

mam são paulo: encontros entre o

moderno e contemporâneo

Centro Cultural Fiesp (CCF), Sesi-SP e Museu de Arte
Moderna de São Paulo apresentam

mantenedores



platina



realização



mam são paulo: *encontros entre o*

moderno e contemporâneo

curadoria Cauê Alves e Gabriela Gotoda

26 mar - 08 jun 2025

Galeria de Arte do Centro Cultural Fiesp

06

Apresentação

Elizabeth Machado

08

Arte moderna e contemporânea em foco

SESI-SP

10

MAM São Paulo: encontros entre o moderno e o contemporâneo

Cauê Alves e Gabriela Gotoda

14

Entre o moderno e o contemporâneo, o fim da história da arte e a indeterminação

Cauê Alves

22

Coleção MAM São Paulo: onde arte moderna e contemporânea se encontram

Gabriela Gotoda

28

Encontros com os públicos

MAM Educativo

32

Natureza: fim da representação

60

Ambiente urbano: habitat da modernidade

76

**Corpos:
políticas da relação**

106

**Formas de construir
e romper**

128

**Fragmentos,
gestos e
abstrações**

140

**Mídias:
tradições atualizadas**

158

Texts in English

170

Créditos

Apresentação

Encontros entre o moderno e o contemporâneo é uma mostra que aborda parte fundamental da identidade do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo). As discussões sobre os vínculos entre arte moderna e contemporânea, tanto nas exposições quanto nos cursos e nas ações educativas, além de estar na gênese do acervo do MAM desde o final dos anos de 1960, são centrais para o museu.

O catálogo da mostra inclui texto do curador-chefe do MAM, Cauê Alves, sobre a relação entre arte moderna e contemporânea do ponto de vista da teoria da arte e texto da curadora Gabriela Gotoda, que problematiza as definições de moderno e contemporâneo pela perspectiva da história do próprio MAM. Esta publicação conta ainda com a colaboração do MAM Educativo, com um texto sobre visitas mediadas e relatos do público.

A exposição, parceria entre o Centro Cultural Fiesp e o MAM São Paulo, materializa os esforços do museu de atuar em sinergia com outras instituições culturais. Trata-se de uma oportunidade valiosa de levar a coleção do MAM para a Avenida Paulista e ampliar a sua visibilidade. Assim, coerente com sua história e identidade, o MAM realiza sua missão de difundir a arte moderna e contemporânea, ao mesmo tempo que fortalece sua marca como museu dinâmico, aberto a parcerias e que valoriza a democratização da arte e o diálogo com outras instituições.

Elizabeth Machado

Presidente da Diretoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo

**Arte moderna e
contemporânea em foco**

A Galeria de Arte do Centro Cultural Fiesp tem a satisfação de abrigar a exposição *MAM São Paulo: encontros entre o moderno e o contemporâneo*. A mostra reúne ícones da história da arte para debater e refletir sobre os possíveis marcos de transição entre a arte moderna e a arte contemporânea, por meio do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo).

A exposição proporciona ao visitante aprender e refletir sobre o contexto cultural e os fatos históricos que permearam a concepção e criação das obras, bem como as reverberações que essas obras exercem no tempo presente.

O Sesi-SP é uma instituição que trabalha pela educação de forma ampla e a cultura tem papel de destaque. Assim, todas as ações e projetos desenvolvidos pela instituição visam à formação de novos públicos em artes, a difusão e o acesso à cultura de forma gratuita, além da promoção da economia criativa nacional.

SESI-SP

**MAM São Paulo:
encontros entre o moderno
e o contemporâneo**

A coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo, com mais de 77 anos de história, é marcada por transformações e reformulações que refletem sua importância para a arte moderna e contemporânea no Brasil. Desde a segunda metade da década de 1960, o acervo do MAM vem sendo renovado e ampliado. Contando com doações significativas de colecionadores, críticos e outros incentivadores da arte, assim como dos próprios artistas, o MAM reúne hoje mais de 5 mil obras. Grande parte delas, porém, corresponde à chamada “arte contemporânea”, que se refere, de modo geral, à produção dos artistas nos últimos 60 anos. Esse contingente supera em quantidade e volume as obras de “arte moderna”, aquelas usualmente vinculadas às vanguardas modernistas da primeira metade do século XX.

Diante do encontro entre arte moderna e contemporânea no acervo do MAM, podemos refletir sobre o debate recorrente em torno das definições de “modernidade” e “contemporaneidade” e os modos como estas se relacionam com as produções artísticas. Afinal, as narrativas históricas que pontuam a arte moderna e a arte contemporânea numa linha do tempo nem sempre dão conta de determinar a sua separação, à medida que partidos estéticos e assuntos convergem e se misturam, inclusive em inúmeras obras pertencentes à coleção do MAM.

Se o início da arte moderna se deu com as vanguardas europeias na virada entre os séculos XIX e

XX, a produção dos modernistas brasileiros se estendeu pela maior parte desse último século, colocando-a, assim, em um ritmo próprio de elaboração e superação. De fato, o início da produção contemporânea no Brasil pode ser compreendido a partir do desdobramento de uma das últimas vanguardas modernistas, o construtivismo, nas vertentes concretista e neoconcretista e seu diálogo com vanguardas distópicas como a pop art.

A arte moderna nasce como uma ruptura com o passado e com a arte acadêmica. Já a arte contemporânea representa, para muitos, uma quebra em relação aos preceitos modernos, como o formalismo e a especificidade técnica dos suportes, introduzindo novas linguagens e mídias. A noção de vanguarda, típica da arte moderna, que sonhou em revolucionar o mundo e representou uma promessa de liberdade, tende a se perder no momento contemporâneo. Na arte mais recente, a ideia romântica de um mundo melhor perde espaço, assim como a crença na razão e no cientificismo, dando lugar para reflexões sobre a insustentabilidade dos nossos modos de vida e para microutopias almejadas individualmente.

Obras de diferentes períodos da história da arte brasileira recente estão reunidas em seis núcleos na exposição: “Natureza: fim da representação”, “Ambiente urbano: habitat da modernidade”, “Corpos: políticas da relação”, “Formas de construir

e romper”, “Fragmentos, gestos e abstrações”, e “Mídias: tradições atualizadas”. Esses núcleos temáticos aproximam produções de tempos e contextos distintos para demonstrar que a recorrência de questões da modernidade na contemporaneidade é um dado próprio do tempo vivido e muitas vezes em períodos sobrepostos. No interior dos núcleos, trabalhos produzidos por artistas em atividade dialogam com obras vinculadas às vanguardas modernistas. Seja através de qualidades visuais, ou de procedimentos técnicos e conceituais, essas obras prolongam até os dias atuais questões inicialmente desveladas pela modernidade industrial, que continuam sendo agravadas pelos esforços desenvolvimentistas e pelo avanço tecnológico. A percepção de continuidade nessas formas de pensar e revelar a realidade é justamente a ferramenta crítica que a sociedade necessita para lidar com os desafios distópicos que se apresentam a todo o mundo.

O acervo atual do MAM nos coloca, assim, questões que esbarram em problemáticas culturais, sociais e históricas: Qual é a relação entre as ideias de “moderno” e “contemporâneo”? Em que diferem e o que as aproxima? E como isso implica as nossas formas de produzir cultura e narrar a história? Trata-se apenas de uma distinção de períodos ou estilos? Certamente há diferenças históricas e teóricas que merecem ampla discussão, mas, afinal, é possível traçar com precisão a fronteira visual e temporal entre a arte moderna e a arte contemporânea? De que modo

isso se relaciona com a percepção do tempo histórico e do tempo vivido? A exposição aponta para essas questões, não para respondê-las definitivamente, mas sim para contribuir com outras formas de abordagem, oferecendo ao público autonomia para se surpreender com as reflexões despertadas pela arte, seja de qual tempo ela for.

curadores

Cauê Alves e Gabriela Gotoda

Entre o moderno e o contemporâneo, o fim da história da arte e a indeterminação

Definir o que seja a arte moderna e suas diferenças em relação à arte contemporânea, que para alguns autores teria posto fim à história da arte, não é tarefa simples. O moderno não é apenas um conceito referenciado no tempo e numa época histórica, assim como arte contemporânea não é apenas a arte moderna feita hoje pelos artistas da atualidade. A noção de arte moderna também diz respeito a um (ou vários) estilo(s), uma vez que nem tudo o que foi produzido entre o último terço do século XIX até mais ou menos a década de 60 do século XX é moderno. Os modernos, mesmo que sob certa perspectiva possam ser vistos em continuidade com a arte que os antecedeu, colocaram-se em franco embate com a arte acadêmica e oficial dos salões, que nem por isso deixou de ser produzida ao longo dos séculos XIX e XX.

Segundo o crítico de arte estadunidense Arthur Danto, “a história da arte evoluiu internamente, a contemporânea passou a significar uma arte produzida dentro de certa estrutura de produção jamais vista antes”.¹ Essa estrutura envolve um enorme circuito de arte com apoio institucional e de mercado de proporções sem precedentes antes da arte pop. “Da mesma forma que o ‘moderno’ veio a denotar um estilo e mesmo um período, e não apenas arte recente, ‘contemporâneo’ passou a designar algo mais do que simplesmente a arte do momento

presente”.² Segundo o crítico, a arte contemporânea “designa menos um período do que o que acontece depois que não há mais períodos em alguma narrativa mestra da arte, e menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos”.³ No circuito da arte atual, é recorrente o discurso que reafirma uma dicotomia entre “moderno” e “contemporâneo”, já que este se caracterizaria por uma espécie de “desordem informativa”, de “entropia estética” e de total liberdade, onde tudo está permitido uma vez que não há mais limites históricos e tampouco uma clara oposição entre arte e não-arte. Trata-se do sentimento de que não há uma direção ou traço único que defina o período.

Um ponto central na argumentação de Danto é a discussão do trabalho de Andy Warhol, *Brillo Box*, de 1964, uma caixa de sabão em pó que, embora feita de madeira e impressa em *silk screen*, visualmente não se distingue de qualquer outra que esteja na prateleira de um supermercado. A partir desse trabalho, já não há mais nada que permita a distinção entre um objeto mundano qualquer e uma obra de arte. Não haveria limites entre arte e não-arte, ou melhor, essa definição deixa de estar no campo da percepção sensível e se desloca para o pensamento e para a narrativa da história da arte. Para Andy Warhol, ainda segundo Danto, sequer haveria a necessidade de um artista encontrar

1. Danto, A. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006 [1997], p. 12.

2. Idem, *ibidem*, p. 12-3.

3. Idem, *ibidem*, p. 13

um estilo próprio, uma espécie de sistema de equivalências, um modo pelo qual o artista é reconhecível pelos outros. Um artista pode produzir num momento obras pop, em outro expressionistas e, na semana seguinte, geométricas. Isso seria indício da liberdade total da arte contemporânea.

O crítico ítalo-brasileiro Lorenzo Mammì, ao contrário, compreende que a crise da noção de estilo individual, ao invés de levar a uma ampliação da liberdade, indica uma maior rigidez.

Mesmo dentro da mesma personalidade, não podemos deixar de notar que o maior dos artistas modernos, Picasso, experimentou uma variedade enorme de estilos conflitantes, às vezes dentro de uma mesma obra. E que, em geral, quase todos os artistas do modernismo mostraram ao longo de sua obra uma variedade de recursos muito maior do que Andy Warhol, que, no entanto, segundo Danto, seria o iniciador do trânsito livre entre os estilos.⁴

O que parece substituir a noção de estilo na arte contemporânea, considerando que o processo é cada vez mais valorizado, é a reiteração de certos gestos e procedimentos técnicos (o *silk-screen* de Warhol) que acabam ocupando esse lugar. É como se o estilo se tornasse um procedimento, algo de que o artista tem todo o conhecimento e que, portanto,

não será mais “o emblema de uma maneira de habitar o mundo”.⁵ No caso de Warhol, tudo se passa como se a pintura já existisse antes mesmo de ser pintada. A isso se acrescenta o ritmo acelerado com que surgem novos trabalhos sem que eles tenham a possibilidade ou intenção de instituir um estilo novo. Esses mesmos trabalhos são rapidamente descartados para dar lugar a novos.

