

mam

debate 2023: MAM 75 anos



mam

Sumário

04	Apresentação
05	Museus de arte moderna no Brasil: coleção e formação de acervos
06	Mabel Medeiros (MAMAM Recife)
08	Daniel Rangel (MAM Bahia)
11	Pablo Lafuente (MAM Rio)
14	Cauê Alves (MAM São Paulo)
18	Educação, criação e experimentação no espaço moderno
19	Mirela Estelles (MAM São Paulo)
24	Izabela Pucu (Plataforma Mario Pedrosa/A Cooperativa Cultural)
31	Gleyce Kelly Heitor (Instituto Inhotim)
34	Claudio Rubino (Instituto Tomie Ohtake)
39	Perspectivas para o MAM
	Moacir dos Anjos
43	Sobre os autores
47	Ficha de créditos

Apresentação

O Museu de Arte Moderna de São Paulo completou 75 anos em 2023. Naquele ano, programamos um seminário para debater a constituição e atuação dos museus de arte moderna no Brasil. Para ampliar o debate e observarmos juntos as diferenças e semelhanças entre os museus que lidam com a narrativa moderna, convidamos representantes do MAM do Rio de Janeiro, do MAM da Bahia e do MAMAM de Recife, e outros importantes convidados. Assim, pretendemos refletir sobre as situações singulares de suas coleções e programas expositivos, além de explorar suas origens, propostas e ações – curatoriais e educativas.

Sobre o mam debate

O mam debate é uma iniciativa que, a partir de seminários e publicações, busca promover reflexões, pesquisas e debates em torno de questões que envolvem a arte moderna e contemporânea e também outras diretamente relacionadas ao MAM São Paulo, seu passado e suas atividades no presente. Trata-se de uma plataforma de prospecção sobre possíveis atuações do museu no futuro, fundamentando-se em problemáticas históricas e emergentes.



Museus de arte moderna no Brasil: coleção e formação de acervos

Mabel Medeiros (MAMAM Recife)

Daniel Rangel (MAM Bahia)

Pablo Lafuente (MAM Rio)

Cauê Alves (MAM São Paulo)

A primeira mesa do seminário, intitulada *Museus de arte moderna no Brasil: coleção e formação de acervos*, reuniu Cauê Alves, curador-chefe do MAM São Paulo, Daniel Rangel, diretor artístico do MAM Bahia, Mabel Medeiros, diretora artística do MAMAM Recife, e Pablo Lafuente, diretor artístico do MAM Rio. Juntos, os representantes dos museus de arte moderna do país refletiram sobre as situações singulares das coleções de cada instituição, e exploraram suas origens, propostas e ações – curatoriais e educativas.

Repensar acervos: qual história vamos contar?

Por **Mabel Medeiros** (MAMAM Recife)

Constituir uma coleção de obras de arte é fazer um recorte para a construção de uma narrativa. A história comprova, e é previsto, que todos os agentes formadores e legitimadores de coleções de arte tenham ciência desse fato. As Instituições Museológicas, enquanto parte do entrelaçamento que escreve a historiografia das artes visuais, têm um papel ainda mais fundamental, uma vez que suas coleções são visibilizadas pela sociedade como parte de um projeto de formação em história da arte, rico, potente, necessário e supostamente “verdadeiro”. Mas, que verdade é essa? Que história as Instituições têm contado?

Ao longo dos anos, a partir de uma demanda do público, junto aos movimentos sociais e às discussões acadêmicas que põem em xeque qual seria a tal da verdadeira história, os Museus têm revisto seus lugares e os recortes narrativos que construíram até então. Nesse sentido, com o Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães – MAMAM (Recife), não tem sido diferente.

Embora sua coleção não tenha sido iniciada como fruto de uma política de aquisição de obras – e sim a partir da junção de um conjunto de obras pertencentes à Galeria Metropolitana de Arte, obras provenientes de vários departamentos da prefeitura do Recife e também vindas da Pinacoteca Municipal de Arte (localizada no salão nobre do Teatro do Parque) –, no início dos anos 2000, a ampliação da coleção teve como foco contar a história da arte contemporânea produzida em Recife e em outros territórios legitimados do país, definindo, assim, critérios de formação para o acervo institucional. Ao longo dos 26 anos de história do MAMAM, e 42 desde o início da formação de sua coleção – considerando a época da Galeria Metropolitana de Arte do Recife –, cada gestor definiu as questões norteadoras da composição do acervo em sintonia com as necessidades, discussões e reivindicações de seu tempo, colocando o Museu em um local de reconhecimento no sistema das artes. Mas a pergunta que nos fazemos atualmente é: que história da arte contemporânea produzida em diversas partes do Brasil tem sido contada? Onde estão as mulheres nessa coleção? Onde estão os artistas negros e indígenas? Que territórios esse acervo representa? De que camadas sociais ele fala?

É sob essa perspectiva que hoje o MAMAM vem buscando pautar sua Programação, visando estabelecer uma política que possibilite condições de equidade de gênero, raça e território, nas exposições, cursos e oficinas, entre outros eventos. Uma Programação que seja voltada para outros pares e também realizada por eles – representantes dos grupos minorizados, que ficaram de fora, por muito tempo, na contação da história da arte. Para além disso, vimos repensando uma

política de inclusão de diversidade dentro da própria equipe, que visa não apenas a inserção, mas também o acolhimento desses pares.

Várias ações têm sido realizadas nesse sentido, longe de se esgotarem e com a ciência dos desafios de um percurso que vai de encontro ao que estava estabelecido. Um passo fundamental foi realizado para as políticas de inclusão voltadas especificamente para o acervo: a coleta de dados sobre gênero e raça nos processos de doação e aquisição de obras. A pesquisa que identificou a discrepância entre a quantidade de obras de artistas homens e artistas mulheres (uma relação de 1.000 para 300, respectivamente) foi o fio condutor de todo esse processo, que nos fez entender que, para que a inclusão seja feita de forma efetiva, é preciso que ações tenham como foco reverter esse quadro. Nesse sentido, calcula-se que, para dentro de quinze anos, o acervo ter uma efetiva equidade de gênero, é necessário que haja uma inserção anual de aproximadamente 66 obras de artistas mulheres na coleção do MAMAM. E ainda que não tenhamos dados específicos sobre a quantidade de artistas negros e indígenas no acervo do Museu, bem como outros dados de gênero e também sobre pessoas com alguma deficiência, em razão da falta de coleta desses dados ao longo do tempo de formação da coleção, é necessária a constituição urgente de um núcleo para essa coleção que apresente a história da arte contemporânea do Recife e do Brasil sob esse viés.

Visando ainda a organização, sistematização e o firmamento de um pacto de inclusão de diversidade, o MAMAM tem convidado outros atores para o processo de elaboração do Programa Antirracista do Museu, que deverá ser incluído no seu Plano Museológico.¹ A proposta é que, de maneira ampliada, seja criado um pacto antirracista entre as instituições museológicas da cidade do Recife – um pacto que tem como premissa a indicação de ações para equidade racial e o combate ao racismo nos principais eixos das Instituições: equipe, público, coleção e programação.

O MAMAM entende que os Museus precisam defender ideais democráticos e assumir responsabilidades sociais, para contar e salvaguardar histórias com múltiplos pontos de vista. Os processos de escuta pública garantem um caminho de abertura de olhares, de forma coletiva, e dão a oportunidade de repensarmos nossa própria história institucional. Para além das fragilidades já mapeadas, os processos de aquisição de obras das/os artistas consagradas/os negras/os, indígenas, pessoas com deficiências e fora das centralidades, as instituições precisam olhar para a produção artística que inicia seus caminhos, mas já aponta para uma potência nos trabalhos, seus conceitos, discursos e diversidade. Garantir a salvaguarda dessa produção é também garantir um novo caminho de atuação institucional e uma nova história da arte local/nacional.

¹ O Programa Antirracista ainda não faz parte das sugestões do Ibram para a elaboração do Plano Museológico.

MAM Bahia, um museu popular

Por **Daniel Rangel** (MAM Bahia)

O Museu de Arte Moderna da Bahia – o MAM Bahia – fundado em 1959, surgiu em meio a um momento único da história do Brasil, quando se vivia uma espécie de agenda utópica moderna, alavancada pelo fim da Segunda Guerra e por um desejo de inovação, capitaneado pelas classes política, econômica e artística do país.

A partir da segunda metade dos anos 1940, aconteceram transformações estruturantes no meio cultural brasileiro. Em 1947, foi criado o Museu de Arte de São Paulo – o MASP – primeiro voltado para as artes modernas no país, e, no ano seguinte, o Museu de Arte Moderna de São Paulo – o MAM São Paulo – e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – o MAM Rio.

Em 1951, o MAM São Paulo organizou a 1ª Bienal de São Paulo e, nos anos subseqüentes, começaram a se configurar importantes grupos de artistas, como o Ruptura, dos concretos paulistas, o Frente, dos cariocas, e ainda o Noigandres, dos criadores da poesia concreta brasileira. Durante a década de 1950, a revolução cultural expandiu-se para quase todas as linguagens e, além das artes visuais e da poesia, podemos citar a bossa nova, o cinema novo e a arquitetura como expoentes da nossa modernidade artística.

Além desse contexto nacional, o MAM Bahia surgiu motivado por um ambiente local, denominado pelo historiador Antônio Risério como “momento *avant-garde* na Bahia”. Um período influenciado por uma agenda progressista e vanguardista adotada pela Universidade Federal da Bahia durante a gestão do reitor Edgar Santos. Em 1956, a UFBA criou novas Escolas voltadas para o ensino superior de linguagens artísticas e reformulou o programa daquelas que já existiam. Nesse âmbito, alguns intelectuais europeus vieram ministrar aulas na cidade, como o músico e compositor Hans-Joachim Koellreutter, a dançarina e coreógrafa Yanka Rudzka e a arquiteta Lina Bo Bardi, que viria a se tornar a primeira diretora do MAM Bahia.

A fundação do museu baiano foi fruto de um movimento orquestrado por Lina, em conjunto com artistas locais, como Mario Cravo Júnior e Sante Scaldasferri; intelectuais, como o diretor da Escola de Teatro da UFBA Martim Gonçalves e o diretor do Museu de Arte da Bahia José Prado Valladares; além de personalidades, como a primeira-dama do estado Lavínia Magalhães, que se tornou a presidente da Associação de Amigos do MAM Bahia. Além dessa rede de contatos e colaboradores, Lina se deparou com uma natural valorização das culturas populares, que soube incorporar na programação do museu. Ela aliou, então, seus interesses particulares, que vinham desde seus estudos na Itália, com as riquezas culturais da Bahia, que vinham sobretudo

da herança afrodiaspórica e de soluções criativas da vida simples do litoral e do recôncavo, e dos desafios daqueles que viviam as carências do interior e do sertão do estado.

O MAM Bahia nasceu distinto das experiências dos três museus modernos criados no eixo Rio-São Paulo. Desde o início, Lina percebeu e fez questão de inserir artistas, obras e temáticas que estavam ausentes do circuito convencional. Ela exibiu artistas consagrados, brasileiros e estrangeiros, lado a lado com outros totalmente desconhecidos ou até então nem considerados artistas, muitos dos quais negros, como Agnaldo dos Santos. Lina se utilizou do poder de chancela do museu – do MAM Bahia – para renovar conceitos artísticos vigentes, incluindo produções consideradas populares como arte moderna, rompendo bolhas que, de certa forma, seguem até o presente. Durante sua gestão, o MAM Bahia manteve uma programação de exposições inclusiva e disruptiva, voltada sobretudo para inserir novas narrativas e educar o público.

A maior parte dessas mostras aconteceu no *foyer* do Teatro Castro Alves, onde o museu funcionou desde sua inauguração até ser transferido para o Solar do Unhão, no começo de 1963, local em que se encontra até o presente. O complexo do Solar do Unhão foi reformado por Lina para abrigar o MAM Bahia, e seu projeto ampliou ainda mais a importância da cultura popular para o museu. Além de aspectos construtivos, como a simbólica escada helicoidal, que concebeu para o edifício principal, utilizando-se da técnica de encaixe de carro de boi, Lina iniciou uma coleção de arte popular para compor o “Museu de Arte Popular do Unhão”, como um núcleo do MAM Bahia.

O golpe militar de 1964 interrompeu o projeto de Lina em Salvador, e o museu popular nunca foi criado. A programação do MAM Bahia, por sua vez, foi altamente impactada, inclusive não houve exposição em 1965. Até o começo dos anos 1980, o museu tornou-se um espaço voltado para a cena artística das classes dominantes locais, sendo deslocado para uma posição secundária no meio de arte brasileiro. Em 1965, a coleção de arte popular foi armazenada e posteriormente retirada do museu, reaparecendo apenas em meados dos anos 1980, em uma casa no Pelourinho. No entanto, a primeira mostra da coleção ocorreu apenas em 2009, no Centro Cultural Solar Ferrão, onde as obras que sobraram, cerca de seiscentas, passaram a “residir”, até 2021.

