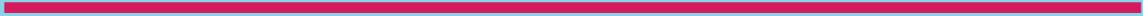


OBRAS



MEDIADAS



APOIO



REALIZAÇÃO

mam



ibram
instituto brasileiro de museus

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

Ministério da Cultura, Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura e
Museu de Arte Moderna de São Paulo apresentam

OBRAS

MEDIADAS

MILÚ VILLELA presidente do [president of the] Museu de Arte Moderna de São Paulo 

A história do Museu de Arte Moderna de São Paulo é marcada pelo pioneirismo e pelo intenso diálogo com a sociedade. É nos anseios e nas necessidades dela que o MAM busca inspiração para servi-la. Educar por meio da arte é prioritário para o MAM, onde a ação educativa se alicerça na pesquisa que os educadores do museu realizam no acervo, em busca de uma compreensão mais profunda das questões apontadas pela arte contemporânea.

É com orgulho que o MAM apresenta este volume de *Obras mediadas*, fruto das reflexões desenvolvidas pela equipe do MAM Educativo junto às obras da coleção do museu. Que estes textos sirvam de inspiração a todos aqueles que acreditam na ação educativa como ferramenta de transformação social.

The history of MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo) is marked by its pioneering presence and intense dialogue with society at large. The desires and needs of society serve as inspiration for the museum.

Educating through art is a priority at MAM, whose educational activities are based on the research of its collection conducted by the museum's educators, seeking a deeper understanding of the issues raised by contemporary art.

It is with great pleasure that MAM presents this collection of *Mediated Artworks*, arising from MAM's Education Department's reflection on the museum's collection. I truly hope these essays will inspire those who believe in education as a tool for social transformation.

FELIPE CHAIMOVICH curador do [curator of the] Museu de Arte Moderna de São Paulo 

Como o contato com a arte pode educar? O trabalho diário com o público do Museu de Arte Moderna de São Paulo confronta os integrantes do setor educativo da instituição com o desafio de explorar a potência de cada peça em exposição. As experiências resultantes de tal dinâmica deram origem a esta coletânea, composta de breves ensaios dos educadores do MAM sobre obras da coleção do museu e a mediação com os visitantes.

O MAM Educativo adota princípios educacionais de Paulo Freire. Segundo o pedagogo, todo conhecimento tem um componente advindo da experiência pregressa do educando, que deve ser mobilizada pelo educador; o educando não é, portanto, passivo no processo do aprendizado.

Nesse sentido, os educadores do MAM buscam despertar a

How can contact with art educate? MAM's daily work with the public challenges its Education Department's members to explore the potential of every exhibited artwork. The experiences resulting from this exercise have given rise to this collection, composed of brief essays written by MAM educators about the museum's collection and mediation with its visitors.

The MAM Education Department draws on Paulo Freire's educational principles, according to which, every piece of knowledge contains a component of the learner's previous experience that must be activated by the educator. The learner is not, therefore, passive in the learning process.

In this sense, MAM educators seek to awaken the participation of the public in a way that the perception of the artwork is expanded

participação do público durante a visita ao museu, para que a percepção das obras de arte se amplie conforme emergjam memórias e sentimentos e se criem conexões. A relação dos educadores com as obras expostas no museu é resultante do diálogo permanente com o público recebido pela equipe, durante o processo pedagógico da visita. Ao estimular a participação ativa dos visitantes, gera-se uma troca entre a equipe do educativo e os diversos grupos atendidos. Assim, cada educador vai constituindo um repertório de experiências diante das obras do museu, conforme uma peça gere reações potentes e conversas relevantes.

Munidos desse repertório pedagógico, os educadores elegeram obras da coleção do MAM para analisar nos ensaios aqui reunidos. Trata-se, pois, de escolhas motivadas pelo diálogo com os

with the emergence of memories and feelings, generating connections.

The relationship between the educators and the artworks exhibited in the museum is the result of a permanent dialogue with the audience welcomed by the museum for the mediated visits. By encouraging the visitors' active participation, the education team establishes an exchange with the diverse visiting groups. Therefore, each educator begins to build a repertoire of experiences with the museum collection as the artworks trigger powerful reactions and relevant conversations.

Equipped with this teaching repertoire, the educators have selected works in the MAM collection to be analysed in this collection of essays. Their choices are motivated by the dialogue with the visitors

visitantes atendidos pelo setor educativo. Os textos transcendem o ponto de vista individual dos autores ao incorporar as propostas de mediação do grupo e as reações que cada educador experimentou durante as visitas.

Esta coletânea soma-se à fortuna crítica de textos sobre as obras da coleção do MAM, mas se singulariza por adotar o ponto de vista educativo como fio condutor de análise.

served by the museum's Education Department. The essays go beyond the authors' individual points of view as they incorporate mediation strategies proposed by the whole group and the reactions experienced by each educator during visits.

This collection adds to the rich array of critical texts on the MAM collection. However, it is unique in its educational perspective as the underlying theme.

A MEDIAÇÃO NO CAMPO EXPANDIDO

DAINA LEYTON 13

MEDIATION IN THE EXPANDED FIELD

obra de referência [reference artwork]

Café educativo, de [from] Jorge Menna Barreto

NÃO MEDIAR O CONFLITO, MAS PARA CONFLITO:

RUAS DE JUNHO

LUCAS OLIVEIRA 27

DON'T MEDIATE THE CONFLICT, MEDIATE TO THE
CONFLICT: STREETS OF JUNE

obra de referência [reference artwork] **Ruas de junho**,
de [from] Mídia Ninja

NOTAS SOBRE UMA PEDAGOGIA ACESA

CIBELE LUCENA 43

NOTES ON A BRIGHT EDUCATION

obra de referência [reference artwork] **Nota sobre**

uma cena acesa ou Os dez mil lápis, de [from]
José Damasceno

MEDIAR UMA IMAGEM CRIANDO OUTRAS

IMAGENS – A MEDIAÇÃO NA LÍNGUA DE SINAIS

LEONARDO CASTILHO 53

TO MEDIATE AN IMAGE CREATING IMAGES –
MEDIATION IN SIGN LANGUAGE

obra de referência [reference artwork] **Grande
quadrado com fita**, de [from] Franz Weissmann

CORPOREIDADE: A CRIANÇA E A OBRA DE ARTE

MIRELA ESTELLES 65

CORPOREITY: THE CHILD AND THE ARTWORK

obra de referência [reference artwork] **Sectiones
mundi**, de [from] Denise Milan e Ary Perez

EXISTIR NA CIDADE

LAIMA LEYTON 79

EXISTING IN THE CITY

obra de referência [reference artwork] **Transestatal**,
de [from] Marcelo Cidade

A BANALIDADE DO INESPERADO

BARBARA GANIZEV JIMENEZ 87

THE BANALITY OF THE UNEXPECTED

obra de referência [reference artwork] **Inmensa**, de
[from] Cildo Meireles

REPEAT AFTER READING, DE MAURÍCIO LUPINI:

UMA EXPERIÊNCIA MULTISSENSORIAL

DIANA TUBENHLAK 97

REPEAT AFTER READING, BY MAURICIO LUPINI:

A MULTISENSORY EXPERIENCE

obra de referência [reference artwork] **Repeat after
reading**, de [from] Mauricio Lupini

AS CARIMBADAS DE CARMELA

MARIANA TREVAS 107

CARMELA'S RUBBER STAMPS

obra de referência [reference artwork] **sem título
(da série Carimbos)**, de [from] Carmela Gross

QUANDO AS CORTINAS FECHAM, AS MÁSCARAS
CAEM: UMA PERFORMANCE DO PÚBLICO

GREGÓRIO SANCHES 117

WHEN THE CURTAINS CLOSE THE MASKS SLIP:

A PUBLIC PERFORMANCE

obra de referência [reference artwork] **Palhaços com
buzina reta - Monte de irônicos**, de [from] Laura Lima

A MEDIAÇÃO NO
CAMPO EXPANDIDO

DAINA LEYTON 

MEDIATION IN THE
EXPANDED FIELD

Trabalhar com educação em museus é estar em constante contato com diversos públicos nos vários encontros realizados nas exposições, os quais nomeamos *visita mediada + experiência poética*¹. Em percursos pelas obras expostas, que podem diferir de acordo com o repertório e o interesse de cada grupo, diálogos desenvolvidos entre o educador e os visitantes, ou mesmo dos visitantes entre eles, trazem novos conhecimentos, incitam reflexões críticas e possibilitam que os envolvidos questionem valores estabelecidos e produzam novos sentidos.

Com nosso trabalho de mediação, buscamos a construção permanente de um ambiente acessível sob todos os aspectos. Para nós, acessibilidade não significa somente promover acesso ao

que já está instituído, mas possibilitar aos participantes pensar, idealizar e construir a realidade que desejam viver. Essa é, porém, uma tarefa que requer muita sensibilidade e pode até soar contraditória quando considerada no contexto dos museus de intenso fluxo, em que grupos escolares, instituições,

1. As visitas mediadas do MAM Educativo contemplam uma proposta que denominamos “experiência poética”: elas podem ser atividades de ateliê, narrações de história, dinâmicas ou processos experimentais que estimulam a construção de sentido pela experiência da criação artística.

1. The mediated visits hosted by MAM Education are part of an initiative called poetic experience, which may include workshops, storytelling, dynamic activities or experimental processes that stimulate the construction of meaning through the experience of artistic creation.

Working with education in a museum means being constantly in touch with a diverse audience throughout the several opportunities we set up during our exhibitions, which we have named *mediated visits + poetic experiences*¹. Walking around the artworks, using routes that can vary according to each group’s repertoire and interests, the dialogues between the mediator and visitors, or even amongst visitors themselves, not only generate new knowledge but also encourage critical reflection and allow those involved to question established values and to produce new meanings.

Through our mediation work, we seek the permanent construction of an accessible environment in every sense. For us accessibility does not mean only promoting access to what has already been put in place, but allowing participants to think, envisage and build the reality in which they want to live. However, this is a task that requires much sensibility from the mediator and that can even sound contradictory when we consider the intense flow of visitors in a museum.

turistas e projetos variados realizam visitas, quase sempre com horário para ir e voltar, tendo que aproveitar e absorver o máximo possível nesse curto período.

Partimos, assim, de uma contradição: como pode o contato com as exposições de arte gerar a produção de sentido, se muitas das visitas aos museus estão formatadas sob a lógica de trânsito e consumo de informações? Quais os espaços oferecidos pelos museus em que se pode realmente estar, e não apenas passar, olhar e consumir conteúdos? Se ainda é comum e predominante entender o lugar do visitante como receptor/espectador, como propiciar que o contato com a arte oriente para a autonomia e estimule a tomada de consciência?

As diversas ações educativas desenvolvidas diariamente no museu geram uma interessante influência mútua entre a cultura deste e a das diversas comunidades e visitantes que integram o seu cotidiano. É um processo permanente de reconhecimento e sensibilização para a vida em uma sociedade pluralista, o qual não só favorece a compreensão da riqueza da diversidade, mas também leva a inúmeras questões sobre nosso próprio cotidiano e conduta: qual é a

including schools, institutions, tourists and other audiences, who almost always are restricted by a set timeframe and have to enjoy and absorb as much as possible in a short period of time. Therefore, our starting point is in itself a contradiction: how can the contact with art exhibitions generate the production of meaning if most visits to the museum are shaped by the rationale of transit and the consumption of information? In which spaces of the museum can you actually be in, as opposed to merely pass through, look and consume? If it is still common and prevalent to understand the role of the visitor as a receptor/spectator, how can we allow the contact with art to move towards autonomy and foster awareness?

The several educational activities that take place daily in the museum provide an interesting exchange of mutual influence between the museum's culture and the culture of its communities and visitors. It is a permanent process of acknowledgement and awareness of living in a plural society, contributing both towards the understanding of this rich diversity and giving rise to a multitude of questions about our own daily existence and attitudes: to what extent

2. Conheça este e outros trabalhos do artista em
<www.cargocollective.com/jorgemennabarreto>.

real acessibilidade que temos ao nosso corpo? À nossa identidade? Aos nossos sentidos? Aos outros? A falar com voz própria? A escrever nossa história com nossas próprias palavras?

Postos esses desafios, é importante reconhecer de quais dispositivos uma mediação com tais horizontes pode se apropriar e como constrói a sua própria autonomia.

De autoria do Jorge Menna Barreto – que, além de artista, é educador –, o conceito do *Café Educativo* quebra de forma radical e sensível o lugar comum da obra de arte, assim como a relação do espectador com ela. Segundo o autor,

O *Café Educativo* consiste na instalação do ambiente de um café em um espaço expositivo. Além de servir café ou comida, ele funciona como uma ilha de mediação não diretiva entre a instituição, seu departamento educativo, profissionais do campo da arte e o público. A diferença fundamental entre o *Café Educativo* e um café comum é que seus atendentes são, além de garçons, educadores da instituição, aptos a engendrar conversas sobre a exposição.²

15

2. More about this and other works by Menna Barreto at:
<www.cargocollective.com/jorgemennabarreto>.

can we access our own bodies? Our own identity? Our senses? Others? Can we have our own voice? Can we write our history with our own words?

When facing these challenges it is important to recognise the apparatus that such a mediation exercise can appropriate in order to build its own autonomy.

Café Educativo by Jorge Menna Barreto – who is both an artist and an educator – radically and sensitively breaks with the common sense notion of an artwork and its relation with the spectator. In his words:

Café Educativo consists of the installation of a café in the exhibition space. As well as serving coffee or food, it works as a non-directive mediation hub between the institution, its education department, art professionals and the public. The fundamental difference between *Café Educativo* and a typical café is that its baristas are also educators who are prepared to talk about the exhibition.²

Sendo um *site-specific*, a obra adquire novos formatos e significados de acordo com o contexto no qual é exposta. Ela dialoga com a expografia e a proposta curatorial de cada mostra, e envolve diretamente a equipe e a programação do setor Educativo da instituição. A própria exposição pode ser também recriada e ressignificada pela presença do *Café Educativo*, uma vez que essa ilha configura um espaço de parada, de respiro, com uma programação própria que se reconfigura como resposta ao contexto.

Em 2011, a obra foi trazida pela primeira vez ao MAM para integrar o 32º *Panorama da arte brasileira: itinerários/itinerâncias*, curado por Cristiana Tejo e Cauê Alves. Nessa edição da exposição, uma máquina de café instantâneo ficou em um balcão alto e circular dentro da sala expositiva, ao lado de uma parede de vidro que faz divisa com o café e restaurante do museu. Os educadores serviam o café gratuitamente ao público. Em volta do balcão, havia pufes verdes de espuma de diversos tamanhos, e monitores para assistir a DVDs. Revistas de arte, catálogos e periódicos também ficavam à disposição de quem quisesse realizar uma pausa. Uma

By being *site-specific*, the work acquires new formats and meanings depending on the context of the exhibition. It offers a dialogue between the exhibition design and the curatorial proposal for each exhibition, and it directly engages with the Education team and its programme. The exhibition itself can be recreated and re-signified with *Café Educativo*, as the café hub is a place to stop and breathe, with its own programme adapted in response to each context.

In 2011, the artwork was presented for the first time in MAM at the 32º *Panorama da arte brasileira: itinerários/itinerâncias*, curated by Cristiana Tejo and Cauê Alves. In this edition of the group show, a coffee machine was placed on a high circular counter inside the exhibition room, next to a glass wall facing the museum's café and restaurant. The staff served free coffee to the public. Surrounding the counter, there were different-sized green poufs made of foam and TV sets to watch DVDs. Art magazines, catalogues and publications were also available to those who wanted to take a break. The large blackboard showed the museum's daily programme of activities, as well as the name of a weekly guest from the museum or the public, and their reading recommendation.



Jorge Menna Barreto (Araçatuba, SP, 1970)

Café Educativo, 2007/14

Instalação de um café no espaço expositivo, cujo atendimento é feito pelo Educativo
[Installation of a café in the exhibition room, whose service is provided by the Education staff]

Dimensões variáveis [Variable dimensions]

Coleção [Collection] MAM, aquisição [acquisition] Núcleo Contemporâneo MAM

grande lousa recebia todos os dias a programação de atividades do museu, além do nome de uma pessoa convidada semanalmente, da equipe do museu ou do público, com sua recomendação de leitura.

O espaço recebeu também diferentes atividades do museu abertas ao público, dentre elas, conversas sobre as itinerâncias e os processos criativos dos artistas da exposição, narração de histórias e conversas sobre arte e educação.

Mas o que mais caracterizava esse lugar era a parada ali realizada pelos visitantes após terem percorrido a exposição. Um precioso momento, no qual podiam “decantar” as informações e experiências estéticas vivenciadas e conversar com os seus acompanhantes ou com os educadores que lhes serviam café – um lugar de desaceleração e convivência. Segundo o relato do educador Gregório Sanches, que participou dessa primeira edição do *Café Educativo*,

Por muitas vezes serviu-nos como lugar de encontro com os grupos que agendavam previamente, virando por excelência o espaço destinado a nos conhecer. Nosso ponto de partida,

The space also hosted several museum activities open to the public, including debates about itinerary exhibitions and the artists' creative processes, as well storytelling and talks about art and education.

However, the most relevant aspect of the space was the break taken by the visitors after having seen the exhibition - a precious moment in which they could 'process' the information and the aesthetic experience, and chat with fellow visitors or the staff who were serving coffee. It was a space of deceleration and interaction. According to the art educator Gregório Sanches, who took part in this first edition of *Café Educativo*:

It often worked as a meeting place for the groups who booked a tour in advance, becoming *par excellence* the place to come and meet us. It was our starting point and final stop, and also a meeting area. We changed our working habits; being at *Café Educativo* was a condition of being present. The exhibition room was used extensively, not only for serving the public but also for lectures, activities, meetings, debates, breaks, in which people got togeth-

nosso ponto final, nossa zona de encontro. Mudamos hábitos de trabalho, afirmávamos presença sempre condicionada a estar no *Café Educativo*. Habitamos massivamente a sala expositiva, não somente para o atendimento ao público, mas em palestras, atividades, reuniões, debates, descansos, ao qual cada corpo, ao seu tempo, se agrupava em múltiplas camadas de ir e vir. Curiosamente a obra se alojou na zona central do museu, como coração pulsante onde todos os caminhos por lá se encontraram. Como é afirmado em seu nome, a obra de várias formas reeducou-nos na percepção dos trajetos diários de cada um, estabelecendo novos encontros, novos choques, criando efetivas relações. Mais do que uma viagem para além de si, é a notória afirmação do presente que dava vida a esse espaço realizado no verbo estar.³

3. Este e outros relatórios de práticas educativas podem ser encontrados na Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, no MAM.

Em 2012, o *Café Educativo* foi instalado no lugar onde aconteceram os *Encontros de Arte e Gastronomia*, exposição em que uma grande cozinha foi montada no espaço expositivo. A cada

er, both coming and going. Curiously, the artwork was placed in the museum's central area, as a beating heart to where all routes led. As its name says, in many ways the piece re-educated us on the perception of each one's daily routes, establishing new meetings – and new clashes – and creating affective relationships. More than a journey beyond oneself, the prominent affirmation of the present gave life to this space materialised by the verb 'to be'.³

In 2012, *Café Educativo* was installed as part of the exhibition *Encontros de Arte e Gastronomia*, where a large kitchen was put together so every week an artist and a chef were invited to carry out experimental projects that led to several different outcomes, such as the distribution of ready-made meals from family recipes at Ibirapuera Park, performances about food making, meals eaten in the dark, models, projections and presentations.

3. This and other reports on educational practices can be found at the Paulo Mendes de Almeida library at MAM.

In the 13th week, *Café Educativo* was installed in the exhibition room. Developed by Menna Barreto, in partnership with the



Maratona verde: produção e degustação de culinária viva com a chefe Neka Menna Barreto e o artista Jorge Menna Barreto [production and tasting of raw cuisine with the chef Neka Menna Barreto and the artist Jorge Menna Barreto]

semana, uma dupla formada por um artista e um cozinheiro desenvolvia projetos de livre experimentação que tiveram resultados variados, como a distribuição de quentinhas com receitas de família no parque Ibirapuera, performances sobre a realização do alimento, refeições às escuras, maquetes, projeções e apresentações.