Seria justamente isso que impossibilitaria, segundo o historiador da arte alemão Hans Belting, um modelo de história da arte que tenha como fundamento o estilo de uma época e a lógica interna da arte. É isso que proporcionaria a dissolução da unidade interna da história da arte ou de sua narrativa, ao menos de uma história da arte vista como universal.

O principal alvo das críticas de Danto é a narrativa modernista do mais influente crítico de arte moderna estadunidense, Clement Greenberg,⁶ que buscou definir a essência do modernismo a partir de uma ideia de pureza e de autoconsciência da pintura moderna em direção à sua planaridade, ou seja, daquilo que é próprio e exclusivo da pintura. Segundo Danto, com a ausência de uma linha narrativa única, nossa época abre-se a grandes possibilidades experimentais. O fim de qualquer narrativa é o que marca o fim

4. Mammì, Lorenzo. Mortes recentes da arte. *Novos Estudos CEBRAP* n. 60, p. 81, jul. 2001.

5. Merleau-Ponty, M. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 342.

6. Greenberg, Clement. Pintura modernista. In: Ferreira, Glória; Cotrin, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar, 1997.

da história da arte e, segundo o autor, baseado em Belting,⁷ do mesmo modo que existe arte antes da era da arte (que se inicia no Renascimento), continuará havendo arte após o fim da arte. Trata-se do fim de uma história da arte linear ou, como elabora Belting: “do fim de determinado artefato, chamado história da arte, no sentido do fim de regras do jogo”,⁸ mesmo que de outra maneira a história prossiga. Deixa de existir uma história da arte contada a partir de estilos ou uma história da arte distinta da história da cultura. Assim, ao mesmo tempo em que se extinguem as vanguardas, desaparecem as limitações sobre o modo como o trabalho de arte poderia se formar. Passou a ser cada vez mais recorrente a noção de apropriação de outras imagens, em que, obviamente, a noção de estilo uniforme não é mais relevante.

Belting e, principalmente, Danto se valem da noção hegeliana de fim da arte “como tomada de consciência da verdadeira natureza filosófica da arte”.⁹ Para esses autores, se o Espírito em Hegel se desenvolve em três etapas, da religião em direção à arte e desta em direção à filosofia, a nossa época marca justamente a perda da importância da arte para a pura reflexão, o puro pensamento. A arte deixa de ser, em Hegel, a manifestação do Espírito Absoluto, tal como fora na Grécia antiga.

A arte – tendo se tornado autorrefletiva desde a arte moderna, com a “Era dos Manifestos” – passou a trazer para dentro de si o pensamento filosófico. A predição de Hegel seria confirmada assim, segundo Danto, pela própria história da arte que a sucedeu. A narrativa da arte termina quando a natureza filosófica da arte passa ao primeiro plano.

Agora, disse Hegel, e ele estava certo, a arte “nos convidava a uma contemplação intelectual” especificamente sobre sua própria natureza, esteja sua contemplação sob a forma de arte em um papel autorreferencial e exemplar ou na forma de filosofia real.¹⁰

O contemporâneo, para Danto, seria um período de maturidade da arte, momento em que esta teria abandonado o seu viés excessivamente materialista, sua preocupação com pigmento, superfície, forma etc., ou seja, aquilo que a definia em sua pureza interna, no sentido proposto por Greenberg, para se aproximar da filosofia. Com isso, a visibilidade desloca-se do centro da discussão estética. A essência da arte deixou de ser o campo do visível para pertencer, prioritariamente, ao campo do pensamento, ou seja, cruza-se o limiar para uma arte conceitual. Assim, ainda que não se tenha transformado em filosofia, a arte ao menos passou

7. Belting, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006 [1995].

8. Idem, *ibidem*, p. 9.

9. Danto, op. cit., p. 34.

10. Danto, op. cit., p. 164.

a compreender a sua natureza filosófica.

Para Danto, mesmo que continue existindo arte após o “fim da arte”, ela não está inserida numa narrativa unificadora, que se encerrou por volta dos anos de 1970 e 1980. Tudo o que se fez em arte desde então seria compreendido em um período pós-histórico. Os artistas desse período passaram a ignorar os “critérios modernistas”, reconhecendo que a narrativa do modernismo havia chegado ao fim.

Ainda segundo Danto, que vem da tradição da filosofia analítica, o único pensador na história da estética que compreendeu o conceito de arte em toda a sua complexidade foi Hegel. Segundo o crítico estadunidense, “nenhum filósofo levou tão a sério a dimensão histórica da arte”.¹¹ Exceções são feitas a Nietzsche e a Heidegger. É preciso pontuar que o pensamento de Nietzsche¹² sobre a história é oposto à filosofia da história de Hegel e sua teleologia idealista, já que Nietzsche traz a ideia do “eterno retorno” e uma concepção circular do tempo — como se a história fosse um grande relógio de ponteiros que tende sempre a recomençar. Nesse sentido, haveria para Nietzsche certas engrenagens ocultas da história que são fixas. Trata-se de uma recusa do tempo histórico e linear, uma vez que as repetições pressupõem a

temporalidade como eternidade. Por outro lado, talvez Danto salve Heidegger porque, em *A origem da obra de arte*, publicada em 1950, ele escreveu que era cedo para afirmar se o pensamento de Hegel era verdadeiro ou falso.

A decisão final acerca do veredicto de Hegel ainda não foi proferida [...]. A decisão acerca do veredicto de Hegel será proferida, se o chegar a ser, a partir da própria verdade do ente e a propósito dela. Mas até lá, o veredicto de Hegel permanece válido. Só por isso é que é necessária a pergunta sobre se a verdade, que o veredicto anuncia, será definitiva, e o que se passa, se assim for.¹³

Enquanto Heidegger questiona qual é a essência da obra de arte, Danto se confessa um essencialista,¹⁴ ou seja, sua noção de arte tem algo de atemporal e é elaborada abstratamente pela reflexão, mesmo que ele cite inúmeros artistas ao longo de sua obra e se baseie em exemplos concretos. A história faria parte da extensão do conceito de arte. Ou então, seu conceito de arte, na verdade, é a culminância da história da arte: no caso, a autoconsciência de sua natureza filosófica. O problema é justamente a conciliação entre essa absoluta liberdade da arte contemporânea citada pelo autor e a sua noção essencialista de arte. Danto irá tentar conciliar seu essencialismo ao historicismo hegeliano, daí a

11. Idem, *ibidem*, p. 217.

12. Nietzsche, F. *Escritos sobre história*. Rio de Janeiro: Ed. PUC - Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

13. Heidegger, Martin. *A origem da Obra de Arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2008.

14. Conforme define Danto em *Após o fim da arte*: “Por ‘essencialista’ refiro-me à condição de ser uma definição mediante condições necessárias e suficientes, à maneira filosófica canônica” (op. cit. p. 215).

enorme presença da narrativa em seu pensamento. Para ele, a arte sempre está ligada a uma narrativa, por isso nem tudo pode ser arte em todas as épocas.

Citando uma passagem de Wölfflin,¹⁵ Danto irá justificar pela narrativa o fato de *Brillo Box* de Warhol não ser vista como arte em todos os tempos, assim como o *readymade* de Marcel Duchamp. Portanto, nada impede que no futuro existam modos de arte hoje inimagináveis. O conceito filosófico de arte de Danto precisará ser universal e abarcar não apenas um estilo ou narrativa particular, mas tudo o que se conhece por arte ao longo da história. Se o que é ou não arte deixa de depender apenas do campo sensível ou da história da arte, para estar vinculada ao pensamento e a filosofia da arte, de fato o que chega ao fim é certa tradição crítica calcada na visibilidade, representada por Greenberg. Danto aponta justamente o fato de as narrativas definirem a natureza da arte a partir de uma noção muito particular — e excludente — de arte. Entretanto, há uma multiplicidade e pluralidade na arte contemporânea que nenhum estilo ou definição lateral poderia abarcar.

Para Danto, não seria correto dizer que a história da arte parou, como se o tempo deixasse de transcorrer, e sim que a história

da arte está acabada “no sentido de que passou a ter uma espécie de autoconsciência, convertendo-se, de certo modo, em sua própria filosofia: um estado de coisas que Hegel previu em sua filosofia da história”.¹⁶ De fato, mesmo que condene a visão da história da arte moderna como um percurso teleológico, Danto acaba, indiretamente, aceitando-a. Para ele, haveria uma lógica interna à história, certo encadeamento necessário, pelo menos até a arte moderna. A arte pós-histórica estaria livre disso, seria o momento da supressão dessa linha progressiva.

Mesmo que o pensamento de Danto nos ajude a compreender as diferenças entre a arte moderna e a contemporânea e a transformação da relação entre arte e utopia, alguns filósofos do século XX, como o francês Maurice Merleau-Ponty, nos permitem dizer que não há um fim da arte nem propriamente uma elevação da arte para uma condição de autoconsciência ou autorreflexão filosófica. Não seria preciso decretar o fim da arte ou o fim da filosofia, uma vez que, sendo diferentes, ambas podem se reencontrar sem que uma precise sucumbir à outra. Para Merleau-Ponty, há diferença entre arte e filosofia e se a arte se tornasse filosofia ela deixaria de ser arte. Entre as diferenças entre um acontecimento artístico e um acontecimento não-artístico está a

15. Wölfflin, Heinrich. “Prefácio da sexta edição” *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. IX-X.

16. Danto, A. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 26.

sua fecundidade. Para que uma ação artística não seja superficial e insignificante terá que abrir caminho e, do seu próprio interior, gerar um porvir.

Está contido no presente — em uma ação atual ou em uma obra de arte — aquilo que ainda virá. Não é possível determinar *como*, *quando* e tampouco *o que* virá, apenas que algo virá. O futuro é, portanto, o que é prometido pelo próprio presente. Mas o presente, assim como qualquer obra de arte, não contém previamente o que irá acontecer ou os desdobramentos que um artista ainda irá inventar, apenas contém uma abertura, uma possibilidade para que outras coisas aconteçam a partir dele.

Segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben, a contemporaneidade seria “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias”.¹⁷ Aqueles que se identificam plenamente com o próprio tempo não são contemporâneos porque não conseguem vê-lo. Diferente da etimologia da palavra em que contemporâneo está ligado ao que ocorre no mesmo tempo, haveria algo de inatual em sua definição, quer dizer, uma dissociação entre tempos, um anacronismo. Há, portanto, algo de inapreensível no contemporâneo. Na impossibilidade de determinar com precisão o que seria atual ou inatual, conclui-se que existe sempre algo de arcaico

no contemporâneo, ou seja, uma relação com o originário.

As relações entre o moderno e o contemporâneo passam, assim, por uma ambiguidade e indeterminação. A história não pode estar destinada a ter uma conclusão, culminando no fim da história da arte ou no momento pós-histórico. É preciso manter as significações abertas sem delimitar seu início e fim precisos, ainda mais quando lidamos com obras de arte, que possuem múltiplos e contraditórios sentidos de acordo com o contexto curatorial em que são mostradas.

Cauê Alves

17. Agamben, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outras ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009, p.59.

**Coleção MAM São Paulo:
onde arte moderna
e contemporânea se
encontram**

Uma série de circunstâncias históricas faz da coleção de artes visuais do Museu de Arte Moderna de São Paulo o contexto de um encontro constituinte entre a arte moderna e a arte contemporânea. Fundado em 1948, nos moldes do Museu de Arte Moderna de Nova York, patrocinado pela autoridade cultural e política de Nelson Rockefeller, que ocupava a presidência daquele museu, o MAM São Paulo participou diretamente no processo de institucionalização da arte moderna no Brasil. Com a atuação ativa de artistas, críticos e escritores que buscavam instaurar no contexto local o suposto espírito revolucionário das vanguardas transatlânticas, rompendo com a arte acadêmica do período colonial, o MAM também promoveu as primeiras edições da Bienal de São Paulo, apresentando ao público e aos artistas brasileiros a produção mais recente de diferentes partes do mundo (com o destaque usual às vanguardas europeias e estadunidenses).