O pós-Lina

Em março de 2021, fui convidado para assumir a curadoria do MAM Bahia, que se encontrava fechado em razão da covid-19 e a uma grande reforma estrutural iniciada ainda antes da pandemia. Durante o primeiro semestre daquele ano, as vacinas começaram a “controlar” a disseminação do vírus, e iniciou-se o planejamento para uma possível reabertura do museu. Após um longo período de desconexão do MAM Bahia com a cidade e das incertezas com relação ao futuro, foi necessário um resgate ao passado, às origens do Museu.

A (re)aproximação com a arte popular, iniciada por Lina, e que havia sido interrompida desde o golpe militar, foi o ponto de partida escolhido. O gesto inicial foi o retorno da coleção popular, que havia sido retirada pelo governo militar, inicialmente para compor a exposição *O museu de dona Lina*, que reabriu o MAM Bahia em agosto de 2021. Uma mostra que reuniu artistas modernos e contemporâneos, da coleção do MAM Bahia, lado a lado, e sem hierarquias, com obras de arte popular, como, um dia, Lina havia sonhado. Após o fim da exposição temporária, a coleção popular acabou sendo reincorporada definitivamente ao acervo do MAM Bahia e atualmente se encontra montada no Espaço Lina, aberto no museu no começo de 2022.

Além dessas exposições que resgataram questões que haviam sido apontadas por Lina, foi concebido um novo projeto que de fato buscou atualizar seu pensamento: o programa de Residências Artísticas do MAM Bahia. Um programa “pós-Lina”, cuja participação popular e o papel transformador da arte foram os eixos centrais, voltado para coletivos, grupos e artistas cujas práticas promovem impacto social em suas comunidades. Experiências que extrapolaram o lugar-comum do museu, incluíram novas vozes e públicos, em consonância com o pensamento de Lina. Para ela, “a liberdade do artista foi sempre ‘individual’, mas a verdadeira liberdade só pode ser coletiva. Uma liberdade ciente da realidade social, que derrube as fronteiras da estética”. O MAM Bahia está de volta nessa trilha como espaço de rupturas de fronteiras; de diálogo entre o moderno, o contemporâneo e o popular; dos artistas e das pessoas.

Alguns fogos (construção, destruição, manutenção)

Por **Pablo Lafuente** (MAM Rio)

Destruição (coisas que deixamos queimar)

Em 1965, no ano em que o Los Angeles County Museum of Art (LACMA) foi inaugurado, Ed Ruscha começou uma pintura de grandes dimensões com o título *Los Angeles County Museum of Art on Fire* [Los Angeles County Museum of Art em chamas]. Na obra, de grandes dimensões, um dos três volumes que compõem a arquitetura do novo prédio está queimando, as chamas e fumaça amplificadas pelo vento ou talvez pelo movimento do próprio museu. A obra de Ruscha, ao representar o novo museu em chamas, questiona as lógicas institucionais, sua falta de atenção à arte contemporânea, sua inoperatividade, presente já no momento de sua construção.

No Brasil, para questionar dinâmicas e limites institucionais, não precisamos imaginar incêndios – eles acontecem. Recentemente, no Museu Nacional no Rio de Janeiro, em 2 de setembro de 2018; na Cinemateca Brasileira em São Paulo, em 29 de julho de 2021; na reitoria da UFRJ, em 3 de outubro de 2016; ou no Núcleo de Pesquisa e Documentação da FAU UFRJ, em 20 de abril de 2021.

Esses acontecimentos e outros similares são frequentemente entendidos como infortúnios, resultado de descaso, de omissão, de falta de investimento, de ausência de processos de manutenção e planejamento. Mas talvez outro incêndio histórico sugira uma leitura alternativa: em 19 de dezembro de 1890, Ruy Barbosa, então ministro de Fazenda da República, ordena a destruição dos arquivos referentes às pessoas escravizadas, dois anos após a abolição. Os arquivos seriam queimados “por honra da pátria e em homenagem aos deveres de fraternidade e solidariedade para com a grande massa de cidadãos que a abolição do elemento servil entraram na comunhão brasileira”. Tal fraternidade e solidariedade implementada sem consulta com as pessoas afetadas diretamente resultou na desaparecimento de evidência documental de histórias pessoais e de violências, que poderia servir como base para eventuais reparações ou para a construção de narrativas históricas em disputa. O incêndio intencional levou ao enfraquecimento da cidadania daqueles que a abolição da escravidão pretendia reconhecer como cidadãos.

Processos de cidadania precisam de acesso a instituições e suas ferramentas. Arquivos e museus são plataformas que permitem um trabalho de continuidade no tempo, além das contingências do momento, para efetivar e ampliar direitos. Em face disso, o incêndio no Museu Nacional ou os outros fogos que lotam a história recente da arte e cultura no Brasil talvez não sejam acidentes: talvez a destruição da instituição, como resultado inevitável da negligência e falta de ma-

nutenção, seja, de fato, uma estratégia de manutenção da estrutura colonial. Se, como Louis Althusser escreveu, a continuidade do sistema de produção capitalista é garantida pela autorreprodução dos aparelhos ideológicos do Estado, em um contexto como o Brasil, a manutenção da estrutura social específica da colônia talvez seja garantida pela destruição dos aparelhos ideológicos, entre eles, museus e instituições dedicadas à educação – escolas, arquivos e museus que se criam e destroem recorrentemente, sem recursos, abandonados à própria sorte. A construção que é ruína não seria, assim, metáfora, mas planejamento.

Construção (de um museu que queimou)

O MAM Rio foi afetado por um incêndio, em 8 de julho de 1978, vinte anos depois de ser inaugurado no território que eventualmente seria conhecido como Parque do Flamengo. A parte do prédio que queimou, o Bloco Expositivo, tinha sido inaugurado em 1967, apenas onze anos antes. O fogo destruiu a metade da coleção de aproximadamente mil obras de arte, e a biblioteca em sua totalidade, e evidenciou uma fragilidade institucional que não era circunstancial, mas constitutiva.

Mas, junto com a destruição, outros processos surgiram do incêndio. Entre eles, uma demanda coletiva de reconstrução expressada por uma manifestação com mais de 3 mil pessoas, incluindo artistas, profissionais da arte e cultura, e instituições como o GRES Beija-Flor e o IAB. A manifestação e os debates que emergiram em torno do Comitê de Reconstrução e nas propostas de indivíduos e coletivos após o incidente são testemunha de uma relação do museu com a sociedade em seu entorno. Uma relação imperfeita, mas efetiva, e com consequências. As trocas nas discussões públicas evidenciam o reconhecimento da relevância do museu além de sua própria existência e de suas dinâmicas, confirmada pela mera presença dos indivíduos e grupos participantes da manifestação.

A função social do museu, no tempo de sua fundação, em 1948, tinha linhas claramente definidas: contribuir para o processo de modernização nacional, por meio de processos educativos de artistas e cidadãos, e da promoção, divulgação e criação da nova arte e design que dariam forma ao novo país. Os cursos, criados a partir do projeto da Escola Técnica de Criação, desenhada em diálogo, em primeiro lugar, com Max Bill e, depois, com Tomás Maldonado, as exposições de artistas modernos brasileiros e internacionais, e as mostras de design seriam seguidas por outras visões nas décadas de 1960 e 70, quando a criatividade virou uma atividade coletiva que transbordava as paredes do museu e os artistas entendiam sua prática desde a experimentalidade. O museu manteve, assim, sua função educativa, mas, agora, a partir de posições que se entendiam como experimentais. E essas operações criaram laços, alguns dos quais se mantiveram.

Ao longo dos anos, muitos outros se perderam, especialmente depois do incêndio, que marcou o fim da ênfase na experimentação e a redução progressiva do foco na educação, substituídos pela conservação de acervos e por uma programação dedicada à arte e sua história. Assim, uma instituição com múltiplas fragilidades estruturais que funcionou como centro de formação e centro de produção, virou, aos poucos, uma instituição de exibição e conservação de arte, na qual as fragilidades estruturais continuaram ou se acrescentaram. Uma instituição condenada a procurar sua autorreprodução na fragilidade, contribuindo para um sistema de arte caracterizado, também, por uma falta de estabilidade estrutural.

Manutenção (para deixar de apagar incêndios)

Hoje, décadas depois do estabelecimento da democracia, a fragilidade continua, com mecanismos de financiamento que não garantem estabilidade. Nesse contexto, algumas instituições parecem tentar escapar de potenciais incêndios, implementando dinâmicas de crescimento: mais prédios, mais exposições e mais programas, como se quisessem virar atualizações do museu do crescimento ilimitado de Le Corbusier. Outras continuam operando com uma incerteza orçamentária que impede planejamento, como aconteceu ao longo de suas histórias. Mas em ambos os casos, o resultado é o mesmo: o foco dos esforços reside na manutenção da própria instituição e suas dinâmicas, e das relações que estabelece com o sistema da arte. Como se não existisse um mundo além; como se a ocupação dos espaços dos museus com exposições e públicos fosse suficiente para justificar sua existência.

Mas talvez exista outra alternativa: perante o crescimento ou precariedade como técnicas de autorreprodução, talvez seja possível pensar na manutenção do museu como consequência de sua função social. Um museu que defina essa função, que construa relações constitutivas com seu entorno, talvez possa justificar sua existência (e, portanto, sua persistência) em função dessas relações. Um museu que contribua com dinâmicas iniciadas e orientadas para espaços além de suas paredes talvez esteja, contraintuitivamente, criando processos que eventualmente revertam em sua continuidade, coletivizando sua permanência.

Quais processos, dependerá de cada museu e seus contextos, e da habilidade e engajamento das pessoas que trabalham neles para desenvolvê-los.

75 anos do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Por **Cauê Alves** (MAM São Paulo)

Síntese de uma história

O MAM São Paulo é um dos primeiros museus de arte moderna inaugurados no continente. Foi fundado em 1948, fruto de esforços de um grupo de intelectuais liderados por Sérgio Milliet e das iniciativas do industrial Francisco Matarazzo Sobrinho e de Yolanda Penteado. Incentivado por Nelson Rockefeller, o acervo inicial é significativo da arte moderna internacional e brasileira. Com as Bienais Internacionais (o MAM organizou as primeiras seis edições), impulsionou o desenvolvimento do meio artístico, exercendo um papel pedagógico de formação de público para a arte moderna no Brasil.

A primeira coleção do MAM formou-se inicialmente por meio de aquisições, realizadas na Itália e na França, de obras da arte moderna internacional. Com a criação da Bienal Internacional de São Paulo, foram incorporados trabalhos de artistas modernos estrangeiros e brasileiros, graças aos prêmios outorgados nas primeiras edições do evento. Em 1962, o museu foi quase dissolvido. A Bienal, transformada em fundação, separou-se do museu, o acervo foi desmembrado e a maior parte dele transferida para a USP, formando o núcleo inicial do acervo do MAC-USP.

O MAM ressurge em 1969, lançando a mostra anual Panorama de Arte Atual Brasileira, por meio da qual se forma uma programação de exposições e, juntamente com algumas doações importantes, como a coleção Carlo Tamagni (1967), com 81 obras, começa a constituir o novo acervo. Nas décadas seguintes, o museu ampliou seu acervo com doações expressivas de empresas e de artistas como Lívio Abramo, que doou xilogravuras realizadas entre 1932 e 1970. Em 1972, o jornal *O Estado de S. Paulo* doou mais de seiscentos originais de desenhos e gravuras, de artistas como Antonio Henrique Amaral, Antonio Bandeira, Sérvulo Esmeraldo, Mira Schendel e Wesley Duke Lee. Outras coleções passaram a integrar o acervo do museu por meio de doações, como a coleção Paulo Figueiredo e a coleção Kodak do Brasil.

Em 1986, o MAM criou o Clube dos Colecionadores de Gravura, empenhado em incentivar o colecionismo e ampliar a coleção do museu. Obras de Maria Bonomi, Fayga Ostrower, Evandro Carlos Jardim, Arcangelo Ianelli e Luiz Paulo Baravelli incorporaram-se ao acervo. Em 2000, foi criado o Clube da Fotografia, que trouxe obras de artistas como Rochelle Costi, Romulo Fialdini, Thomaz Farkas e Luiz Braga para o acervo do MAM. No mesmo ano, o museu criou o Núcleo Contemporâneo, reunindo associados para apoiar a produção artística e contribuir para a ampliação da coleção. Na edição de 2021/2022, o MAM unificou seu Clube de Colecionadores.