Após treze semanas de encontros, o *Café Educativo* ocupou a sala Paulo Figueiredo. Idealizada por Jorge Menna Barreto em parceria com a equipe do MAM Educativo, essa versão da obra foi, além de uma extensão crítico-digestiva das atividades do *Encontros de Arte e Gastronomia*, um espaço que abrigou uma rica programação sobre o tema “O Alimento no Campo Expandido”. Com uma série de atividades que suscitavam a reflexão sobre as implicações ambientais e sociais de nossa alimentação, o *Café* funcionou diariamente e serviu ao público alimentos de acordo com uma consciência ecológica que leva em conta o impacto da produção, do preparo e da degustação dos alimentos na saúde das pessoas e no meio ambiente. Pesquisas e projetos pessoais de interesse público, entre eles a pesquisa do próprio Jorge Menna

MAM Education team, this version of the café worked as a critical-digestive extension of the activities of *Encontros de Arte e Gastronomia* and also hosted a programme under the theme ‘Food in the Expanded Field’. With a series of activities fostering reflection on the environmental and social implications of our nutrition, *Café Educativo* was open daily, serving food items that were in line with an ecological awareness, taking into account the impact of their production, preparation and consumption in terms of our health and the environment. Associated research and personal projects of public interest, including Menna Barreto’s own research, brought to the public a broader understanding of the origins, cultivation and processing of what we eat.

Amongst the several remarkable exchanges made at this edition of *Café Educativo*, three are worth highlighting. The first was the visit of 224 dinner ladies from municipal schools and nurseries that contributed with their repertoire and daily experiences. The gathering resulted in a fruitful opportunity to learn about nutrition, and visitors were able to debate, and learn about, the crucial role played by dinner ladies in the development of pupils who

Barreto, traziam ao público um entendimento mais amplo sobre a origem, o cultivo e a metabolização do que comemos.

Entre inúmeros encontros marcantes estabelecidos nessa edição do café, destaco aqui três experiências. A primeira foi a visita de 224 merendeiras de escolas municipais e centros de educação infantil conveniados, que trouxeram seu repertório e cotidiano para o *Café Educativo*. O encontro proporcionou um rico aprendizado sobre as possibilidades da alimentação, e as visitantes puderam ou trazer para o diálogo ou ali constatar seu papel crucial no desenvolvimento dos alunos que se alimentam nas escolas, ao passo que muitas vezes são compreendidas como simples executoras de procedimentos.

A segunda foi um curso livre de Gastronomia Viva aberto ao público, no qual os participantes puderam aprender e realizar receitas que não incluem o cozimento do alimento, de maneira a preservar enzimas e vitaminas que temem o fogo, auxiliando os processos digestivos e regenerativos do organismo.

are fed at school, even though they are often seen as merely following procedures.

The second was a Raw Food course open to the public, in which the participants learned recipes that do not require food to be cooked so enzymes and vitamins are fully preserved helping the body's digestive and regenerative processes.

The third experience was the visit of blind children who took a sensory tour of the vegetable garden planted by the Municipal School of Gardening, which was part of the exhibition, as well as a multi-sensory banquet prepared by the artist, followed by storytelling in Portuguese and Brazilian Sign Language and *Canto livro*, a performance with music, literature, poetry and sign language, inspired by the artworks on show.

These examples describe *Café Educativo's*⁴ impact on the museum and on its visitors, highlighting how it provides us with opportunities to transform our daily living.

4. In 2013, the artwork was part of the exhibition *Campo neutral* at the Museu da Gravura da Cidade de Curitiba, curated by Felipe Prando. It was also part of two shows that stemmed from the curatorial project *Laboratórios de curadoria do MAM: 140 caracteres*, coordinated by Felipe Chaimovich, and *Vestígios: memória e registro de performance e site-specific*, both in 2013. The most recent edition was exhibited as part of the *School of missing studies* from the duo Bik Van de Pol at the 31st São Paulo Art Biennial. This was called *Café Educativo: paladar cego*, a four-day open programme including workshops and lectures with guests and a tour of an agro-forest in the countryside of São Paulo.

4. A obra integrou a exposição *Campo neutral*, em 2013, no Museu da Gravura da Cidade de Curitiba, com curadoria de Felipe Prando. Também integrou duas exposições que resultaram dos *Laboratórios de curadoria do MAM: 140 caracteres*, com coordenação de Felipe Chaimovich, e *Vestígios: memória e registro de performance e site-specific*, ambas realizadas em 2013. Em sua última edição, o artista integrou a programação gerada pela *School of missing studies*, da dupla Bik Van der Pol, na 31ª Bienal de Artes de São Paulo. Essa edição chamou-se *Café Educativo: paladar cego*, uma programação aberta de quatro dias que incluiu oficinas e palestras com convidados e uma visita a uma agrofloresta no interior de São Paulo.

A terceira experiência foi a visita de grupos de crianças cegas, que realizaram um percurso sensorial na horta realizada pela Escola Municipal de Jardinagem que integrou a exposição, a degustação de um banquete multissensorial com quitutes preparados pelo artista, a narração de histórias em português e libras e o *Canto livro* no MAM – um espetáculo de música, literatura, poesia e língua de sinais, inspirado nas exposições em cartaz.

Tais ações aqui descritas de algumas das edições do *Café Educativo*⁴ e de seu impacto na realidade do museu e dos visitantes nos mostram possibilidades de transformação em nossa rotina.

O estar de passagem dá lugar ao permanecer. Um permanecer que permite o deslocamento. O acesso às demandas de seu corpo, ao seu repouso, à sua estada. Da lógica da relação obra-espectador para a esfera da interpretação ativa e do debate

Passing-by becomes remaining; remaining that allows displacement by being in touch with the body's demands to rest and stay; from the logic of the relationship between artwork and spectator to the sphere of active interpretation and public debate. The museum becomes a space for learning *par excellence* where, as inspired by Paulo Freire (2011), 'the teacher learns with teaching and the learner learns with learning.'

público. O encontro com o outro, no qual diferentes visões, valores e histórias coexistem. Um espaço de aprendizagem por excelência, onde, como nos inspira Paulo Freire (2011), “quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender”.

DAINA LEYTON é educadora. Trabalha na idealização e gestão de projetos culturais e sociais desde 1999. Atualmente coordena o Educativo e a Acessibilidade do MAM.

Referências bibliográficas [Bibliography]

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

DAINA LEYTON is an educator. Since 1999 she has worked in the conception and management of cultural and social projects. She currently supervises the Education and Accessibility programmes at MAM.

NÃO MEDIAR O CONFLITO,
MAS PARA O CONFLITO:
RUAS DE JUNHO

LUCAS OLIVEIRA 

DON'T MEDIATE THE CONFLICT,
MEDIATE TO THE CONFLICT:
STREETS OF JUNE

Este relato propõe-se a apresentar uma obra da coleção do MAM sob o ponto de vista da mediação. Retomando a condição histórica da produção da obra e a exposição/situação em que foi apresentada ao público, serão revisitadas tanto as ferramentas utilizadas para criar uma base comum, a partir da qual qualquer visitante possa se identificar com a obra, como a decisão por um modelo de mediação que visa não colocar a arte como horizonte da mediação, mas como instrumento que conduz o olhar da arte para o mundo e implica o reconhecimento do artista e do público como sujeitos sociais.

A sala com um recorte da coleção de fotografias do MAM compunha uma paisagem de pautas políticas atravessada por toda ordem de conflitos. Os trabalhos de dimensões variadas, dispostos de maneira linear e com a distância de um centímetro entre cada um, tinham a sua base alinhada

1. A exposição *Poder provisório*, com curadoria de Eder Chiodetto, esteve entre 31 de março e 15 de junho de 2014 na Sala Paulo Figueiredo.

ao texto do curador, uma única linha que percorria todas as paredes na altura do umbigo de um adulto, desenhando um percurso.¹ O conjunto de trabalhos apresentava desde a imagem de líderes

1. The exhibition *Poder provisório*, curated by Eder Chiodetto, was presented from 31 March to 15 June 2014 at the Paulo Figueiredo Room, MAM.

The account below seeks to introduce one of the works in the MAM Collection from the perspective of mediation. By revisiting the historical context of its production and the exhibition/situation in which it was presented to the public, we shall look at the tools used to create a common base from which visitors are able to identify themselves with the artwork. This in turn offers the option for a mediation model that does not intend to place art as the mediation goal but as an instrument that takes the gaze from the art to the world and requires acknowledging the artist and the public as social subjects.

The exhibition room displayed a selection of photos from the MAM Collection forming a landscape of political agendas encompassing all sorts of conflicts. The artworks of variable dimensions, displayed linearly and separated from each other by 1cm gaps, were aligned at their base with the curator's text, a single line that followed every wall at the height of an adult's bellybutton, creating a route to follow.¹

políticos da ditadura civil militar (1964–85) e da democracia imediatamente posterior até temas tradicionalmente alinhados às pautas das minorias políticas, como as formas de violência contra a mulher², o racismo³, a questão indígena⁴, entre outros. Mas havia uma série fotográfica que, por estar relacionada a fatos muito recentes da história de São Paulo e do Brasil, ainda em elaboração pela complexidade e pelas variantes interpretativas vinculadas ao tema, instigava a discussão em toda a diversidade de público visitante. Eram três fotografias com 46 centímetros de altura e 70 centímetros de largura cada uma, distribuídas em diferentes cantos da expografia. A série se chama *Ruas de junho*.

A primeira fotografia da série apresenta um recorte noturno do Congresso Nacional ao fundo, duas torres no segundo plano, nas quais a luz por trás das janelas estão acesas, e uma estrutura grande, branca e em formato de tigela à frente, no primeiro plano. Nesta, que aparenta ter sete vezes a altura de um adulto, a sombra de

2. Ver Rosana Paulino (São Paulo, SP, 1967), sem título, 1997, xerografia e linha sobre tecido montado com bastidor, 31,3 x 1,1 cm.

3. Ver Paulo Nazareth (Governador Valadares, MG, 1977), sem título, 2013, impressão jato de tinta sobre papel, 80 x 107,5 cm.

4. Ver Claudia Andujar (Neuchâtel, Suíça, 1931), *Yanomami* (da série *A casa*), 1974/76, 97 x 65 cm.

The show presented a varied range of artworks, from the image of political leaders of the Brazilian civil-military dictatorship (1964–85) and the democratic period that immediately followed, to themes traditionally associated with political minorities, such as violence against women², racism³ and the indigenous issue⁴, amongst others. However, one of the series of photos which was linked to recent events in the history of São Paulo and Brazil – and that remains a contested subject – prompted wide debate amongst the visiting public. There were three photos – 46cm high and 70cm wide – spread out in different corners of the display. The series is called *Ruas de junho* (Streets of June).

The first photo presented a night shot of the Brazilian National Congress, with two towers in the background, where some of the glass windows were lit. In the foreground, we see a huge white structure in the shape of a bowl, which appears to be seven times the height of an adult. Reflected on it, we see the shadow of several people, projected from bottom to top, creating the illusion of giants

2. See Rosana Paulino (São Paulo, Brazil, 1967), *Untitled*, 1997, laser print and thread on fabric with frame, 31.3 x 1.1 cm.

3. See Paulo Nazareth (Governador Valadares, Brazil, 1977), *Untitled*, 2013, inkjet print on paper, 80 x 107.5 cm.

4. See Claudia Andujar (Neuchâtel, Switzerland, 1931), *Yanomami* (from the series *A casa*), 1974/76, 97 x 65 cm.

muitas pessoas se projeta de baixo para cima, desenhando gigantes com os braços abertos na arquitetura. Na base, uma centena de jovens ocupa o lugar. Não se vê a maioria deles, mas alguns se inclinam sobre lâmpadas potentes para projetar suas sombras. Pode-se perceber que alguns usam máscaras. No canto esquerdo, outros seguram grandes cartazes ilegíveis.

A segunda foto mostra a imagem de uma avenida, localizada em um vale da cidade de São Paulo, com um viaduto que cruza as suas extremidades. A fotografia cria uma perspectiva, seguindo a direção da via, para o fundo. Atrás, edifícios de concreto e vidro e um poste de luz aceso no formato de um trevo, à noite. Na avenida, uma centena de jovens atrás de barricadas de fogo feitas com caixas e latas de lixo assiste ao fogo queimar. À direita, um rapaz com o corpo todo coberto balança uma grande bandeira vermelha. No viaduto, lê-se o cartaz com a frase “se a tarifa não baixar, São Paulo vai parar”.

Na terceira foto, um conjunto de nove jovens mascarados usa um tapume de madeira como escudo com um cartaz branco com o dito “TARIFA ZERO”, em caixa alta. Estão abaixados sob

with arms open onto the architecture. On the base, around a hundred students occupy the space. We cannot see most of them, but some lean forward against the powerful spotlights, projecting their shadows onto the concrete. Some of them are using masks. On the left corner, some of them hold illegible banners.

The second photo shows the image of an avenue in São Paulo, with a viaduct crossing both ends. The photo creates a perspective, following the direction of the road towards the background. Behind, we see buildings made of concrete and glass and a lit lamppost in the shape of a clover. On the avenue, around a hundred youths are behind burning barricades - made of boxes and rubbish bins - watching the fire. In the right hand corner, a young man with his whole body covered waives a large red flag. On the viaduct, there's a banner with the phrase: 'if fares are not dropped São Paulo is going to stop.'

On the third photo, a group of nine masked youths use a wooden screen with a white placard reading 'ZERO FARE' in capital letters as a shield. They are crouching behind the sign, as if bracing for

a placa, como se esperassem um golpe. Estão sobre um viaduto ou ponte. É noite, há um poste aceso com luz amarelada, que protege um décimo rapaz mascarado. Os retardatários do grupo olham para trás e acenam, como se convocassem outras pessoas que não aparecem na fotografia. Há uma mureta ao fundo do viaduto, na qual se pode ler “covarde!!!”.

Essa série fotográfica é de autoria da Mídia Ninja, um coletivo que veiculou informações em tempo real e documentou as chamadas “Jornadas de Junho”⁵ sob a perspectiva de quem participava das manifestações contra o aumento da passagem, em oposição ao relato das mídias tradicionais e à narrativa dos conglomerados de comunicação. As manifestações documentadas pelas três fotos reivindicam com precisão o direito à cidade, transporte público e gratuito de qualidade ou, no mínimo, o não aumento do valor das tarifas. Embora a esfera pública tenha somado outras pautas a esse contexto de grande mobilização social, as fotografias descrevem um cenário em que o transporte é o foco.

5. Nomenclatura cunhada pelo filósofo e professor Paulo Arantes e amplamente apropriada por jornalistas e teóricos.

an imminent attack from the police. They are on a viaduct or bridge. It is night and a lamppost emanates a yellowish glow that covers the tenth masked youth. The ones behind are looking back and waving as if calling other people who are not in the picture. There is a small wall in the background with the word ‘coward!!!’ graffitied on it.

This series of photographs is by Mídia Ninja, a media collective that streamed real-time information and documented the so-called ‘June Journeys’⁵ according to the perspective of those who were taking part in the street protests against the rise in transport fares. Mídia Ninja aimed to offer a powerful alternative to traditional media coverage and the narrative put forth by the dominant corporate media. The protests documented by the three photos advocate the public right to a free public transport system that is of good quality or, at least, the reversal of the rise in fares. Even though the mainstream media later added other agendas to this context of massive social mobilisation, the pictures describe a scenario where transport is the main focus.

5. Expression coined by philosopher and lecturer Paulo Arantes and widely appropriated by journalists and academics.

Como mediar as discussões sobre essas fotografias?

A mediação poderia partir de ao menos dois lugares de conflito: a presença desse tipo de fotografia documental na coleção de um museu de arte e o imediato interesse e reconhecimento de todo tipo de público com o contexto ao qual a fotografia aponta, dada a dimensão que as manifestações tomaram naquele momento. Com esses pontos de partida, o papel do educador seria, antes de tudo, contextualizar e mediar a discussão que inevitavelmente geraria as divergências e os embates que tanto enriquecem processos educativos.

“Eu estava lá, eu tinha treze anos, eu fui do MPL⁶.”

“Eu acho um absurdo o ônibus subir mais, já é tão caro e ruim!”

“A polícia pega ônibus sem pagar, mas reprime as manifestações...”

“Era um absurdo o que essa gente fazia com o trânsito.”

“Não era só pelos vinte centavos, era contra a corrupção, era indignação com a política.”

“Eu não fui, mas pendurei um lençol branco na janela.”

How can we mediate the discussions about these photos?

The mediation could come from at least two places of conflict: the presence of this type of documentary photography in the collection of a museum and the immediate interest and recognition of the photographs' context by all sorts of audiences, given the dimension of the protests at that time. Departing from these two points, the role of the mediator would be, above all, to contextualise and mediate the discussion that would inevitably lead to divergences and clashes that are so enriching to learning processes.

'I was there, I was thirteen, and I was part of MPL⁶.'

'I think the rise in bus fares is disgraceful, it's already so expensive and bad.'

'Policemen get the bus for free but repress the protest...'

'What this people made with the traffic was unreasonable.'

'It wasn't only about twenty cents, it was against corruption, and it was a rejection of mainstream politics.'

6. Movimento Passe Livre (MPL), a Brazilian social movement that advocates the adoption of free fares in public transport.

Mídia Ninja

Ruas de junho, 2013/14

Impressão em jato de tinta sobre papel [Inkjet printing on paper]

46 x 70 cm

Coleção [Collection] MAM, doação do artista por intermédio do

[gift of the artist assisted by] Clube de Colecionadores de Fotografia MAM









“... mas eles não deveriam usar máscaras, eles não tinham o que esconder.”

“Eu fechei a Via Dutra com o pessoal do bairro, mas não apareceu na TV.”

“... mas sem violência.”

Terreno fértil. Além das ferramentas que os dois pontos de partida citados nos ofereciam, a própria exposição nos munia. O texto do curador apresentava perguntas que poderíamos utilizar diretamente como recurso de mediação, já estava tudo ali.

“A fotografia que inventa é a mesma que pode documentar?”

“Quem diz o que pode e o que não pode entrar no acervo do museu?”

“Quem tem o poder de legitimar o que é ou não é arte?”

“Então, como se podem viabilizar narrativas históricas por imagens?”

“A fotografia pode contribuir para que as pessoas se apoderem do destino da sociedade?”

Em primeiro lugar, apresentavam-se as condições em que aquelas imagens adentraram a coleção do museu. O mesmo curador da mostra selecionara as imagens para o Clube de Colecionado-

‘I didn’t go but put a white bed sheet on my window.’

‘They shouldn’t wear masks, they had nothing to hide.’

‘I closed the Dutra Highway with my neighbours but the TV didn’t show it.’

‘...But please no violence.’

The discussion was fertile. As well as the tools provided by the two points mentioned above, the exhibition itself also gave us starting points. The curator’s text offered us questions that could be directly used as a mediation tool. Everything was there for us.

‘Can a picture that invents also document?’

‘Who decides what can and cannot be in the museum collection?’

‘Who has the power to legitimate what is or isn’t art?’

‘How can historical narratives be made possible through images?’

‘Can photography contribute to people taking hold of their own society’s destiny?’

To begin with, we introduced the conditions in which those images were acquired by the

res de Fotografia do MAM. Todas as obras deste passam a integrar também a coleção do museu. Mas por que uma fotografia que queria, antes de tudo, se opor às narrativas do jornal, da TV, da revista, passou a ocupar o espaço da narrativa da arte, no museu? Afinal, era uma fotografia feita para circular sobretudo nas redes sociais. Fotografias como essas podem ocupar e orientar as narrativas que se constroem quando se cria ou amplia a coleção de um museu?

De certa maneira, esta discussão era autorizada pelo conjunto de imagens do entorno. Levava os grupos a pensar tais obras em relação ao lugar onde estavam expostas e também às outras obras da exposição. Como relacioná-las? O que fotografias de um grupo de mídia independente têm em comum com fotografias de artistas?

Pode-se partir de exemplos objetivos: as fotografias dos Yanomami foram feitas por uma artista, mas também antropóloga; tinham um grande apelo visual, mas também informavam sobre um contexto cultural e político. Ora, em alguma medida, toda a exposição, trabalho por trabalho, legitimava pautas políticas de distintas ordens, como um fundamento explícito da certa fotografia de

museum's collection. The exhibition curator himself had selected the images for the MAM Photography Collectors' Club. All the works selected for the club subsequently became part of the museum's collection. But why would a picture that was intended above all to oppose the narratives offered by newspapers, TV and magazines become part of the narrative of art within a museum? After all, it was a picture intended to be circulated mainly in social media sites. Can photos as such be part of and influence the narratives that are built when a museum collection is created or expanded?

In some sense, the surrounding images also facilitated the discussion. The photos led the groups to think about these works in relation to the place where they were displayed and in relation to other works in the exhibition. How could we relate them? What do pictures from the independent media have in common with pictures taken by artists?