Através dessa relação com o meio artístico local e da promoção recorrente de um evento internacional, o primeiro acervo do museu foi se constituindo com obras dos grandes artistas do período, muitos representantes conhecidos dos movimentos nacionais e internacionais das vanguardas modernistas do século XX. Reunindo obras de Henri Matisse, Pablo Picasso, Paul Klee, Jacob Lawrence, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Lasar Segall, Maria Martins e Alfredo Volpi, entre outros, esse acervo foi transferido do MAM para a Universidade de São Paulo em 1963. Concomitante a isso, houve a emancipação da Bienal,

que passou a ser realizada por uma fundação criada exclusivamente para este fim. Ambos os fatos resultaram de decisões de Ciccillo Matarazzo, fundador e então presidente do MAM, e impactaram profundamente a história, a estrutura e a missão do museu dali em diante.

Não é a intenção desse texto refletir extensivamente sobre esses fatos históricos. No entanto, é importante destacar o que sucedeu à transferência do acervo inicial do MAM à USP — notadamente, a criação do seu Museu de Arte Contemporânea — e a premissa colocada em prática com o surgimento desse novo museu: a musealização da arte moderna foi e continuaria sendo o paradigma institucional da arte contemporânea. Entre a história do momento que se convencionou chamar “moderno” e do momento que chamamos de “contemporâneo” aconteceu a assimilação daquilo que se chama “modernidade” na forma de novas instituições culturais, incumbidas de incorporá-la no processo de homogeneização cultural do cânone. As vanguardas e suas invenções foram primeiro posicionadas em oposição radical, até mesmo rebelde, ao regime estético que dominava o campo das artes desde o Renascimento; e, em seguida, na véspera do prazo de validade do seu estatuto de novidade, passaram a ser promovidas pelas instituições que, para sobreviverem à sua contemporaneidade, precisaram se renovar. Essa constatação é ainda mais clara quando consideramos que, paralelo à fundação do MAC USP, esforços eram feitos para manter vivo o

MAM, mesmo desprovido de sede e coleção. A coincidência entre a quase dissolução e a consequente reformulação de um museu dedicado à arte moderna e a fundação *pari passu* de um museu dedicado à arte contemporânea é a marca sincrônica do ciclo de gênese, consolidação e falência do espírito vanguardista sobre a modernidade no interior do seu processo de institucionalização.

Após meia década de vida nômade, o MAM São Paulo conquistou uma nova sede com a concessão municipal do edifício sob a marquise do Parque Ibirapuera, decretada em 1967, mesmo ano em que recebeu como legado uma grande parte da coleção de Carlo Tamagni, importante colecionador da arte moderna brasileira, reintroduzindo à nova coleção do MAM alguns dos modernistas brasileiros citados anteriormente. O museu foi reinaugurado em 1969 com a primeira edição do Panorama da Arte Brasileira, então chamado de “Panorama de Arte Atual Brasileira”, uma mostra recorrente dedicada a promover a produção artística mais recente no país, incluindo as obras mais atuais de artistas já consolidados, assim como trabalhos mais experimentais de jovens artistas.

Através das 38 edições do Panorama realizadas até hoje, o MAM construiu um dos mais importantes acervos institucionais da chamada “arte contemporânea brasileira”, sendo pioneiro, inclusive, no processo de musealização de diversas novas mídias e linguagens, como a videoarte, a instalação, a vídeo-instalação e a performance. Premiações,

aquisições patrocinadas, e doações voluntárias dos artistas participantes possibilitaram a incorporação de obras de artistas relevantes e em atividade nas últimas décadas, como Tunga, Carlos Fajardo, Ernesto Neto, Laura Lima e Rosana Paulino, entre outros. Ao mesmo tempo, os Panoramas também viabilizaram a entrada de obras de artistas já consagrados no acervo do MAM, como Arcangelo Ianelli, Emanoel Araújo, Alfredo Volpi, Lothar Charoux, Rubem Valentim e Franz Weissmann, nomes representativos da arte moderna brasileira que preservaram a marca de seus estilos até as suas produções mais tardias.

Assim, a perda do acervo original e a recomposição iniciada nos anos de 1960 convergiram na característica da coleção do MAM que buscamos destacar na exposição: o convívio imprevisto entre obras de artistas considerados modernos e obras produzidas nas últimas sete ou seis décadas, da chamada “arte contemporânea”. É como se, na coleção do MAM, a suposta promessa de superação da tradição naturalista e acadêmica, proferida pela arte moderna em sua postura utópica e vanguardista, e a aparente prova da sua falha, evidenciada pela arte contemporânea e seu fatalismo distópico, fossem forçadas a conviver em mútua realização. Mas, para vislumbrar e dar sentido a essa coexistência, seria necessário distinguir definitivamente uma de outra?

* * *

Talvez seja natural imaginar que, para reconhecer o encontro entre diferenças, devemos focar nos

contrastes entre elas, contornando as formas e nuances das suas divergências, que justificariam a importância de tentar aproximá-las. Muitas teorias e perspectivas filosóficas foram elaboradas nas últimas décadas no esforço de elucidar as especificidades da arte moderna e da arte contemporânea por meio da ideia de “modernidade”, conceito com caráter de processo efêmero-histórico, que teria propiciado o surgimento das vanguardas e, consequentemente, a ruptura e o contraste realizados pelas produções mais recentes. O filósofo Jacques Rancière, porém, pontua que:

A ideia de modernidade é uma noção equívoca que gostaria de produzir um corte na configuração complexa do regime estético das artes, reter as formas de ruptura, os gestos iconoclastas etc, separando-os do contexto que os autoriza: a reprodução generalizada, a interpretação, a história, o museu, o patrimônio... Ela gostaria que houvesse um sentido único, quando a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas. A noção de modernidade parece, assim, como inventada de propósito para confundir a inteligência das transformações da arte e de suas relações com as outras esferas da experiência coletiva.¹

A arte moderna e a arte contemporânea coexistem para além de uma relação de

detrimento e oposição, pois ambas se informam e se relacionam através de referências e contextos paralelos, sobrepostos cultural e politicamente na experiência coletiva, seguindo o pensamento de Rancière. O que isso aponta é que a definição ideal, seja ela positiva ou negativa, pode causar inconsistências. Alfred Barr, primeiro diretor do MoMA, publicou um texto em 1934 apontando justamente para a variabilidade consecutiva nas atribuições de “moderno” na linha do tempo histórico e na narrativa então vigente sobre a arte das vanguardas.² A “história moderna” seria uma expressão ambígua e flexível, com datas variáveis a depender da oposição eleita. Por exemplo, se vista em oposição à história clássica ou antiga, a história moderna teria se iniciado com a queda do Império Romano. Mas, se o período medieval for encarado com alguma autonomia, a era moderna teria se iniciado com a queda de Constantinopla ou com a descoberta das Américas, ou, ainda, se o foco for a história da Europa moderna, esse período teria a Revolução Francesa ou a Guerra Franco-Prussiana como ponto de partida. Da mesma forma, atribuir o termo “moderno” à arte com algum grau de precisão cronológica (ocidental) significaria ignorar que o seu uso ocorre ao menos desde o Renascimento, quando esse adjetivo era usado como marca de aprovação das novas emulações da arte greco-romana, e que, em seguida, com a guinada barroca, adquiriu tons de reprovação.

1. Rancière, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009, p. 37.

2. Barr Jr., Alfred H. “Modern and ‘Modern’”. *Bulletin*. Nova York: Museum of Modern Art, 1934. Disponível em https://www.moma.org/maorg/shared/pdfs/docs/press_archives/185/releases/MOMA_1933-34_0052.pdf. Acesso em 20 de março de 2025.

Segundo Barr,

Em termos cronológicos, o termo “arte moderna” é tão elástico que só pode ser definido escassamente. E, em termos coloquiais, a expressão “arte moderna” é usada de forma alheia à cronologia acadêmica. “Arte moderna” é recorrentemente um assunto para debate, para ser atacado ou desfigurado, para servir de bandeira aos progressistas, ou de alerta para os conservadores. Nesse sentido, a palavra “moderna” se torna um problema que tem menos a ver com tempo do que com preconceito. [...] A verdade é que a arte moderna não pode ser definida em qualquer grau de finalidade no tempo ou no caráter, e qualquer tentativa de fazê-lo pressupõe uma fé cega, conhecimento insuficiente, ou uma falta acadêmica de realismo.³

A convergência entre arte moderna e contemporânea ocorre naturalmente na coleção do MAM São Paulo por circunstâncias históricas, mas, na experiência compartilhada do tempo-espaço presente, ela se dá pela diversidade de temporalidades vividas ou rememoradas, que mantêm as produções que se dirigem à modernidade em estado de relatividade e significação permanente. Afinal, as vanguardas modernistas são chamadas assim precisamente pela percepção de que aquilo que propunham estava à frente do seu tempo, projetando-se de forma progressiva ao futuro, direcionando-se, assim, a uma modernização idealizada, e

relativa ao passado. Já a arte que é contemporânea aos dias atuais e às últimas décadas não deixa de se dirigir à modernidade, mas à nossa modernidade atual — essa que já apresenta uma série de falências e decepções com a herança dos modernistas. Diante disso, a postura utópica de transformação da realidade através da arte seria uma ingenuidade abstrata?

* * *

Ao propor diálogos ponderados entre obras de períodos diferentes, de perspectivas conceituais ou formais diversas e de procedimentos técnicos distintos, a exposição e o recorte que ela faz da coleção do MAM São Paulo sugere que, no encontro físico e público entre arte moderna e contemporânea, as diferenças e especificidades não são definitivas, tampouco são essenciais para que seja possível uma experiência estética e cultural. E, mesmo quando buscamos lastros para estabilizar definições, o encontro espacial entre as obras ainda é capaz de introduzir novos sentidos e percepções, suspendendo o peso de uma existência inaudita no espaço-tempo presente.

Além de contemplar peças emblemáticas presentes na coleção, a curadoria da exposição se debruçou sobre as obras que foram inseridas no acervo do MAM pela doação Tamagni de 1967, a primeira incorporação que estreou a sua reconstrução, e por doações recentes, como a de Rose e Alfredo Setubal, de 2024, que transferiu ao museu obras contemporâneas,

3. Ibid., tradução da autora.

realizadas nos últimos 20 anos, e trabalhos das décadas de 1950 e 60 de artistas considerados modernos, reiterando a natureza dupla da coleção — sempre e ao mesmo tempo moderna e contemporânea. Além disso, a mostra foi organizada em núcleos que elencam questões caras às narrativas que acabam por distanciar as produções artísticas segundo critérios cronológicos ou teóricos. Os temas abordados em cada núcleo podem ser colocados, em grande parte, em relação aos paradigmas históricos da representação da natureza, ou da representação naturalista da realidade; da suposta dicotomia entre figuração e abstração; do caráter construtivo da abstração; e da apropriação conceitual de suportes não convencionais à arte.

As obras tridimensionais de Ione Saldanha [p. 46-7], presentes no centro do primeiro núcleo da exposição, “Natureza: fim da representação”, exemplificam e sintetizam algumas dessas relações. Artista liminar, que não pode ser facilmente classificada como moderna ou contemporânea, Ione Saldanha se apropriou de troncos de bambus, medindo quase 4 metros de altura, e os tornou suporte de uma pintura colorida e linear. A textura lisa e a segmentação anelar comuns ao tronco do bambu foram recobertos por faixas de tinta acrílica, que variam de cor e tamanho, mas que uniformemente se impõem sobre a ordem natural dessa espécie. Subtraindo a natureza dela mesma, sem negá-la completamente, esse trabalho produz, assim, uma nova e ainda reconhecível materialidade. A procedência dessas obras no acervo do MAM

não pode ser ignorada frente à sua virtude sintética: foram doadas pela artista na ocasião do primeiro Panorama, em 1969. Naquele momento, Ione Saldanha já era uma artista de carreira consolidada, premiada dois anos antes na Bienal de São Paulo. Assim como muitas das obras apresentadas na mostra de reinauguração do MAM, esse conjunto introduziu novas possibilidades técnicas e conceituais para a produção artística daquele período. Sua condição tridimensional não comporta facilmente a classificação de “escultura”, pois não houve o ato de esculpir, propriamente, em sua realização. Tampouco poderia ser chamada de “pintura”, considerando que aquilo que convencionou-se chamar assim pressupõe um suporte bidimensional. A disposição espacial dessas obras, especificamente orientada pela artista em um descritivo de montagem guardado no arquivo do acervo do MAM junto com os documentos da doação, talvez as coloque, hoje, próximas à ideia de “instalação”, à medida que conduzem e conformam uma ambientação própria no local que ocupam e ressignificam. É justamente a imprecisão ou instabilidade de qualquer tentativa de submetê-las a uma definição, seja ela relacionada à arte moderna ou à arte contemporânea, que fazem dessas obras um símbolo do encontro entre o moderno e o contemporâneo, que acontece entre e no interior de um grande contingente de obras na coleção do MAM São Paulo.