Com um acervo de arte moderna e contemporânea, especialmente de arte brasileira, com obras a partir de 1950 até os dias de hoje, com maior ênfase na produção dos anos 1990 em diante, havendo um conjunto menor de obras da primeira metade do século 20, o MAM possui mais de 5.500 obras, entre desenhos, gravuras, fotografias, pinturas, esculturas, instalações, obras-projeto e performances. Entre seus autores, figuram os nomes mais expressivos da produção moderna e contemporânea brasileira. O acervo tem sido enriquecido nos últimos anos com obras de artistas que contribuem para ampliar a diversidade de gênero e étnico-racial no museu.

Trabalhos recentes com o acervo

O acervo tem sido alvo de grandes investimentos do MAM desde 2020. Entre 2020 e 2021, realizamos a mudança das obras de grande formato para uma nova reserva técnica externa, com grande capacidade de conservação. Trata-se da Clé Reserva Contemporânea, instituição amplamente reconhecida e qualificada no campo museológico. Foi nesse mesmo período que foi realizado um inventário da coleção do MAM, em parceria com a Expomus. Durante o inventário, o acervo foi registrado em tabela de dados, todas as obras foram medidas, o estado de conservação do acervo foi documentado, fotografias das obras frente e verso e de detalhes de assinaturas foram realizadas, além da identificação das condições técnicas de conservação das obras.

No biênio seguinte, 2022-2023, o MAM realizou o projeto de acondicionamento de obras e implantação de novo mobiliário, e a transposição de mídias digitais obsoletas, em que várias obras, principalmente vídeos, foram digitalizados. Iniciamos, também, o restauro das obras que mais necessitavam. Paralelamente a isso, não só reorganizamos os documentos físicos e digitais das obras, mas também implementamos o Sistema do Futuro – *In arte* e *In web*, que disponibiliza o acervo no site do MAM.

Uma comissão interna de pesquisa foi criada para resolver pendências do acervo identificadas no inventário e encaminhar soluções. Em 2022, o MAM lançou o Laboratório de Pesquisa em que, por meio de bolsas de incentivo à pesquisa, amplia os diálogos entre o acervo do museu e a bibliografia recente. O programa tem possibilitado a emergência de novas abordagens para as obras e os artistas que compõem a história do acervo e proporcionado análises críticas e temáticas, e levantamentos documentais para a amplificação do estudo da história da arte moderna e contemporânea brasileira.

Linhas de força para o programa expositivo

Foi em 2022 que o MAM formalizou uma política de aquisição e procedimentos de empréstimos de obras em que a política de exibição se relaciona diretamente com a de aquisição. Os traços constitutivos

do MAM, desde sua origem, direcionam-se à produção da arte moderna brasileira, orientação que o museu sustenta com a centralidade de seu acervo, ainda que, atualmente, esteja aberto a importantes contribuições contemporâneas e internacionais. Aliada a isso, destaca-se a vocação do MAM como referência sobre os desdobramentos recentes no campo da arte e como plataforma de prospecção voltada a revelar novos artistas, principalmente nas edições do Panorama da Arte Brasileira.

O MAM é um museu experimental, que questiona seus próprios limites, um espaço de inovação, focado em sustentar a liberdade artística e discussões relacionadas a seu processo de musealização. O próprio MAM debate é uma plataforma para reflexão que amplifica os questionamentos que o museu levanta. Os projetos expográficos diferentes em cada uma de suas mostras, nos quais o museu se destaca por sempre investir, promovem o encontro do moderno com perspectivas artísticas contemporâneas.

A busca constante de diálogos entre educativo e curadoria, como na mostra *Elementar: fazer junto*, realizada em 2023, é uma marca atual do MAM São Paulo. A instituição valoriza a ecologia de saberes que constitui seus acervos de obras de arte e experiências educativas, assim como os repertórios e processos de criação de artistas e não artistas.

O MAM também tem sido reconhecido por realizar ações digitais relevantes. Além da ação MAM na Cidade que, durante a pandemia de covid-19, levou obras para pontos de ônibus e empenas de edifícios, o MAM é o primeiro museu no Brasil a elaborar uma mostra no Minecraft, em 2021, que combina ações educativas e curatoriais com games. O MAM foi também a primeira instituição a realizar uma exposição em realidade aumentada. A mostra *Realidades e Simulacros*, 2023, ocupou o Parque Ibirapuera e expandiu o Jardim de Esculturas do MAM, justamente no ano em que ele faz trinta anos e lançamos um livro que conta sua gênese.

Prospectando futuros

O MAM tem estabelecido diálogos e parcerias com as instituições que estão a sua volta, construindo um elo entre museus e fortalecendo o polo cultural do Parque Ibirapuera. Entre as mostras realizadas em parceria estão *Moquém Surarî: Arte Indígena Contemporânea*, realizada junto com a Bienal de São Paulo, em 2021. Segundo o curador Jaider Esbell: “As obras atestam que o tempo da arte indígena contemporânea não é refém do passado. A ancestralidade é mobilizada no agora, reconfigurando posições enunciativas e relações de poder para produzir outras formas de encontro entre mundos não fundamentadas nos extrativismos coloniais”.

A mostra *Zona da Mata*, que ficou em cartaz entre 2021 e 2022, reaproximou o acervo do MAM São Paulo com o do Museu de Arte Contemporânea da USP. O termo *Zona da Mata* é tratado como

metáfora simbólica, não só no sentido da geografia física, mas também no enfrentamento necessário do desafio de tratarmos da violenta constituição de nosso território diante da exploração predatória da terra e, ao mesmo tempo, abordarmos a indissociável relação entre cultura e natureza.

O Museu Afro Brasil Emanuel Araujo tem sido parceiro do MAM desde 2022, com o 37º Panorama da Arte Brasileira: *Sob as cinzas, brasa*, realizado, em parte, no MAB, e com a mostra *Mãos: 35 anos da Mão Afro-Brasileira*, que celebra a memória de Emanuel Araujo – criador do Museu Afro Brasil, que hoje recebe seu nome. *Mãos* discute e atualiza *A Mão Afro-Brasileira – Significado da contribuição artística e histórica*, exposição organizada por Emanuel Araujo e realizada pelo MAM em 1988.

Além disso, o museu tem marcado presença no interior do estado de São Paulo, colaborando, principalmente, com o Sesc. O próximo passo é um processo de internacionalização mais intenso, com mostras itinerantes e parcerias com instituições não só de outros estados, mas também de outros países. A partir da realização de pesquisas com seus frequentadores, o MAM sabe do desafio de se aproximar cada vez mais do público jovem, com ações curatoriais e educativas.

Embora o museu não pretenda ser gigantesco, tampouco possuir diversas sedes na cidade, tem desafios nos próximos anos em relação à adequação e à ampliação de sua sede, com instalações compatíveis com sua envergadura e seu acervo. Mas, para isso, o museu tem trabalhado para garantir sua sustentabilidade financeira, perenidade e, aos poucos, tornar-se menos dependente das leis de incentivo à cultura. A ressignificação do passado, tornando presente sua história e engajando cada vez mais pessoas para participar da instituição em seus diversos programas de relacionamento, reforça a nossa identidade de um museu plural e democrático.



Educação, criação e experimentação no espaço moderno

Mirela Estelles (MAM São Paulo)

Izabela Pucu (Plataforma Mario Pedrosa/A Cooperativa Cultural)

Gleyce Kelly Heitor (Instituto Inhotim)

Claudio Rubino (Instituto Tomie Ohtake)

Na segunda mesa do seminário, intitulada *Educação, criação e experimentação no espaço moderno*, foram considerados perspectivas e casos de ação educacional em instituições que lidam com a arte moderna, concentrando-se especialmente no aspecto experimental e assertivo de diferentes propostas. A mesa contou com Claudio Rubino, coordenador de projetos socioculturais do Instituto Tomie Ohtake, Gleyce Kelly Heitor, diretora de educação do Instituto Inhotim, Izabela Pucu, coordenadora geral da Plataforma Mario Pedrosa e d'A Cooperativa Cultural, e Mirela Estelles, coordenadora do setor Educativo do MAM São Paulo.

Educação, criação e experimentação no museu, hoje

Por **Mirela Estelles** (MAM São Paulo)

O Museu de Arte Moderna de São Paulo foi fundado em 1948, com a missão de colecionar, estudar, incentivar e difundir a arte moderna e contemporânea brasileira, tornando-a acessível ao maior número de pessoas possível: estudantes, professores, idosos, crianças, bebês, grupos escolares, famílias, instituições, projetos sociais, instituições de saúde, pessoas com deficiência, pessoas em situação de vulnerabilidade social e outros públicos interessados em nossa programação.

Em seus 75 anos de atuação na cidade, o MAM São Paulo mantém ampla grade de atividades que inclui exposições, cursos, seminários, palestras, performances, espetáculos musicais, sessões de vídeo, práticas artísticas, além de uma biblioteca com mais de 65 mil títulos e centro de memória. Entre 2020 e 2023, a instituição realizou 38 exposições, 174 publicações e recebeu mais de 240 mil pessoas em mais de 2 mil visitas e atividades educativas presenciais ou virtuais que aconteceram de forma regular, gratuita e sem interrupção.

O MAM Educativo tem origem, como setor, no ano de 1998. Desde então, passou por momentos de intensa reestruturação conceitual, institucional e estrutural, estando o último desses processos localizado no contexto da pandemia mundial de covid-19, associado às mudanças na governança da instituição e suas equipes.

Neste texto, apresentamos um breve panorama dos projetos que atravessaram esse processo de reestruturação nos últimos três anos, considerando as necessidades e desafios impostos pelo contexto pandêmico e suas especificidades no que diz respeito aos públicos do museu e sua equipe.

programas, projetos e ações com os públicos

Para realização de qualquer ação dentro dos programas e projetos do museu, consideramos alguns princípios: acessibilidade — diversidade — corpo, cultura da infância, humanização pelas artes visuais, educação antirracista e fazer junto. Estes princípios estão presentes em nossas práticas diárias presenciais e também nos projetos desenvolvidos para acesso a distância realizados nos últimos três anos.

Na mediação cultural que praticamos, diferentes leituras de mundo são desencadeadas e estimulam a construção de sentidos em diálogo com as obras e trabalhos de artistas em foco. Os encontros entre visitantes e educadores exercitam a sensibilidade e a postura crítica em relação a contextos variados. As reflexões que resultam do trabalho de mediação atravessam também os exercícios de experimen-

tação criativa. Ao longo dos anos, nossos aprendizados de prática e pesquisa têm sido o legado do qual partimos para cada ação realizada, alimentando e fundamentando o trabalho no museu, que se desdobra nos programas e projetos que abordaremos, em retrospecto, no decorrer deste texto.

O programa **igual diferente**, um dos mais antigos da casa, tem como foco a acessibilidade, investindo em processos de criação artística com grupos heterogêneos, por meio de cursos gratuitos e variados que convidam os públicos a fazer e pensar a arte em ambientes criativos e acessíveis a qualquer pessoa, independentemente de suas condições física, social ou psíquica. No contexto da pandemia, o uso intensivo das tecnologias e conexões a distância também foi desafiador para alunos e professores do programa, e foram feitas diversas adaptações para a continuidade dos cursos no formato on-line, considerando as especificidades dos públicos deste programa. Exemplo disso foi a realização do curso “Processos de criação em performance”, no qual, em vez de realizar uma apresentação pública presencial de performance criada pelo grupo, como era costume nas edições anteriores do curso, foi produzida a [videoperformance Cápsula \(2021\)](#), em que podemos apreciar o potencial performático da língua brasileira de sinais (Libras) e os demais elementos e linguagens artísticas, como o teatro, a dança, a música e as artes visuais.

No caso do programa **Domingo MAM**, que completou dez anos de atuação em 2023, com foco no protagonismo de jovens em experiências diversas com o museu, em sua marquise e no Parque Ibirapuera, a impossibilidade de reunir presencialmente seus públicos levou à criação do [Festival Corpo Palavra \(2021\)](#), que exibiu diferentes manifestações artísticas concebidas a partir da intersecção entre linguagens artísticas, envolvendo corpo e palavra. O Festival colocou em evidência ações artísticas que inspiram experiências musicais, literárias e poéticas. A curadoria foi pautada no histórico de ações e práticas educativas desenvolvidas nos programas educativos do museu, que propõem conexão com o público diverso a partir da experimentação de múltiplas vivências no contato com a arte. A programação foi composta por quatro grupos convidados, que têm abordagens em consonância com os valores artístico-pedagógicos do MAM Educativo. Entre os convidados estavam grupos que já realizavam atividades conosco ou que tiveram seus conteúdos abordados em práticas nas programações do museu. Após a realização síncrona on-line do Festival, os registros das atividades foram disponibilizados [on-line](#) no canal do MAM no YouTube, acessíveis em Libras.