We used the example of the Yanomami pictures, taken by an artist who is also an anthropologist. These pictures were very interesting visually but also informed us of a cultural and political context.

arte. Afinal, não se trata de reduzir a qualidade visual, as virtudes da imagem, mas de tensionar os limites entre uma obra de arte retiniana e um documento histórico e fotográfico. Os limites entre a militância política e o aspecto subjetivo da imagem são difusos.

Em um segundo momento, informados sobre o percurso da série *Ruas de junho* das redes sociais ao museu, abria-se a conversa para fomentar a discussão entre o grupo, agora pensando as relações entre cada uma das pessoas e a discussão que se apresenta por meio das fotografias.

Inevitavelmente, chegou-se a pontos precisos: *Ruas de junho* é um tipo de fotografia que recusa e cria dúvida sobre as narrativas oficiais, da TV, do jornal, da revista, dada a autoria da Mídia Ninja; “Tarifa Zero” é como uma bandeira que divide a sociedade e leva qualquer pessoa a se posicionar sobre o tema (ou a recusar esta em nome de outras pautas ou de um silêncio condescendente); as máscaras são como um desvio ou como uma necessidade de quem enfrenta as manifestações no corpo a corpo contra a polícia. Essas discussões contornam a imagem que

Therefore, to some extent, the whole exhibition, every single work, legitimated different political agendas as an explicit foundation for certain art photography. After all, it is not about reducing them to their visual quality or the virtues of the image, but it is also about exploring the limits between a ‘retinal’ work of art and a historical photographic document. The limits between an image’s political militancy and its subjective aspect are diffuse.

Secondly, after the visitors were aware of *Ruas de junho*’s journey from social media to the museum, it was time to start a group discussion to consider the relationships between each visitor and the debate around the photographs.

Inevitably, we reached specific points: *Ruas de junho*, as it was produced by Mídia Ninja, was a type of photography that refuses and questions the official narrative coming from TV, newspapers, magazines. The ‘Zero Fare’ is a cause that divides society and forces people to take sides (or to reject it in the name of other causes, or adopt a condescending silence). The masks acted as a detour or marked a need of the protesters who were in direct confrontation with the police. These discussions

se apresenta e revelam, em cada visitante, aquilo que o vincula à discussão, as suas aspirações políticas, o lugar de onde fala.

Há, no campo da mediação, o cuidado comum de não sobrepujar a opinião, a leitura de qualquer pessoa. Mas, ao mesmo tempo, é necessário que haja clareza dos próprios pressupostos com os quais se atua enquanto educador. Como fomentar a discussão e incitar a reflexão, o interesse, a identificação ou até a recusa? Como usar o espaço da mediação para que, a partir da imagem, se possa falar sobre, pensar sobre, compartilhar ideias e entrar em contradição, e daí repensar, ir além do senso comum?

A mediação dessas imagens criou um espaço de reflexão sobre o tema e de revisão das narrativas históricas. Mais além: incitou a dúvida sobre os interesses dos agentes que veiculam esta ou aquela narrativa, a ponto de trazer os discursos para perto das experiências de cada um e de evidenciar as posições individuais e colocá-las em discussão no coletivo. E, especialmente, propôs o exercício de fazer da imagem um recurso potente para reorientar o olhar para o mundo que ela insinua.

moved around the images and revealed, in each visitor, what connected them to the debate, their political aspirations, and where they were speaking from.

Typically, in the field of mediation there is an attempt not to obstruct personal opinions or interpretations. However, at the same time, it is crucial to clearly understand your own assumptions as a mediator. How can we foster discussion, reflection, interest, identification or even refusal? How can we use the mediation space in a way that the image can trigger discussion, consideration, the exchange of ideas and contradictions that can lead to re-thinking and going beyond common sense?

The mediation of these images created a space of reflection and revision of the historical narrative. Furthermore, it provoked the questioning of the agents that choose to report a certain narrative; it brought the discourse closer to personal experience and identified individual opinions in relation to the wider debate. In particular, the mediation put forward an exercise of turning the image into a powerful tool to redirect the way we look at the world depicted by it.

Trata-se de pensar a mediação como uma oportunidade de aproveitar a imagem e o contexto não para focar e legitimar as linguagens e o campo da arte, mas para fazer da arte um ponto de partida ao olhar atento e cuidadoso e a uma postura dialógica. Mediar em uma perspectiva autônoma implica partir das imagens que encontramos no museu, por exemplo, para aguçar o olhar para o mundo, a fim de que cada sujeito se reconheça por meio dela como alguém que está inserido em comunidades e que pode pensar e posicionar-se de acordo com a perspectiva dos conflitos nos quais está imerso.

LUCAS OLIVEIRA é educador. Artista visual e filósofo, atua em instituições culturais e projetos independentes desde 2007.

It is a way of thinking about mediation as an opportunity to use the image and its context not to emphasise or legitimate the language and field of art, but to turn art into a starting point to an attentive and careful gaze and a dialogical attitude. To mediate autonomously entails using the images found in a museum to sharpen the way one looks at the world so each individual can recognise themselves as someone who belongs to a community and who can think and position themselves in relation to the debates in which they are immersed.

LUCAS OLIVEIRA is an educator, visual artist and philosopher who has been working in cultural institutions and on independent projects since 2007.

NOTA SOBRE UMA
PEDAGOGIA ACESA

CIBELE LUCENA 

NOTES ON A BRIGHT
EDUCATION

Presos em um painel branco de madeira, dez mil lápis escolares formam a silhueta de uma forma humana diante de uma janela. As duas figuras presentes – pessoa e janela – surgem da aglomeração de vários lápis. Entre uma figura e outra e ao redor das duas, os lápis ficam mais dispersos, se distanciam uns dos outros e se espalham pelo painel.

Fixados apenas por suas pontas, os lápis parecem flutuar. Volumes, relevos e pequenas sombras nos

1. Curso de formação em arte para jovens surdos que desejavam trabalhar com arte, cultura e educação em museus e espaços culturais, concebido e ministrado entre 2002 e 2010 pelas artistas, educadoras e pesquisadoras Cibele Lucena e Joana Zatz Mussi, dentro do Programa Igual Diferente, do setor educativo do MAM. O curso formou jovens surdos que hoje trabalham em espaços culturais, tais como Museu Afro Brasil, Fundação Bienal de São Paulo, Itaú Cultural, Centro Cultural Banco do Brasil, Pinacoteca do Estado e o próprio MAM.

revelam a tridimensionalidade da obra. O que isso quer dizer? Como um objeto tão comum, cotidiano, se transforma em obra de arte?

Nota sobre uma cena acesa ou Os dez mil lápis, do artista brasileiro José Damasceno, integrou a exposição MAM [na] OCA, em 2006. Nessa época, Joana Zatz Mussi e eu ministrávamos havia cinco anos o curso Aprender para Ensinar¹, que tinha como objetivo formar jovens educadores surdos para atenderem a comunidade surda em visitas às exposições do MAM.

1. Art training course for deaf young people who wanted to work with art, culture and education in museums and cultural spaces, conceived and lectured between 2002 and 2010 by artists, educators and researchers Cibele Lucena and Joana Zatz Mussi, as part of the initiative *Programa Igual Diferente* hosted by the MAM Education Department. The course taught deaf young people who at present work in cultural institutions such as Museu Afro Brasil, Fundação Bienal de São Paulo, Itaú Cultural, Centro Cultural Banco do Brasil, Pinacoteca do Estado and MAM itself.

Attached to a white wooden panel, ten thousand school pencils form the profile of a human figure in front of a window. Two shapes – person and window – emerge from the agglomeration of several pencils. Between one and the other and around both, the pencils are more disperse, distancing themselves from one another and spreading out onto the panel.

Secured only by their ends, the pencils seem to float. Volumes, reliefs and small shadows reveal the artwork's three-dimension-

ality. What does it mean? How can such a common everyday object become a work of art?

Nota sobre uma cena acesa ou Os dez mil lápis by Brazilian artist José Damasceno was part of the exhibition MAM [na] OCA in 2006. At that time, Joana Zatz Mussi and I had been teaching a course called 'Learn in order to teach'¹, aimed at qualifying young deaf teachers to serve the deaf community during their visits to the MAM exhibitions.

Dentre os muitos desafios que o Aprender para Ensinar nos colocou, um deles foi central: criar ferramentas metodológicas para trabalhar, a um só tempo, arte e educação. Os alunos estavam sempre diante de uma exposição de arte e do desafio de mediá-la. Portanto, se nós nos perguntávamos “o que é arte contemporânea?”, tínhamos que nos perguntar também “o que é educação contemporânea?”. Se nos interessava pensar sobre “o que do mundo interessa ao artista”, também nos questionávamos sobre “o que do mundo interessa ao educador”. O educador, portanto, é criador. E todo percurso pedagógico elaborado para uma exposição é também obra.

No Aprender para Ensinar, as coisas não começavam nem terminavam no museu. Muito do que parecia “fora” do que institucionalmente é chamado de “mundo da arte” nos interessava: a cidade, a cultura dos jovens, a língua de sinais, a existência surda, nossas memórias de experiências escolares, o que cada artista tinha como matéria-prima para a produção de arte e pensamento, nossas urgências como educadores, nosso engajamento com o mundo, as dúvidas.

Amongst the many challenges presented by this course, one of them was crucial: to create methodological tools that could work simultaneously with both art and education. Our students were always in contact with an art exhibition and the challenge to mediate it. Therefore, if we asked ourselves ‘what is contemporary art?’, we also had to ask ‘what is contemporary education?’. If we were thinking about ‘what is the artist’s interest in the world?’, we also had to question ‘what is the educator’s interest in the world?’. The educator is the creator, and the entire pedagogical exercise planned for an exhibition is also a work of art.

In the course, things did not start nor end in the museum. Many aspects that might appear ‘outside’ of what is institutionally called ‘the world of art’ interested us: the city, youth culture, sign language, the deaf community, our memories of school experiences, each artist’s raw material for the production of art and thought, our urgencies as educators, our engagement with the world and our doubts.

In fact, we cultivated our doubts. To teach how to ask questions was one of our main strategies. If you can’t write, what can you do with ten thousand pencils?

Dúvidas a gente cultivava. Ensinar a formular perguntas era uma de nossas principais estratégias. Se não se pode escrever, o que fazer com dez mil lápis?

Diante dos lápis escolares amarelos, desses que comumente temos em nossos estojos, nos importava a operação de interromper o uso e o entendimento do objeto e levá-lo para outro lugar – o que nos remetia à ideia de *ready-made*, termo criado por Marcel Duchamp em 1913 para designar uma peça elaborada a partir de um ou mais objetos de uso cotidiano, produzidos em larga escala e expostos como obras de arte em museus e galerias.

A obra, então, não se apresentava como imagem isolada, e sim como “situação-problema” – nos levantava perguntas e conexões com o mundo, com o passado, o presente e o futuro. No processo de investigar a exposição e o trabalho de Damasceno, estudando o artista, sua biografia, lendo a proposta curatorial e conversando com outros artistas, percebemos o quanto a cidade e uma série de problemáticas contemporâneas estão dentro, e não fora, do museu.

In front of the yellow school pencils, like those commonly found in pencil cases, we were interested in the operation of interrupting the use and understanding of the object, taking it to a different place – which made reference to the idea of *ready-made*, a term coined by Marcel Duchamp in 1912 to designate a piece made of one or more mass-produced objects of daily use exhibited as a work of art in museums and galleries.

The work, therefore, was not presented as an isolated image but as a ‘situation-problem’, raising questions and establishing connections with the world, the past, the present and the future. In the process of examining the exhibition and Damasceno’s work, by studying the artist and his biography, reading the curatorial proposal and talking to other artists, we realised how much the city and many contemporary issues are inside, and not outside, the museum.

The operation of suspending the object’s function and turning it into a situation that can trigger imageries helped us to introduce the idea of ‘subversion’ to our course students. In the artwork, the function of the pencil is subverted and so is art. In Portuguese, the verb *subverter* (to subvert)





José Damasceno (Rio de Janeiro, RJ, 1968)

Nota sobre um cena acesa ou Os dez mil lápis, 2000

Dez mil lápis sobre painel de madeira

[Ten thousand pencils on wood panel]

Dimensões variáveis [Variable dimensions]

Coleção [Collection] MAM, aquisição [acquisition]

Núcleo Contemporâneo MAM

A operação de suspender a função do objeto e transformá-lo em situação catalisadora de imaginários nos fez aproximar dos alunos do Aprender para Ensinar a ideia de “subversão”. Subverter a função do lápis, subvertendo o que é arte. Segundo o dicionário Aurélio (FERREIRA, 2015), 1) Voltar de baixo para cima; revolver. 2) Arruinar; destruir. 3) Submergir. 4) Perverter. 5) Revolucionar.

Mas subversão não existia na Língua Brasileira de Sinais. Precisou ser primeiro soletrada em português, sinalizado: S-U-B-V-E-R-S-Ã-O. E, depois, preenchida de significado. A construção da noção de subversão no grupo produziu um novo sinal em libras, que passou a ser difundido na comunidade surda. A reflexão sobre a obra ampliou a língua.

Quando os jovens educadores formados no Aprender para Ensinar receberam o público surdo, partiram de perguntas e descobertas que fizeram durante sua investigação – e, assim, permitiram aos grupos visitantes formular novas perguntas e produzir novas reflexões.

can mean: a) turn upside down; stir b) ruin; destroy c) submerge d) pervert and e) revolutionise. But subversion was not a sign in Brazilian Sign Language so it had to be initially spelled out in Portuguese with the signs for S-U-B-V-E-R-S-I-O-N and subsequently filled in with meaning. The construction of the notion of subversion in the group created a new sign in Brazilian Sign Language, which was subsequently circulated in the deaf community. In effect, the reflection on the artwork expanded the language.

When the young mediators newly qualified in the course received the deaf audience, they took as a starting point the questions and new conclusions arising from their investigations, thus allowing the visiting groups to formulate new questions and come up with new reflections.

When does life become the raw material for art? What is art in the city and what is the city in art? These questions, often raised by the mediators right at the museum's entrance, provided the visitors with a key to look at the exhibition, its materials and their uses.

The ten thousand pencils, for example, to the eyes of children and young people, seemed to belong

Quando a vida se torna matéria-prima da arte? O que tem da arte na cidade e o que tem da cidade na arte? Essas perguntas, feitas muitas vezes pelos jovens logo na entrada do museu, possibilitaram aos visitantes uma chave para olhar a exposição, seus materiais, seus usos.

Os dez mil lápis, por exemplo, aos olhos de crianças e jovens, pareciam pertencer mais à cidade do que à arte. A partir daí, uma conversa se instaurava e o sinal de “subversão” surgia como propulsor. Os jovens educadores percebiam que os inúmeros conteúdos propostos pela exposição não eram tão importantes quanto o que fazer com eles, o que exigia um *posicionar-se*.

E, diante do ato revolucionário de dez mil lápis, esse *posicionar-se* tornava-se conceitual, poético, corporal. Para apresentar o sinal de subversão, foi preciso propor aos visitantes pequenos exercícios subversivos, dentro e fora da exposição. Como diz o poeta Manoel de Barros, “para cantar é preciso perder o interesse de informar”. Brincando com os corpos, usando-os para romper a normalidade do espaço-tempo do museu, surgiu a percepção de um instante criativo e performático, um “explicar-fazendo”, “ensinar com o corpo”. A língua ampliou a obra.

more to the city than to art. This was a cue to introduce the sign for ‘subversion’ as a trigger. The young mediators realised that the several contents proposed by the exhibition were not as important as what to do with them, which required the visitors to adopt a position.

Faced with the revolutionary act of the ten thousand pencils, this position became conceptual, poetical and corporal. In order to introduce the sign for subversion, it was necessary to propose to the visitor small subversive exercises, inside and outside the exhibition. As the poet Manoel de Barros said, ‘In order to sing one must lose the interest in informing’. Playing with the body, using it to break with the museum’s spatial-temporal normality, resulted in the perception of a creative and performative instant - ‘explaining by making’ or ‘teaching with the body’. In effect, language expanded the artwork.

CIBELE LUCENA is an artist, educator and researcher. She is engaged in artistic-political-educational groups such as Contrafilé, Frente 3 de Fevereiro and Política do Impossível.

CIBELE LUCENA é artista, educadora e pesquisadora. Atua em grupos de arte-política-educação como Contrafilé, Frente 3 de Fevereiro e Política do Impossível.

Referências bibliográficas [Bibliography]

FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. Dicionário Aurélio. Disponível em: <<http://www.aureliopositivo.com.br>>. Acesso em: 18 maio 2015.

MEDIAR UMA IMAGEM
CRIANDO IMAGENS –
A MEDIAÇÃO NA LÍNGUA
DE SINAIS

LEONARDO CASTILHO 

TO MEDIATE AN IMAGE
CREATING IMAGES –
MEDIATION IN SIGN
LANGUAGE

A escultura *Quadrado aberto em fitas*, do artista Franz Weissmann, está exposta em uma pequena elevação de terra no Jardim de Esculturas do MAM, próximo à marquise e a outras esculturas do jardim. Ela é preta, geométrica, com uma chapa dobrada em duas direções e áreas recortadas em seu interior. Desde um ponto de vista, vê-se a moldura de uma porta. De outro, forma-se um quadrado com moldura preta, como se fosse uma porta que se abre e se fecha. Essencialmente é uma escultura fixa, rígida, mas de acordo com o deslocamento de quem a vê, remete ao movimento. A mediação dessa obra exige que se considere o modo como o corpo se relaciona com ela. O Jardim de Esculturas é um espaço muito privilegiado de trabalho. É um espaço inserido no parque Ibirapuera e está aberto ao público mesmo nos dias em que o museu não abre. O MAM tem uma coleção de mais de 5.400 obras, mas não pode exibi-las permanentemente nas salas expositivas, devido ao espaço restrito, que recebe exposições temporárias de seu acervo e de outras coleções. As obras expostas o tempo todo são as do Jardim de Esculturas. Assim, a proposta de uma visita sensorial é uma das práticas permanentes mais exploradas pelo educativo, especialmente nas visitas para crianças.

Franz Weissmann's sculpture *Quadrado aberto em fitas* is displayed on slightly raised ground at MAM's Sculpture Garden. It sits next to the museum building and is surrounded by other sculptures. It is black and geometric, consisting of a steel plate folded in two directions and cropped inside. From one perspective, you can see the frame of a door. From another, you can see a square and a black frame, as if a door was opening and shutting. Essentially, it is a fixed rigid sculpture, but it gains movement as the viewer moves around it so the mediation of this artwork requires the consideration of how the body relates to it.

The Sculpture Garden is a privileged space in which to work. It is a public space within the Ibirapuera Park, which is open to the public even on the days the museum is closed. MAM holds a collection of over 5,400 pieces but is unable to show them all permanently in its exhibition rooms due to the restricted space, which hosts temporary shows from its own collection, as well as from others. The only artworks exhibited permanently are in the Sculpture Garden. As a result, the sensorial visits are among the most popular activities run by the Education Department. This is particularly true for children's visits.

O paisagismo é assinado pelo arquiteto-paisagista Roberto Burle Marx e permite, por conta do trabalho com plantas locais e pedras, a experimentação com diferentes texturas, cores, cheiros e sons ao longo do percurso pelo jardim.

Vê-se na produção de esculturas de Franz Weissmann uma paixão em trabalhar com geometria. Ele foi professor de escultura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Suas obras ficaram mundialmente conhecidas por tridimensionalizar o plano, o que era uma tendência no concretismo brasileiro. Weissmann utiliza chapas de zinco ou alumínio trabalhadas a martelo, porrete e instrumentos cortantes. Caminhar perto da obra *Quadrado aberto em fitas* nos aproxima dessa dimensão construtiva de suas obras.

O relato que se segue trata especialmente de experiências de mediação, realizadas em libras (língua brasileira de sinais), com grupos do ensino fundamental I (6 a 10 anos) na chamada Visita Sensorial ao Jardim de Esculturas. O público surdo, ao realizar novas experiências, costuma

The landscaping was designed by architect and landscaper Roberto Burle Marx. His use of local vegetation and stones allows for tactile experimentation with different textures.

Weissmann's sculpture production shows a passion for working with geometry. He was a lecturer of sculpture at the renowned arts school Escola de Artes Visuais do Parque Lage in Rio de Janeiro. His work became well known internationally for adding three-dimensionality to the plane, which was a recurrent feature in Brazilian Concretism. Weissmann uses zinc or aluminium plates shaped with hammers, batons and sharp instruments. Walking around *Quadrado aberto em fitas* takes the viewer closer to the constructive dimension of his works.

