfinkel,
Katia, Paula e Rita Depieri,
Mariana e Sérgio Werlang,
Raquel Novais, Regina Pinho
de Almeida, Sabina Lowenthal,
Títiza Nogueira e Renata Beyruti

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO

COORDENAÇÃO
COORDINATION
Flavia Velloso

SÓCIOS
MEMBERS

Abrão Lowenthal, Alessandra
e Florian Bartunek, Adriana
e Luis Felipe Sola, Adriano
Casanova, Alessandra Monteiro
de Carvalho, Alexandra e Luiz
Müssnich, Alexandra Lima,
Ana Barbosa, Ana Carmen
Longobardi, Ana Carolina Sucar,
Ana e Marcelo Lopes, Ana Eliza e
Paulo Setubal, Ana Paula Cestari,
Ana Paula e José Luiz Vianna,
André Kovessi, Andrea e Felipe

Feitosa, Andréa Gonzaga, Angela Akagawa, Antonio Augusto Duva, Antonio Correa Meyer, Antonio Murta Filho, Augusto Malzoni, Bassy Machado e Tomas Yazbek, Beatrice e José Antonio Esteve, Beatriz Pimenta Camargo, Beatriz e Camila Yunes Guarita, Berenice Villela de Andrade, Bianca Cutait, Bruna Riscali, Cacilda e Roberto Teixeira da Costa, Camila e Francisco Horta, Camila Veiga, Camila Siqueira, Carla Dichy, Carla e Marcelo Bandeira de Mello, Carlos Eduardo Depieri, Carol Kauffmann e Mimi Douer, Cecilia Isnard, Christiane e Carlos Alberto Iglesias, Christina Bicalho e José Carlos Hauer, Clara e Haroldo Sancovsky, Claudia Falcon, Claudia Sarpi, Clotilde Roviralta, Cristiana e Nicolas Wiener, Cristiane Gonçalves e Alexandre Fehr, Daniela Schmitz e Alexandre Shulz, Daniela Villela, Danny Rappaport, Dany e Morris Safdie, Décio Di Giorgi, Doralice Salem, Eduardo Leme, Elisa Arruda Botelho e Marcelo Conde, Elizabeth Santos e Francisco Mendes, Erika Bittar, Fabio Cimino, Fernanda Cardoso de Almeida, Fernanda Feitosa, Fernanda Fernandes, Fernanda Mil-Homens, Fernando Azevedo, Flavia Brito, Flavia e Eduardo Steinberg, Flavio Cohn, Florence Curimbaba e Claudio Fernandes Filho, Frederico Lohmann, Gabriel Nehemy, Gabriela e Lucas Gianella, Georgiana Rother e Bernardo Faria, Graça Bueno, Gustavo Clauss, Helio Seibel, Heloisa Samaia, Ilaria Affricano, Isabel Ralston, Jayme Vargas, João Teixeira da Costa, Jose Antonio Marton, José Luiz Depieri, Jose Olavo Scarabotolo, José Olympio Pereira, José Roberto Moreira do Valle, Judith Kovesi, Juliana e Henry Lowenthal, Juliana Andrade, Karla Meneghel, Kelly Amorim, Lilian Kanitz, Luciana Brito, Luciana Giannella, Luciana

Daher, Luisa Strina, Luiza Barguil, Maguy Etlin, Marcelo Secaf, Marcia Joppert, Marcio Silveira, Maria Aparecida e Vitor Mallmann, Maria Beatriz Castro, Maria Beatriz Rosa e Daniel Roesler, Maria Claudia Curimbaba, Maria Isabel Pedroso e Alberto Espírito Santo, Maria Lúcia Segall, Maria Regina do Nascimento Brito, Maria Rita Drummond, Mariê Tchilian, Marília Razuk e Roberto Loeb, Marília Salomão, Marilisa Cardoso, Marina Lisbona, Marina Nogueira Batista, Marlise Corsato, Marta Matushita, Maurício Trentin, Mauro Finatti, Maythe Birman, Monica e Eduardo Vassimon, Mônica Mangini, Patricia Druck, Patricia Neuding, Paula Depieri, Paula e Geraldo Rocha Azevedo, Paulo César Queiroz, Paulo Proushan, Raquel e Silvio Steinberg, Renata e Alexandre de Castro e Silva, Renata e Cristiano Melles, Roberta Montanari, Roberta Rivellino e Jaime Greene, Rodolfo Viana e José Nascimento, Rose Klabin, Sandra Penna, Shirley Goldflus, Sofia Ralston, Sonia e Luis Terepins, Sonia Regina e José Roberto Opice, Sonia Regina Grosso, Suleima Arruda, Sylvia Facciolla, Tania Rivitti, Teresa Bracher, Teresa Igel, Vane Barini, Vera Diniz, Vera Dorsa, Vera Lucia e Miguel Chaia, Wilson Jabur, Yeda Saigh