Experimentamos expandir os limites do museu para além do espaço físico com visitas virtuais, *lives* de narração de história e sobre mediação cultural em Libras, oficinas, encontros formativos, entre outras ações que foram inovadoras na exploração do ambiente virtual, como o projeto [MAM no Minecraft \(2021\)](#), que oferece experiências únicas aos jogadores ao combinar arte, educação e games, com reproduções do espaço do museu e de obras do acervo, jogos pedagógicos, atividades lúdicas e propostas de aulas. O projeto foi feito em parceria

com a Microsoft e a agência Africa, direcionado a escolas, estudantes, artistas e interessados em arte e videogame, apresentando um novo caminho de diálogo com o público por meio de reproduções dos ambientes internos e externos do MAM, incluindo sua sede, o Jardim de Esculturas e obras do acervo do museu. No jogo educativo, além de visitar o museu, é possível construir ou reconstruir obras de arte, e aprender sobre a história da arte brasileira por meio de atividades lúdicas e virtuais. O MAM Educativo preparou [planos de aula](#), em disciplinas variadas, para uso nas aulas on-line de escolas que visitaram o museu na plataforma do jogo, a partir das instruções partilhadas pelos educadores do museu.

Para contemplar os participantes do programa **Família MAM**, lançamos, nas redes oficiais do museu, os vídeos [Histórias no Jardim \(2022/2023\)](#), aproveitando a ocasião de celebração dos trinta anos do Jardim de Esculturas do MAM. A série de vídeos convidava o público a vivenciar o lúdico e o brincar com as obras, com narrações de histórias e apresentações musicais que contaram com a participação do Grupo Sementeira, Ana Luísa Lacombe, Grupo êBA e Cristino Wapichana.

Paralelamente às ações realizadas em cada programa, intensificamos o registro de todas as nossas práticas, dando acesso aos interessados por meio da criação de uma [playlist audiovisual no YouTube](#) e também nas publicações virtuais [Experiências poéticas 2020](#) e [Experiências poéticas 2021](#). Naquele momento, essas plataformas foram muito importantes para seguirmos em conexão com os públicos do **Programa de Visitação** e dos encontros de formação com professores no programa **Contatos com a arte**. Todo o material produzido, desde então, permanece organizado e disponível como um recurso que nos permite ir muito mais longe, em termos de território, podendo alcançar interlocutores que estão em outros estados, ou mesmo dentro da capital, pessoas que acessam os conteúdos produzidos pelo museu e os utilizam em seus contextos, mesmo sem terem estado presencialmente em contato com as obras. Entre os desdobramentos desses compartilhamentos estão as “Jornadas de experiências poéticas”, realizadas com professoras da rede pública a partir da parceria com a DIEI (Divisão de Educação Infantil) da SME (Secretaria Municipal de Educação).

Aos poucos, e amadurecendo as pesquisas, registros e avaliações que nutriram todos os programas nesse processo vertiginoso e veloz, essas vivências foram afirmando a necessidade e a possibilidade de pensar o trabalho educativo do museu para além da ação em torno da obra de arte do espaço expositivo. Nesse contexto, abordamos o eixo arte e ecologia, onde desenvolvemos propostas dentro dos programas permanentes, sob essa perspectiva de relação; como exemplo, convidamos o coletivo Rios e Ruas para realizar uma pesquisa e a produção do [audioguia Águas do Ibirapuera \(2021\)](#). As águas que constituem os rios do Ibirapuera viajam por um longo percurso até chegar no parque e seguem diferentes destinos depois de passar por ele, e esse audioguia foi um convite para embarcar na viagem desses rios e conhecer suas histórias. Cada faixa é acompanhada por um

mapa que destaca pontos do Parque Ibirapuera e a localização do MAM, com ênfase nos rios Sapateiro e Caaguaçu. Além do audioguia, o coletivo também realizou uma [visita virtual](#), refazendo o trajeto do rio Caaguaçu de bicicleta, registrando, com uma câmera, o percurso entre a Vila Mariana e o Parque Ibirapuera.

modos de partilha para um acervo de ações educativas

Como ação estratégica no processo de reestruturação do MAM Educativo em 2023, realizamos a exposição [Elementar: fazer junto](#), com curadoria de Valquíria Prates, Mirela Estelles e Cauê Alves. Com uma perspectiva artística e pedagógica daquilo que são os acervos do Museu de Arte Moderna de São Paulo, apresentamos ao público uma seleção de obras de arte de sua coleção, em diálogo com registros do acervo educativo da instituição, constituído pela permanência das memórias, histórias, saberes e fazeres produzidos com seus públicos. Essa partilha pública ocorreu tanto no espaço expositivo quanto na [publicação do catálogo](#) da exposição.

As obras de arte que foram escolhidas para integrar a mostra possibilitaram a vivência de diálogos em torno de aspectos importantes sobre o que é essencial para conseguirmos fazer algo em coletivo. Além das obras de arte selecionadas, foram escolhidos cinco textos na íntegra e uma série de trechos de referências para ampliar as reflexões apresentadas tanto no espaço expositivo quanto no catálogo da mostra. A seleção de práticas educativas exibidas na exposição constituiu um conjunto que retomamos e atualizamos na exposição, como propostas de relação com o acervo de obras de arte e como registros das ações que já vínhamos desenvolvendo há anos, e é, para nós, uma estrutura de trabalho, legado e o resultado do trabalho de profissionais que passaram pelo MAM Educativo. No museu, chamamos esse conjunto de [Experiência poética](#), uma coleção de exercícios de criação e experimentação artística entendidos como processos artístico-pedagógicos, presentes nas visitas mediadas e possivelmente como referência para o trabalho de mediação cultural e educação em outras instituições.

Com a exposição *Elementar: fazer junto* pudemos, pela primeira vez, apresentar essas experiências poéticas como uma produção intelectual e criativa, juntamente com as obras, marcando o reconhecimento da existência de uma concepção artística alinhada a uma produção de pesquisa voltada a práticas, saberes e fazeres do educativo do museu.

A expografia da mostra *Elementar: fazer junto* contemplou as experiências poéticas realizadas nos últimos anos, em diálogo com as obras, possibilitando novas conexões e sentidos inspirados por todo o contexto da exposição; seja pela relação estética, formal, poética ou sensível. A escolha das obras foi pensada considerando os elementos terra, ar, fogo e água, e também diversas condições e características presentes na qualidade do fazer junto, como a cooperação, liberdade, convergências, divergências, transformação, resistência e comunhão.

Como processo de formação interna entre áreas do museu, a exposição *Elementar: fazer junto* provocou uma série de reflexões sobre fluxos de comunicação e cooperação relacionados a modos de trabalho interno e público, acentuando algumas necessidades e premissas básicas relacionadas a condições e contextos de trabalho em arte e educação. Precisamos de tempo e espaço para: desenvolver propostas e saberes específicos do campo artístico pedagógico no ambiente do museu; realizar pesquisas individuais e coletivas entre as pessoas que atuam diretamente no contato com a arte e com o público diverso; sistematizar e compartilhar as práticas artístico-pedagógicas; decantar para expressão do conhecimento; criar condições de trabalho que garantam a manutenção da equipe durante o tempo necessário para realizar e sedimentar pesquisas que possam favorecer a transformação que buscamos no campo da educação.

Estamos trabalhando nessa direção.

Educação e experimentação no espaço moderno, hoje

Por **Izabela Pucu** (Plataforma Mario Pedrosa/A Cooperativa Cultural)

Gostaria de agradecer o convite ao Cauê e a todos os envolvidos na organização deste encontro, aos colegas e amigos que partilham esta e as demais mesas do ciclo de debates organizado pelo MAM de São Paulo no ano de seus 75 anos. Agradeço especialmente a todos os que se organizaram para estar aqui conosco esta tarde, presencial e virtualmente. Obrigada.

Imaginei que todos os meus companheiros de mesa iriam trazer exemplos de boas práticas que eles vêm manejando em seus locais de trabalho, em contextos diferentes e com estratégias diversas, uma vez que estão falando como representantes do trabalho que realizam ou realizaram no âmbito das instituições; e como neste momento não estou à frente de nenhuma instituição, apenas das institucionalidades que eu mesma criei, coisa que não acontecia há praticamente dez anos, gostaria de aproveitar para “entornar um pouco o caldo”, como já começaram a fazer alguns colegas na mesa da manhã, colocar as contradições que cercam a questão da educação nos museus, hoje, ainda que haja práticas virtuosas e íntegras em andamento nesses lugares, como as que estamos vendo hoje aqui.

Quero começar dizendo que resolvi acrescentar uma palavra ao tema desta mesa – “Educação e experimentação no espaço moderno” –, a palavra “hoje”. Porque acho que isso é um ponto nevralgico: os museus de arte moderna ainda são, de certo modo, espaços institucionais modernos, com estratégias programáticas e formas de gestão desenhadas no momento histórico de sua fundação, mais ou menos reformadas, mais ou menos adaptadas ao longo do tempo, com retrocessos e avanços pontuais, mas ainda modernos. Isso, para mim, é central para o nosso debate – hoje: em que medida estamos dispostos a fazer as mudanças de que tanto falamos nos inúmeros fóruns sobre museu que se abriram no país e internacionalmente? Em que medida o trabalho que vem sendo feito diariamente dentro dos museus está a serviço de uma mudança efetiva da sua forma de fazer e ser? Essa pergunta não guarda nenhuma crítica ao trabalho específico de ninguém – todos sabemos dos limites e forças impostos na vida institucional, proporcional à sua potência, talvez, de realização –, mas é uma crítica a todos nós, ao campo. Porque, a meu ver, estamos hoje diante de uma grande contradição: o debate sobre o papel dos museus, sobre as mudanças necessárias aos museus para encarar os desafios do presente, tem sido feito exaustivamente; isso tem mudado as narrativas, o tema das exposições, mas a efetividade desses debates é quase nula no que se refere à transformação do modo de fazer e de ser das instituições.

Depois de passar quase uma década à frente de instituições culturais no Rio de Janeiro, de ter assumido, nesses contextos, diversas posições – curadora, diretora, coordenadora de educação –, não tenho uma visão positiva. A meu ver, a mudança que vemos acontecer nos museus tradicionais – “museus de sempre”, para usar uma expressão de Eduardo Evangelista, idealizador da Mina Du Veloso – é, sobretudo, temática, embora tenha implicado positivamente alguma mobilidade social e cultural de um grupo de artistas periféricos, negros, indígenas, dissidentes de gênero, de norte a sul do país, que produziram, antes que o museu os legitimasse, por eles mesmos, via Instagram, sua visibilidade, diga-se de passagem. Mas não atinge a estrutura institucional, não move quase nada o sistema de arte e as formas hegemônicas de se fazer museu, nem as relações de produção no campo cultural.

Essas mudanças que estão acontecendo, a meu ver, são provocadas “de fora para dentro”, por processos cujo marco é recente, as jornadas de 2013, que completaram dez anos este ano, sem que fossem discutidas adequadamente. Fruto do amadurecimento dos movimentos sociais, impactadas também por políticas públicas afirmativas, essas manifestações tiveram como emblema os cartazes de formato intimista, A4, carregados pelos manifestantes com palavras de ordem que se referiam às suas pautas específicas, identitárias, de classe, e, naquele contexto, rejeitou-se qualquer representação por procuração, interditaram-se bandeiras de partidos, pautas únicas. Muitos jovens saíram dali mais conscientes, politicamente, e se deram conta de que era preciso ocupar certos espaços de poder, certas posições, e que eles estavam prontos para isso. Não foi uma mudança desejada, planejada pelos museus, pelo sistema de arte, muito menos pacífica. É um fato social, uma pauta que se faz incontornável, mas, como não parte de dentro, tem limites muito marcados, a meu ver, mas, obviamente, com exceções, brechas que se abrem, na maioria das vezes, em função da atuação heroica de alguém, mas que depois se fecham, como uma tendência a voltar à velha ordem das coisas, com suas hierarquias de sempre.

E como acontece com frequência, a abertura à mudança, a possibilidade de invenção e experimentação no âmbito dos museus começa pelos setores de educação. E acontece nesses setores porque eles têm menor peso, menos visibilidade, menos recursos e, portanto, têm mais espaço de experimentação, como acontece, por exemplo, em pequenos espaços culturais em que se experimenta como forma de sobreviver à precarização. Por esses mesmos motivos, no entanto, a educação tem menos autonomia propositiva dentro dos museus e, ainda que as diversas ações movidas por um setor educativo sejam, frequentemente, o que empresta vitalidade e diversidade aos museus, o setor que ganha visibilidade, recebe grandes recursos é o da curadoria.