The account below focuses on experiences of mediation carried out in Brazilian Sign Language with primary school groups (from 6 to 10 years of age) during Sculpture Garden Sensorial Visits. When taking part in new experiences, deaf audiences typically enjoy talking about and describing what they see. In order to explore the details, it is common for them to use classifiers.

gostar de falar e descrever, buscando identificar o que está vendo na sua frente. Para explorar os detalhes, é comum recorrer ao uso dos classificadores.

O que é um classificador? Em libras, é um elemento que expressa a essência da língua de sinais. Incorporam-se expressões e movimentos faciais, movimentos dos ombros e braços, a alternância do tônus muscular e sua relação com a suavidade ou a intensidade e tantos outros recursos. Embora funcionem como elementos gramaticais da língua, lembram uma performance teatral por corresponder a uma busca de iconicidade, por tentar vincular-se à construção de uma imagem que não possui correspondente na língua de sinais.

Na Visita Sensorial ao Jardim de Esculturas, selecionamos obras que se relacionam com o movimento do corpo. A língua de sinais pode criar uma imagem conceitualmente, ao mesmo tempo que se interage com a obra na sua frente. A língua se fortalece e dialoga com a visibilidade da obra. Quer dizer: a língua é usada para criar imagens – afinal, a libras é uma língua visual – que vão abrir os caminhos e oferecer os conceitos e as imagens para entrar na obra

What is a classifier? In Brazilian Sign Language, a classifier is an element that expresses the essence of sign language. It incorporates expressions and movements of the face, shoulders and arms, as well as changes in the use of muscles to distinguish suavity or intensity, amongst many other strategies. Even though classifiers work as grammar elements, they seem theatrical in their search for the iconic, in their attempt to construct an image that does not match any sign existing in the language.

For the Sculpture Garden Sensorial Visits, we have selected artworks that are related to body movements. Sign Language can create a conceptual image whilst the interaction with the artwork is actually happening. The language is strengthened by, and dialogues with, the artwork's visual perception. In other words, sign language is used to create images that enable a whole different way to experience and engage with the artwork. It is as if the language and the body move around the artwork, searching for images in the language in order to access it.

The visits to Weissmann's work in Brazilian Sign Language prioritise the body so the mediation requires a theatrical approach that brings together gestures, the body and the sculpture. This is





Franz Weissmann
(Knittfeld, Áustria, 1911 – Rio de Janeiro, RJ, 2005)

Grande quadrado preto com fita, 1985

Aço pintado [Painted steel]

240 x 230 x 122 cm

Coleção [Collection] MAM

Doação do artista [Gift from the artist]

de arte de referência. É como se a língua e o corpo circulassem em torno da obra, buscando imagens na língua que permitam acessá-la.

Ao realizar visitas em libras à obra de Franz Weissmann, priorizamos o corpo, e a mediação pede uma orientação mais cênica, um tipo de aproximação dos gestos do corpo e da escultura. Isso porque, além da libras ser uma língua visual e espacial, a escultura também pede isso, ela exige que a gente se movimente. De qualquer ponto de vista que se olha fixamente para a obra tem-se uma diferente visão da escultura. Ela possui vários planos. O grupo é levado a movimentar-se no espaço, percebendo aos poucos os movimentos que a própria escultura indica para o corpo. Com o movimento, cada um passa a conhecer novos ângulos da escultura, mas também a experimentar outro jeito de olhar: com o olho e com o corpo, caminhando pelo jardim.

E como isso acontece? Como a mediação se dá no contato com a obra?

Pode-se pedir ao grupo para acompanhar os passos do educador. Esse caminhar conjunto, como em uma brincadeira de “siga o mestre”, cria um certo suspense. A cada nova posição em que o

because, in addition to the Brazilian Sign Language being a visual and spatial language, the sculpture also evokes a visual and spatial perception, and requires that you move around it. Each perspective of the gaze offers a different perspective of the sculpture. Groups are encouraged to move around the space, noticing little by little the movements that the sculpture itself suggests to the body. With the movement, each individual starts to learn new angles and also experience a different gaze: with the eye and with the body as it moves around the garden.

And how does this happen? How does mediation work?

The mediator might ask the group to follow his or her steps. This joint walk, as if playing ‘follow the leader’, creates a feeling of suspense. At each position in which the group stops to look at the sculpture, a new discovery and a new perception emerge. Therefore, Brazilian Sign Language and its classifiers come together in a choreography that will take over the body, as well as the entire space occupied by the group.

The participants follow the route and enter the world of the Sculpture Garden, walking on the grass.

grupo para de caminhar para ver, para estudar a obra com o olhar, acontece uma nova descoberta, uma percepção diferente. Assim, a libras e os classificadores se aliam a um efeito cênico que vai tomar conta de todo o corpo e, por extensão, de todo o espaço que o grupo ocupa.

Segue-se o percurso, entrando no universo do Jardim de Esculturas. Passos sobre a grama. Já perto da obra que tem o formato de porta, faz-se uma nova sugestão: “que tal atravessar, que tal tocar?” Todos tocam e atravessam. É lançada a ideia de discutir sobre a sensação de ver o movimento da escultura (ou do corpo?), mas também de reconhecer o material, sua textura, sua temperatura, seu peso. Essas perguntas são uma passagem na mediação, que interrompem a proposta do corpo para abrir uma nova conversa. Esta segue como uma descoberta de sensações do próprio corpo, e também do corpo da escultura, de seus materiais e de como ela foi feita.

Os visitantes retomam suas impressões:

“Vi uma linha reta que estava inclinada, mas ao chegar está reta, bem vertical.”

“Vi uma porta aberta de frente, mas ao estar bem do lado esquerdo da obra reparei que a porta fechou.”

Getting closer to the sculpture in the shape of a door, a new suggestion is made: ‘what if we crossed it, what if we touched it?’ Everybody crosses and touches it. The mediator raises the idea of talking about the sensation of seeing the sculpture’s (or the body’s) movement and also recognising the material and its texture, temperature and weight. These questions are an element of the mediation that interrupts the body’s response in order to open up a new conversation about the discovery of sensations related to the body and the sculpture, its materials and how it was made.

The visitors express their impressions:

‘I saw a straight line that was tilted but from up close it was straight, very vertical.’

‘I saw an open door looking straight ahead but moving towards the left I noticed the door had closed.’

The comments express personal impressions in response both to the experience of exploring the sculpture as well as to its forms. In Weissmann’s piece, the geometry used to generate a three-dimensional shape creates new visual perceptions. But it is each person’s body, and the group’s, that give life to its geometrical forms.

Os comentários trazem visões próprias que respondem à experiência de exploração e também às formas da escultura. Na obra de Franz Weissmann, a geometria por ele trazida para construir uma forma tridimensional cria novas visualidades. Mas é o corpo de cada pessoa, e do grupo, que dá a vida a essas formas geométricas.

A mediação na Visita Sensorial ao Jardim de Esculturas é estimulada e apoiada pela naturalidade com a qual se caminha pelo jardim, pelo parque – uma vivência diferente de andar dentro do museu e conhecer um acervo em condições museológicas determinadas (umidade e temperatura controladas, paredes, seguranças etc.). Os grupos entram na brincadeira, pisam na grama, pisam nas pedras, se entregam como deve ser em um parque aberto a todos. Cria-se ali uma situação coletiva muito forte em que todos participam com seus corpos, se movimentam, olham e exploram diferentes ângulos.

Essa proposta de mediação orienta o modo como vamos nos relacionar com o jardim e com as

The mediation of Sculpture Garden Sensorial Visits is encouraged and supported by the ease with which people walk around the garden and the park, which is a different experience from walking inside a museum and getting to know a collection within specific museum conditions (controlled humidity and temperature, walls, security guards, etc.). The groups are up for the game; they walk on the grass, climb on the stones and surrender to the joy of being in a park open to all. The sense of collectiveness is strong and everyone participates with their bodies, moving, looking and exploring different angles.

This mediation guides the way in which we relate to the garden and to the other sculptures. Some of the sculptures are more frontal and figurative, but the concept of a sensorial visit means that we – even on those cases – consider the relationship with the sculpture from the point of view of our own body's experience. The body is the communication tool between the group and the space. The body is the tool used to sensitively build a space for all.

outras esculturas. Há esculturas no jardim que são mais frontais e mais figurativas, mas a proposta de uma visita sensorial nos leva, mesmo nesses casos, a pensar a relação com a escultura a partir da nossa própria experiência do corpo. O corpo como a ferramenta de comunicação entre o grupo e também de relação com o espaço. O corpo como a ferramenta para construir um espaço de todos de maneira sensível.



LEONARDO CASTILHO é educador surdo. Participou do curso de formação Aprender para Ensinar de 2002 a 2005. Desde 2008, integra a equipe do MAM Educativo e de Acessibilidade do MAM.



LEONARDO CASTILHO is a deaf educator. From 2002 to 2005 he took part in the training course 'Learn in order to teach'. Since 2008, he has been working at the MAM Education and Accessibility Department.

CORPOREIDADE:
A CRIANÇA E A
OBRA DE ARTE

MIRELA ESTELLES 

CORPOREITY:
THE CHILD AND
THE ARTWORK

o seccionar do mundo

o circunlóquio do círculo

o circum-volver do cérebro

a escultura

o círculo a cesura

labirinto de ranhuras

metapoema de Haroldo de Campos

O Jardim de Esculturas do MAM foi inaugurado em 1993, com projeto paisagístico de Roberto Burle Marx. Hoje, conta com trinta esculturas de diferentes artistas e é considerado um dos principais acervos brasileiros expostos a céu aberto. A obra *Secciones mundi*, dos artistas Denise

the sectioning of the world

the circumloquium of the circle

the circum-volution of the brain

the sculpture

the circle the caesura

labyrinth of grooves¹

metapoem by Haroldo de Campos

The MAM Sculpture Garden was opened in 1993 with landscaping by Roberto Burle Marx. It currently holds thirty sculptures by different artists and is considered one of the most important Brazilian collections exhibited outdoors. *Secciones*

1. This English translation is by Regina Alfarano.

Milan e Ary Perez, está em exposição no parque desde 1989, antes mesmo da formalização inaugural do Jardim. É uma obra que foi pensada para permanecer no espaço público, sujeita a intempéries, com forte relação com o entorno arquitetônico e paisagístico e de direta interatividade com os visitantes.

A obra mede 14 metros de diâmetro, é toda circular e está disposta no plano horizontal. É formada por três conjuntos de círculos de concreto armado, cortados em quadrantes distintos que se intercalam até a semiesfera, também de concreto, que está no centro da obra. Sobre a semiesfera temos impressa a representação da digital da artista, desenhada em linhas de alumínio. Os círculos têm 45 centímetros de altura e a semiesfera é um pouco mais alta, mede 81 centímetros com 1,78 metros de diâmetro. Nas laterais dos círculos há desenhos orgânicos em alto-relevo.

A estrutura circular da obra foi criada a partir de uma fragmentação geométrica de duas espirais. Seu título é originário do latim, que em português significa “fatia do mundo” ou “secção do mundo”, pois, vista de cima, sugere a imagem da terra seccionada.

mundi, by artists Denise Milan and Ary Perez, has been displayed in the park since 1989, before the garden's official opening. The artwork was designed to remain in the public space, subject to bad weather, closely related to the surrounding architecture and landscaping and in direct interaction with visitors.

The circular artwork - 14 metres in diameter - is exhibited horizontally. It is made of three groups of reinforced concrete circles, cropped in different quadrants that are interchanged up to a central dome, also made of concrete. The dome contains the artist's fingerprints designed in aluminium. The circles are 45 cm high and the dome is higher - 81 centimetres - and 1.78 metres in diameter. On the sides of the circles there are organic drawings in relief.

The artwork's circular structure was designed from the geometrical fragmentation of two spirals. Its title is from Latin, which means 'layer of the world' or 'section of the world'. If seen from above, the sculpture suggests the image of a sectioned Earth.

The partnership between the artists, who are both Brazilian, was ongoing throughout the whole creation

A parceria entre os artistas, ambos brasileiros, ocorreu durante todo o processo de elaboração e execução da obra, no qual cada um pôde agregar conhecimentos específicos e experiências distintas para sua concretização. Denise Milan é escultora e artista multidisciplinar. Ary Perez é engenheiro, designer, cenógrafo e artista plástico. Já realizaram outros trabalhos em parceria, como a escultura pública *Americas' courtyard* (1998), em Chicago, que formal e conceitualmente relaciona-se e assemelha-se a *Secciones mundi* (1988).

Sua forma circular dialoga com a sinuosidade da marquise e com a semiesfera da Oca, ambas projetadas pelo arquiteto Oscar Niemeyer, e com as formas trabalhadas por Burle Marx, em contraposição às formas retas vistas de fora do pavilhão da Bienal. O material escolhido pelos artistas para a construção da escultura também evidencia a relação com a arquitetura moderna, por se tratar de concreto armado. O uso desse material e sua forma no espaço caracterizam elementos presentes na arte contemporânea, por meio dos quais os artistas exploram novas formas de expressão, que fogem do padrão tradicional no campo da escultura, como a presença do bronze e do pedestal, por exemplo.

and installation process, and each artist was able to contribute with their specific knowledge and experience. Milan is a multi-disciplinary sculptor and artist. Perez is an engineer, designer, set designer and visual artist. They also worked together in the public sculpture *Americas' Courtyard* (1998) in Chicago, which is related and similar to *Secciones mundi* (1988), both formally and conceptually.

The circular shape dialogues with the winding structure of the marquise and the Oca's dome, both designed by Brazilian architect Oscar Niemeyer, as well as with the shapes created by Burle Marx, contrasting with the straight angles on the outside of the Biennial Pavilion. The artists' choice of material – reinforced concrete – also indicates a link to modern architecture. The use of concrete and the shapes it takes on the space are elements also present in contemporary art, and the artists explored new forms of expression breaking away from traditional sculpture standards, such as the use of bronze and a pedestal, for example.

The artists created a space in which the visitor can enter and interact with in different ways. The circular blocks take us to the centre and the sculpture is overall reminiscent of a labyrinth with

Os artistas criaram um espaço em que os visitantes podem entrar e com o qual podem interagir de diferentes maneiras. Suas partes circulares nos levam até o centro, e a escultura como um todo lembra um labirinto com várias entradas. Além do convite sugerido ao movimento, sua disposição remete a um lugar de descanso, de pausa – é possível sentar na obra. Tal potência interativa chama muito a atenção das crianças, em especial. A relação com a obra de arte encaminha aquilo que, do corpo, participa na atribuição e construção de sentido, na experiência que daí se depreende. Ao se depararem com esta obra, são estimuladas ao desafio de entrar, correr, andar, subir, encontrar, perder, girar, sair, tocar – enfim, toda sorte de apropriações particulares vivenciadas na subjetividade do contexto.

A oportunidade de interação se estende a todas as obras presentes no Jardim de Esculturas. As diferentes características de cada uma delas podem ser percebidas pelo toque: temperatura, material, textura, entre outras. Por isso, o MAM Educativo incentiva os professores de educação infantil a trazerem seus alunos às visitas mediadas, com entradas nas exposições em cartaz e

many entrances. As well as inviting us to move around, the arrangement alludes to a place of rest and respite – visitors can actually sit on the artwork. This interactive power intrigues people, particularly children. The relationship with the artwork activates parts of the body that are conducive to establishing and building meanings and experiences. When visitors are faced with the artwork they are challenged to enter, run, walk, climb, find, lose, spin, leave and touch it, individually appropriating its subjective context.

The opportunity to interact is extended to all the artworks in the Sculpture Garden. Each sculpture's particular features can be approached by touch: temperature, material and texture, amongst others. Therefore, the MAM Education Department encourages primary school teachers to bring their pupils to the mediated visits, including entry to temporary exhibitions and a tour of the Sculpture Garden. Thus, from an early age, children can get used to visiting museums and experiencing different ways of getting to know and relating to art, through using their own bodies both inside and outside the museum.



ênfase no Jardim de Esculturas. Assim, desde cedo, as crianças podem criar o hábito de visitar museus e vivenciar diferentes maneiras de conhecer e se relacionar com as obras, já que o próprio corpo é requisitado de maneiras distintas dentro e fora do museu.

Intervenções propostas pelo Educativo

Por conta de suas ações educativas, o MAM é um museu muito procurado pelos professores de educação infantil, tanto pelo agendamento de grupos quanto pelo público espontâneo. Essa demanda favoreceu aprimorarmos o atendimento a crianças pequenas, com diferentes estratégias de mediação e acessibilidade relacionadas aos temas e conteúdos suscitados pelos trabalhos artísticos. Percursos lúdicos ao Jardim de Esculturas foram elaborados na intenção de envolver e estimular a interação das crianças com o universo artístico do museu. Pelos atributos das obras citadas, que possibilitam percebê-las a partir de suas relações com o corpo – o que, para as crianças, é de extrema importância –, o Jardim de Esculturas é um espaço propício e facilitador de tal contato.

Interventions offered by the Education Department

Given its educational initiatives, MAM is a much sought after museum by primary school teachers, through booked and spontaneous visits. This demand encouraged us to improve the service we provide to small children, using different mediation and accessibility strategies linked to the themes and contents stemming from the artworks. Our playful tours of the Sculpture Garden have been conceived with the aim of engaging children and encouraging their interaction with the art in the museum. As the artworks usually allow visitors to explore them in relation with their own bodies - something that is extremely important to children - the Sculpture Garden is a highly suitable space to facilitate such contact.

With *Sectiones mundi*, one of our approaches is to encourage children to get inside the artwork so they can reproduce the sculpture's movement. For that purpose we suggest a game that everybody can join in. Holding hands we make a long line that cannot be broken - this is the challenge

Na *Sectiones mundi*, uma das abordagens que empenhamos propõe a entrada na obra de maneira a reproduzir o movimento da escultura. Para isso, sugerimos uma brincadeira que todos conhecem: a roda ou o caracol. De mãos dadas, formamos uma grande linha que não pode ser quebrada – esse é o desafio lançado para as crianças. Assim, começamos a entrar na obra em direção ao centro. Quando chegamos, só aí soltamos as mãos e ficamos em volta da semiesfera central. Quando olhamos para o desenho em alumínio sobre o concreto, que remete ao formato da própria escultura, nos deparamos com curiosas impressões, e logo ouvimos dos pequenos: “Olha... é onde estamos! Parece um mapa deste lugar!”

A partir do percurso proposto pela obra, as crianças associam a imagem do desenho central à escultura como um todo e começam a imaginar o que seria:

“Nossa, parece um pirulito gigante!”

“Parece uma árvore cortada!”

presented to the children. We then start to enter the artwork, moving towards the centre. Only when we reach the middle can we let go of each other's hands, standing around the central dome. When we look at the aluminium drawings on the concrete - which make reference to the shape of the sculpture itself - the children's inquisitive nature is ignited, and often one of them will say: 'Look, this is where we are. It looks like a map of this place!'

From the journey through the artwork the children associate the image of the central drawing to the sculpture as a whole and start to let their imaginations run free:

'Wow, it looks like a massive lollipop!'

'It looks like a chopped-down tree!'

'It looks like an onion cut in half!'

'It looks like someone threw a stone in a lake...'

After the comments, we sometimes ask questions: 'Are there any shapes in our body that remind you of the image? Look at your hands and see if you find a similar drawing. Look at your fingers,



Denise Milan e [and] Ary Perez
(São Paulo, SP, 1954 e [and] Goiânia, GO, 1954)

Sectiones mundi, 1988

Concreto armado e alumínio
[Reinforced concrete and aluminum]

80 x Ø1560 cm

Coleção [Collection] MAM, doação [gift] Denise Milan

“Parece uma cebola cortada!”

“Parece que jogaram uma pedra em um lago tranquilo...”

Após os comentários, algumas vezes levantamos questões: “Será que tem algum desenho no nosso corpo que lembra esta imagem? Observem as mãos de vocês e vejam se encontram algum desenho parecido. Observem os dedos e olhem para o dedão!” E logo elas descobrem: “Ah, sim, no meu dedão – parece nossa digital! Na verdade, a digital de um gigante!”

Esta última observação aponta para uma descoberta que, além de estar relacionada com a percepção da obra no espaço, direciona o olhar para o próprio corpo. Outro desafio que costumamos propor para as crianças, após percorrerem toda a obra, acontece quando estão reunidas no centro: “Agora, devagar, vamos buscar uma maneira de sair da obra sem pisar na grama.” Às vezes as crianças são tão pequenas que precisamos ajudar na passagem de um bloco de cimento curvado para o outro, às vezes são tão rápidas e destemidas que cumprem a proposta com a maior facilidade. Toda a movimentação estabelece uma situação de jogo e

look at your thumb’. Soon they realise: ‘Oh yes, my thumb. It looks like my fingerprint. Actually, it is a giant’s fingerprint.’