AGRADECIMENTOS
ACKNOWLEDGEMENTS
Baró Galeria, Galeria Leme, Galeria Luisa Strina, Galeria Marília Razuk, Galeria Nara Roesler, Luciana Brito Galeria, Jayme Vargas, Cabelo, Ester Grinspum, Jorge Menna Barreto, Lucia Koch, Luiz Braga, Mônica Nador, Pedro Motta, AVAF, Chiara Banfi, Isabela Capeto, Bossanova Festas, Viko Gastronomia, Johnnie Walker, Pommery, Lpl Professional Lighting, Maury Malva, Marcelo Conde, Water Vision, Leo Madeiras e Aktuell.

CATÁLOGO
CATALOGUE

REALIZAÇÃO
REALIZATION
Museu de Arte Moderna
de São Paulo

DESIGN GRÁFICO
GRAPHIC DESIGN
Celso Longo + Daniel Trench

ASSISTENTES
ASSISTANTS
Manuela Vasconcelos
Yana Parente

CONCEPÇÃO E EDIÇÃO
CONCEPTION AND EDITION
Lisette Lagnado

ASSISTÊNCIA EDITORIAL
EDITORIAL ASSISTANT
Ana Maria Maia

COORDENAÇÃO EDITORIAL
EDITORIAL COORDINATION
Renato Schreiner Salem

PRODUÇÃO EDITORIAL
EDITORIAL PRODUCTION
Rafael Franceschinelli Roncato

PESQUISA ACADÊMICA
SCIENTIFIC RESEARCHER
Mirtes Marins de Oliveira

REVISÃO E PREPARAÇÃO
DO PORTUGUÊS
PORTUGUESE PROOFREADING
AND TEXT PREPARATION
Ana Lucia Pinheiro

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS
ENGLISH TRANSLATION
John Norman

FOTOS
PHOTOS
Breno Laprovitera
p. 70-71
Ciro Miguel / SPBR arquitetos
p. 108-109
Edouard Fraipont
p. 139
Marcel Gautherot / Acervo
Instituto Moreira Salles
p. 163-165
Motivo
p. 123-124
Ricardo Amado
p. 22, 50-55, 68-69, 75-77, 96-101,
104-105, 114-117, 135, 140, 142-145,
148-153, 169-175, 178, 180-183,
189-195, 198, 218
Romulo Fialdini
p. 44-48, 136
Vicente de Mello
p. 81
© BILL, MAX / Licenciado
por AUTVIS, Brasil, 2013
p. 48