A exposição é, ainda, a grande prioridade dos museus. Isso define também que os setores de educação, em sua maioria, sejam dirigidos por mulheres e que os diretores e curadores, em sua maioria, sejam homens – o que se comprova na composição das mesas des-

te debate, embora haja, aqui, um homem e, na mesa dos diretores, uma mulher, e eu insista em me deslocar por muitos lugares, além da educação, o que para uma mulher não tem sido nada fácil. Quantos curadores têm um sinal definido pela comunidade surda? Aqui, só eu e o Pablo Lafuente, justamente porque também atuamos, em algum momento de nossas vidas, na área da educação.

E nos museus de sempre, esses que hoje exibem com a consciência limpa suas exposições decoloniais, nós, mulheres, somos ainda silenciadas, quando nossa fala é devida; desvalorizadas, quando somos as principais responsáveis pelo sucesso de uma empreitada; usurpadas em nossas pesquisas por projetos de curadores homens que têm o discurso desconstruído na ponta da língua, ainda que suas práticas sejam tão machistas como as de outrora.

Nos setores de educação, jovens não brancos, periféricos, mulheres brancas e não brancas já participavam do museu, muitos deles como educadores; foi nesses setores que autores e autoras quilombolas, indígenas, não binários começaram a ser lidos e adotados como ferramentas em processos dentro dos museus. E os educadores de museus, todos sabemos, atuam com péssimas condições de trabalho, são reduzidos muitas vezes a “visitadores”, em função da tarefa de gerar os números de visitação que “pagam” a contrapartida social das leis de incentivo fiscal; leis que custeiam exposições milionárias, nas quais os públicos escolares que vêm de ônibus passam menos tempo na fruição das obras do que se deslocando. Ou seja, os museus instituem-se de forma excludente para, então, promover a participação, operada, mais uma vez, pelos setores de educação.

Apesar disso, também foi nos setores de educação que esses jovens avançaram nos seus letramentos raciais e culturais, e desses setores saiu, ainda, a maior parte dos artistas e curadores não brancos e não herdeiros deste país. A precarização dos educadores, aliás, está acontecendo agora, no evento mais dispendioso e longevo da arte brasileira, a Bienal de São Paulo, como foi descrito na carta aberta publicada pela revista *seLecT* recentemente. Essa é uma realidade conhecida há décadas. Estamos dispostos mesmo a mudá-la ou apenas a compartilhar a carta e ficar em paz com nossa consciência? Qual foi a resposta da Bienal, o que dizem os museus?

Nesse sentido, para mim foi espantoso ver a repercussão da vinda de Françoise Vergès ao Brasil para lançar seu livro. Não estou me referindo à perspectiva dela, que me parece de todo adequada ao momento, nem ao seu lugar de fala, sendo ela uma mulher negra, feminista, vinda dos países anexados à França pela colonização; mas o que me assombrou foi a repercussão da sua teoria, como se a gente estivesse inaugurando um pensamento sobre museu, como se ela estivesse vindo iluminar, a partir de uma experiência europeia, nosso processo de descolonização, no que se refere aos museus. Vejam, ela vem financiada pela embaixada da França mostrar para nós como eles estão fazendo o seu dever de casa decolonial, e nós, mais uma vez, esperando a Europa nos ensinar

como se faz museu na América Latina, mas, agora, de forma de-colonial. Aliás, todos os principais museus a receberam – quantos vão adotar sua prescrição?

Para mim, isso é mais um episódio do nosso complexo de vira-lata, o mesmo que faz com que os museus de sempre ignorem os documentos-marco de uma crítica aos museus vinda da América do Sul: a Declaração de Santiago (1972), a Carta de Quebec (1984), entre muitos outros, além de todas as práticas embasadas pela ideia do museu integral, que têm sido mobilizadas no campo conhecido como o da “museologia social”. Tomado como um campo “café com leite” pelos museus de sempre, exceto dentro dos setores de educação, é no campo da museologia social que se têm colocado em obra as práticas mais experimentais no campo dos museus, no nível das institucionalidades, porque, no campo dos museus de sempre, a experimentação acontece, hoje e historicamente, no processo de trabalho dos artistas, e, atualmente, acontece bem menos. Hoje, a experimentação acontece muito raramente nos processos curatoriais, nos quais frequentemente se repetem fórmulas, nomes, formas de fazer, e não acontece quase nunca no nível da institucionalidade, da gestão. E isso acontece porque as instituições estão cada vez mais autocentradas, fechadas à crítica, não têm nenhum nível de vulnerabilidade, estão sempre se defendendo, acuadas que estão, com medo do cancelamento e da consequente perda de patrocinadores.

O que as experiências comunitárias e as outras formas de fazer museu têm a ensinar aos museus tradicionais? Eu, pessoalmente, tenho aprendido muito e tenho visto esses processos alcançarem resultados fantásticos em diversos níveis, com uma perspectiva de participação mais orgânica e efetiva, na medida em que se comprometem com as demandas das pessoas, dos territórios, com o fomento à produção que exibem, numa lógica inversa àquela dos museus tradicionais, que se programam internamente, na maioria dos casos, sem convocar a diversidade dos agentes culturais; que tomam a pesquisa ou poética pronta daqueles que conseguiram produzir sua própria visibilidade, muitas vezes sem qualquer remuneração, submetendo-as a projetos que servem, substancialmente, para aumentar o prestígio e “passar pano” na imagem das instituições.

A mentalidade conservadora no âmbito institucional brasileiro impediu até mesmo que se tomasse em mãos, como referência para a transformação dos museus de hoje, o legado histórico que temos no Brasil, no campo da invenção institucional, mobilizado por gente como Abdias Nascimento, com seu Museu do Negro; Nise da Silveira, com seu Museu de Imagens do Inconsciente; Aracy Amaral, com sua Bienal Latino-Americana; Rubens Gerchman, com sua Escola de Artes Visuais do Parque Lage; Candeia, com seu G.R.A.N.E.S. Quilombo; Walter Zanini, com seus projetos inovadores de exposição; Anísio Teixeira, com sua escola-parque; Darcy Ribeiro, com seus Cieps, entre muitos outros. Toda essa imaginação instituinte é uma contribuição brasileira, latino-americana, a meu ver, aos debates em torno da crítica institucional. Ao contrário do que vimos historicamente na crí-

tica institucional *stricto sensu*, nos anos 1960/1970 e 1990/2000, que idealizava a rua como espaço de experimentação e usava o objeto de arte como meio crítico contra as instituições, nestes casos, trata-se de *fazer instituição como crítica*, como tenho defendido desde 2017, aqui, onde o destino das instituições é o fogo ou a entropia.

A mentalidade conservadora no âmbito institucional brasileiro fez ainda com que fosse rejeitada a maior parte dos projetos derivados da imaginação instituinte de Mario Pedrosa – museus, jornais, partidos, exposições que ele mobilizou como parte de sua atividade crítica, que envolvia também a escrita e o discurso. Para me ater ao campo cultural, sem mencionar o político, são exemplos dessa forma de engajamento seu apoio a propostas como o Museu de Imagens do Inconsciente, experiência artístico-terapêutica revolucionária mobilizada pela dra. Nise da Silveira e por um grupo de artistas no então Hospital Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro, em meados da década de 1940. Contra quase toda a crítica de arte da época, e também à revelia de uma parcela mais conservadora, entre os artistas, Pedrosa afirmou a importância artística e cultural daquela experiência, que foi decisiva para sua crítica aos ideais de racionalidade e universalidade que envolviam as noções de modernidade e a arte moderna, como descrito em seu célebre texto “Arte, necessidade vital”, de 1947; em projetos, o Museu de Brasília, encomenda do então presidente Juscelino Kubitschek, feita através do célebre arquiteto Oscar Niemeyer, descrito em correspondência de 1958, que era uma espécie de enciclopédia da cultura mundial bem acessível, feita apenas por documentos, réplicas e cópias, colocando a ênfase na dimensão pedagógica do museu; no projeto para o core da Universidade de São Paulo, de 1962, que acionava a capacidade da arte de articular comunidades, tendo o museu como sua casa; no Museu da Solidariedade, um museu-ato-gesto político implementado por uma comissão presidida por Pedrosa em seu exílio no Chile, em apoio ao governo popular de Salvador Allende, em 1972; na sua participação na implantação dos museus de Arte Moderna no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde apoiou, também, a criação da Fundação Bienal, nas décadas de 1940 e 1950; e também sua participação fundamental na Associação Internacional de Críticos de Arte, da qual foi vice-diretor pelo menos quatro vezes; e, em especial, no projeto para o Museu das Origens, desenhado por ocasião da reconstrução do Museu de Arte Moderna do Rio, após o trágico incêndio que o atingiu em 1978, e que, assim como o Museu de Brasília, nunca saiu do papel, mas que já continha, naquele momento, a semente do que hoje compreendemos como o caminho para a descolonização das instituições a partir da reunião de cinco museus que, relacionados, compartilhariam a mesma estrutura – de Arte Moderna, do Índio, de Imagens do Inconsciente, que já existiam, mas passavam por sérias dificuldades, e o Museu do Negro e das Artes Populares (que seriam criados para integrar essa rede de museus). Não poderemos nos aprofundar nesse projeto que, a meu ver, é um projeto-síntese do pensamento e da forma de atuar de Pedrosa, na medida em que engendra uma crítica às narrativas instituídas sobre as matrizes constitutivas das origens do Brasil, por um lado, e, por outro, propõe uma alternativa objetiva ao sistema vigente,

às formas de se fazer museus e de se preservar memória, o que não se faz apenas por meio da ferramenta-museu, e de selecionar o que se deve preservar para a posteridade, atualizando, assim, o problema da ação, “problema crucial de nossa época”, como colocaria Pedrosa em entrevista, já em 1947, referindo-se à criação das condições para o desenvolvimento dos seres humanos, no seu caso, no sentido da liberdade e do socialismo. Não temos tempo para nos aprofundar nessa proposta de Pedrosa, que é meu objeto de pesquisa e curadoria desde 2014, mas vocês têm em cartaz, neste momento, no Itaú Cultural e no Tomie Ohtake, a exposição *Ensaaios para o Museu das Origens*, que busca engendrar a discussão sobre as políticas institucionais e de memória, além de discutir e atualizar os gestos instituintes mobilizados por Pedrosa ao longo de sua vida. Tenho a alegria de ser curadora dessa exposição, na qual engajei minha pesquisa de quase dez anos sobre o Museu das Origens, entre outros esforços, em colaboração com Paulo Miyada, Ana Roman, Daiara Tukano e Thiago de Paula.

Quando assumiu a direção do Museu de Arte Moderna de São Paulo, este museu em que estamos, em 1960, e, conseqüentemente, a organização da X Bienal, realizada em 1961, na qual, após dez anos de existência, a Bienal recebeu uma delegação dos países africanos, Pedrosa escreveu dois textos em que fala sobre o que seria, para ele, a potência de um Museu Moderno e nos quais discute sua nova função, diretor, que ele assumia, em detrimento de sua presença cotidiana como crítico nos jornais. Nesses textos, ele defende que, em face da arte acadêmica, o que caracteriza a arte moderna “é o direito ilimitado à pesquisa e, sobretudo, à experiência, à invenção”, e isso deveria se refletir também no museu. Esse caráter experimental era justamente o que encantava Pedrosa na arte moderna, porque abria a possibilidade de que qualquer um pudesse ser artista sem ter que portar diploma ou pertencer a uma “confraria de iniciados”, como ele defendeu, já em 1947, em seu célebre texto “Arte, necessidade vital”. Vou trazer suas palavras para a nossa conversa, num fragmento do texto “Arte experimental e museus” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1960):

Diferentemente do antigo museu, do museu tradicional que guarda, em suas salas, as obras-primas do passado, o de hoje é, sobretudo, uma casa de experiências. É um paralaboratório. É dentro dele que se pode compreender o que se chama de arte experimental, de invenção. Esse fazer experimental em arte é, pois, sempre aberto, numa plena disponibilidade. Por assim ser é que se pode acabar, com o tempo e o amadurecimento da experiência, por se tornar mesmo representativo da época, desta época também terrivelmente ameaçadora e fascinante. A função do museu moderno entra aí: é ele o sítio privilegiado onde essa experiência se deve fazer e decantar.

No texto “O crítico e o direto” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1960), ele aproxima e diferencia as atividades do

diretor e do crítico, entre as quais ele via diferenças e semelhanças, e aciona uma disponibilidade para a experimentação a ser assumida também pelo diretor de um museu moderno, o que parece ainda bastante desejável:

A arte de nossos dias é sempre discutida e discutível: um museu dessa espécie de arte é por isso mesmo instrumento também polêmico, ativo, em suma precipua-mente experimental. Nesse sentido, há algo analógico (na atividade do diretor em relação) à atitude crítica. No entanto, o diretor de um museu como o nosso do Ibira-puera ou de seu grande congênere do Rio de Janeiro participa ativamente do presente, da batalha artística, que prossegue lá fora, como o crítico. Mas enquanto este último se compromete, se envolve, desde o co-meço, em alguma aventura artística de vanguarda, quer combatendo-a, quer sustentando-a, *ab initium*, o diretor, funcionalmente mais circunspecto, observa ou mesmo estimula, enfim – experimenta. Sua atitude é, pois, a de um observador atento, de um experimentador, como o químico no seu laboratório. [...] Sua responsabilidade, seus compromissos são, sobretudo, com os problemas em campo, ou melhor, com sua época, ao passo que os do crítico são com o artista.