This observation points to a discovery that, as well as being linked to the perception of the work in space, directs the gaze to their own bodies. Another challenge that we usually propose to the children after going around the artwork and gathering in the centre is: ‘Now, we are going to find a way of leaving the artwork without stepping on the grass.’ Sometimes the children are so small that they need help to jump from one concrete block to the other; other times they are so quick and fearless that they complete the challenge in no time. The movement establishes a play situation that is very familiar to them; therefore, they feel at ease and motivated to take part.

In this sense, we carry out a mediation strategy that sees art immersed in the dimension of culture and, therefore, fundamentally in the field of language, as something that organises and defines what we understand as corporeity – the consequence, the effect of the incidence of the symbolic element that structures human subjectivity. In children, this understanding is relevant in a stage

brincadeira que faz parte do cotidiano delas – que, por isso, sentem-se à vontade e motivadas a participar.

Assim, dá-se um trabalho de mediação que concebe a arte imersa na dimensão da cultura, e, portanto, fundamentalmente no campo da linguagem, como algo que organiza e delimita aquilo que aqui tentamos aludir como corporeidade – essa consequência, esse efeito da incidência do registro simbólico que estrutura a subjetividade humana. Nas crianças, tal concepção é relevante por ser visualizada em um momento da vida no qual tudo isso está em plena construção, e o corpo é a grande ferramenta de articulação das relações com o outro e com o espaço. Vale, então, ressaltar que a ação educativa para além de seu atributo pedagógico, supostamente relacionado à aprendizagem e ao conhecimento, está necessariamente implicada no âmbito da constituição do sujeito.

Escolhemos *Sectiones mundi* como referência da abordagem educativa com crianças por ser esta uma obra que tem o privilégio de dialogar com elementos muito significativos e incisivos nas

of life when all this is being built and the body is a great tool for establishing relationships with other people and the space. Therefore, it is worth highlighting that the educational initiatives - more than being connected to learning and knowledge - are fundamentally related to the constitution of the subject.

We have chosen *Sectiones mundi* as a reference to our educational approach with children because it has the privilege to dialogue with very important and incisive elements of mediation with the young audiences welcomed at MAM. The artwork's circular nature is also frequent in the mediated visits' structure, inside and outside the exhibition space. The dynamic between forming and dissolving the circle made of children holding hands evokes both unity and discontinuity, activating different states of perception and attention. The circular shape allows integration and interaction, facilitating listening, gaze sharing and exchange amongst all.

mediações com o público em questão no MAM. A forma circular vivenciada na obra é frequente na própria estrutura organizacional das visitas mediadas com crianças, dentro e fora do espaço expositivo. A dinâmica entre a formação e a dissolução da roda evoca tanto a unidade quanto a descontinuidade, ativando diferentes estados de percepção e atenção. A forma circular permite situações de integração e interação, facilitando a escuta, o compartilhamento de olhares e a troca entre todos.



MIRELA ESTELLES é educadora e contadora de histórias. Atua no MAM desde 2009 e é responsável pelo programa Família MAM.



MIRELA ESTELLES is an educator and storyteller. She has been working at MAM since 2009 and is in charge of the museum's family programme.

EXISTIR
NA CIDADE

LAIMA LEYTON 

EXISTING IN
THE CITY

Durante os nove anos em que trabalhei no MAM Educativo, havia duas situações das quais gostava muito: as conversas com artistas nos períodos que antecediam as exposições, em que eles nos contavam sobre seu processo criativo, sua obra e sua vida; e, com as exposições já montadas, os diálogos sobre arte com o público. Gostava ainda mais quando essas duas situações se uniam, e falávamos com artistas sobre a relação do público com as obras.

Foi um desses momentos que mudou a minha percepção sobre arte até hoje. Em uma conversa, o artista Dudi Maia Rosa atentou para os diferentes estágios de afetação possíveis no contato com uma obra de arte. Citou os três estágios da existência humana, cunhados pelo filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard (apud FRANCO, 2005): o estético, o ético e o religioso. Tomando emprestadas essas diferentes possibilidades de existência, que Dudi transpôs para a arte, passei a refletir sobre as visitas às exposições e em quais estágios as obras podem “tocar” as pessoas.

During my nine years at the MAM Education Department, there were two aspects I really enjoyed: the conversations with the artists in the stages before their exhibitions, when they would talk about their creative processes, body of work and life; and the dialogue about art with the public after the exhibitions' installation. I enjoyed it even more when the two elements came together and we talked to the artists about the audience's reaction to their artworks.

One of these moments changed my perception until this day. In a conversation with artist Dudi Maia Rosa he called my attention to the different possible ways of being touched by a work of art. He cited the three stages of human existence, as defined by Danish philosopher Søren Kierkegaard (Franco 2005): the aesthetical, the ethical and the religious. Borrowing from these three different possibilities of existing, which Maia Rosa had transposed to art, I started to reflect on the exhibition visits and the stages in which the artworks touch the visitors.

The aesthetical stage happens during our first impression: What is attractive? What is distracting?



Marcelo Cidade (São Paulo, SP, 1979)

Transestatal, 2006

Entulhos diversos, plástico, madeira, tijolos, cimento, bebida alcoólica, mangueira e bomba de água [Various debris, plastic, wood, bricks, cement, alcohol, hose and water pump]

Dimensões variáveis [Variable dimensions]

Coleção [Collection] MAM, aquisição [acquisition] Núcleo Contemporâneo MAM

O estético se dá na primeira impressão que temos da obra: o que nela nos atrai? O que nos distrai? Ela é bela? Cores, formas, espaços, tomam nossa atenção? Pode também ser feia, grotesca, estranha? Ou essa obra parece não nos significar nada por enquanto?

Quando não encontramos uma resposta e não nos satisfazemos com a obra em primeira instância, normalmente buscamos, com a ajuda de um educador ou por conta própria, enquadrá-la em algum conceito, construindo um novo significado para ela. Saber informações além de nossas impressões individuais, tais como dados sobre o artista, o período em que a obra foi feita, o lugar de onde veio, entre outras, pode nos ajudar a compreendê-la. Contextos que extrapolam a nossa experiência particular nos levam a um segundo estágio de conexão com a obra, que seria relativo ao estágio ético.

Muitas vezes, insatisfeitos com a busca por beleza ou significado, ficamos pensativos e carregamos a dúvida conosco. O que pode ser aborrecedor de início pode se transformar em algo revelador. Podemos nos lembrar dessa obra em uma outra situação, como um sonho, ou

Is it beautiful? Did the colours, shapes and spaces catch my eye? Can it also be ugly, grotesque or strange? Or perhaps the artwork seems to mean nothing at the moment?

When we don't find an answer and we are not satisfied with the artwork in the first instance, we often attempt - with the help of a mediator or by ourselves - to attach it to some concept, providing it with a new meaning. Being aware of information beyond our individual impressions, such as details about the artist, its period and where it came from, amongst others, can help us understand it. Contexts that go beyond our own personal experience take us to a second stage of connection with the artwork, which is linked to the ethical stage.

Often, when we are not satisfied in the search for beauty or meaning, we ponder and leave with doubts and questions. Something that is upsetting to start with can become very revealing. We can remember the artwork in a different situation, such as in a dream, or related to another context in our lives, thus providing it with a new sense. This is a personal and subjective stage in which we are able to understand the artwork more broadly; and the feeling of being touched by it cannot be

relacioná-la a algum contexto de nossa vida – e, assim, estabelecer um novo sentido para ela. É um estágio pessoal e subjetivo, em que se pode compreender a obra em uma instância mais ampla, e a afetação não pode ser traduzida em palavras ou conceitos. Essa dimensão equivalaria ao estágio religioso de Kierkegaard.

Inspirada nessa reflexão, trago aqui um relato sobre uma experiência minha, com a obra *Transtatal*, de Marcelo Cidade. A obra consiste em um amontoado de entulhos: blocos, telhas quebradas, pedaços de lona e sacos de areia, escombros. Desse amontoado, um líquido emerge, escorre e é direcionado pelas telhas. Cai em uma piscina de mil litros, de onde é recuperado. É como uma fonte, de cachaça. Algumas moedas são jogadas pelo público na piscina de cachaça. O cheiro de cachaça é inebriante e se mistura ao mau cheiro dos entulhos.

Quando a vi pela primeira vez, de pronto me chamou a atenção por ter algo de repulsiva. Me perguntei o que fazia aquele amontoado de lixo dentro do museu. Então, pensei na conexão entre realidades particulares e públicas – a obra trazendo ao debate diversos aspectos da sociedade,

translated into words or concepts. This dimension is equivalent to Kierkegaard's religious stage. Inspired by this reflection, I would like to add here the account of a personal experience with *Transtatal* (2006) by Marcelo Cidade. The artwork consists of a pile of debris, including blocks, broken tiles, pieces of canvas, sandbags, etc. From the rubble, a liquid emerges, running off through the tiles and ending up in a thousand-litre pool, from where it is recovered. It is a fountain, a fountain of cachaça (Brazilian spirit distilled from sugar cane), and some visitors throw coins into it. The alcoholic smell is intoxicating, mixed with the smell that rises from the debris.

When I saw *Transtatal* for the first time, it immediately struck me as something repulsive. I asked myself what that pile of rubbish was doing inside a museum. I then thought about the connection between the private and public realms. The artwork brought forward social aspects; Cidade was talking about the city. However, it was only after leaving the museum and emerging into the context of the metropolis of São Paulo that the artwork made sense. The smell of cachaça reminded me of a tempting *caipirinha* (Brazilian national cocktail made of cachaça) but also the homeless

o Cidade falando da cidade. Porém, foi ao sair do museu e emergir no contexto da grande cidade de São Paulo que a obra me fez sentido. Seu cheiro de cachaça me remeteu a uma saborosa caipirinha, e aos moradores de rua que dormem nas calçadas. A piscina de lona me lembrou das brincadeiras da infância, e dos bailes funk nas lajes das casas e dos barracos. Diversos objetos de nossa selva de pedra, entre entulhos, madeiras, tijolos e cimento, ressoavam a canção “Sampa”, de Caetano Veloso: “Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas. Da força da grana que ergue e destrói coisas belas.”

Nas visitas aos museus, os contatos com diferentes obras podem se resumir ao conceito ou à beleza, à razão ou à emoção. Outros transcendem. Isso acontece de maneira diferente com cada obra e pessoa. Como educadora, gostava de escolher e trabalhar com as obras que me faziam transcender, que seguiam além da primeira impressão e das discussões desencadeadas. Que me despertavam sensações e me evocavam lembranças. Dessa forma, era possível desenvolver estratégias para que cada um pudesse refletir e construir seu sentido único e especial para as obras visitadas.

people that sleep on the pavement. The pool made of canvas reminded me of my childhood and the funk parties on the roof slabs of houses and shanties. Several objects found in our concrete jungle, amongst them rubble, bits of wood, bricks and cement evoked Caetano Veloso's song Sampa: 'The oppressed people, trapped in lines, alleys and shanties. The power of money that erects and destroys beautiful things.'

When visiting a museum, the contact with different artworks can be defined by the concept of beauty, reason or emotion. Others transcend. This happens in a different way for each work and each person. As a mediator, I enjoyed selecting and working with artworks that led me to transcend; that carried on beyond my first impression and the discussions emerging from there; that triggered sensations and evoked memories. Thus it was possible to develop strategies so each visitor could reflect on and establish their own unique and special sense for each visited artwork.

LAIMA LEYTON é formada em Artes Plásticas. Trabalhou no MAM Educativo de 1998 a 2007 em diversas funções, entre elas educadora e coordenadora. Atualmente é DJ e produtora musical no projeto Mixhell.

Referências bibliográficas [Bibliography]

FRANCO, France. *Compreender Kierkegaard*. Petrópolis: Vozes, 2005.

LAIMA LEYTON has a BA in Visual Arts. From 1998 to 2007 she worked at MAM Education Department under different roles, including mediator and coordinator. Currently she is a DJ and music producer for the project Mixhell.

A BANALIDADE DO
INESPERADO

BARBARA GANIZEV JIMENEZ 

THE BANALITY
OF THE UNEXPECTED

O que pode nos surpreender de forma mais intensa? Nós esperamos pelo esperado ou pelo inesperado? O que realmente espero ver quando me olho no espelho ou quando me sento em uma cadeira? Qual é o tamanho de uma mesa e de uma cadeira? O que pode mudar de tamanho? Essas e outras perguntas pareciam-me desnecessárias ou até óbvias, até presenciar o banal ser escancarado por este trabalho artístico.

Inmensa é apenas uma das obras do artista Cildo Meireles que compõem parte do acervo do MAM, a única de caráter escultórico. *Inmensa* conquista pelo tamanho, pelo título, pelo material e, após a convivência que tive em exposição, pelas lembranças que desperta, pela sua leve semelhança perene, e principalmente pela inquietação que nos aflige, inquietação esta causada por sua irreverente “normalidade”.

1. Exposições MAM60 e MAM [na] Oca.
2. Primeira exposição do ano de 2013, com curadoria de Paula Alzugaray e Christine Van Assche, realizada entre 22 de janeiro e 31 de março.

Já exibida algumas vezes pelo museu¹, *Inmensa* integrou, em 2013, a exposição *Circuitos cruzados: o Centre Pompidou encontra MAM*², cujo recorte principal apresentava videoinstalações,

1. MAM60 and MAM [na] Oca exhibitions.
2. First MAM exhibition of 2013, curated by Paula Alzugaray and Christine Van Assche, from 22 January to 31 March.

What can surprise us more intensely? Do we expect the expected or the unexpected? What do I really expect to see when I look at myself in the mirror or when I sit on a chair? What is the actual size of a table or a chair? What can alter size? These and other questions

seemed to me unnecessary and even obvious until I saw an artwork that threw open my understanding of the banal.

Inmensa is not the only Cildo Meireles' work in the MAM-SP collection, however it is his only piece with a sculptural dimension. *Inmensa* succeeds because of its size, title and material - and after spending time with it during exhibition, I now understand it also works because of the memories it unveils, its gentle, permanent familiarity and mainly, the disquiet that it unfolds; a sort of disquiet activated by its irreverent 'normality'.

It has been exhibited a couple of times in the museum¹, including in 2013, when it was part of the exhibition *Circuitos cruzados: o Centre Pompidou encontra MAM*², whose main elements were video

explorações de movimentos e circuitos de imagem. Era uma das obras que fugia da linguagem do vídeo, já que se trata de uma escultura de madeira com aproximadamente 1 metro de largura, 1,20 metro de altura e 1,80 metro de comprimento, localizada no início da Grande Sala, próxima à entrada.

A obra de Cildo Meireles é composta por uma grande mesa apoiada sobre outras quatro pequenas mesas, que, por seu tamanho, poderiam ser interpretadas como bancos. Saindo de uma das arestas da grande mesa há o encosto de uma cadeira, localizada entre dois pés da mesa. Por entre os dois pés frontais da cadeira sai outra menor, e por fim mais uma, totalizando três cadeiras (RIVITTI, 2007).

Inmensa abre caminhos inesperados com o público; ao mesmo tempo que atrai para si olhares desconfiados, também cria elos de familiaridade. Ao ser notada com pouca atenção, casualmente, como apenas um componente daquela grande sala, rapidamente ganhava o lugar de móvel, uma referência de comodidade para o público que circulava espontaneamente. Se nos colocáva-

installations, explorations of movement and image circuits. Meireles' piece was one of the few artworks that broke away from the language of video; it is a wooden sculpture - approximately 1 metre wide, 1.2 metres high and 1.8 metres long - that was placed at the entrance of the Large Exhibition Room.

Inmensa comprises a large table supported by four smaller tables that can be seen as stools, given their size. From one of the edges of the large table emerges the backrest of a chair, between the table's two front feet. And between the chair's two feet, there is another smaller chair and, finally, another even smaller chair, totalling three chairs (Rivitti 2007).

Meireles' artwork opens unexpected pathways to the public as it attracts suspicious looks but also establishes familiarity. If looked at casually, merely as a component of the large room, it swiftly takes the role of furniture, a comfortable reference for the visitors circulating freely around the room. If we stop for a certain amount of time to look at it, it is not unusual to see people running their hands softly on the large table's surface, as if to clean off dust, or getting closer to hold one of the smaller chairs, as if to check its finish.

mos não muito tempo a observá-la, tornava-se comum ver pessoas passando a mão na grande mesa com delicadeza, como que para retirar o pó, ou aproximando-se para tomar uma das pequenas cadeiras nos braços, como que para analisar seu acabamento.

Pode-se dizer que, durante a mediação de uma visita, era quase impossível não abordar a obra, pois esta sempre saltava aos olhos dos visitantes – alguns com olhares desconfiados, questionando sua presença. A primeira relação espontaneamente estabelecida era da obra por ela mesma, e justamente por se tratar de uma composição de objetos comuns, sempre havia a necessidade de dedicar um tempo à sua descrição. Como se houvesse um pressentimento nas pessoas, de crianças a adultos, de que estavam deixando passar algo que “não poderia ser apenas mesas e cadeiras...”.

Tal descrição era a proposta inicial de mediação, um momento em que equilibrávamos os olhares de todos que estavam ali e fazíamos uma vistoria de toda a obra, dando extrema atenção aos detalhes, à composição e à relação entre seus próprios fatores. Ao final desse momento,

During a mediated visit it was almost impossible not to talk about *Inmensa*, as it always caught the visitors' eyes – some of who were suspicious and questioned its presence. The first connection derived spontaneously from the artwork's composition: given it was made of common objects we always had to spend sometime describing it. As if visitors – both adults and children – sensed that they were missing something; 'It could not just be tables and chairs'.

The description was the initial activity proposed by the mediation, a moment to balance everyone's impressions by running a thorough check of the artwork, looking at the smallest details, the composition and the relation to their own elements. At the end of this, many visitors felt relief but also a growing discomfort because their initial individual conclusions – that it was only tables and chairs – were correct.

The furthest an artwork is from the usual ways of reasoning, the most comfortable it feels for those looking at it, as if they expected an eminent difficulty or something that would surprise them visually. However, *Inmensa* presents an extreme paradox to common reasoning as at the same time its apparent

muitos demonstravam uma sensação de alívio, mas também um crescente incômodo, pois aquilo que os olhares individuais tinham constatado antes – a existência apenas de mesas e cadeiras – estava certo.

Quanto mais distante dos caminhos usuais do nosso raciocínio se apresenta um trabalho artístico, mais confortáveis sentem-se aqueles que o observam. Como se já esperassem uma eminente dificuldade ou algo que os surpreendesse visualmente. O que acontecia com *Inmensa* era extremamente paradoxal para um raciocínio comum: ao mesmo tempo que chocava por sua aparente normalidade, por sua “ausência de novidades” em seu contexto, também confundia pela audácia de seu formato, tamanho e composição. Justamente quando seria aceitável encontrar um objeto completamente novo e desconhecido, também seria encontrar apenas uma mesa e uma cadeira, mas de tamanhos e combinações tais que traziam olhares desconfiados.

Quando verificávamos juntos a sequência de objetos que compunham o conjunto da obra, uma nova pergunta ganhava espaço: “Mas então, por que ela está nesta exposição?” Era

normality is upsetting, given the absence of something new in its context, the audacity of its shape, size and composition is also confusing. Just when you expect to see a completely new and unknown object you see a table and a chair, but in sizes and combinations that lead to suspicious looks.

When we talked about the sequence of objects that composed the artwork, a new question emerged: ‘But why is it in this exhibition?’. It was intriguing to explore how the well-polished wood of *Inmensa* could be intrinsically linked to all the videos in the show.

Following a discussion about the exhibition themes – security, surveillance, cameras, videos and closed circuits³ –, *Inmensa* gained a new meaning: a cycle, something that feeds itself, as if it was self-supported, closed and echoing in itself. The closed circuit was not only evidenced by the existence of cameras, but also in *Inmensa* itself.

After uncovering the videos’ procedural and near-sequential nature, *Inmensa* was then seen as serialism in progress, and no longer as a homogenous and fluid cycle. It also became a generating

3. See the artworks *Going around the corner* (1970), by Bruce Nauman; *Interface* (1972), by Peter Campus; and *Present continuous past* (1974), by Dan Graham.