Gabriela Gotoda

Encontros com os públicos
MAM Educativo

No início de uma visita mediada, costumamos nos apresentar. Sendo assim, façamos isso aqui também: somos a equipe do MAM Educativo composta por educadores e educadoras multidisciplinares, com seus saberes específicos e coletivos. Buscando elaborar uma reflexão sobre os termos “moderno” e “contemporâneo”, compartilharemos percepções vivenciadas em visitas, a partir das nossas experiências com diversos públicos.

Em nossa prática educativa no MAM São Paulo, partimos de perguntas disparadoras como “o que é um museu?”. Algumas respostas emergem do público: “um lugar de coisas antigas”, “um lugar que tem dinossauros”, “um lugar que guarda histórias”, entre outras. Diante dessas falas, observamos os encontros e desencontros das expectativas dos públicos.

Já quando perguntamos sobre o que tem em um museu de arte, muitas vezes, a resposta é simplesmente “arte”. Mas, o que é arte? “Pintura”, “estátua”, “escultura”, “quadro”, “desenho”. Também chegam indagações como: “Vamos ver a Mona Lisa? Vamos ver o Van Gogh?”, “Picasso?”, “Leonardo da Vinci?”. Quando questionamos sobre o contexto da arte brasileira, às vezes surge o nome de “Tarsila do Amaral” ou “aquela pintura do pézão”.

Especificando ainda mais: o que é o Museu de Arte Moderna e o que tem nele? Recebemos respostas do tipo: “artes modernas, novas”, “coisas tecnológicas e atuais”. O que em si apresenta uma contradição: o museu enquanto um lugar antigo, porém com coisas modernas.

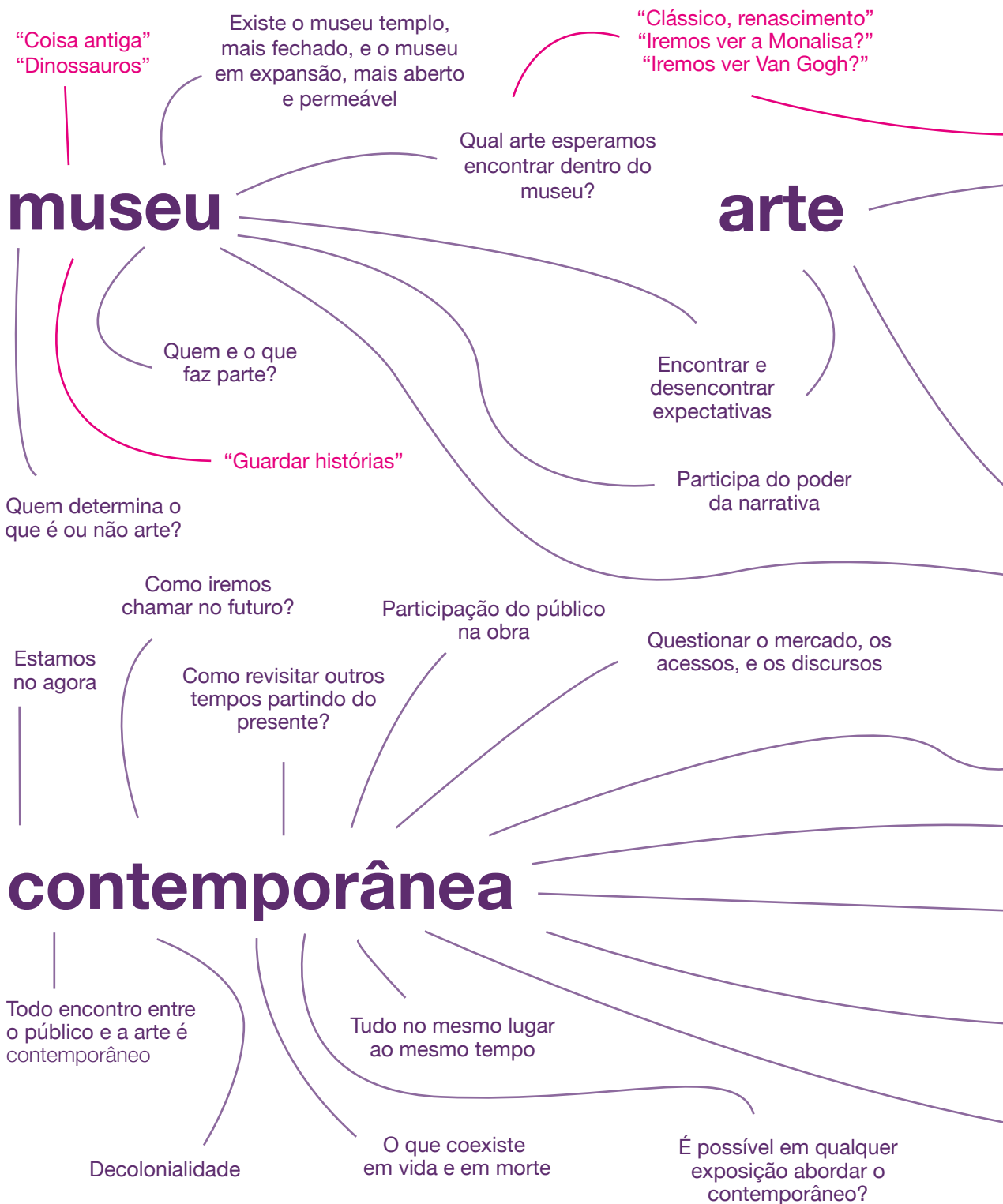
Ocorre que, em muitos ciclos expositivos, o MAM São Paulo apresenta exposições de arte contemporânea. E daí surge uma nova pergunta: o que é contemporâneo?

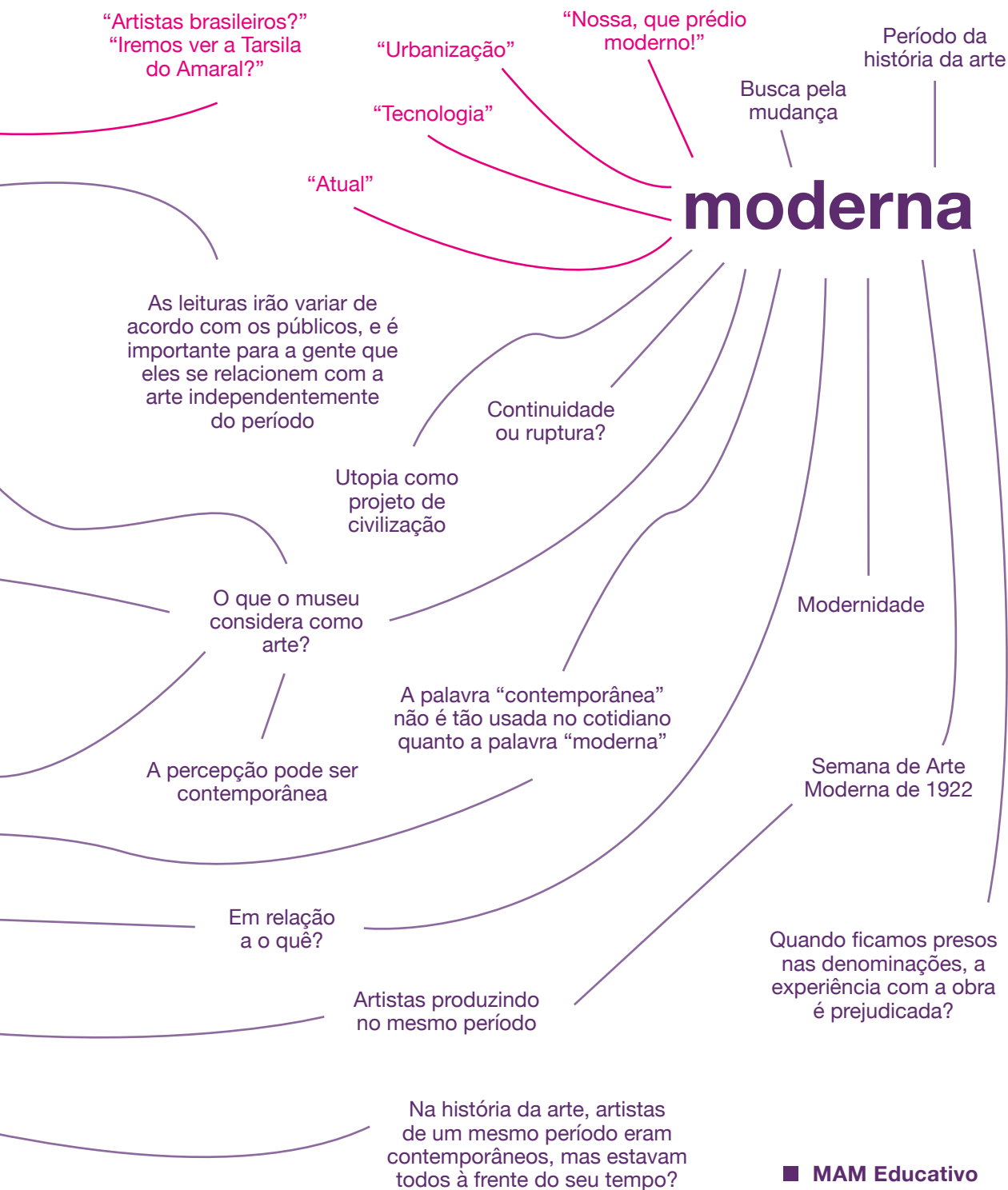
Geralmente um silêncio se instaura. Algumas pessoas dizem ser algo parecido com moderno, já outras dizem ser o oposto.

Percebemos que o termo “contemporâneo” não parece tão familiar quanto “moderno”. O segundo é mais presente no cotidiano, frequentemente associado à ideia de mudança e ruptura com o passado. A palavra é usada para descrever a temporalidade e os avanços urbanos: “esse prédio é muito moderno”, “este tênis é moderno”, “você é super moderno”. Já contemporâneo remete à coexistência no mesmo tempo, como, por exemplo, ser contemporâneo de alguém. No entanto, para muitos, o termo soa distante e acadêmico.

Colocando-nos em relação com as diversas percepções do que pode ser moderno e contemporâneo, buscamos privilegiar a experiência e fruição estética do público com a obra de arte, considerando sempre os seus repertórios e contextos socioculturais. Isto, tendo em vista que, independente do período da obra, as discussões e leituras construídas têm o potencial de nos levar a questões éticas, estéticas e políticas da sociedade em que vivemos. E nós vivemos no agora, junto aos públicos. Estes, tão importantes para o campo da arte, têm em sua força e influência a possibilidade de experimentar, participar e tensionar as concepções a respeito de termos como contemporâneo e moderno, uma vez que são eles que entram no museu com sua bagagem. Entre o moderno e o contemporâneo, sempre houve e haverá... o público.