Ou seja, Pedrosa define o museu moderno como museu experimen-tal, por excelência, colocando na ordem do dia o problema da ação, da vitalidade, da capacidade de se abrir à transformação permanente, e isso não é o que temos visto acontecer, nem nos museus modernos, nem nos contemporâneos, salvo algumas exceções. Animal político, como ele mesmo se definiu, Mario Pedrosa foi um pensador inquieto, um exímio escritor, mas, sobretudo, um homem de ação. Essa ênfase na ação, a meu ver, em Pedrosa, decorre da relação indissociável entre arte e política que marca sua trajetória, sem que ele tivesse ja-mais submetido uma força à outra. Em seu deslocamento permanen-te entre esses dois campos, Pedrosa mobilizou a relação entre arte e política no nível dos sistemas, não de forma temática ou ilustrativa; moveu questões e modos de fazer de um campo para outro e produ-ziu mudanças efetivas nesses campos pela sua contaminação. Esse é um de seus grandes legados como crítico. Estou certa de que ainda temos muito a aprender com ele.

Educação como construção da relevância pública do museu

Por **Gleyce Kelly Heitor** (Instituto Inhotim)

Este texto busca sistematizar o conjunto de reflexões compartilhadas ao longo do evento *mam debate 2023: MAM 75 anos*, encontro do qual participei, integrando a mesa “Educação, criação e experimentação no espaço moderno”. Iniciei minha intervenção remarcando que, em sua gênese, todo museu é um espaço moderno, embora nem sempre esteja, seja por sua temática, seja por sua tipologia, diretamente vinculado aos ideais modernistas, como é o caso das instituições cujas trajetórias foram abordadas no evento.¹

Pode-se dizer que uma das marcas da modernidade reside no fato de a experiência com a arte ter passado do espaço privado – o ateliê, a oficina, os salões, os castelos, o acúmulo – ao espaço público – museus, galerias, sobreposição de temporalidades e estilos, seleção, organização. Sendo possível asseverar, ainda, que, construídos dentro do “espírito nacional”, os museus surgem imbuídos de missão pedagógica, do intuito de formar o cidadão, através do conhecimento do passado como base para a edificação do futuro.

Ainda que o caráter pedagógico esteja na origem do museu moderno, é importante destacar que, ao longo dos anos, a compreensão sobre sua missão educativa foi sendo amplamente debatida e modificada. No Brasil, sediamos, em 1958, o Seminário Regional Latino-Americano da Unesco, que ocorreu no MAM do Rio de Janeiro e foi um evento pioneiro por definir a educação como uma das funções do museu. O evento teve, ainda, grande destaque por propor programas voltados para a comunidade escolar, enfatizando a relevância dos museus como ferramenta para o fortalecimento do ensino, e a educação nesses espaços como uma extensão daquela praticada na escola.

Retomo esse momento histórico – marco para o debate sobre a função educacional dos museus – para refletir que educar no espaço moderno significou, por muito tempo, que os museus deveriam estar implicados com a complementaridade do ensino. Ideia que vem sofrendo revisões, atualizações e desdobramentos, pela própria mutação daquilo que essas instituições vêm compreendendo, historicamente, como sua função social e pública.

Tal percurso nos remete, uma vez mais, à questão central da mesa: quando falamos em criação, no âmbito das relações entre museus e educação, que lugar ocupam os públicos?

¹ Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948/1952), Museu de Arte Moderna da Bahia (1963) e Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (1997).

Tal pergunta me impulsiona a sugerir que educar, no espaço moderno, hoje, diz respeito a assumir o compromisso de posicionar, no centro da produção do conhecimento no museu, grupos e pessoas que tradicionalmente foram vistas como públicos em potencial.

O que demanda, por parte das instituições, reconhecer que mais que se preocupar em aproximar tais públicos dos produtos artísticos, os museus precisam realizar um movimento de dentro para fora. Precisam ter na educação uma oportunidade para refletir sobre os problemas gerados e reproduzidos pelos ideais modernos de arte: produção do outro, de silenciamentos, de violências epistêmicas, de hierarquias de valores e de distribuição desigual das oportunidades.

Foi a partir dessa posição que compartilhei, entre outros projetos, a web-série *Saberes do barro*,² um conjunto de filmes curtos, concebidos como material educativo audiovisual, a partir da metodologia de inventário participativo que, tendo como fio condutor as etapas que envolvem a fabricação da cerâmica, adotou a perspectiva dos trabalhadores da olaria da Oficina Francisco Brennand.

Cabe ressaltar que, ao chegarmos ao museu-ateliê situado na Várzea, um dos maiores bairros do Recife, nos deparamos com a dimensão monumental do patrono da instituição, consagrado ceramista pernambucano. O espaço, contemporâneo ao *boom* dos museus de arte moderna no país, vem mobilizando, desde a década de 1950, pessoas, saberes e práticas necessários não só para sua viabilização, mas também para a continuidade do legado que salvaguarda.

Prevalecem, no entanto, nas memórias do artista, duas imagens sobre sua relação com seus assistentes: a do artista como um trabalhador intelectual (embora Francisco Brennand se projete e tenha vivido como um operário da arte), na relação entre prática artística e atividade fabril; e a ideia dos colaboradores como executores. Imagens que ilustram as assimetrias de poder entre idealização e execução, entre trabalho manual e intelectual, no campo da arte.

Conviver com a olaria da Oficina é constatar que ela é, de fato, uma escola, um coletivo de mestres, um espaço no qual os mais novos, os recém-chegados, aprendem observando, trocando e, por vezes, sendo conduzidos pelos mais experientes. Podemos capturar, também, que Francisco Brennand reside na memória dos oleiros como um artista/mestre, que investiu tempo, recursos e afetos numa forma específica de criar e fabricar cerâmica.

² A web-série *Saberes do barro* foi desenvolvida entre 2021 e 2022, está disponível no canal da Oficina Francisco Brennand, no YouTube, e foi uma das iniciativas de educação museal contemplada pela edição de 2023 do Prêmio Darcy Ribeiro de Educação Museal, realizado pelo Instituto Brasileiro de Museus / Ministério da Cultura (Ibram/MinC).

Apesar de a hipótese de Howard Becker propor que os mundos da arte são constituídos por todas as pessoas cujas atividades são necessárias à produção das obras que esse mesmo mundo define como arte,³ é comum que apenas o artista que nomeia o espaço seja reconhecido como mestre/autor.

A potência do trabalho na olaria, somada à frequente invisibilidade dos colaboradores dos artistas pelas narrativas canônicas da arte, foi o ponto de partida para a realização da série, que buscou enfatizar os oleiros como agentes de criação. Cabendo ainda dizer que a série *Saberes do barro* é uma experiência de educação no espaço moderno, a partir da qual temos buscado novos sentidos não só para a educação, mas também para as histórias contadas *nos e pelos* museus.

³ Howard S. Becker. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

Reflexões anticapacitistas no espaço contemporâneo

Por **Claudio Rubino** (Instituto Tomie Ohtake)

Primeiro Ato

Há mais de dez anos não visitava um enorme museu que abriga diversos pavilhões espalhados dentro um jardim botânico lindo, ainda que muito artificial no território e contexto em que está inserido. Guardava memórias boas, apesar das indagações que tal experiência de um dia longo de imersão paisagística, curatorial e de negócios da arte inacessível para muitos me provocou. A visita, depois de uma década, foi programada com antecedência, encaixada entre breves dias de descanso após eu insistir um bocado para o meu companheiro que, carinhosamente, hesitou em concordar. Ao longo dessa década e, com os comprovados investimentos, visibilidade e todo o prestígio do cenário artístico, pensei que certamente havia se tornado um espaço com condições de nos receber como visitantes com deficiência. Imaginávamos.

Segundo Ato

Chegar ao museu-jardim não é barato, por isso preparamos alguns lanches, pois eu lembrava que comer por lá também era bem caro. Chegamos. Pouco mais de uma hora de viagem. Era uma sexta-feira, emenda de feriado. Cheio. Filas sem sinalização. Sem orientação. Apresentamos nossos ingressos “PCD” comprados previamente. Pediram nossos comprovantes de deficiência. Mostramos nossas deficiências físicas ululantes. Ele, sem uma perna, muletas. Eu, deformidade congênita de mão-braço-monstro. Laudos. Pulseira, que incomoda, para ter acesso aos carrinhos elétricos. Carrinhos elétricos que são alugados por pessoas ricas. Quanto mais pessoas brancas e ricas, menos carrinhos disponíveis para nós defs. Trajetos parciais dos carrinhos. Primeiro pavilhão de dois andares com escada, sem elevador, sem rampa. Profissionais do museu-jardim constrangidos. Tokenismo. Obras sem audiodescrição. Sem Libras. Sem comunicação acolhedora. Frustração. Novos pavilhões de milhões. Mesma acessibilidade de centavos. Filas sem prioridade para acessar os pavilhões. Representatividade preta em galeria coletiva, mas não nas individuais. Militância seletiva escancarada. Outras pessoas com deficiência ficando pelo caminho, desistindo, esvaindo-se em esforços... Um sentimento desolador se irrompeu sobre nós como uma barragem negligenciada e capacitista, varrendo qualquer possibilidade de nos sentirmos confortáveis e acolhidos, não só por conta de nossas características dissidentes pessoais, mas também atentos aos nossos pares. Esse lugar não é para nós, defs. Vamos embora. Não há como ir embora, só às cinco da tarde, porque pagamos centenas de reais em ônibus coletivo de ida e volta com hora marcada. Faltam quatro

horas. Estamos presos e capturados pela hegemonia normativa sem deficiência. Todos aplaudem e compactuam.

Terceiro Ato

Sentados em um banco feito do tronco de uma árvore retorcida, permanecemos em silêncio por um longo período. Mais de um banco, mais silêncios. Um tipo de silêncio dolorido, reflexivo, participante, partilhando o sentimento de violência subjetiva que nos impede de fruir, em equidade, os bens artísticos, culturais, com requintes paisagísticos, pela ausência de recursos e de representatividade def. Estávamos invisíveis, ou melhor, somos invisibilizados por esses embargos do acesso. Muitas pessoas nem percebem que sou def. Isso significa que tenho muita passabilidade e trânsito entre os mundos dos válidos e dos menos válidos. Sem embargo, eu sou capturado por ambos os lados. Meu corpo não é suficientemente def para muitos, assim como sou anormal para tantos. Diferentemente de mim, meu companheiro não conta com esse manto da passabilidade, e as barreiras físicas são muito mais desumanizadoras e violentas, tal qual a falta (ou fingimento) das políticas de acesso nas instituições. Uma realidade que eu já conhecia em práticas, estudos, convivência com amigos, mas não nessa profundidade íntima com quem eu amo, em meio à arte que eu amava. Tristeza e raiva. Às cinco da tarde (que terríveis cinco da tarde!), embarcamos no ônibus de volta para o hotel, ansiosos por um cafezinho, pão de queijo e bolinho; nada como comidas afetivas para amenizar um sofrimento.

Todo esse relato vem como desabafo, resultado do dia inteiro a refletir sobre onde estarão meus pares. Como encontrá-los numa sociedade que não nos proporciona o mínimo de espaço para o lazer, entretenimento e acesso à arte? A arte e a cultura no Brasil têm sido realmente democráticas e inclusivas ou estamos maquiando e dando o famoso “jeitinho brasileiro” também para vender nossos museus, teatros, cinemas como lugares acessíveis? (LIMA, 2023).

Falso epílogo

Não haverá um fim.

Engana-se quem pensa que teremos a plenitude nas políticas públicas de acesso cultural que, de fato, sejam abrangentes à diversidade. Não se trata de pessimismo, desgosto causado pelas privações e violências subjetivas ou concretas que nós, defs, vivenciamos, mas sim da característica dinâmica do ciclo participativo das produções não hegemônicas que tendem a ter pontos de tensão que aleijam os modos de pensar e fazer. Isso não significa que podemos normalizar que pessoas com deficiência sempre estarão desconfortáveis nos museus, pelo contrário, devemos ser responsáveis por espaços com

potência de mediação mais acolhedores. As nossas relações culturais constituem circuitos afetivos, como em toda a sociedade em sua fundamentação (SAFATLE, 2016).