Cildo Meireles (Rio de Janeiro, RJ, 1948)

Inmensa, 1982

Madeira [Wood]

100 x 117 x 186 cm

Coleção [Collection] MAM, aquisição [acquisition] MAM

impressionante como, no meio de tantos vídeos, descobríamos que a madeira bem polida de *Inmensa* podia estar intrinsecamente relacionada com todos eles.

Após discussões a respeito dos temas da exposição – segurança, vigilância, circuito de câmeras, vídeo e circuitos fechados³ –, *Inmensa* ganhava um novo significado: cíclico, de algo que se alimenta, como se ela se autossustentasse, encerrada e ecoando em si mesma. O circuito fechado não estava apenas atestado na existência das câmeras, mas na própria forma de *Inmensa*.

Quando descobríamos a natureza processual dos vídeos e seu caráter quase sequencial, *Inmensa* era avistada com um serialismo em progressão, e não mais um ciclo homogêneo e apenas fluido – mas também um movimento gerador, no qual cada objeto era responsável pela existência do próximo. *Inmensa* estava em circulação constante perante os olhos dos visitantes que a desvendavam.

Como se estivéssemos tirando véus que envolviam a obra anteriormente, uma empolgação crescia; rapidamente pontos de um campo mais sensível eram abordados, eles diziam que “os meno-

3. Ver obras *Going around the corner* (1970), de Bruce Nauman; *Interface* (1972), de Peter Campus; e *Present continuous past* (1974), de Dan Graham.

movement, in which each object was responsible for the existence of the next. *Inmensa* was in constant motion before the eyes of the visitors who unveiled it.

As if removing the veils that previously covered the work, our excitement grew. More sensitive aspects were approached. Visitors would remark ‘the smaller ones support the bigger ones’ when looking at the small tables at the feet of the large table. New poetic readings unfolded as the artwork – that was up until then solid and stationary – gained motion. The possibility of the tables and chairs being a gridlock, such as in León Ferrari’s⁴ work, was now always present.

Visitors now felt more at ease and allowed themselves to crouch down, looking at the object from different angles, getting closer in order to spontaneously create a new point of reference; the body became a way of looking at *Inmensa*. The proportions between the human body and the artwork triggered interest in terms of its nature. Its components were mere common objects familiar to the visitors but now gained a status of architecture, something that hid a functioning rationale of their own.

4. Both artworks were close-by. León Ferrari (Buenos Aires, Argentina, 1920–2013), *Auto pista del Sur*, 1982/2007, blueprint, 106 x 98 cm.

res sustentam os maiores”, e lá estavam as pequenas mesas nos pés da grande mesa. Apareciam leituras poéticas causadas pela movimentação que permitíamos àquela até então sólida e imóvel obra: a possibilidade das cadeiras e mesas serem um engarrafamento, como o de León Ferrari⁴, também eram agora sempre presentes.

De repente os corpos de todos já estavam mais à vontade e permitiam-se agachar, olhar a obra de outros ângulos, aproximar-se, para um novo referencial ser criado espontaneamente: o próprio corpo agora era um caminho de olhar para *Inmensa*. A relação da obra com a escala do corpo humano criava curiosidades a respeito de sua natureza. Seus componentes não passavam de objetos frequentes na vida dos visitantes, mas ali ganhavam um status de arquitetura, algo que escondia uma lógica de funcionamento própria.

4. Ambas as obras estavam próximas. León Ferrari (Buenos Aires, ARG, 1920–2013), *Auto pista del Sur*, 1982/2007, cópia heliográfica, 106 x 98 cm.

Se não nos permitíssemos ser permeados pelas poéticas que *Inmensa* foi causando em cada visitante, toda a experiência vivida seria aqui traduzida com uma sequência quase *ilógica*, já que

If we did not allow ourselves to be filled with the poetics *Inmensa* caused in each visitor, our experience would be almost illogic, as it would be a total paradox and anachronism to obtain two exactly opposed reactions in the same body.

By transcending its own format, *Inmensa* generates reflection on the banality of our daily existence and gaze, at the same time it is expanded in complexity and in an endless cycle of interpretations, unleashed by itself.

BARBARA GANIZEV JIMENEZ is a historian and educator. She has been working at MAM Education Department since 2012.

seria completamente paradoxal e anacrônico obter duas reações exatamente opostas nos mesmo corpos.

Ao transcender seu próprio formato, *Inmensa* traz a reflexão sobre o mais banal que abriga o nosso cotidiano e o nosso olhar, ao passo que se estende em complexidade e em um ciclo infinito de interpretações, desencadeado por si mesma.

BARBARA GANIZEV JIMENEZ é historiadora e educadora. Integra a equipe do MAM Educativo desde 2012.

Referências bibliográficas [Bibliography]

RIVITTI, Thais de Souza. Cildo Meirelles – *Inmensa*. In: HERNÁNDEZ, Andrés I. Martín; SOARES, Carolina (Org.). *Obras comentadas da coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007.

REPEAT AFTER READING,
DE MAURICIO LUPINI:
UMA EXPERIÊNCIA
MULTISSENSÓRIA

DIANA TUBENHLAK 

REPEAT AFTER READING,
BY MAURICIO LUPINI:
A MULTISENSORY
EXPERIENCE

O 31° Panorama da Arte Brasileira, intitulado *Mamõyguara opá mamõ pupé* (traduzido do tupi antigo para o português, significa “estrangeiros por toda parte”), trouxe ao MAM artistas de vários países que se relacionam em suas obras com a arte e cultura brasileiras. A maior parte da mostra foi composta de trabalhos visuais em suas diversas linguagens. Entretanto, ao circular pela Grande Sala do museu, uma melodia era ouvida, proveniente do vídeo *Repeat after reading*. Ela permeava os espaços vizinhos, tornando-se de certa forma uma trilha sonora. Ao circular com os grupos de visitantes ao longo das visitas mediadas, pude discutir esse trabalho e a relação estabelecida com os demais em suas diversas camadas, de acordo com os diferentes repertórios musical e cultural do público.

Mauricio Lupini, artista venezuelano radicado na Itália, criou em 2006 o vídeo *Repeat after reading* – em português, “Repita depois de ler”. Nele, onomatopeias (fonemas que imitam um som) bastante conhecidas da música brasileira são ouvidas em suas gravações originais, ao mesmo tempo que aparecem piscando em forma de texto na tela. As onomatopeias são trazidas da

In 2009, the group show 31° Panorama da Arte Brasileira, titled *Mamõyguara opá mamõ pupé* (in Tupi language, ‘foreigners everywhere’), brought artists from different countries to MAM whose artworks related to Brazilian art and culture. Most of the works exhibited were visual. However, whilst moving around the Large Exhibition Room, visitors would also listen to a tune coming from the video *Repeat after reading*. The music filled the surrounding space as a soundtrack. When showing visitors around during mediated tours, we discussed this piece and its relationship with the other artworks, according to the audience’s specific musical and cultural repertoires.

In 2006, Mauricio Lupini, a Venezuelan artist working in Italy, made the video *Repeat after reading*, in which onomatopoeias (phonemes that imitate a sound), well known in Brazilian music, were

1. Bossa Nova is a Brazilian popular music movement from the late 1950s in Rio de Janeiro. It became one of the best known Brazilian music genres. Its main musicians are João Gilberto, Vinícius de Moraes, Antônio Carlos Jobim and Luiz Bonfá.

edited from their original versions, alongside their words simultaneously flashing on the screen. The phonemes were extracted from João Gilberto’s songs “Bim born” (released in 1958) and *Chega de saudade*, both icons of Bossa Nova¹.



bim

Maurício Lupini (Caracas, Venezuela, 1963)

Repeat after reading (bim bom), 2006

Vídeo, DVD, p&b, sonoro [Video, DVD, b&w, sound]

47"

Coleção [Collection] MAM, doação do artista [gift of the artist] - Panorama 2009

bom

música “Bim bom”, de João Gilberto, lançada em um compacto em 1958, junto com “Chega de saudade”, outro ícone da bossa nova¹.

Os ouvidos familiarizados e atentos acompanham as onomatopeias do refrão, contemplando mentalmente a sequência da letra, que não aparece no vídeo: “É só isso o meu baião / E não tem mais nada não / O meu coração pediu assim, só.”

Lupini, além da referência direta à bossa nova, tangencia em sua produção audiovisual o design gráfico e a poesia concreta², já que a família tipográfica do texto onomatopeico se aproxima das usadas pelos artistas gráficos contemporâneos ao movimento musical da década de 1950. A repetição dessas sílabas cria um jogo visual e sonoro que pode remeter à poesia concreta.

Do processo de criação de Mauricio Lupini ao produto final,

1. A Bossa Nova é um movimento da música popular brasileira surgido no final da década de 1950 no Rio de Janeiro. Tornou-se um dos gêneros musicais brasileiros mais conhecidos em todo o mundo. Seus principais compositores são João Gilberto, Vinícius de Moraes, Antônio Carlos Jobim e Luiz Bonfá.

2. A poesia concreta surgiu junto com o Concretismo na década de 1950, incorporando aspectos geométricos à poesia. Em 1952, a poesia concreta tem seu marco inicial com a publicação da revista *Noigrandes*, fundada por três poetas: Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos.

Familiar to Brazilian ears, the visitors listened attentively to the main chorus' onomatopoeias, mentally following the sequence of the lyrics that were not shown on the screen: 'This is all my *baião* / and there is nothing else / my heart wanted it just like this.'

In addition to a clear reference to Bossa Nova, Lupini's audio-visual piece touches on graphic design and Concrete Poetry², as the font used for the onomatopoeias is similar to the one used by graphic designers at the time of the 1950s' musical movement. The repetition of syllables creates an audio and visual game that could evoke Concrete Poetry.

From the creative process to the final product of *Repeat after reading*, it is worth highlighting Lupini's choice of video as a medium, encouraging the interaction with other mediums and providing the spectators with a synesthetic experience.

In order to analyse the artist's choice of video as a medium, it is necessary to understand this

2. Concrete Poetry came into existence at the same time as Concretism - in the 1950s - and it incorporated geometric aspects to poetry. Concrete Poetry's initial landmark is the publication of the magazine *Noigrandes* in 1952, which was founded by three poets: Décio Pignatari, Haroldo de Campos and Augusto de Campos.

Repeat after reading, a escolha do vídeo merece ser destacada, já que foi essa linguagem que proporcionou o encontro das demais e ofereceu uma experiência sinestésica ao espectador. Para analisar a escolha do vídeo pelo artista, faz-se necessário compreender esse meio expressivo como território heterogêneo, de contaminação, que propicia o fluxo entre diferentes linguagens. A professora e pesquisadora Christiane Melo (2008) conceitualiza a contaminação como “um tipo de ação estética descentralizada em que o vídeo se potencializa como linguagem a partir do contato com outra linguagem”. Dessa forma, podemos afirmar que em *Repeat after reading* o encontro entre o som e a imagem acontece de forma fluida e indissociável.

Para Melo,

a ideia central da contaminação do vídeo diz respeito a compreender que o vídeo não pode ser considerado nessas manifestações como um produto acabado de linguagem, mas sim como um processo, em que as outras linguagens e seus reflexos coparticipam da experiência artística sem um estatuto hierárquico. Nos procedimentos de contaminação do

means of expression as heterogeneous, contaminating and able to provide a flow between different languages. Lecturer and researcher Christiane Melo (2008), defines contamination as a ‘type of decentralised aesthetical action in which the video is strengthened as a language from the contact with another language’. In this sense, we can argue that in *Repeat after reading* the encounter between sound and image happens in a fluid and indissoluble way.

In Melo’s own words (2008):

The central concept of video contamination is the understanding that video cannot be seen as a finished language product but as a process in which other languages and their manifestations co-participate in the artistic experience, without any hierarchy. In the video contamination process, its language is regarded in relation to the other languages, as an incessant convergence of contraries, generating synthesis and poetic potential.

In *Repeat after reading*, the spectator has an experience that is both visual and audial, as the music does not exist without the image of the black letters flashing onto the white background, generat-

vídeo, a sua linguagem é colocada em discussão a partir de outras linguagens, como uma convergência incessante de contrários, geradora de síntese e potencialidade poética.

Em *Repeat after reading*, o espectador passa por uma experiência simultaneamente visual e sonora, já que a música não existe sem a imagem das letras pretas que piscam sobre fundo branco, criando movimento. Yara Borges Caznok (2003) atribui ao movimento o estímulo de diferentes canais sensoriais:

o conceito de percepção está assentado sobre a crença de que os objetos, em si, encerram propriedades que se assemelham ou que se diferenciam, solicitando ora união, ora separação dos sentidos. O mais claro exemplo dessa concepção é o atributo movimento, presente em diferentes objetos e eventos, e que aparece como estímulo comum a diferentes canais sensoriais.

A escolha da linguagem do vídeo de Mauricio Lupini é de extrema coerência, já que é essa linguagem que permite o encontro de diferentes formas de expressão artísticas no objeto analisado. O

ing movement. Yara Borges Caznok (2003) relates movement to the stimulus of different sensory channels:

The concept of perception is based on the belief that objects hold in themselves properties that are similar or different, which sometimes require the union, and other times the separation of senses. The clearest example is movement, present in different objects and events and appearing as a common stimulus for different sensory channels [-].

Lupini's choice of video as a medium is extremely coherent as it allows the encounter of different forms of artistic expression within the analysed object. The video generates dialogue and opens up a way to the convergence of the arts, and, given its audio-visual nature, offers the spectator a multisensory experience.

vídeo cria o diálogo e abre caminho para o encontro das artes e, por sua característica audiovisual, proporciona a experiência multissensorial do espectador.

DIANA TUBENCHLAK atuou como educadora no MAM e foi responsável pelos Programas Contatos com a Arte e Escolas Parceiras de 2012 a 2015.

Referências bibliográficas [Bibliography]

MELO, Christiane. O diálogo entre as linguagens. In: *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac, 2008.

CAZNOK, Yara Borges. A unidade dos sentidos. In: *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Unesp, 2003.

DIANA TUBENCHLAK worked as an educator at MAM and, from 2012 to 2015, was in charge of the Contacts with Art and Partner Schools programmes.

AS CARIMBADAS
DE CARMELA

MARIANA TREVAS 

CARMELA'S
RUBBER STAMPS

Na exposição MAM [na] Oca, inaugurada em outubro de 2006, que apresentou um grande recorte de arte brasileira do acervo do museu, mais de vinte arte-educadores criaram percursos distintos pelos corredores e salas do prédio projetado por Oscar Niemeyer. Tínhamos à disposição um enorme ateliê, onde desenvolvemos muitas atividades, além do espaço externo do parque do Ibirapuera, que também foi muitas vezes utilizado.

Para apresentar uma obra de arte para o público geral, sobretudo para crianças e adolescentes, costumava inicialmente falar um pouco da importância de um museu, da história do Museu de Arte Moderna de São Paulo e de como o acervo foi constituído. Posteriormente, percorria o espaço da Oca com o grupo, fazendo um recorte na exposição determinado pelos interesses dos visitantes, discutindo por volta de dez obras. Terminava a visita propondo uma atividade.

Uma obra bastante trabalhada e importante na constituição do acervo do museu, presente no “Subsolo: território de sombras”¹ da Oca, foi a obra sem título, 1977, da série *Carimbos*, produzida

1. Recorte curatorial da exposição MAM [na] Oca. A curadoria do subsolo da Oca foi feita por Tadeu Chiarelli.

107

1. Sub-theme of the exhibition MAM [na] Oca curated by Tadeu Chiarelli.

For the exhibition MAM [na] Oca - opened in October 2006 - which presented a general overview of Brazilian art in the MAM Collection, twenty art-educators created twenty different routes through the corridors and rooms of Oca, the nearby building designed by Oscar Niemeyer. We had a large studio space at our disposal, where many activities were developed, as well as the outdoor space of Ibirapuera Park, which was often used.

In order to introduce a work of art to the general public, especially to children and teenagers, we would, initially, talk briefly about the importance of museums in general and MAM specifically, and how the collection came into existence. Subsequently, we would tour the Oca with the group, looking at the exhibition according to the visitors' interests, focusing on ten artworks. The visit ended with the proposition of an activity.

One of the most used works and an important landmark in the constitution of the museum's collection - exhibited in the basement section under the title “Subsolo: território de sombras”¹ - was

por Carmela Gross², artista plástica desde a década de 1960. Outras quatro obras suas integram a coleção do museu: *Gancho* (1995), *Instalação* (1995), *Eu sou Dolores* (1999) e *Arlequim* (2002). Os desenhos que compõem a obra configuram uma série preparatória, de pesquisa, ou antecedentes, segundo e-mail trocado com a própria autora. Eles são distintos da série final, composta por oitenta imagens, produzida entre os anos de 1977 e 1978.

A obra traz diversas manchas, rabiscos ou traços fortes, que poderiam ser desenhos feitos a carvão, lápis ou mesmo pinceladas de tinta preta. A artista padroniza o desenho usando o recurso da matriz, um molde, mais precisamente um carimbo de madeira com uma figura em relevo marcada na película de borracha. O mesmo desenho é carimbado a tinta em seis folhas de papel repetidas vezes, em cada folha em uma direção distinta, compondo seis diferentes grandes imagens.

Em um artigo de 1978, o historiador da arte Walter Zanini afirma sobre “Os carimbos de Carmela”: “Normalmente manipulado

2. Site oficial da artista: <www.carmelagross.com.br>.

an untitled piece (1977) by visual artist Carmela Gross², part of the series *Carimbos*. Four other works by the same artist - who has been producing since the 1960s - are also part of the museum's collection: *Gancho* (1995), *Instalação* (1995), *Eu sou Dolores* (1999) and *Arlequim* (2002).

2. Artist's official site: <www.carmelagross.com.br>.

The drawings that compose the piece are part of a preparatory, exploratory or anterior series, according to emails exchanged with the artist. They are different from the final series, which is made up of eighty images produced between 1977 and 1978.

It has several stains, scribbles or strong lines, which could be drawings made with charcoal, pencil or black ink strokes. The artist standardises the drawings using a matrix, a pattern, or more precisely, a wooden stamp with a shape in relief carved onto the rubber. The same drawing is repeatedly stamped with ink on six sheets of paper. On each sheet the stamps are made in a different direction, composing six different large images.

In a 1978 article, art historian Walter Zanini wrote: 'Normally used for bureaucratic purposes, the

para fins burocráticos, a autora serve-se de sua práxis – a automatização do gesto – para a definição da uniformidade da leitura signíca.”

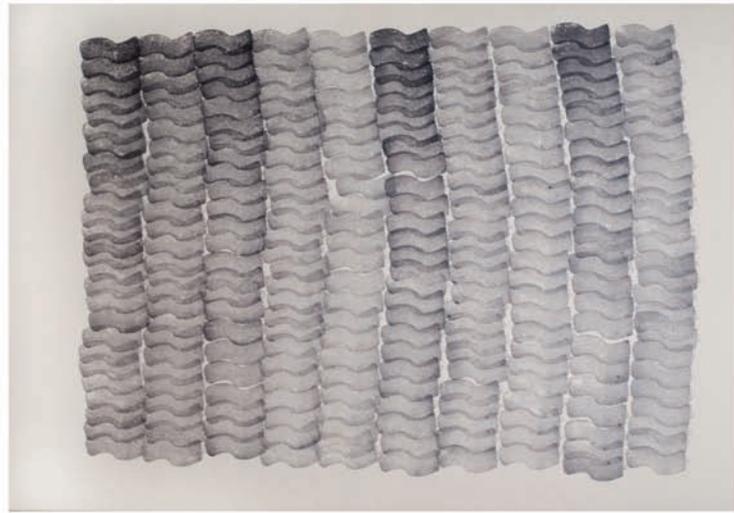
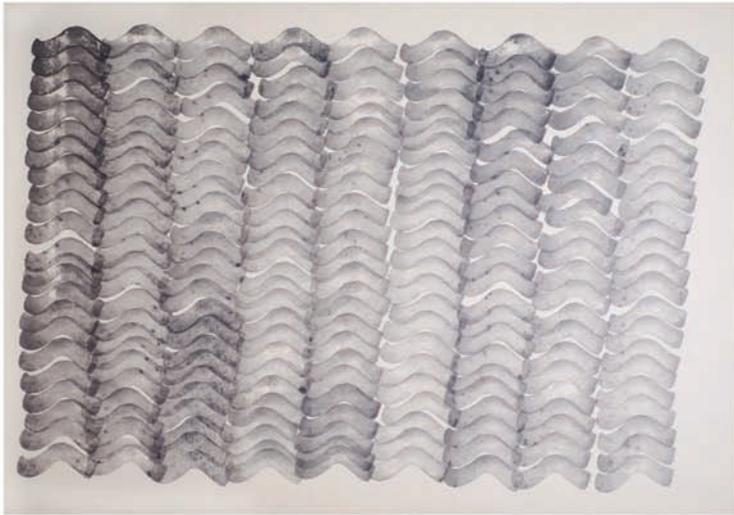
O carimbo é um instrumento comumente usado pelo burocrata, funcionário administrativo que está preso a uma rotina de trabalho repetitiva, exercendo as mesmas funções todos os dias. Imediatamente vem à cabeça o ruído seco das carimbadas, diversas vezes (“tum, tam, tum, tam, tum, tam”). Barulho monótono e gesto que cansa. Carmela brinca com a burocratização, repetição de um ato que deve ser livre, solto.