**Amanda Alves Vilas Boas Oliveira,
Amanda Harumi Falcão, Amanda Silva
dos Santos, Barbara Góes, Caroline
Machado, Leonardo Sasaki, Luna Aurora
Souto Ferreira, Maria Ferreira, Maria Iracy
Costa, Mirela Estelles, Pedro Queiroz,
Sansorai Oliveira**





natureza

fim da representação

Alex Cervený, Carlos Vergara, Eduardo Berliner, Emiliano Di
Cavalcanti, Ernesto de Fiori, Farnese de Andrade, Haruka Kojin,
Iberê Camargo, Ione Saldanha, Iracema Ardití, John Graz, Leda
Catunda, Leonilson, Mira Schendel, Oswaldo Goeldi, Raoul Dufy,
Rebolo, Siron Franco, Thiago Rocha Pitta, Victor Brecheret

Por um longo período da história, a representação fidedigna da natureza foi considerada a finalidade absoluta da arte. As vanguardas modernistas e os artistas contemporâneos recusam essa prescrição e propõem novas formas de imaginar e refletir sobre as relações que estabelecemos com o mundo natural e seus elementos. As obras de Victor Brecheret e John Graz apresentam figuras por meio de volumes e desenhos sucintos, que correspondem às formas naturais sem a pretensão de imitá-las, realçando, em vez disso, seus traços mais significativos. A escultura de Siron Franco reproduz todos os aspectos físicos de um casulo, mas a semelhança é contestada pelo tamanho muito maior que o dos casulos encontrados na natureza. A pintura de Raoul Dufy e as gravuras de Oswaldo Goeldi e Carlos Vergara se aproximam pela expressividade das imagens: na primeira, as pinceladas coloridas dão forma e movimento a um vaso de flores estático; na segunda, as linhas e manchas produzidas pela impressão xilográfica criam uma cena de mistério e melancolia; e, na terceira, o uso do óxido de ferro para imprimir a imagem de um peixe é indissociável da condição ambiental em que atualmente vivem muitos animais. As obras de Haruka Kojin e Ione Saldanha criam abstrações a partir da potência estética de elementos naturais combinados a cores sintéticas, e a pintura de Leonilson se apropria dos aspectos físicos do rio para criar metáforas de estados emocionais, fazendo da objetividade da natureza uma via de subjetivação.

“Onde termina o moderno e começa o contemporâneo?”

“Arte contemporânea é uma arte colorida?”

“Quem determina o que é uma obra de arte? O artista? O curador? O museu? O público?”



Eduardo Berliner
(Rio de Janeiro, RJ, Brasil [Brazil], 1978)

Poça (Puddle), 2009
óleo sobre tela [oil on canvas], 100 x 120 cm
Doação [Donated by] **Rose e [and] Alfredo Setubal**, 2024



Ernesto de Fiori
(Roma, Itália [Rome, Italy], 1884
– São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1945)

A fogueira [The Bonfire], data não identificada [unidentified date]
óleo sobre tela [oil on canvas], 48,5 x 65,5 cm
Espólio [Estate of] Maria da Glória Lameirão de Camargo Pacheco
e [and] Arthur Octávio de Camargo Pacheco, 1996



Victor Brecheret
(Farnese, Itália [Italy], 1894
– São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1955)

Onça [Jaguar], 1930
granito [granite], 56 x 119 x 28 cm
Doação [Donated by] **Francisco Matarazzo Sobrinho**, 1969



Carlos Vergara
(Santa Maria, RS, Brasil [Brazil], 1941)

Sem título [Untitled], 1995
monotipia (óxido de ferro sobre lenço de bolso)
[monotype (iron oxide on handkerchief)], 47,9 x 46,1 x 4 cm
Doação artista [Donated by the artist], 1997



Iberê Camargo
(Restinga Seca, RS, Brasil [Brazil], 1914
– Porto Alegre, RS, Brasil, 1994)

Sem título [Untitled], 1943
óleo sobre tela [oil on canvas], 46,4 x 50 cm
Aquisição [Acquired by] MAM São Paulo, 1998



Emiliano Di Cavalcanti
(Rio de Janeiro, RJ, Brasil [Brazil], 1897 – 1976)

Peixe na praia [Fish on the Beach Shore], 1933
óleo sobre madeira [oil on wood], 39 x 46 cm
Doação [Donated by] Carlo Tamagni, 1967
© Di Cavalcanti / AUTVIS, Brasil, 2025



Oswaldo Goeldi
(Rio de Janeiro, RJ, Brasil [Brazil], 1895 – 1961)

Peixe vermelho [Red Fish], 1950
xilografura sobre papel arroz [woodcut on rice paper], 30 x 41 cm
Doação [Donated by] Milú Villela, 2006
© Goeldi, Oswaldo – Projeto Goeldi / AUTVIS, Brasil, 2025



Oswaldo Goeldi
(Rio de Janeiro, RJ, Brasil [Brazil], 1895 – 1961)

Tubarão [Shark], 1945

xilogravura sobre papel [woodcut on paper], 26,5 x 39,5 cm

Doação [Donated by] Milú Villela, 2006

© Goeldi, Oswaldo – Projeto Goeldi / AUTVIS, Brasil, 2025



John Graz
(Genebra, Suíça [Geneva, Switzerland], 1891
– São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1980)

Daphne, 1963
óleo sobre tela [oil on canvas], 69 x 70,5 cm
Doação [Donated by] **Annie Graz**, 1981



Raoul Dufy
(Le Havre, França [France], 1877
– Forcalquier, França, 1953)

Le vase d'anémones [O vaso de anêmonas] [The Vase of Anemones], 1937
guache sobre papel [gouache on paper], 64 x 49 cm (com moldura [framed])
Legado [Bequeathed by] Anita Mangels, 2024



Reboló
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1902 – 1980)

Sem título [Untitled], **data não identificada** [unidentified date]
água-tinta e água-forte em cores [full color aquatint and etching], 53,2 x 39,2 cm
Doação [Donated by] **Instituto Reboló, 2003**



Farnese de Andrade
(Araguari, MG, Brasil [Brazil], 1926
– Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1996)

Paisagem [Landscape], 1947
lápiz de cor sobre papel [colored pencil on paper], 29,6 x 36,1 cm
Aquisição [Acquired by] MAM São Paulo, 1998



Ione Saldanha
(Alegrete, RS, Brasil [Brazil], 1919
– Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2001)

Sem título [Untitled], 1968
acrílica sobre bambu [acrylic on bamboo], 370 x 387 cm
Doação artista [Donated by the artist], 1969





Mira Schendel
(Zurique, Suíça [Zurich, Switzerland], 1919
– São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1988)

Sem título [Untitled], 1978
papel colado, pastel e aquarela sobre papel [pasted paper, pastel,
and watercolor on paper], 47,2 x 25 x 2,5 cm (com moldura [framed])
Doação [Donated by] Paulo Figueiredo, 2000



Mira Schendel
(Zurique, Suíça [Zurich, Switzerland], 1919
– São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1988)

Sem título [Untitled], 1978
aquarela, pastel e grafite sobre papel [watercolor, pastel,
and graphite on paper], 47,5 x 24,5 x 2,5 cm (com moldura [framed])
Doação [Donated by] Paulo Figueiredo, 2000



Leonilson
(Fortaleza, CE, Brasil [Brazil], 1957
– São Paulo, SP, Brasil, 1993)

Todos os rios [All the Rivers], 1998
acrílica sobre lona [acrylic on tarp], 214 x 101 cm
Doação [Donated by] Carmem Bezerra Dias
e [and] Theodorino Torquato Dias, 1997



Thiago Rocha Pitta
(Tiradentes, MG, Brasil [Brazil], 1980)

Paisagem marinha com cianobactérias

[Seascape With Cyanobacteria], 2017

afresco [fresco], 63 x 63 cm

Doação [Donated by] **Rose e [and] Alfredo Setubal**, 2024



Iracema Arditi
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1924 – 2006)

Brasil, continente [Brazil, Continent], 1968
óleo sobre tela [oil on canvas], 52,8 x 102,5 x 5,5 cm
Doação artista [Donated by the artist], 1969



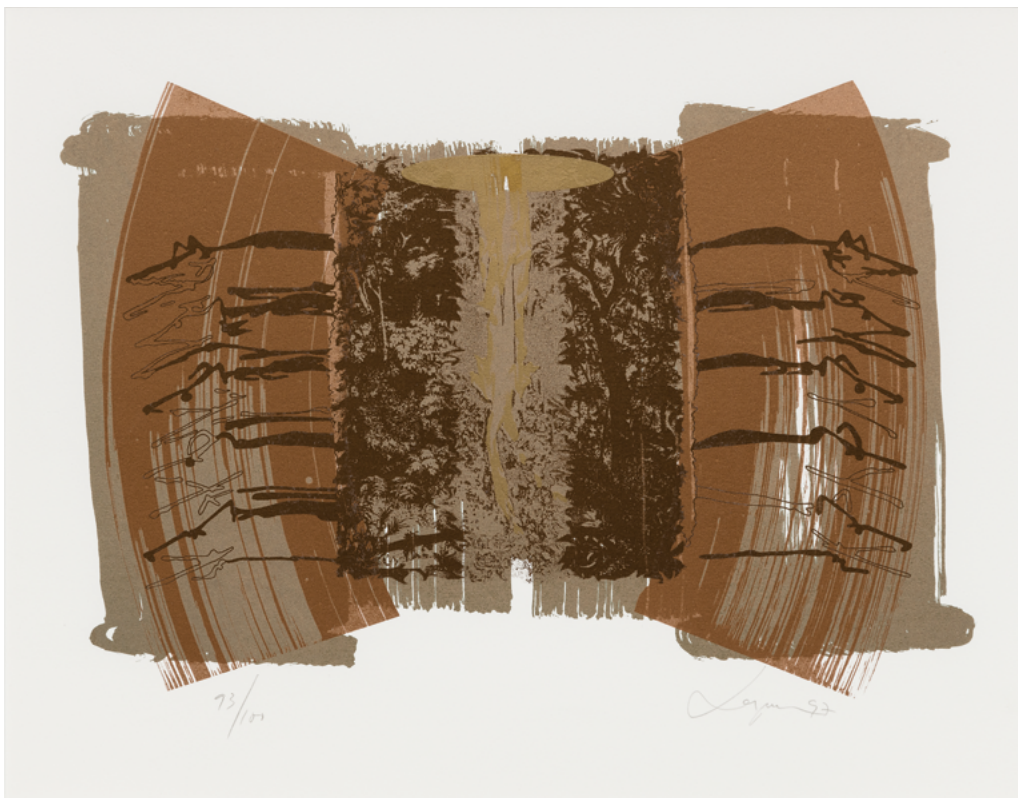
Leda Catunda
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1961)

Flores na estrada [Flowers on the Road], 1997
papel e adesivo colados, colagem de tecido e couro e lápis
de cor sobre papel [pasted paper and adhesive, fabric and
leather collage, and colored pencil on paper], 71 x 99,5 cm
Doação artista [Donated by the artist], 2000



Siron Franco
(Goiás Velho, GO, Brasil [Brazil], 1947)

Casulo [Cocoon], 2000
escultura em terra, encáustica, pigmento de terra, cera de abelha,
estrutura em arame de alumínio, trançado indígena e pena de faisão
[sculpture made of soil, encaustic, earth pigment, beeswax, aluminum wire
structure, indigenous weaving, and pheasant feather], 140 x 31 x 30 cm
Doação [Donated by] **José Luiz Sá de Castro Lima**, 2022