Precisamos fazer de outras formas. Incluir é um conceito ultrapassado e hierarquizante criado pelas pessoas sem deficiência; Acessibilizar não é suficiente e virou uma espécie de acessório ou chancela para mostrar que estão tentando (desde os pós-guerras do século 20); O que nos move é sermos anticapacitistas e construirmos nossas narrativas dissidentes em primeira pessoa, tendo não defts como aliadas e não como definidoras do cercadinho onde podemos ficar. Trabalhar em equipamentos culturais é compreender-se estruturalmente como parte fundamental de um complexo sistema de relações institucionais, pessoais, poéticas e de cadeia produtiva que abrange diversos setores do desenvolvimento social. Diálogos transversais e práticas em meio à produção de uma exposição, por exemplo, explanam procedimentos complexos e multidimensionais. Podemos identificar a importância das diversas formas de mediação das produções de gestão e artes como propulsores de transformação a partir da criatividade e inovação, veículos valorosos de uma perspectiva econômica que tem por base padrões que mudam constantemente.

Escrever compondo uma nova gramática do corpo e para o corpo. Qual?

[...] de rouquidão dos gritos historicamente vociferados e pouco escutados, nasce também de muitos agentes presentes, de representatividades, intercâmbios, residências artísticas nas quais corpos defts e não defts compõem, fazer acontecer juntos os processos em que nós mesmos nos decolonizamos continuamente de todas as formas de submissão das nossas identidades, empoderamentos e sobrevivências (LIMA, 2022).

Como podemos experimentar novas gramáticas do corpo def se ainda não nos consideram nas produções criativas? Temos de fato garantias de acesso aos equipamentos de cultura, esporte, lazer, educação, saúde, emprego, previstas nas leis? Sugiro que você faça uma autorreflexão e perceba seu entorno profissional e afetivo: quantos defts fazem parte da sua vida? Com quantos defts você trabalha e qual a função deles? Eles estão em cargos de gestão, liderança ou são artistas? Você assiste a produções culturais de defts? Você já namorou uma pessoa def? De todos os defts que você conhece, quantos são pretos, LGBTQIA+, indígenas e outros marcadores sociais que nos excluem de suas pautas identitárias?

O caso não fictício que ilustra os atos de abertura deste texto não é isolado. Infelizmente é bem comum por todo o Brasil e no mundo. Uma outra importante instituição de extremo valor para a cultura no Brasil, fundamental e com ampla atuação em todo o país, inaugurou uma exposição com 240 artistas negros. Mulheres e homens cis e trans, jovens e idosos de diversas gerações compõem uma conste-

lação de referências em produções artísticas que reivindicam suas próprias narrativas poéticas pretas na exposição que vai itinerar ao longo de dez anos.

O que mais nos intriga na produção dessa exposição se dá ao traçar paralelos segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD IBGE, 2022) que aponta que, dos quase 19 milhões de pessoas com deficiência no Brasil, mais da metade são pretas e pardas, e, além disso, 86% das pessoas com deficiência que sofreram violência sexual em 2020 eram mulheres / 54% delas eram negras (SINAN – Sistema de Informação de Agravos de Notificação, 2020).

Nessa exposição de 240 artistas negros que aborda direta e indiretamente tantas interseccionalidades, onde estão as pessoas com deficiência? Onde estão as mulheres pretas artistas com deficiência? Há recursos de acessibilidade para que pessoas cegas, surdas, neurodiversas conheçam essas produções? Os profissionais que atuam na exposição (obviamente incluindo educadoras e educadores) são defts e/ou tiveram formações ou meros diálogos sobre acessibilidade? Questionada por e-mails e mensagens privadas nos perfis das mídias sociais, a instituição e a curadoria responderam?

Essas pessoas estão ao nosso lado e nos sorriem.

Como compreender o poder é uma questão de compreender seus modos de construção de corpos políticos, seus circuitos de afetos com regimes extensivos de implicação, assim como compreender o modelo de individualização que tais corpos produzem, a forma como ele nos implica. Se quisermos mudá-lo, será necessário começar por se perguntar como podemos ser afetados de outra forma, será necessário estar disposto a ser individualizado de outra maneira, a forçar a produção de outros circuitos (SAFATLE, 2016).

Ao longo dos últimos 23 anos ininterruptos, trabalho em museus e equipamentos culturais, dos quais quase uma década inicial como educador, arte-educador, mediador e oficineiro. Atuei em diversas instituições até me estabelecer e circular como gestor e coordenador de acessibilidade entre algumas. Sempre me deparo com questionamentos de orçamento, alegando que acessibilidade e a contratação de profissionais defts são caras.

Desculpe, prezada leitora e prezado leitor, você deve estar exausta(o) de tantas perguntas, mas ainda tenho mais algumas: Quanto custa a produção de uma exposição ou qualquer ação cultural? Faça uma lista ou acesse o orçamento do seu projeto mais recente. Curadoria, expografia, projeto luminotécnico, transporte e seguro de obras, montagem e desmontagem, catálogo, comunicação etc. Por que só o programa educativo e a acessibilidade são onerosos e, por consequência, os primeiros a serem reduzidos ou cortados, mesmos previstos nas leis? Acessibilidade não é cara. Assim como toda pesquisa, prestação de serviço e recurso material, a acessibilidade tem

custos que devem ser contemplados de forma responsável e ética nos orçamentos, e não apenas por receio de penalidades da lei, tendo o medo como afeto político central e não a intimidade do acesso.

Intimidade de acesso é aquela sensação vaga e difícil de descrever quando alguém “entende” suas necessidades de acessibilidade. Trata-se daquele conforto misterioso que o seu ser-deficiente sente com alguém meramente no nível de acessibilidade (MINGUS, 2011).

A intimidade do acesso não depende do entendimento político que uma pessoa ou instituição possa ter sobre acessibilidade ou capacitismo, ademais, se fosse essa a equação, estaríamos com mais condições, pois as normas, leis, decretos, cartilhas e até contracartilhas estão à disposição de todos.

A escrita deste texto foi feita por uma mão esquerda dissidente interessada em tensionar um sistema que, deliberadamente, opta por velhos conceitos de quanto mais e maior, melhor, investindo em manter estruturas caríssimas, não sustentáveis, repletas de normatividade fatigante, sem ampliar as relações com outros sujeitos políticos, em acolhimento e diálogos para o anticapacitismo.

Bibliografia

LIMA, João Paulo de Oliveira. “Por uma escrita aleijada. O futuro é DEF ou O direito ao corpo”. In: BARBALHO, A.; GADELHA, E. (orgs.). *Formação artística e políticas públicas: temas e abordagens contemporâneas*, vol. 1. 1ª ed. Fortaleza: UECE, 2022, p. 149-157. Disponível em: <https://www.uece.br/eduece/wp-content/uploads/sites/88/2023/01/Forma%C3%A7%C3%A3o-art%C3%ADstica-e-pol%C3%ADticas-p%C3%BAblicas-temas-e-abordagens-contempor%C3%A2neas.pdf>.

LIMA, João Paulo de Oliveira. “Reflexões para o dia nacional de luta das Pessoas com deficiência”. *Diário do Nordeste*, 2023. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/opiniao/colaboradores/reflexoes-para-o-dia-nacional-de-luta-das-pessoas-com-deficiencia-1.3421092>.

MINGUS, Mia. “Access Intimacy: The Missing Link”. *Leaving Evidence*, 2011. Disponível em: <https://leavingevidence.wordpress.com/2011/05/05/access-intimacy-the-missing-link/>.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos. Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. 2ª ed. Ed. Autêntica, 2016.



Perspectivas para o MAM

O subdesenvolvido e o moderno

Por **Moacir dos Anjos**

O período de criação e consolidação institucional do Museu de Arte Moderna coincide com mudanças substantivas nos campos da política e da economia na América Latina. É nesse momento que se dá o reconhecimento da natureza estrutural do *subdesenvolvimento* nessa região, bem como se debatem os meios para superá-lo através de políticas públicas. De fato, é em 1948 – ano em que o MAM é fundado – que a Organização das Nações Unidas cria a Comissão Econômica para a América Latina – Cepal, com sede no Chile. Em termos amplos, a maior novidade da concepção de subdesenvolvimento da Cepal foi o abandono da ideia de que o subdesenvolvimento (com todas as carências materiais e humanas que o definiam) seria apenas um *estágio* a ser inevitavelmente superado por todos os países como resultado do crescimento da economia mundial. Abandonava-se a ideia – de algum modo reconfortante – de que o desenvolvimento seria o destino natural dos países subdesenvolvidos. O subdesenvolvimento, ao contrário, era, agora, entendido como uma *condição* dos países latino-americanos. Um diagnóstico que vinha acompanhado da ideia de que, ante as devastações materiais e humanas do pós-Segunda Guerra, haveria a necessidade ética (e, também, a oportunidade política) de mudar os modos de funcionamento da economia mundial e diminuir suas desigualdades. A missão da Cepal, portanto, era não só entender os motivos para a existência de desigualdades tão grandes entre os níveis de vida de partes diversas do mundo, mas também sugerir os meios possíveis de enfrentá-las.

As mudanças no modo de diagnosticar o subdesenvolvimento e na maneira de combatê-lo repercutiram em concepções e ações culturais e artísticas no Brasil, a partir desse período. De modo extremamente simplificado, é possível identificar duas principais reações a essa condição de subdesenvolvimento no campo artístico, uma das quais envolve, indiretamente, a criação do MAM. Reações que, vistas em conjunto, contribuem para o entendimento daquilo que foi hegemonicamente entendido como o moderno no Brasil. Ao menos a partir dos museus criados para torná-lo coisa compreensível e colecionável.

A primeira dessas reações toma corpo no ideário da industrialização massiva no Brasil e, de modo simultaneamente concreto e simbólico, no planejamento de uma nova capital para o país. E diz muito sobre a existência desse impulso prospectivo e construtor que a exposição inaugural do MAM tivesse por título *Do figurativismo ao abstracionismo*, afastando-se deliberadamente da figuração de mazelas do real (comum na literatura e nas artes visuais do Brasil, até então) e abraçando a ideia do que seria uma arte de vanguarda, tal como definida, em especial, pelo empenho do Museum of Modern Art – MoMA, de Nova York, na década anterior. Uma arte que, de algum modo, apon-

taria para um mundo melhor que estava por vir. Um mundo moderno, em que a condição de subdesenvolvido seria superada. Ao longo da década de 1950, seriam a arte concreta e a neoconcreta que, hegemonicamente, melhor encarnariam essa vontade de superação do subdesenvolvimento no Brasil, legitimadas não só pelos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, mas, igualmente, pela Bienal de São Paulo, criada em 1951.

Em paralelo, e com muito menor repercussão institucional e na crítica especializada, aflorava, em várias partes do país, outra forma de reação ao subdesenvolvimento no campo da produção artística, com a qual se buscava denunciar a realidade vivida para – essa era a aposta – conscientizar a população sobre sua condição e, eventualmente, animá-la a transformar o lugar onde vivia. Uma arte que visava o imaginário e as contradições do próprio país como modelos privilegiados para superar os constrangimentos sociais e econômicos vividos por seus habitantes. É o caso, por exemplo, dos clubes de gravura de Porto Alegre, do Recife e de outras cidades na primeira metade da década de 1950. Mas também, já no início da década seguinte, do Movimento de Cultura Popular, no Recife, e do Centro de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes, no Rio de Janeiro, organizações fundamentais para entender como a arte brasileira se articulava com a onda transformadora mais ampla que estava então em curso na sociedade brasileira. Nenhuma das duas era um museu; muito menos de arte moderna. Mas colocavam em xeque o que, afinal, significava ser moderno no Brasil, naquele momento.

O golpe militar de 1964 estancou precocemente as experiências dessas organizações. E os movimentos concreto e neoconcreto, embora permaneçam como marcos importantes daquilo que se entende por arte brasileira contemporânea, não bastam para entender ou acolher a produção artística que veio em seguida e, principalmente, a do Brasil de agora. Uma produção marcada por temas e processos políticos ausentes (ou quase ausentes) do campo anteriormente legitimado das artes do país, notadamente as questões vinculadas à violência colonial que funda e define o Brasil. Questões que estão na base das desigualdades que demarcavam aquilo que, décadas antes, era chamado de subdesenvolvimento. E que ainda agora estão presentes, embora o termo não esteja mais em voga. Uma arte que quer criar, a partir de estratégias diversas, uma nova paisagem do país, mais inclusiva e justa. Nesse contexto, é grande o desafio do Museu de Arte Moderna (e de todas as instituições que colecionam, expõem e refletem sobre a produção artística do país) de estar à altura daquilo que essa produção coletiva demanda; de investigar criticamente suas escolhas do passado e abrir-se à arte do presente. Não de forma acrítica ou complacente, mas, justamente, interpelando o que a produção de agora tem de mais inquietante, dissonante, incômoda, surpreendente. Contribuir, dentro do que lhes é possível (através de formação de acervos, exposições, pesquisa, publicações e ações comunitárias), para a construção da paisagem de um país que possa, finalmente, ser moderno.



mam

mam
REALIDADE,
FICÇÃO E CRIATIVIDADE

faça parte

m m

Sobre os autores



Cauê Alves

É mestre e doutor em filosofia pela FFLCH USP. É professor do Departamento de Artes da FAFICLA, PUC-SP, e curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo. É autor de diversos textos sobre arte, entre eles, texto no catálogo da exposição *Mira Schendel*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, e Pinacoteca de São Paulo e Tate Modern, Londres. É líder do grupo de pesquisa em História da Arte, Crítica e Curadoria da PUC-SP (CNPq). Entre 2016 e 2020, foi curador-chefe do Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia, MuBE. Em 2015, foi curador assistente do Pavilhão Brasileiro da 56ª Bienal de Veneza e, em 2011, foi curador adjunto da 8ª Bienal do Mercosul (2011).