Existe uma negação da ideia tradicional de arte, as carimbadas se distanciam de uma pintura figurativa. A arte conceitual que tem início na década de 1960 nos Estados Unidos e na Europa tenta aproximar a arte presente nas grandes instituições da realidade das pessoas. Passam a aparecer cópias de xerox, fotografias, mapas, textos nas coleções dos museus e galerias. Parafraseado o artista estadunidense Sol Lewitt (1999), um dos precursores:

109

artist uses the stamp praxis - the automation of the gesture - to define the uniformity of signs.’
The stamp is commonly used by bureaucrats, administrative staff who are locked into a repetitive work routine, carrying out the same task day after day. The dry sound of stamping immediately comes to mind, banging ‘tum, tam, tum, tam, tum, tam’. A monotonous sound and a tiring gesture. Gross plays with bureaucratisation, the repetition of an act that must be free, loose.
The traditional idea of art is negated and the stamps move away from a figurative painting. Conceptual art that emerged in the beginning of the 1960s in the United States and Europe attempted to make the art exhibited in large institution closer to people’s lives. We started to see photocopies, photographs, maps and texts in museums and galleries. In the words of Sol Lewitt (1999), one of its precursors:

In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes art.



Carmela Gross (São Paulo, SP, 1946)

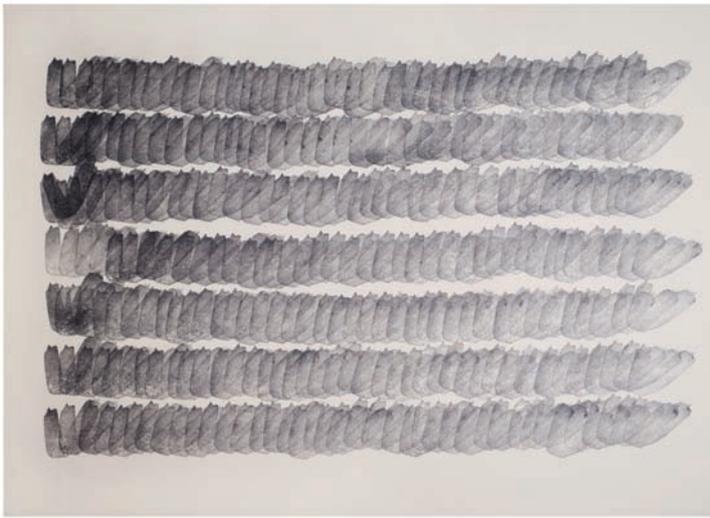
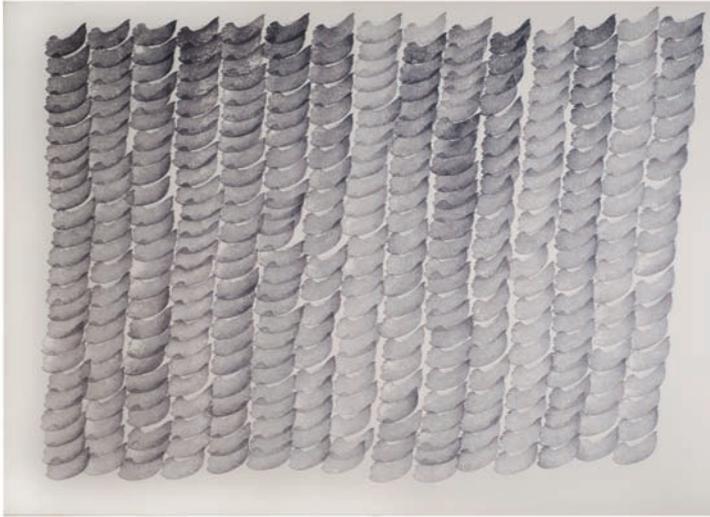
Sem título (da série [from the series] *Carimbos*), 1978

Carimbo sobre papel [Stamp on paper]

155 x 329 cm

Coleção [Collection] MAM, Fundo para aquisição de obras para o acervo do MAM

[Fund for the acquisition of artworks for the MAM Collection]



Na arte conceitual, a ideia do conceito é o aspecto mais importante do trabalho. Quando o artista usa uma forma conceitual de arte, quer dizer que todo o planejamento e as decisões são feitos antes e a execução é uma questão mecânica. A ideia torna-se uma máquina que constrói a arte.³

Há alguns anos, no próprio MAM, fiz um curso de desenho com o artista plástico Dudi Maia Rosa. A primeira afirmação dele no ateliê, em que eu e outros amadores inseguros hesitávamos em colocar o lápis sobre o papel, foi resumidamente a seguinte: desenhar é como andar de bicicleta, todo mundo pode, basta se soltar e exercitar. Ao longo do semestre, fomos percebendo que esse era mesmo o percurso para alcançar um desenho expressivo.

Carmela, além de artista, é professora de artes plásticas na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) desde 1972. Ela foi uma das idealizadoras do movimento Arte na Praça com outros artistas, cuja proposta era desenvolver atividades de desenho e pintura com crianças, tanto na pra-

3. Tradução livre de Ana Cândida Avelar.

Some years ago I attended a drawing course at MAM with the visual artist Dudi Maia Rosa. His first statement in the studio - whilst myself and other insecure amateurs hesitated in putting pencil to the paper - was, in short: 'drawing is like riding a bike, everyone can do it, all you need to do is let go and practice.' Throughout the course, we came to realise that this also applies to expressive drawing.

As well as an artist, Gross has been a visual arts lecturer at Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) since 1972. She was one of the founders of the movement Art in the Square (*Arte na Praça*), which proposed to carry out drawing and painting activities with children both at Dom Gaspar Square in the city centre and at Ibirapuera Park, between 1965 and 1972. Following Maia Rosa's advice and Gross' drawings' bureaucratisation, the proposed activity after the visit was to create a drawing with chalk, charcoal or pencil and then try to reproduce it numerous times, forming a big cluster, an accumulation from which emerged another image, without stamps or patterns. The way an exercise should be.

ça Dom Gaspar, na área central de São Paulo, como no próprio parque Ibirapuera, entre os anos de 1965 e 1972.

Seguindo a teoria de Dudi e a burocratização do desenho de Carmela, a atividade proposta após a visita era criar com giz, carvão ou lápis um desenho autoral, e depois tentar reproduzi-lo repetida vezes, formando um grande conjunto, um acúmulo, uma outra imagem. Sem carimbos ou matrizes! Como deve ser um exercício.



MARIANA TREVAS atuou como educadora no MAM e hoje é produtora e pesquisadora na área das artes visuais.

Referências bibliográficas [Bibliography]

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Carmela Gross*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

_____. Quasares – Quase estrelas. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 9 out. 1983. Folhetim, p. 8-9.

CHIARELLI, Tadeu et. al. *MAM [na] Oca: arte brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007.



MARIANA TREVAS worked as an educator at MAM and is currently a producer and researcher in the field of visual arts.

LEWITT, Sol. Parágrafos sobre arte conceitual. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Ed.). Conceptual art: a critical anthology. Trad. Ana Cândida Avelar. Cambridge (MA)/London: MIT, 1999. p. 16.

MESQUITA, Ivo et al. Carmela Gross: um corpo de ideias. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.

ZANINI, Walter. Os carimbos de Carmela. Folha de S.Paulo, São Paulo, 9 jul. 1978.

QUANDO AS CORTINAS
FECHAM, AS MÁSCARAS
CAEM: UMA PERFORMANCE
DO PÚBLICO

GREGÓRIO SANCHES 

WHEN THE CURTAINS
CLOSE THE MASKS SLIP:
A PUBLIC PERFORMANCE

Dentro das salas expositivas do museu existem algumas paisagens sonoras. Elas são compostas por diversos sons: do ar condicionado; dos fones de ouvido de um vídeo; dos grupos escolares conversando entre si, dos seus passos. Essas paisagens funcionam em uma espécie de silêncio ruidoso, um mantra particular na experiência que se tem ao visitar algumas exposições.

Ritmados nessa toada, somos despertados quando ouvimos uma buzina soar alta em algum lugar do salão. Logo após, surgem vozes em rebuliço, medrosas e gargalhantes. Algumas pessoas correm. Seguindo seus rastros, encontramos no chão, já rodeado por elas, um palhaço¹.

Ele, desajeitado, inerte, segura em uma das mãos uma buzina retorcida. Aguardamos um pouco na esperança de vê-lo buzinar, mas nada acontece. Ele está parado, e assim continua.

Começamos a duvidar se foi ele quem tocou a buzina. Pessoas provocam, tentam incentivá-lo a tocar novamente, sem sucesso. Alguns começam a indagar o que é esse palhaço. Há

1. A origem da palavra palhaço vem do italiano *paglia*, ou seja, palha. Remete aos bonecos feitos de palha, como os espantalhos, ou aos tecidos que recobriam estofados e almofadas, preenchidos de palha, que confeccionavam as roupas desses artistas.

1. The origin of the word palhaço (clown, in Portuguese) is from the Italian *paglia*, which means straw. This evokes dolls made of straw, such as scarecrows, and the fabric used to cover upholstered furniture and cushions filled with straw that were also used to make clown suits.

Inside the museum's exhibition room there are always sound landscapes made of several sounds: air-conditioning, video earphones, the chatter of school children, the footsteps of visitors. These landscapes operate in a certain noisy silence, a distinct mantra of the experience of visiting an art exhibition.

Under the rhythm of these sounds, visitors are awakened by a loud horn blowing somewhere in the room, which is followed by voices - some boisterous, others timid or laughing. Some people run. By following their footsteps, we find a clown¹ on the floor already surrounded by other visitors. The clown, clumsy and listless, holds a horn in his hand. People wait hoping he will blow his horn again, but nothing happens. He is still and remains so.

Visitors start to wonder if it was him who blew the horn in the first place. People tease him trying to encourage him to blow it again to no avail. Some start to question who the clown is. Is there anyone

alguém dentro da fantasia ou é apenas um boneco? Procuram sensores ao redor, na expectativa de acionar algum dispositivo que toque a buzina, mas nada encontram. Repararam que há um pequeno movimento na altura da barriga do palhaço em uma cadência leve que sobe e desce o pano. Uma respiração!

Então há alguém dentro da fantasia.

Mas por que não responde, por que continua indiferente a nós?

Reparando bem, parece um boneco de pano. Suas pernas são compridas demais para serem de uma pessoa. Não vemos nenhum pedaço de pele, tudo que há é uma roupa colorida. Seus pés são os clássicos pés de palhaço, muito grandes e com sapato de bico largo. Ao redor do pescoço há um tule bufante. Sobre ele, o palhaço usa uma máscara de papel machê, pintada a lápis. Um pouco assustadora, na verdade. As cores são escuras e borradas. Não é alegre como o palhaço do circo. Aquele sorri, pula, brinca, cai e nos faz rir. Este é seu oposto, está parado, sentado, não reage. Não se anima nem com a nossa empolgação de desvendá-lo. É um mistério que dá indícios do que é, mas não se revela.

inside the costume or is it only a doll? They look around for sensors hoping to be able to active a device that would sound the horn but nothing is found. They notice a slight movement around the clown's waist, his clothes moving up and down.

He is breathing!

So there is someone inside the costume after all.

Why doesn't he answer; why is he indifferent?

Looking closer, he looks like a rag doll. His legs are too long to be a person's. They cannot see skin; everything is covered in colourful clothes. His feet are classic clown feet, huge and wearing large pointy shoes. Around his neck, he is wearing a bouffant collar made of tulle. On his face he has a paper mache mask, painted with pastel, a bit creepy looking. The colours are dark and blurred. He is not happy like a circus clown who smiles, jumps, plays, falls and makes us laugh. He is the opposite; he is still, seated, reactionless. He is not moved by people's excitement in uncovering who he is. He is a mystery that offers hints but cannot be revealed.

Talvez aquele movimento na barriga seja apenas um dispositivo usado para simular a presença de alguém lá dentro. Uma brincadeira com o público para descobrir a vida que habita as coisas.

Parte das pessoas já se foi, sobraram algumas poucas que ainda esperam vê-lo tocar a buzina. Logo se cansam e também continuam sua visita no museu, como se nada tivesse acontecido. Mas aconteceu.

A buzina os tocou.

A obra *Palhaço com buzina reta – monte de irônicos*, da artista Laura Lima, pode ser considerada um acontecimento quando em exposição. Ela foi apresentada pela primeira vez no MAM no *Panorama 2007 – Contraditório* – e, desde sua estreia, tem um grande poder de sensibilização do público para a obra de arte. Não somente para si mesma, mas na atenção para todas as obras ao redor.

Maybe the movement on the clown's belly is a device used to simulate the presence of someone inside the suit, playing with the audience in an attempt to uncover life within things.

Some people leave, a few are still waiting to see him blow the horn. Soon they give up and continue their museum visit as if nothing had happened; but something did happen.

The horn touched them.

Laura Lima's *Palhaço com buzina reta – Monte de irônicos* can be considered a happening within the exhibition. It was presented for the first time at MAM's *Panorama 2007 – Contraditório* – and since then it has enjoyed a great power to touch the public, both in relation to the work itself and all surrounding works.

According to the artist, the series *Monte de irônicos* (2005-07) are clowns. The name of the series means 'a pile of ironic things'; 'pile' meaning an undefined number or a 'mountain' of things. It is a landscape-word.

Segundo a artista, a série *Monte de irônicos* (2005/07), são palhaços. Um monte é um “tanto”, uma “porção”, como também uma “montanha”. É uma palavra-paisagem.

A presença desses palhaços no espaço expositivo equivale às duas coisas, tanto em forma como em conteúdo. Para Laura Lima, a montagem ideal é que ele seja um objeto esquecido, jogado no espaço, sem protagonismo algum; que ele entre em uma exposição cuja proposta curatorial não encaixe, como se este monte tivesse sido “jogado” ali (LIMA, 2014).

Então, a partir da ação proposta pela artista, dois atores se revezam ao longo do dia encarnado o papel desse palhaço abandonado pela exposição, tendo por função ficarem parados o máximo que puderem, tocando a buzina poucas vezes ao dia. A essa ação a artista dá o nome de “instância”, diferenciando-se da performance convencional na medida em que não é a própria artista que a realiza (ITAÚ, 2009).

Assim, a obra, concebida para trabalhar algumas relações de ambiguidade com o público, requer que a instituição (museu) e de seus participantes conservem o seu mistério, que não deverá ser

The presence of the clowns in the exhibition space has both meanings in terms of form and content. For Lima, the ideal display is the clown as a forgotten object, tossed into the space, with no obvious role, not fitting the curatorial proposal, as if that ‘pile’ had been just dumped there (Lima 2014).

For the performance proposed by the artist, two actors rotate throughout the day in the role of the clown abandoned in a corner of the exhibition. They must be as still as possible, blowing the horn only a few times a day. Lima calls this action an ‘instance’ in opposition to conventional performances, as the action is not carried out by the artist herself but by actors (Itaú 2009).

Therefore, Lima’s clown – a performance designed to deal with ambiguous relations with the public – requires that the institution (museum) and the viewers preserve the mystery, which should not be easily revealed. The figure of the clown itself triggers emotions of love and hate in different people. If for some the clown is a central piece of humour, for others it creates fear. His mask simultaneously reveals and hides. His seated position means he is half standing,



Laura Lima (Governador Valadares, MG, 1971)

Palhaço com buzina reta - monte de irônicos, 2007

Máscara de papel machê e lápis óleo, roupa de palhaço de tecido, colarinho de tule, sapatos de couro, buzina e tubos de PVC [Paper mache mask and pencil oil, fabric clown suit, tulle collar, leather shoes, horn and PVC pipes]

Coleção [Collection] MAM, Prêmio aquisição [acquisition Prize] Telefônica - Panorama 2007

facilmente revelado. A própria figura do palhaço desperta amor e ódio em diversas pessoas. Se, para alguns, o palhaço é a figura central no embate com o humor; para outros, o palhaço enlaça grandes temores. Sua máscara ao mesmo tempo o revela e o esconde. Sua posição sentada o deixa metade em pé e metade deitado, em uma suspensão do movimento. Será que ele vai levantar? Sua inércia confunde a pessoa com a coisa, o ser com o objeto. Quando nada acontece, muita coisa se passa. Há sempre um porvir em latência.

Existe um profundo caráter pedagógico nessa ação da deixa de si no espaço. Enquanto um espera (palhaço), o outro investiga (espectador). E essa investigação pode se dar pelas mais variadas ferramentas. As pessoas se movimentam em torno do palhaço, pedem para ele fazer algo. Procuram dispositivos eletrônicos escondidos. Batem palmas. Não são raros os relatos de violência verbal e física contra ele. O palhaço é uma dupla revelação, do intérprete e do espectador. Quem é o palhaço nessa relação, afinal (CHAIMOVICH, 2012)?

A própria história do palhaço ao longo dos séculos ilustra essa dicotomia. Um famoso tipo de

half lying down, in a suspended movement. Is he going to stand up? His inertia blends the person and the thing, the being and the object. When nothing happens, a lot is happening. There is always something waiting to happen.

The action of leaving oneself in space has a profound educational impact. While someone is waiting (the clown), someone else is investigating (the spectator). And all sorts of strategies can be used in the investigation. People move around the clown or ask him to do something. They look for hidden devices; they clap their hands. Verbal or physical abuse against the clown is not unknown. The clown is a double revelation: the performer and the spectator. Who is the clown in this relationship after all (Chaimovich 2012)?

The history of clowns down through the centuries illustrates this dichotomy. A well-known type of clown, the court jester, was the only person who could insult the king without losing his head. Since he was a jester he was not to be taken seriously. Someone else's laughter was at the same time his shield and weapon against the social norms of the time.

palhaço, o bobo da corte, era o único que poderia afrontar o rei sem perder sua cabeça. Sendo ele um bobo, ninguém poderia o levar a sério. A risada alheia era ao mesmo tempo seu escudo e sua arma contra alguns costumes sociais de seu tempo.

Essa revelação do mundo por meio da subversão nos fornece ferramentas para dialogarmos de maneiras distintas com o nosso entorno. Sem nos darmos conta, já estamos em um embate que vai além da questão se o *Palhaço de Laura Lima* é ou não uma pessoa. Essa pergunta-máscara começa a ser direcionada para nós mesmos.

Mesmo que saibamos que há uma pessoa dentro da fantasia do palhaço ao final da visita, pouca coisa muda em relação à experiência vivida. No final, a buzina que nos chamou tanta atenção continua a ressoar em silêncio. Continua a nos indagar sobre as máscaras do mundo.

GREGÓRIO SANCHES é historiador e educador. Trabalha no MAM Educativo desde 2007 e é professor do Programa Igual Diferente.

Revealing the world by means of subversion gives us tools to interact in different ways with our surroundings. Without realising, the question goes beyond whether Lima's clown is or isn't a person. The mask-question is turned on ourselves.

Even if at the end of the visit we know there was someone inside the clown suit, little is changed in relation to the experience. In the end, the horn that caught our attention continues to resonate in silence; it continues to question us about this world's masks.

GREGÓRIO SANCHES is a historian and educator. He has been working at the MAM Education Department since 2007 and is a lecturer at the programme 'Same Different' (*Igual Diferente*).

Referências bibliográficas [Bibliography]

ITAÚ CULTURAL. *Caderno do professor investigador – Ação arte contemporânea*. São Paulo: Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural, 2009. p. 44-5.

CHAIMOVICH, Felipe. *Obra comentada. Moderno MAM*, São Paulo, n. 13, jan./fev./mar. 2012. p. 35.