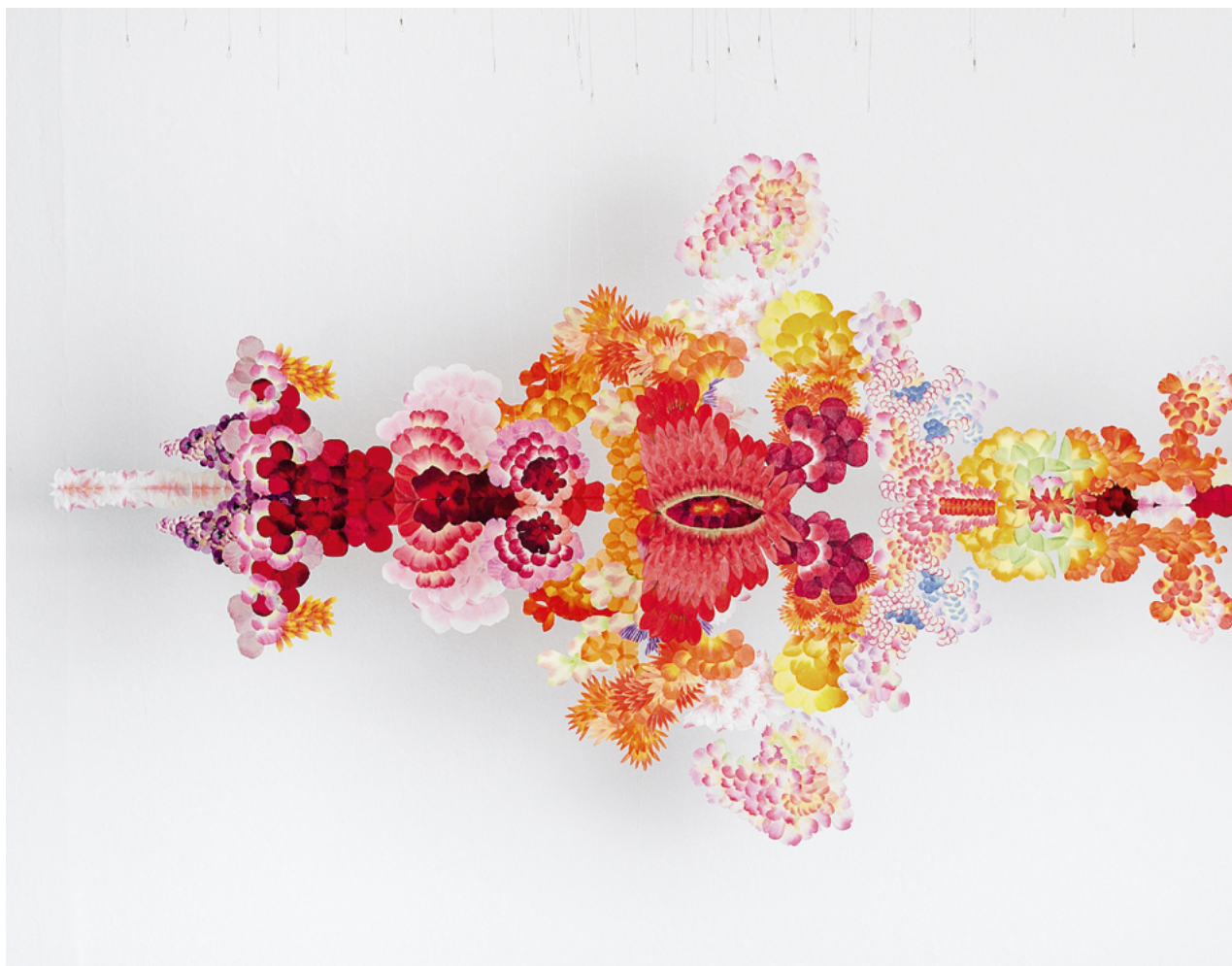
Carlos Vergara
(Santa Maria, RS, Brasil [Brazil], 1941)

Uma conversa com Rugendas

[A Conversation With Rugendas], 1997

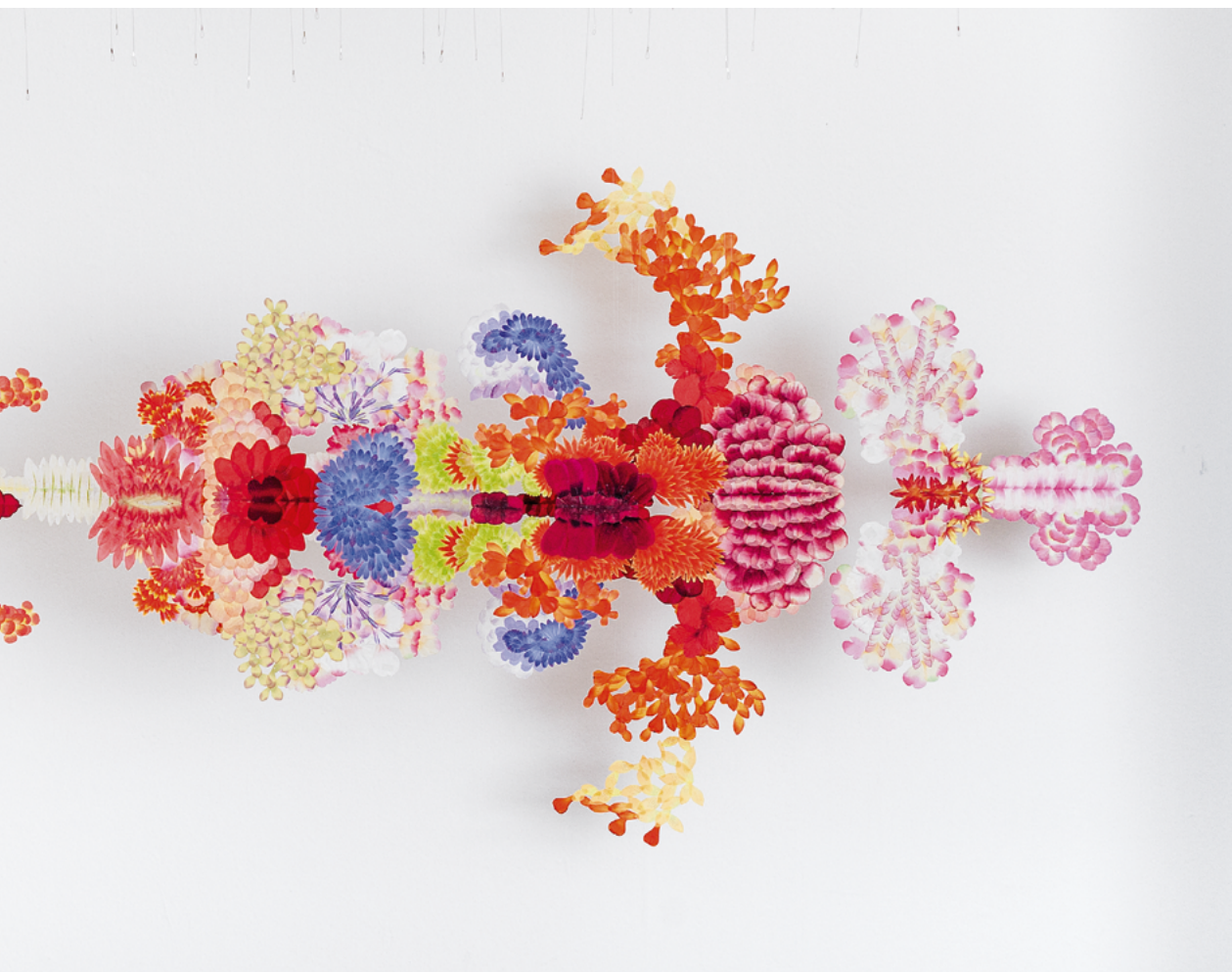
serigrafia em cores [full color silkscreen], 37,1 x 47,1 cm

Doação [Donated by] Os Amigos da Gravura – Museus Castro Maya – Rio de Janeiro, 1999



Haruka Kojin
(Hiroshima, Japão [Japan], 1983)

Reflectwo, 2008
flores artificiais coladas sobre acrílico
[artificial flowers glued on acrylic], 140 x 465 cm
Doação artista [Donated by the artist], 2008





Alex Cervený
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1963)

Deus Sive Natura (massacre), 2008
óleo sobre tela [oil on canvas], 18 x 24 cm
Doação [Donated by] Rose e [and] Alfredo Setubal, 2024

ambiente urbano

habitat da modernidade

André Komatsu, Carlos Fajardo, Emiliano Di Cavalcanti,
Evandro Carlos Jardim, José Antonio da Silva, Leda Catunda,
Rebolo, Rogério Canella, Shirley Paes Leme, Tadeu Jungle,
Tarsila do Amaral

A noção de modernidade está profundamente ligada, do ponto de vista histórico e cultural, ao ambiente urbano e ao processo de industrialização. Entretanto, diversas pinturas modernas dos anos de 1930 e 1940, como as de Di Cavalcanti, Reboló, Tarsila do Amaral e José Antonio da Silva, representam subúrbios e arredores de cidades quando a urbanização ainda era muito incipiente. Em vez da vida urbana, com prédios e pontes, Tarsila do Amaral elege vistas de uma fazenda, com pequenas casas, árvores e cactos. José Antonio da Silva retrata vilas ainda pouco urbanizadas, em que se reconhecem o empório, o transporte a cavalo e uma vida social distante da velocidade da cidade contemporânea. Nessa época, a pintura de muitos modernistas se aproxima de formas mais tradicionais e valoriza cenas populares e evocativas da cultura nacional. Já obras de artistas contemporâneos, como Leda Catunda — que representa o prédio enviaçado do MAM no Parque Ibirapuera —, Shirley Paes Leme — que, a partir de um filtro de ar-condicionado, condensa a poluição do ar de São Paulo — e André Komatsu — com vidros ou vitrines quebrados e remendados com compensado —, revelam uma cidade que, mesmo com áreas verdes para o lazer e os museus, é insalubre e convive com atos de violência.

“Contemporâneo é antigo?”, questionou um visitante no museu.

Em uma introdução para um grupo de crianças de 6 anos, a educadora fez a pergunta: o que é arte moderna? E uma criança respondeu: “Ah, arte moderna é um aviãozinho de papel”.

“Pixo é arte contemporânea, então?”, perguntou um estudante durante uma visita.



Tarsila do Amaral
(Capivari, SP, Brasil [Brazil], 1886
– São Paulo, SP, Brasil, 1973)

Paisagem [Landscape], 1948
óleo sobre papel colado sobre papelão
[oil on paper glued on cardboard], 29,5 x 38,5 cm
Doação [Donated by] Carlo Tamagni, 1967



José Antonio da Silva
 (Sales de Oliveira, SP, Brasil [Brazil], 1909
 – São Paulo, SP, Brasil, 1996)

Jardim Paulista [Jardim Paulista Neighbourhood], 1948
 óleo sobre tela [oil on canvas], 34,4 x 45 cm
 Doação [Donated by] Carlo Tamagni, 1967



Rebolo
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1902 – 1980)

Arredores de São Paulo [São Paulo Surroundings], 1938
óleo sobre madeira [oil on wood], 32,5 x 42,3 cm
Doação [Donated by] **Carlo Tamagni**, 1967



Rebolo
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1902 – 1980)

Subúrbio de São Paulo (Socorro) [São Paulo Suburbs (Socorro Neighbourhood)], 1938
óleo sobre madeira [oil on wood], 34,5 x 43,5 cm
Doação [Donated by] Carlo Tamagni, 1967



Emiliano Di Cavalcanti
(Rio de Janeiro, RJ, Brasil [Brazil], 1897 – 1976)

Casa de Caboclo [Caboclo House], 1930
óleo sobre tela colada sobre papelão
[oil on canvas glued on cardboard], 43,5 x 51,5 x 3,5 cm
Doação [Donated by] Carlo Tamagni, 1968
© Di Cavalcanti / AUTVIS, Brasil, 2025



Evandro Carlos Jardim
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1935)

São Paulo, cidade: vista do Tamanduateí

[São Paulo, City: View of the Tamanduateí], 1983

água-forte e água-tinta [etching and aquatint], 26,6 x 39,1 cm

Doação [Donated by] Os Amigos da Gravura – Museu Castro Maya – Rio de Janeiro, 1994



Leda Catunda
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1961)

MAM, 1998
acrílica sobre tecido e papel [acrylic on fabric and paper], 48 x 65,7 cm
Doação [Donated by] Folha de São Paulo, 1998



André Komatsu
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1978)

Encaicho [Tracking], 2014
madeira, madeirite e vidro [wood, plywood, and glass], 59,6 x 45,7 x 4,7 cm
Doação artista por intermédio do [Donated by the artist through the]
Clube de Colecionadores de Gravura MAM São Paulo, 2015



Shirley Paes Leme
(Cachoeira Dourada, GO, Brasil [Brazil], 1955)

Ar de São Paulo [Air of São Paulo], 2012
ar sobre feltro e acrílico [air on felt and acrylic], 18,7 x 21,6 x 4,6 cm
Doação artista por intermédio do [Donated by the artist through the]
Clube de Colecionadores de Gravura MAM São Paulo, 2013