IMPRESSÃO
PRINTING
Ipsis

AGRADECIMENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

- Acácio Murilo
Adriana Caula
Adriana Vilella
Ailiane Furtado
Alejandra Muñoz
Alexandre Fúcher
Aline Coelho Sanches
Aline Siqueira
Amilcar Packer
Ana Luiza de O. Mattos
Ana Paula Andrade Marques
Ana Regina Machado Carneiro
André Victor Flexor
Ann-Sofi Noring
Arquivo Wanda Svevo,
Fundação Bienal, São Paulo
Carla Zollinger
Carlos Garabet Fesdian
Carlos Ricardo Niemeyer
Celso Orsini
Centro de Memória do Museu
de Arte Moderna do
Rio de Janeiro
Cibele Barbosa
Cilda Dias da Silva
Cláudio Barbosa
Claudio Muniz Viana
Cristina Zappa (Instituto Moreira
Salles, Rio de Janeiro)
Culture Ireland
Daniel Sabóia
Daniela Castro
Dante Pignatari
Deborah Paiva
Diego Matos
Edifício Fabrini, São Paulo
Editora ArtViva, Rio de Janeiro
Elizabeth Rodrigues d
e Campos Martins
Elizabeth Varela
Espolio Sergio Bernardes
e Bernardes Arquitetura -
Projeto Memória, Rio de Janeiro
Fábio Santos
Faculdade de Arquitetura da
Universidade Federal da Bahia
Fernanda Curi
Fernando Gurjão Uchoa
Fundação Joaquim
Nabuco, Recife
Galeria Fortes Vilaça, São Paulo
Galeria Luisa Strina, São Paulo
Galeria Mendes Wood DM,
São Paulo
- Galeria Pilar, São Paulo
Gerty Saruê
Gina Leite
Graciete Ferreira Borges
Graziela Kunsh
Instituto Lina Bo e Pietro
Maria Bardi, São Paulo
Instituto Moreira Salles,
Rio de Janeiro
Inti Guerreiro
IPEN/CNEN, São Paulo
Jean-Baptiste Decavèle /
Yona Friedman
João Claudio Parucher da Silva
Júlia Rebouças
Juliana Takaki
Jussilene Santana
Kykah Bernardes
Kriskadecor
Lanussi Lasquali
Ligia Nobre
Lino Madureira
Livreria Calil, São Paulo
Lúcia Gaspar
Luciano Severino Jordão
Luiza Duarte
Luiz Camillo Osório
Luiza Proença
Manoel da Silva
Marcelo Rezende
Marcio Meirelles
Marco Antonio Borsoi
Marco Palanti
Margareta Helleberg
Margarida Mizue Hamada
María Berrios
Maria Luiza Villas Boas
Maristela Calil
Matias Francisco Racz Marcier
Maurício de Almeida Mattos
Moderna Museet, Estocolmo
Museu de Arte Moderna da Bahia
Museu de Arte Moderna
do Rio de Janeiro
Naia Alban
Neusa Zanini
Núcleo de Pesquisa e
Documentação – FAU/
Universidade Federal do
Rio de Janeiro
Oscar Pedroso Horta Filho
Pablo Lafuente
Pablo Vásquez
Paulo Mendes da Rocha
Paulo Pasta
Paulo Roberto Martinho
Pedreira Anhanguera
- Rafael RG
Renata Cardoso
René Misumi
Renovar Pintura Predial
Rita de Cássia Barbosa de Araujo
Rivane Neuenschwander
Roberta Domingues Salles
Roberta Mociaro Zanatta
Robson Lemos
Romulo Fialdini
Rosi Cristina da Silva
Sandra Regina Jesus
Setor de Projetos e Audiovisual,
Serviço de Biblioteca - FAUUSP,
São Paulo
Solange Farkas
Tatiana Blass
Teatro Vila Velha, Salvador
The International Artists
Studio Program in Stockholm,
Estocolmo
Thiago Bernardes
Valéria Valente
Vera Pinto Alves Pereira
de Almeida
Verônica Cordeiro
Virgínia Maria Albertini
Virgínia Silva
Vivian Lazzareschi

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS
Prof. Luiz Amorim
(Departamento de Arquitetura
e Urbanismo, Universidade
Federal de Pernambuco)
Sabrina Leal

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

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

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO.

P33: Forma únicas da continuidade no espaço: Panorama da Arte Brasileira 2013.

Lisette Lagnado (Curadoria); Ana Maria Maia (Curadora-adjunta);

Ana Maria Maia, Lisette Lagnado, Mirtes Marins (Textos);

Milú Villela (Apresentação); Renato Salem (Coord. Editorial);

Rafael Roncato (Prod. Editorial); John Norman (Tradução);

Celso Longo e Daniel Trench (Designer Gráfico).

São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013. 256 p.: il.

Textos em Português e Inglês.

Exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo,
de 05 de outubro a 15 de dezembro de 2013.

ISBN 978-85-86871-67-2

1. Museu de Arte Moderna de São Paulo.

2. Arte Contemporânea

Séculos xx e XXI - Brasil. I. Título. II. Lagnado, Lisette. III. Maia, Ana Maria.

CDU: 7.037(81) CDD: 7.09



Este catálogo foi composto em Fakt, sobre papel Offset 120g/m² (miolo) e Supremo Alta Alvura 250 g/m² (capa). Impresso pela Ipsis em dezembro de 2013.