**MUSEU DE ARTE MODERNA
DE SÃO PAULO**

DIRETORIA [BOARD]
PRESIDENTE [PRESIDENT]
Milú Villela

VICE-PRESIDENTE EXECUTIVO
[EXECUTIVE VICE PRESIDENT]
Alfredo Egydio Setúbal

VICE-PRESIDENTE SÊNIOR
[SENIOR VICE PRESIDENT]
José Zaragoza

VICE-PRESIDENTE INTERNACIONAL
[INTERNATIONAL VICE PRESIDENT]
Michel Claude Julien Etlin

DIRETOR JURÍDICO
[LEGAL DIRECTOR]
Eduardo Salomão Neto

DIRETOR FINANCEIRO
[FINANCE DIRECTOR]
Alfredo Egydio Setúbal

DIRETOR ADMINISTRATIVO
[ADMINISTRATIVE DIRECTOR]
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

DIRETORES [DIRECTORS]
Cesar Giobbi
Daniela Villela
Eduardo Brandão
Orandi Momesso

CONSELHO [COUNCIL]
PRESIDENTE [PRESIDENT]
Pedro Piva

VICE-PRESIDENTE
[VICE PRESIDENT]
Simone Schapira

MEMBROS [MEMBERS]
Adolpho Leirner
Alcides Tapias
Ana 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 B. Pereira de Almeida
Roberto Mesquita
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 Constantini
José Luis Vittor
Patrícia Cisneros
Robert W. Pittman

CONSELHO CONSULTIVO DE ARTE
[ART ADVISORY COUNCIL]
Aracy Amaral
Paulo Venancio Filho

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
Dario 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
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

EQUIPE [STAFF]

PRESIDENTE [PRESIDENT]
Milú Villela

CURADOR [CURATOR]
Felipe Chaimovich

SUPERINTENDENTE EXECUTIVO
[MANAGING DIRECTOR]
Bertrando Molinari

ADMINISTRAÇÃO [ADMINISTRATION]
GERENTE [MANAGER]
Nelma Raphael dos Santos

FINANCEIRO [FINANCIAL]
COORDENADOR [COORDINATOR]
Jorge Cavalcanti Araújo Neto

ASSISTENTES [ASSISTANTS]
Luiz Custódio da Silva Junior
Rafael Aurichio Pires
Thamiris Bianchi Leme
Tiago Alves Felipe

LOJA [SHOP]
COORDENADORA [COORDINATOR]
Solange Oliveira Leite

ASSISTENTE [ASSISTANT]
Romário Rocha Neto

VENDEDORAS [SALES ASSISTANTS]
Filomena Pitta Pecego
Maria Aline Rodrigues Costa

PROJETOS [PROJECTS]
ASSISTENTE [ASSISTANT]
Julise de Freitas

PATRIMÔNIO
[PREMISES & MAINTENANCE]
COORDENADOR [COORDINATOR]
Estevan Garcia Neto

ASSISTENTES [ASSISTANTS]
Alekiçom Lacerda
Carlos José Santos
Douglas Peçanha da Silva
José Ricardo Perez

TECNOLOGIA
[INFORMATION TECHNOLOGY]
COORDENADOR [COORDINATOR]
Jorge Cavalcanti Araújo Neto

ESTAGIÁRIOS [INTERNS]
Esdras Torres Batista
João Paulo Garcia Santos

ASSESSORIA DA PRESIDÊNCIA
[PRESIDENT'S OFFICE]
ASSISTENTES [ASSISTANTS]
Ângela de Cássia Almeida
Anna Maria Temoteo Pereira
Barbara L. G. Daniselli da Cunha Lima
Valeria Moraes N. Camargo

COORDENADORA RELAÇÕES
INSTITUCIONAIS
[INSTITUTIONAL AFFAIRS
COORDINATOR]
Magnólia Costa

ASSOCIADOS [MEMBERS]
COORDENADORA [COORDINATOR]
Roberta Alves

ASSISTENTE [ASSISTANT]
Daniela Cristina da Silva Reis

ATENDIMENTO / RECEPÇÃO
[RECEPTION]
Caroline Padilha da Silva
Cleia Kelly dos Santos Lima

APRENDIZ [APPRENTICE]
Nicolly de Sousa Martins Galvão

BIBLIOTECA [LIBRARY]
COORDENADORA [COORDINATOR]
Maria Rossi Samora

BIBLIOTECÁRIA [LIBRARIAN]
Léia Carmen Cassoni

ESTAGIÁRIA [INTERNS]
Patricia Mara Pinto da Silva

CLUBE DE COLECIONADORES
DE GRAVURA, FOTOGRAFIA
E DESIGN [PRINT, PHOTO AND
DESIGN COLLECTORS' CLUB]
COORDENADORA [COORDINATOR]
Maria de Fátima Perrone Pinheiro

ASSISTENTE [ASSISTANT]
Jaqueline Rocha de Almeida

APRENDIZ [APPRENTICE]
Amanda Moreira Rocha da Silva

CURADORIA [CURATOR'S OFFICE]
COORDENADORA EXECUTIVA
[EXECUTIVE COORDINATOR]
Maria Paula de Souza Amaral

ASSISTENTES DE CURADORIA
[CURATORIAL ASSISTANTS]
Ana Paula Pedroso Santana
Daniele Francisca Canaes de Carvalho
Juliano Ferreira da Silva

PESQUISA E PUBLICAÇÕES
[RESEARCH AND PUBLISHING]
COORDENADOR [COORDINATOR]
Renato Schreiner Salem

ASSISTENTE [ASSISTANT]
Rafael Franceschinelli Roncato

ACERVO [COLLECTION]
COORDENADORA [COORDINATOR]
Cristiane Basílio Gonçalves

ASSISTENTES [ASSISTANTS]
Andrea Cortez Alves
Cecília Zuchi Vezzoni
William Keri

EDUCATIVO E ACESSIBILIDADE
[EDUCATION AND ACCESSIBILITY]
COORDENADORA [COORDINATOR]
Daina Leyton

PROGRAMAS EDUCATIVOS
[EDUCATION PROGRAMMES]
Felipe Sevilhano Martinez

ASSISTENTES [ASSISTANTS]
Ateliê Studio
Maria Iracy Ferreira Costa

CURSOS [COURSES]
Maria Luisa Nakandakare Risi

EDUCATIVO [EDUCATION]
Viviane Moutinho Santos

EDUCADORES [EDUCATORS]
Barbara Ganizev Jimenez
Fernanda Vargas Zardo
Gregório Ferreira Contreras Sanches
Leonardo Barbosa Castilho
Mirela Agostinho Estelles
Tereza Grimaldi Avellar Campos

ESTAGIÁRIO
[INTERNS]
Leonardo Lubatsch Ribeiro
Livia Pareja Del Corso
Victor Hugo Dantas da Silva

JURÍDICO E CONSULTORIA DE
PROJETOS CULTURAIS
[LEGAL AFFAIRS AND CULTURAL
PROJECTS SUPPORT]
COORDENADOR [COORDINATOR]
João Dias Turchi

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO
[CONTEMPORARY ART NUCLEUS]
COORDENADORA [COORDINATOR]
Paula Azevedo

ASSISTENTE [ASSISTANT]
Jessica Camargo Varrichio

NÚCLEO MIRIM [CONTEMPORARY ART
NUCLEUS FOR CHILDREN]
COORDENADORA [COORDINATOR]
Ane Katrine Blikstad Marino

PARCEIROS CORPORATIVOS
& MARKETING [CORPORATE
SPONSORSHIP & MARKETING]
COORDENADORA [COORDINATOR]
Livia Rizzi Razente

DESIGN

COORDENADORA [COORDINATOR]

Camila Dylis Silickas

ASSISTENTE [ASSISTANT]

Flavio Kauffmann

EVENTOS [EVENTS]

ASSISTENTE [ASSISTANT]

Luciana Pimentel de Mello

COMUNICAÇÃO [COMMUNICATION]

ANALISTA [ANALYST]

Larissa Meneghini

PARCEIROS CORPORATIVOS

[CORPORATE SPONSORSHIP]

ANALISTA [ANALYST]

Andrea Lombardi Barbosa

RECURSOS HUMANOS

[HUMAN RESOURCES]

COORDENADOR [COORDINATOR]

Paulo Rodrigues da Silva

ASSISTENTE [ASSISTANT]

Juliano César Santos

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO

[CONTEMPORARY NUCLEUS]

SÓCIOS [MEMBERS]: Abrão Lowenthal,

Adolfo Bobrow, Adriana Dequech Sola,

Adriano Casanova, Alberto Zoffmann

do Espírito Santo, Alessandra Bartunek,

Alessandra Krasilchik, Alessandra

Monteiro de Carvalho, Alessandro

Jabra, Alexandra M. Gros, Alexandre

Fehr, Alexandre Shulz, Ana Carmen

Longobardi, Ana Carolina Sucar, Ana Eliza

Setúbal, Ana Lopes, Ana Lucia Serra, Ana

Paula Carneiro Vianna, Ana Paula Cestari,

André Kovesi, Andrea Giaffone Feitosa,

Andrea Gonzaga, Andrea Johannpeter,

Andrea Pereira, Andreia Serra Madeira,

Ane Katrine Blikstad Marino, Angela

M. N. Akagawa, Antonio Correa Meyer,

Antonio de Figueiredo Murta Filho,

Augusto Lívio Malzoni, Bassy Machado,

Beatrice Esteve, Beatriz M G Pimenta

Camargo, Beatriz Yunes Guarita, Berenice

Villela de Andrade, Bernardo Faria,

Bianca Cutait, Bruna Riscalí, Cacilda

Teixeira da Costa, Camila Granada

Pedroso Horta, Camila Mendez, Camila

Schmidt Veiga, Camila Siqueira, Camila

Yunes Guarita, Carla Dichy Hadid, Carla

Maria Megale Guarita, Carlos Alberto

de Mello Iglesias, Carol Kauffmann,

Cecília Isnard, Christiane de Godoy A.

Iglesias, Christina Bicalho Santos, Clara

Sankovsky, Claudia Falcon, Claudia

Maria de Oliveira Sarpi, Cleusa Garfinkel,

Clotilde Roviralta, Cristiana Wiener,

Cristiane B. Gonçalves, Cristina Baumgart,

Cristiane Quercia, Daniel Sonder,

Daniela Cerri, Daniela Kurc, Daniela M.

Villela, Daniela Schmitz, Daniela Seve

Duvivier, Daniela Steinberg Berger, Dany

Rappaport, Dany Saadia Safdie, Décio

Hernandez di Giorgi, Doralice Salem,

Eduardo Augusto Vieira Leme, Eduardo

Mazilli de Vassimon, Eduardo Mendez,

Eduardo Steinberg, Elisa Camargo de

Arruda Botelho, Elizabeth Santos, Erika

Bittar de Castro, Fabiana Sonder, Fabio

Cimino, Fernanda Cardoso de Almeida,

Fernanda Fernandes, Fernanda Ferreira

Braga Ferraz, Fernanda Mil-Homens

Costa, Fernando C. O Azevedo, Flávia

Quadros Velloso, Flavia Steinberg,

Flavio Isaias Simonetti Cohn, Florence

Curimbaba, Florian Bartunek, Francisco

Mendes, Francisco Villela Pedroso Horta,

Frederico Lohmann, Gabriel Capoletti

Nehemy, Gabriela Giannella, Georgiana

Rothier, Geraldo Rondon da Rocha

Azevedo, Giovanna Nucci, Guilherme

Johannpeter, Haroldo Sankovsky, Helio

Seibel, Heloisa Désirée Samaia, Heloisa

Vidigal Guarita, Henry Lowenthal, Ida

Regina Guimaraes Ambroso Marques,

Ilaria Garbarino Affricano, Isabel Brandao

Teixeira, Isa di Gregório, Isabel Ralston

Fonseca de Faria, Jaime Greene, Jayme

Vargas da Silva, João Maurício Teixeira da

Costa, José Antonio Esteve, José Antonio

Marton, José Carlos Hauer Santos Jr.,

José Eduardo Nascimento, José Olavo

Faria Scarabotolo, José Olympio da Veiga

Pereira, José Roberto Moreira do Valle, José

Roberto Opice, José Romeu Ferraz Neto,

Judith Kovesi, Juliana Andrade, Juliana

Neufeld Lowenthal, Julie Schlossman,

Karla Meneghel, Katia Angelini Depieri,

Kelly Amorim, Lica Melzer, Lilian Kanitz,

Lucas Cimino, Lucas Giannella, Luciana

Adriano de Brito, Luciana Giannella,

Luciana Lehfelld Daher, Luis Felipe Sola,

Luisa Malzoni Strina, Luiz A. Maciel

Müssnich, Luiza Barguil, Maguy Etlin,

Marcelo Gomes Conde, Marcelo Lopes,

Marcia Igel Joppert, Marcio Silveira,

Maria Aparecida Frauche Mallmann,

Maria Beatriz Castro, Maria Beatriz Rosa,

Maria das Graças Santana Bueno, Maria

Isabel Mussnich Pedroso, Maria Lúcia

Alexandrino Segall, Maria Regina do

Nascimento Brito, Maria Regina Pinho

de Almeida, Maria Rita Drummond,

Maria Teresa Igel, Mariana S. I. da

Costa Werlang, Marié Tchilian, Marília

Chede Razuk, Marília Salomão, Marilisa

Cunha Cardoso, Marina Lisbona, Marta Tamiko T. Matushita, Maurício Penteadó Trentin, Mauro André Mendes Finatti, Maythe Birman, Melany Kuperman, Michele Lima, Mimi Douer, Mônica Bokel Conceição, Mônica Krasilchik, Mônica Mangini G. Formicola, Mônica Vassimon, Morris Safdie, Nadia Rizzo Setúbal, Natalia Jereissati, Nathalie Marie Valentin Lenci, Nicolas Wiener, Patricia Fossati Druck, Patrícia Horovitz, Paula Azevedo, Paula Depieri, Paula Proushan, Paulo Cesar Queiroz, Paula Jabra, Paulo Proushan, Paulo Setúbal, Pedro Twiaschor Kuczynski, Raquel Novais, Raquel Steinberg, Regina de Magalhães Bariani, Renata Nogueira Beyruti, Ricardo Trevisan, Rita de Cássia Guedes Depieri, Roberta Dale, Roberta Rivellino, Roberto Teixeira da Costa, Rodolfo Viana, Rodrigo Editore, Rose Klabin, Sabina Lowenthal, Sandra C. de Araújo Penna, Sari Esteve, Sergio Ribeiro da Costa Werlang, Shirley Goldflus, Silvio Steinberg, Sofia Ralston, Sonia Regina Grosso, Sonia Regina Opice, Sonia Terepíns, Suleima Arruda, Sylvia da Costa Facciolla, Taíssa Buescu Kovesi, Tânia de Souza Rivitti, Teresa Cristina Bracher, Titiza Nogueira, Vane Sanchez Barini, Vera Dorsa, Vera Lucia dos Santos Diniz, Vitor Mallmann, Wilson Pinheiro Jabur, Yeda Saigh

PARCEIROS [PARTNERS]
MANTENEDORES [SPONSORS]



SÊNIOR PLUS
Banco Safra
Conspiração Filmes
Credit Suisse
Duratex [Deca
Levy & Salomão Advogados

SÊNIOR
Antena 1
AHH!
BNP Paribas
Bus TV
Canal Arte 1
DPZ
Editora Trip
Estadão
Folha de S. Paulo
Klabin
Rádio Eldorado
Revista Brasileiros

PLENO
Bolsa de Arte
Caixa Belas Artes
EMS
Idea Fixa

KPMG Auditores Independentes
Price Waterhouse Coopers
Power Segurança e Vigilância LTDA
Rádio SulAmérica Trânsito
Revista Fórum
Revista Adegá
Reserva Cultural
Saint Paul - Escola de Negócios
Seven English – Español
Livraria Cultura
TV Globo
Pirelli

MASTER]
Alves Tegam
Banco Paulista
Bamboo
Casa da Chris
CartaCapital
Concórdia
Instituto Filantropia
DM9DDB
Gusmão & Labrunie – Prop. Intelectual
Elekeiroz
FIAP
INMETRICS
Montana Química
Munksjö
Concha Y Toro
Vedacit

APOIADOR
Bloomberg
Goethe-Institut
ICTS Protiviti
Paulista S.A. Empreendimentos
Printi
Revista Piauí
Revista Em Condomínios
Sanofi Aventis
Senac
Yasuda Marítima Seguros
O Beijo
Top Clip Monitoramento e Informações

PROGRAMAS EDUCATIVOS
[EDUCATION PROGRAMMES]
Eaton

AGRADECIMENTOS
[ACKNOWLEDGMENTS]

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

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

The Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) can be contacted by individuals who would like to request the use of images and/or texts reproduced in this publication. Please note that some artists and/or legal representatives may not respond to requests or may not be identified or located.

PUBLICAÇÃO [PUBLICATION]
REALIZAÇÃO [REALISATION]
Museu de Arte Moderna de São Paulo

DESIGN GRÁFICO [GRAPHIC DESIGN]
Carla Castilho e Lia Assumpção |
janela estúdio
Lívia Silva (assistente)

CONCEPÇÃO [CONCEPT]
Daina Leyton
Gregório Sanches
Lucas Oliveira

ORIENTAÇÃO PEDAGÓGICA
[PEDAGOGICAL GUIDANCE]
Fátima Freire Dowbor

COORDENAÇÃO EDITORIAL
[EDITORIAL COORDINATION]
Daina Leyton
Renato Schreiner Salem

PRODUÇÃO EDITORIAL
[EDITORIAL PRODUCTION]
Lucas Oliveira
Rafael Franceschinelli Roncato

CONSULTOR DE PROJETOS
[PROJECTS SUPPORT]
João Dias Turchi

AUTORES [AUTHORS]
Barbara Ganizev Jimenez
Cibele Lucena
Daina Leyton
Diana Tubenchlak
Gregório Sanches
Laima Leyton
Leonardo Castilho
Lucas Oliveira
Mariana Trevas
Mirela Estelles

PRODUÇÃO DE MÍDIAS ASSISTIVAS
[ASSISTIVE MEDIA]
Carolina Fomin
Daina Leyton
Gregório Sanches
Lucas Oliveira
Leonardo Castilho

AUDIODESCRIÇÃO
[AUDIO DESCRIPTION]
Museus Acessíveis

VIDEOGUIA EM LIBRAS [VIDEO GUIDE
IN BRAZILIAN SIGN LANGUAGE]
Leonardo Castilho
Carolina Fomin

AUDIOLIVRO [AUDIO BOOK]
Jean Garfunkel [voz | voice]
Joana Garfunkel [voz | voice]
Marcos Alma [gravação
e edição | recording and editing]

REVISÃO E PREPARAÇÃO
DO PORTUGUÊS
[PORTUGUESE PROOFREADING
AND TEXT PREPARATION]
Laura Moreira

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS
[ENGLISH TRANSLATION]
Adriana Francisco
Moray McKie

FOTOS [PHOTOS]
Edouard Fraipont (p. 17, 98)
Karina Bacci (p. 46, 72, 80, 110, 121)
Marcelo Arruda (p. 91)
MAM Educativo (p.20)
Mídia Ninja (p. 32, 34, 35)
Paulo Altafin (p. 56, 69, 72)

AGRADECIMENTOS
[ACKNOWLEDGEMENTS]
Amarilis Reto Ferreira
Ana Cândida Avelar
Carmela Gross
Carolina Fomin
Denise Milan
Dudi Maia Rosa
Jorge Menna Barreto
Karina Bacci
Laura Lima
Marcello Rafaeli Cavaroli
Odirlei Roque de Faria
Thais Frota

IMPRESSÃO [PRINTING]
Gráfica Pigma

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

Obras comentadas: mediações: Notes on Artworks:

mediations. Milú Villela, Felipe Chaimovich, Daina Leyton [et all]
(Textos) ; Daina Leyton, Renato Salem (Coord. Editorial) ; Lucas
Oliveira, Rafael Roncato (Prod. Editorial) ; Adriana Francisco
(Tradução) ; Carla Castilho, Janela Estúdio, Lia Assumpção
(Designers Gráfico).

136 p.: il.

São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2015.

Textos em português e inglês.

ISBN 978-85-86871-78-8

1. Museu de Arte Moderna de São Paulo – Coleção. **2.** Jardim de
Esculturas – Arte Contemporânea sec. XX e XX – Brasil. **I.** Título.
II. Castilho, Leonardo. **III.** Estelles, Mirela. **IV.** Jimenez, Barbara
G. **V.** Leyton, Laima. **VI.** Lucena, Cibele. **VII.** Oliveira, Lucas. **VIII.**
Sanchez, Gregório. **IX.** Trevas, Mariana. **X.** Tubenchlak, Diana.

CDU 73.037(81)

CDD 73(81)

Este catálogo foi composto em Newslab e impresso em papel
triplex 260g (capa) e papel offset 150g (miolo) pela Pigma em
julho de 2015.

mam



9 788586 871788