Claudio Rubino

Gestor cultural e ilustrador. Pessoa com deficiência, gay, atuante na luta anticapacitista e pela acessibilidade na cultura. Bacharel e licenciado em educação artística (Faculdade de Belas Artes de São Paulo), extensão em semiótica nas artes (PUC-SP COGEAE), pós-graduado em educação inclusiva com ênfase em deficiências múltiplas (Unifesp). Especialista em gestão cultural contemporânea (Itaú Cultural / Instituto Singularidades) e gestão de design da moda (Senai). Mestrando (pausado) em economia criativa e da cultura (UFRGS). Membro do Comitê Diversidade e Inclusão do IDBrasil (Museu da Língua Portuguesa e Museu do Futebol), mentor de artistas com deficiência do programa Entre Arte e Acesso, edição 2023, do Itaú Cultural. Também atuou na implementação do Marco Referencial Arte Educação do Sesc (2020-2021). Coordenador de acessibilidade no Instituto Tomie Ohtake e consultor para cultura DEF entre diversas organizações culturais.



Daniel Rangel

Pesquisador, curador e gestor cultural. Mestre em artes visuais pela Universidade de São Paulo (ECA USP), onde realiza o doutorado. Atualmente é o diretor do Museu de Arte Contemporânea da Bahia, MAC_Bahia; diretor artístico do Comitê Gestor de Museus IPAC; membro pesquisador do IEA – Instituto de Estudos Avançados da USP; e curador do Prêmio Museu É Mundo. Foi curador do Museu de Arte Moderna da Bahia (2021/2023); diretor artístico da N+1 Arte Cultura (2016/2021) e diretor artístico do ICCo – Instituto de Cultura Contemporânea (2011/2016), ambos em São Paulo; membro da Diretoria de Museus do IPAC, entre 2008 e 2011. Realizou importantes projetos curatoriais nos últimos vinte anos, no Brasil e no exterior, além de publicações e artigos.



Gleyce Kelly Heitor

Educadora, pesquisadora e museóloga. Licenciada em história (UFPE), mestra em museologia e patrimônio (Unirio-Mast) e doutora em história social da cultura (PUC-Rio). Atualmente, é diretora de Educação do Instituto Inhotim. Foi diretora de Educação e Pesquisa na Oficina Francisco Brennand (PE), diretora do Núcleo de Cultura e Participação do Instituto Tomie Ohtake (SP), gerente de Educação e Participação do MAM Rio (RJ), coordenadora pedagógica da Elã – Escola Livre de Artes (Galpão Bela Maré – Observatório de Favelas – RJ), coordenadora de ensino da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ) e assessora e coordenadora pedagógica da Escola do Olhar – Museu de Arte do Rio (RJ). Desenvolveu, através de bolsas de cooperação internacional, estágio na Diretoria de Mediação e Programação Cultural do Museu do Louvre (2016) e residência na Diretoria de Relações Internacionais do Museu das Culturas da Europa e do Mediterrâneo – Mucem (2023). Tem experiência com implementação, acompanhamento e avaliação de programas de educação e formação em instituições culturais e artísticas, e com a elaboração de planos museológicos a partir de metodologias participativas. Pesquisa as relações entre arte contemporânea e educação; as interfaces entre a museologia e o pensamento social brasileiro; o direito à memória; e as articulações entre lutas sociais e processos de musealização.



Izabela Pucu

Coordenadora geral da Plataforma Mario Pedrosa atual e d'A Cooperativa Cultural. Bolsista do Projeto Amérique Latine, Centre Georges Pompidou, Paris, França, em 2023. Doutora em história e crítica da arte PPGAV/EBA/UFRJ. Vencedora do prêmio Jabuti 2020, categoria artes. Coorganizadora dos livros *Mario Pedrosa atual* (MAR 2019), *Roberto Pontual obra crítica* (Prefeitura do Rio/Azougue, 2013); organizadora do livro *Imediações: a crítica de Wilson Coutinho* (Funarte/Petrobrás, 2008), entre outros. Pesquisadora de diversos projetos e livros, entre eles *Mario Pedrosa: Primary Texts* (MoMA-NY, 2016, org. Glória Ferreira e Paulo Herkenhoff), entre outros. Curadora de exposições coletivas como *Ensaio para o Museu das Origens* (Itaú Cultural/ Tomie Ohtake, 2023, com Paulo Miyada et al.), *Bandeiras na praça Tiradentes* (CMAHO, 2014), entre outras; de individuais como *Fio-ação*, de Mariana Guimarães (Paço Imperial, 2023), *A pequena África e o MAR de Tia Lúcia*, de Lúcia Maria dos Santos (MAR, 2018); *Movimento Ho*, de Eleonora Fabião (com Tania Rivera), *A lágrima é só o suor do cérebro*, de Gustavo Speridião, *A estratégia angular de um poema*, de Lula Wanderley, entre outras. Coordenadora de Educação do Museu de Arte do Rio (2018-2020); diretora e curadora do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (2014-2016); coordenadora de projetos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (2008-2012). Professora substituta do Instituto de Artes da UERJ (2008 a 2012).



Mabel Medeiros

Administradora, especialista em arte e educação, tem carreira centrada na área museológica com foco em artes visuais. Atualmente, ocupa a direção do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães – MAMAM. Bacharela em administração de empresas, graduada pela Universidade Católica de Pernambuco, licenciada em educação artística\hab. artes plásticas pela Universidade Federal de Pernambuco e especialista em arte e educação pela Universidade Católica de Pernambuco. Atuou como arte-educadora/mediadora em diversas instituições culturais e museus da cidade de Recife.

Foi coordenadora do Núcleo de Arte-Educação do Museu Murillo La Greca [2008/2009] e também atua como professora de artes. Em 2009, assumiu a gerência do MAMAM no Pátio, onde foi responsável pela programação expositiva; gestão da programação de atividades realizadas no espaço; idealização, elaboração e coordenação de projetos de residência artística e de residência educativa; coordenação geral das exposições e ações realizadas no espaço, bem como administração das rotinas internas e gestão de equipe. Em 2011, assumiu a Gerência de Conservação e Acervo do MAMAM, posteriormente denominada Chefia de Divisão de Conservação e Acervo, onde permaneceu até 2017 coordenando as ações no acervo do Museu. Após esse período, passou a responder pela Chefia do Setor Administrativo do MAMAM, até o final de outubro de 2018, passando a ocupar o cargo de Diretora do MAMAM em novembro de 2018, onde permanece até a atual data. Em 2021, participou da Rede de Pesquisa e Formação em Curadoria de Exposição, coordenando o núcleo do MAMAM. A Rede é formada pelo Laboratório de Curadoria de Exposições Bisi Silva, Escola de Belas Artes da UFMG, Núcleo de Pesquisa do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães – MAMAM/PE, Laboratório de Arte-Educação, Curadoria e Histórias da Universidade de Integração da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB/CE), Escola de Design da UEMG. Como diretora do MAMAM, coordena os projetos institucionais, é responsável pelas articulações de ações e parcerias, bem como por buscar financiamento e recursos para a realização de ações e programações, organizou e coordenou a elaboração do Plano Museológico do MAMAM e é, também, responsável pela gestão de pessoal e equipes do Museu, entre outras ações pertinentes.



Mirela Estelles

É mediadora cultural que investiga os desdobramentos da narração de histórias na educação em museus e exposições de arte. Estudou comunicação das artes do corpo na PUC-SP e especializou-se em linguagens da arte no Centro Universitário MariAntonia, onde iniciou as pesquisas e atividades do projeto Histórias para Ver e Ouvir (2011-). Com experiência em arte contemporânea, educação, livro e leitura, culturas da infância, patrimônio imaterial e públicos de museus, realiza a curadoria de exposições e de projetos educativos em escolas, livrarias, bibliotecas, museus e outras instituições culturais, com atenção aos aspectos de aces-

sibilidade e diversidade na gestão cultural de equipes multidisciplinares. Atualmente, coordena a área de educação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, onde atua desde 2009. Neste museu, fez a curadoria da exposição *Elementar: fazer junto* (2023); idealizou os projetos: Semana das Culturas da Infância (2012-), Festival Corpo Palavra (2021-) e Histórias no Jardim (2022-).



Moacir do Anjos

É coordenador-geral do Museu do Homem do Nordeste, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Foi curador da 29ª Bienal de São Paulo (2010) e do pavilhão brasileiro na 54ª Bienal de Veneza (2011). Foi curador de exposições individuais dos artistas Cildo Meireles (Estação Pinacoteca, São Paulo, 2006), Rosângela Rennó (MAMAM, Recife, 2006), Jac Leirner (Estação Pinacoteca, São Paulo, 2011), Cao Guimarães (Itaú Cultural, São Paulo, 2013), Alfredo Jaar (Sesc Pompeia, São Paulo, 2021) e Paulo Bruscky (Galeria Marco Zero, Recife, 2022). Foi também curador das exposições *Contraditório – Panorama da Arte Brasileira* (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007), *Cães sem Plumas* (MAMAM, Recife, 2014), *A Queda do Céu* (Paço das Artes, São Paulo, 2015), *Travessias 5 – Emergência* (Galpão Bela Maré, Rio de Janeiro, 2017), *Quem não luta tá morto. Arte democracia utopia* (Museu de Arte do Rio, 2018), *Raça, classe e distribuição de corpos* (2018), *Minas* (2019), *Educação pela pedra* (2019), *Necrobrasília* (2022) – as quatro últimas na Fundação Joaquim Nabuco –, *Língua Solta* (Museu da Língua Portuguesa, São Paulo, 2021), e *Negros na Piscina* (Pinacoteca do Ceará, Fortaleza, 2022) – as duas últimas com Fabiana Moraes. É autor dos livros *Local/Global. Arte em Trânsito* (Zahar, 2005), *ArteBra Crítica* (Automática/Martins Fontes, 2010) e *Contraditório. Arte, Globalização e Pertencimento* (Cobogó, 2017), além de editor de *Pertença, Caderno_SESC_Videobrasil 8, São Paulo* (2012). Publica ensaios regularmente na coluna da Revista ZUM online.



Pablo Lafuente

É curador, escritor e educador. Foi curador da 31ª Bienal de São Paulo (2014) e de *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena*, no MAR (2016-17). Trabalhou como professor visitante na Universidade Federal do Sul da Bahia em Porto Seguro, em 2015-16, e como coordenador do Programa CCB B Educativo, em 2019-20. Desde 2020, é diretor artístico do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Ficha de créditos

Museu de Arte Moderna de São Paulo
mam debate 2023: MAM 75 anos

organização

Cauê Alves
Gabriela Gotoda
Gregório Sanches
Pedro Nery

colaboração

Educativo MAM

textos

Cauê Alves
Claudio Rubino
Daniel Rangel
Gleyce Kelly Heitor
Izabela Pucu
Mabel Medeiros
Mirela Estelles
Moacir dos Anjos
Pablo Lafuente

projeto gráfico

Comunicação MAM

coordenação editorial

Curadoria MAM

produção executiva

Erika Hoffgen
Ana Paula Pedroso Santana

revisão e preparação de texto

Regina Stocklen

mam debate é uma iniciativa que, através de seminários e publicações, busca promover reflexões, pesquisas e debates em torno de questões diretamente relacionadas ao **MAM São Paulo**, sua história e suas atividades no presente.

EDIÇÃO 2023 ©

Museu de Arte Moderna de São Paulo

mam

ter a dom
10h às 18h

gratuito aos domingos
fechado às segundas

visitas educativas
educativo@mam.org.br

mam.org.br
@mamsaopaulo

realização



mam



Secretaria da
Cultura, Economia e Indústria Criativas



SÃO PAULO
GOVERNO DO ESTADO
SÃO PAULO SÃO TODOS