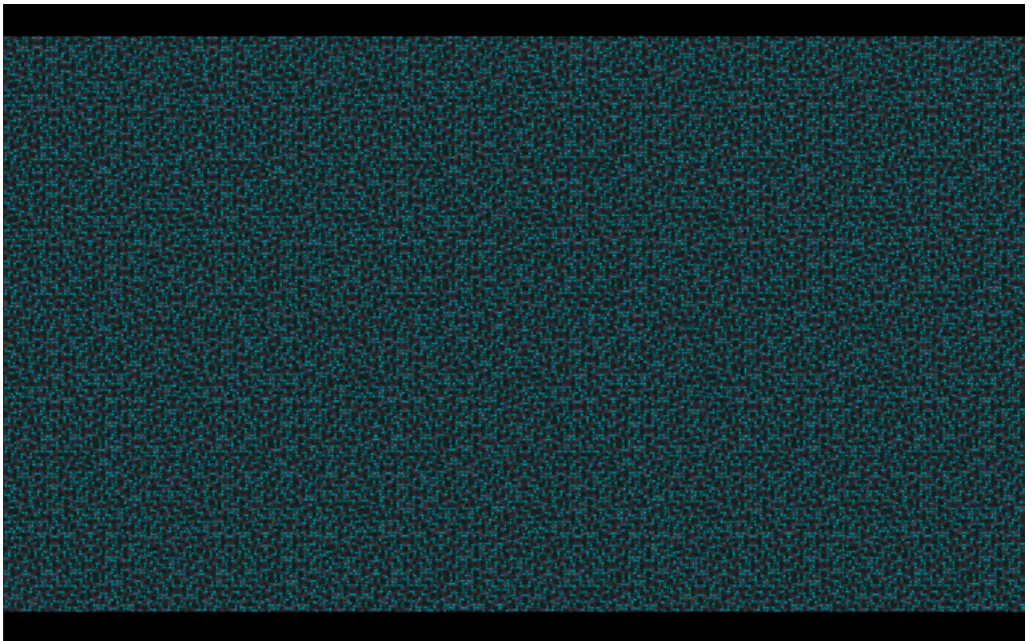
Carlos Fajardo
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1941)

Sem título [Untitled], 1992
cerâmica, ferro e tecido [ceramic, iron, and fabric], 70 x 370 x 100 cm
Prêmio [Prize] Price Waterhouse – Panorama 1995, 1995



Tadeu Jungle
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1960)

São Paulo Hip Hop, 2005/2006
DVD, colorido, mudo, 1'00" (looping) [DVD, full color, no sound, 1min (looping)]
Doação artista [Donated by the artist], 2006



Tadeu Jungle
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1960)

São Paulo Rock'n Roll, 2005/2006
DVD, colorido, mudo, 1'00" (looping) [DVD, full color, no sound, 1min (looping)]
Doação artista [Donated by the artist], 2006



Rogério Canella
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1973)

Linha 4, (#14) [Line 4, (#14)], 2006
fotografia [photograph], 120 x 195 cm
Doação [Donated by] Rose e [and] Alfredo Setubal, 2024

corpos

políticas da relação

Ana Maria Tavares, Anna Maria Maiolino, Antonio Henrique Amaral, Candido Portinari, Carmela Gross, Claudio Tozzi, Emiliano Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Heitor dos Prazeres, Henry Moore, Ismael Nery, José Antonio da Silva, José Pancetti, Leticia Parente, Lívio Abramo, Marcello Grassmann, Marco Paulo Rolla, Rubens Gerchman, Samson Flexor, Tunga

As formas de representação do corpo humano na arte moderna e contemporânea sugerem que as relações que estabelecemos a partir e através dele são repletas de jogos de poder. Algumas dessas relações ocorrem naturalmente, como as afetivas e familiares, enquanto outras resultam de condições e contextos específicos de aproximação e afastamento de corpos em situações dinâmicas. Nas gravuras de Candido Portinari, que ilustraram uma edição especial de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, vemos uma série de cenas com personagens do romance; seus gestos, vestimentas e interações parecem sugerir, mesmo sem a presença do texto, as relações que se estabelecem entre eles. Na pintura de Heitor dos Prazeres e nas aquarelas de Lívio Abramo, as diferentes posturas corporais, além dos vestidos e saias esvoaçantes, impregnam de dinamicidade as imagens de dança. Os trabalhos de Ismael Nery, Anna Maria Maiolino, Antonio Henrique Amaral e Marco Paulo Rolla apresentam corpos que sugerem relações de intimidade a partir de perspectivas diferentes, ora mais simbólicas, ora mais literais. As pinturas de Rubens Gerchman e Claudio Tozzi introduzem relações de ordem social e política, acentuadas pelo contexto nacional de ditadura militar no período em que foram realizadas. Os retratos de Flávio de Carvalho e Samson Flexor dialogam com questões da representação de uma identidade, utilizando-se da fragmentação cubista como estratégia visual da subjetividade. As obras de Letícia Parente, Ana Maria Tavares e Tunga não apresentam corpos, mas aludem à sua presença quando refletimos sobre a funcionalidade dos objetos retratados.

A educadora questionou:

o que é ser

contemporâneo?

A criança respondeu:

“quem existe comigo”.

“Moderno é um grande delírio coletivo”, disse um estudante de artes.

A educadora perguntou para um grupo de crianças, o que é ser uma pessoa moderna? Entre muitas respostas se destacou: “Credo, eu não sou moderninho!”.

Obra não licenciada para reprodução

[Work not licensed for reproduction]:

Henry Moore

(Castleford, Reino Unido [United Kingdom], 1898

– Perry Green, Reino Unido, 1986)

Sem título [Untitled], 1968

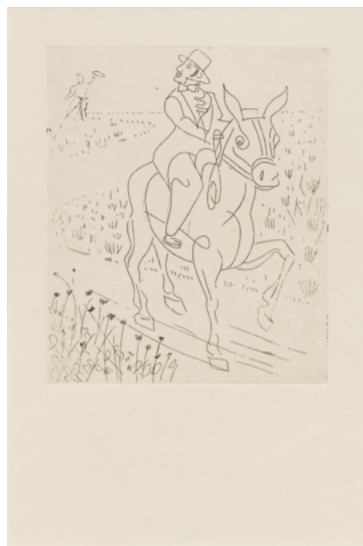
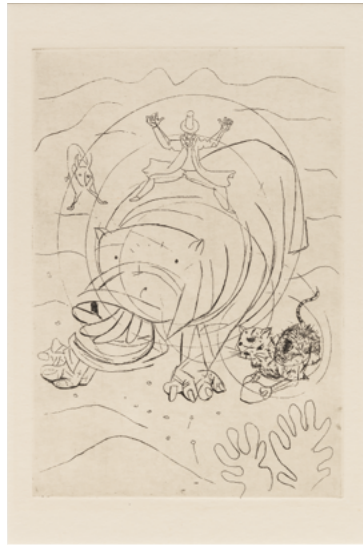
litografia sobre papel [lithograph on paper], 45 x 30 cm

Doação [Donated by] **Rose e [and] Alfredo Setubal, 2024**



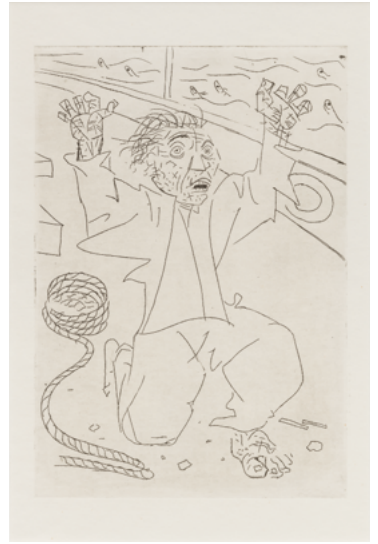
Marco Paulo Rolla
 (São Domingos do Prata, MG, Brasil [Brazil], 1967

A louça branca [The White Tableware], 1994
 acrílica sobre tela [acrylic on canvas], 159 x 211,4 x 4 cm
 Doação [Donated by] Geraldo Lemos Neto, 1996



Candido Portinari
 (Brodowski, SP, Brasil [Brazil], 1903
 – Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1962)

Memórias Póstumas de Brás Cubas (álbum)
 [The Posthumous Memoirs of Brás Cubas (album)], 1943–44
 água-forte sobre papel [etching on paper], aprox. 40 x 30 cm cada [each]
 Aquisição [Acquired by] MAM São Paulo, 1996
 Direito de reprodução gentilmente cedido por João Candido Portinari.
 [Reproduction rights kindly granted by João Candido Portinari.]





Emiliano Di Cavalcanti
(Rio de Janeiro, RJ, Brasil [Brazil], 1897 – 1976)

Sem título [Untitled], 1976*
óleo sobre tela [oil on canvas], 119 x 168 x 8 cm
*Obra inacabada: esta foi a última pintura em que o artista trabalhou antes de seu falecimento.
[*Unfinished work: this was the last painting the artist worked on before his death.]

Doação [Donated by] **Elisabeth Di Cavalcanti**, 1977
© Di Cavalcanti / AUTVIS, Brasil, 2025



José Antonio da Silva
 (Sales de Oliveira, SP, Brasil [Brazil], 1909
 – São Paulo, SP, Brasil, 1996)

Nu no chuveiro [Nude in the Shower], 1955
 óleo sobre tela [oil on canvas], 61 x 46 cm
 Espólio [Estate of] Maria da Glória Lameirão de Camargo Pacheco
 e [and] Arthur Octávio de Camargo Pacheco, 1996



Heitor dos Prazeres
(Rio de Janeiro, RJ, Brasil [Brazil], 1898 – 1966)

Dança [Dance], 1965
óleo sobre tela [oil on canvas], 50,2 x 61,3 cm
Doação [Donated by] **Iracema Arditi**, 1972



José Pancetti
(Campinas, SP, Brasil [Brazil], 1902
– Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1958)

Leitura [Reading], 1944
óleo sobre tela [oil on canvas], 41,7 x 31,4 cm
Doação [Donated by] Carlo Tamagni, 1967



Flávio de Carvalho
(Barra Mansa, RJ, Brasil [Brazil], 1899
– Valinhos, SP, Brasil, 1973)

Autorretrato [Self-Portrait], 1965
óleo sobre tela [oil on canvas], 90 x 67 cm
Doação artista [Donated by the artist], 1970



Samson Flexor
(Soroca, Moldávia [Moldova], 1907
– São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1971)

Retrato de Tamagni [Portrait of Tamagni], 1951
óleo e lápis de cor sobre tela
[oil and colored pencil on canvas], 54,9 x 46 cm
Doação [Donated by] **Carlo Tamagni**, 1967



Marcello Grassmann
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1925 – 2013)

Sem título [Untitled], **data não identificada** [unidentified date]
água-tinta e água-forte [aquatint and etching], **52,5 x 78,7 cm**
Doação artista [Donated by the artist], **1969**



Marcello Grassmann
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1925 – 2013)

Desenho nº 18 [Drawing No. 18], 1966
nanquim sobre papel [China ink on paper], 50,2 x 65,8 cm
Doação [Donated by] **Nogueira Baptista Etlin**, 2010



Ismael Nery
(Belém, PA, Brasil [Brazil], 1900
– Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1934)

O bom caminho [The Good Path], década de 1920 [1920s]
grafite sobre papel [graphite on paper], 15,5 x 22 cm
Aquisição [Acquired by] MAM São Paulo, 1968



Ismael Nery
(Belém, PA, Brasil [Brazil], 1900
– Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1934)

Sem título [Untitled], data não identificada [unidentified date]
nanquim e aquarela sobre papel [China ink and watercolor on paper], 36,5 x 25,7 cm
Espólio [Estate of] Maria da Glória Lameirão de Camargo Pacheco
e [and] Arthur Octávio de Camargo Pacheco, 1996



Lívio Abramo
(Araraquara, SP, Brasil [Brazil], 1903
– Assunção, Paraguai [Asunción, Paraguay], 1992)

Macumba, 1981
nanquim e aguada sobre papel
 [China ink and watercolor wash on paper], 32,5 x 23,4 cm
Doação [Donated by] Erik Svedelius, 2002



Lívio Abramo
(Araraquara, SP, Brasil [Brazil], 1903
– Assunção, Paraguai [Asunción, Paraguay], 1992)

Sem título [Untitled], 1951
aquarela sobre papel [watercolor on paper], 57 x 41,1 cm
Doação [Donated by] Erik Svedelius, 1995



Antonio Henrique Amaral
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1935 – 2015)

Nós nos amamos [We Love Each Other], 1966
xilogravura [woodcut], 55 x 41,3 cm
Doação [Donated by] BEA Systems Ltda., 2004



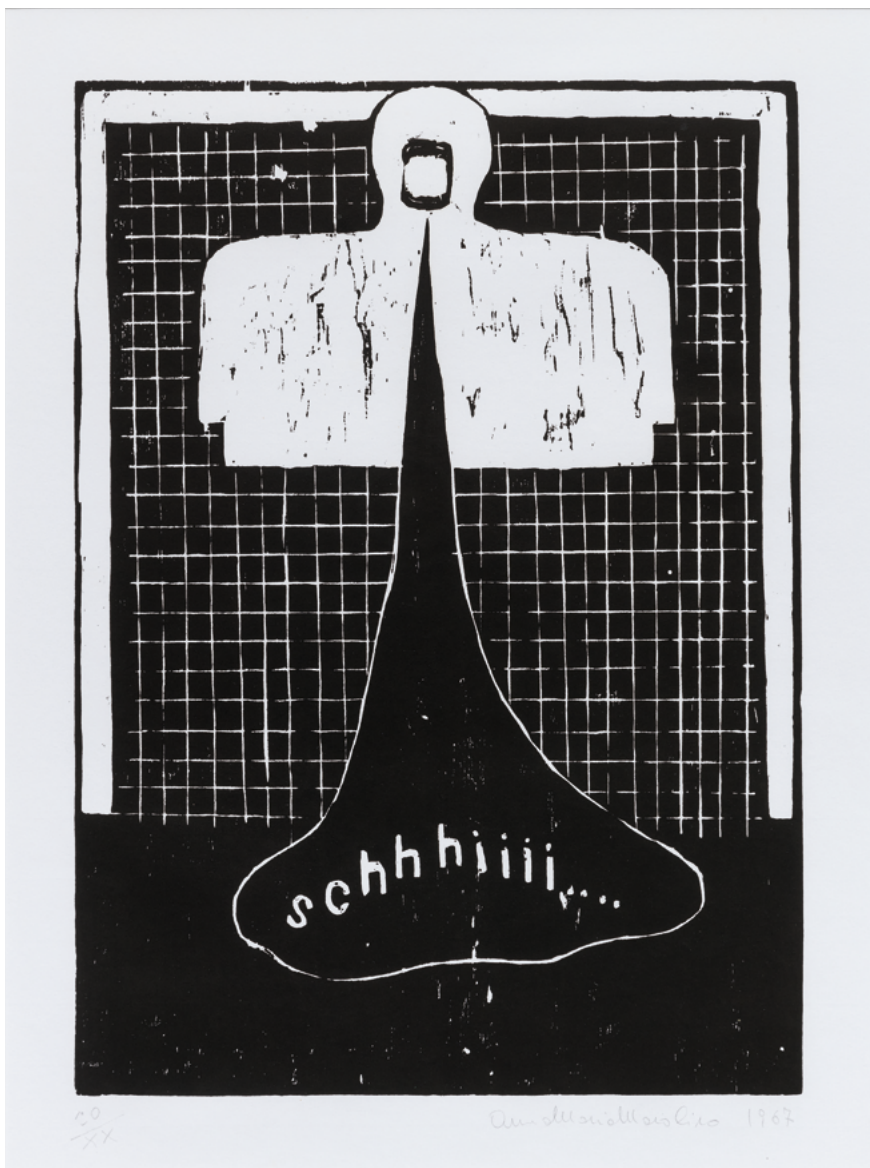
Antonio Henrique Amaral
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1935 – 2015)

A grande mensagem [The Great Message], 1966
xilogravura [woodcut], 81,6 x 56,7 cm
Doação [Donated by] BEA Systems Ltda., 2005



Anna Maria Maiolino
(Scalea, Itália [Italy], 1942)

Os amantes [The Lovers], 1966
xilografura em cores [full color woodcut], 66,3 x 48,1 cm
Doação artista [Donated by the artist], 2000



Anna Maria Maiolino
(Scalea, Itália [Italy], 1942)

Schhhiiii..., 1967

xilogravura em cores [full color woodcut], 66,5 x 47,6 cm

Aquisição [Acquisition]: **Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM São Paulo**
[Fund for acquisition of works for the MAM São Paulo collection] – Pirelli, 2000



Claudio Tozzi
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1944)

Multidão [Crowd], 1968

acrílica sobre aglomerado [acrylic on chipboard], 200 x 120 x 4,5 cm

Aquisição [Acquisition]: Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM São Paulo
[Fund for acquisition of works for the MAM São Paulo collection] – Pirelli, 2000



Claudio Tozzi
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1944)

Luta [Struggle], 1968
acrílica sobre aglomerado [acrylic on chipboard], 110,3 x 110 x 6,5 cm
Doação [Donated by] Milú Villela, 2003



Rubens Gerchman
 (Rio de Janeiro, RJ, Brasil [Brazil], 1942
 – São Paulo, SP, Brasil, 2008)

Carteira de identidade (auto polegar direito) [ID Card (right thumb)], 1965
 acrílica sobre tela [acrylic on canvas], 110 x 135 cm

Aquisição [Acquisition]: **Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM São Paulo**
 [Fund for acquisition of works for the MAM São Paulo collection] – Pirelli, 2000



Carmela Gross
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1946)

Escada [Steps], 1968
impressão com pigmento mineral sobre papel
[mineral pigment print on paper], 62,1 x 42 x 3 cm (com moldura [framed])
Doação [Donated by] Rose e [and] Alfredo Setubal, 2019



Ana Maria Tavares
(Belo Horizonte, MG, Brasil [Brazil], 1958)

Alça [Handle], 1999
aço inoxidável e borracha [stainless steel and rubber], 55 x 20 x 20 cm
Doação artista [Donated by the artist], 2000



Tunga

(Palmares, PE, Brasil [Brazil], 1952

– Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2016)

Troféu [Trophy], 1984

cobre [copper], 8 x 119 x 262 cm

Aquisição [Acquisition]: Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM São Paulo

[Fund for acquisition of works for the MAM São Paulo collection] – Banco Itaú S.A., 1999

© Instituto Tunga, Rio de Janeiro.



Letícia Parente
(Salvador, BA, Brasil [Brazil], 1930
– Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1991)

Eu armário de mim [I Closet of Myself], 1975
vídeo sonoro, 03'43" [video with sound, 3min 43s]
Doação [Donated by] Cleusa Garfinkel por intermédio
do [through the] Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2019

formas

de construir e romper

Alfredo Volpi, Arthur Luiz Piza, Carlos Fajardo, Cildo Meireles,
Ferreira Gullar, Geraldo de Barros, Hélio Oiticica, Hércules Barsotti,
Luiz Sacilotto, Mary Vieira, Mira Schendel, Samson Flexor,
Sérgio Camargo, Willys de Castro

A vertente construtiva das vanguardas europeias modernas se desdobrou no Brasil a partir do final dos anos de 1940. Artistas ligados ao concretismo, como Geraldo de Barros, Hércules Barsotti e Luiz Sacilotto, exploraram formas geométricas e abandonaram qualquer noção de representação que a arte abstrata preservava. Em suas obras, havia a utopia de que, transformando a arte e a visualidade, o mundo seria modificado. Samson Flexor, assim como Hélio Oiticica, que mais tarde vão desenvolver obras muito diversas, também se aproximaram da pintura construtiva na década de 1950. Já um artista como Alfredo Volpi, que sempre prezou pela prática artesanal e motivos populares, chegou de modo muito singular a uma arte construtiva própria. Mira Schendel e Sérgio Camargo, que nunca se ligaram a grupos ou vanguardas, cada um ao seu modo, lidaram com formas geométricas e elementares, exploraram os vazios e formas simples, rompendo com a tradição e abrindo caminhos para o futuro. No campo da gravura, Arthur Luiz Piza elaborou questões construtivas, mas de um modo que a ordenação não se completa, como se os padrões geométricos rígidos apontassem sutilmente para o caos. O trabalho tridimensional de Cildo Meireles é uma ordenação de mesas e cadeiras de diversos tamanhos, em que a lógica construtiva do equilíbrio é invertida. Os objetos menores se encaixam perfeitamente sob os maiores, sustentando o maior peso e nos fazendo refletir sobre hierarquias e estruturas de poder.

“Isso até eu faço”, disse, brincando, um visitante.

“Isso aí é para bagunçar a cabeça das pessoas”, disse um visitante quando questionado sobre a diferença entre arte moderna e contemporânea.

“Esse banco é uma obra de arte?”, perguntou uma criança em visita, olhando para o banquinho do segurança.



Alfredo Volpi
(Lucca, Itália [Italy], 1896
– São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1988)

Composição [Mastros] [Composition [Flagpoles]], 1970
têmpera sobre tela [tempera on canvas], 72 x 139,6 cm
Prêmio [Prize] Museu de Arte Moderna de São Paulo
– Panorama 1970, 1970



Luiz Sacilotto

(Santo André, SP, Brasil [Brazil], 1924

– São Bernardo do Campo, SP, Brasil, 2003)

***Composição* [Composition], 1948**

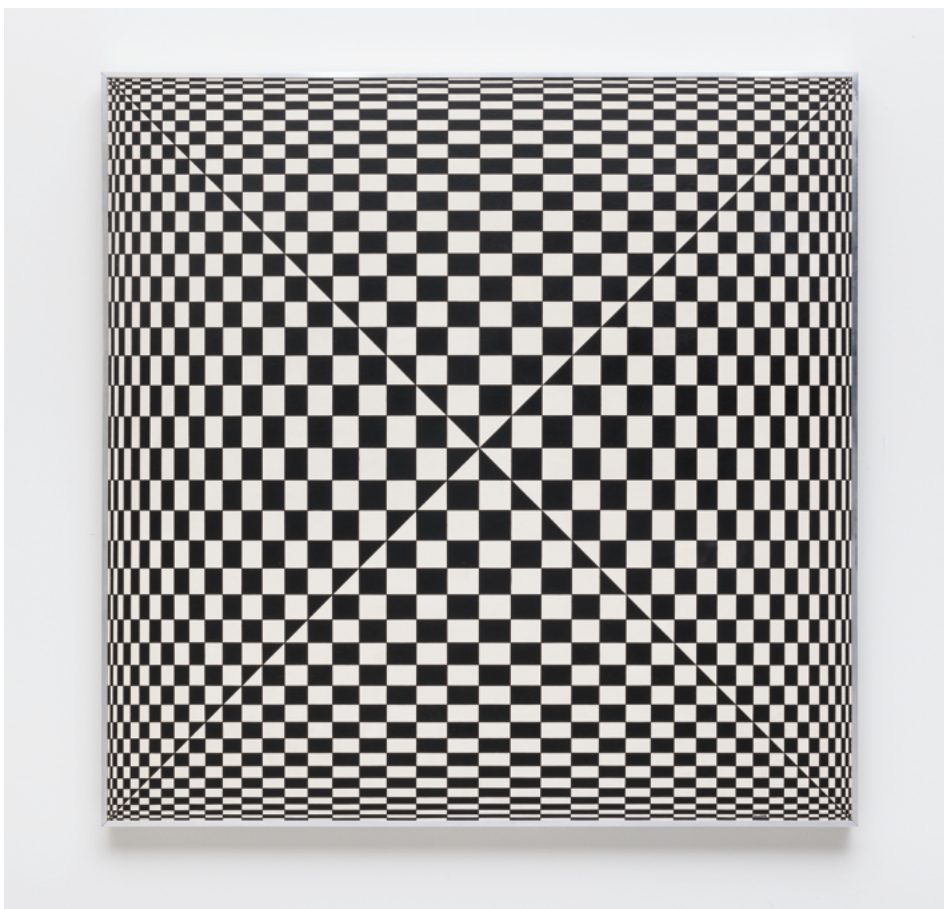
óleo sobre amianto [oil on asbestos], 43,4 x 58 cm

**Aquisição [Acquisition]: Fundo para aquisição de obras para
o acervo MAM São Paulo [Fund for acquisition of works for the
MAM São Paulo collection] – Banco Bradesco S.A., 1999**



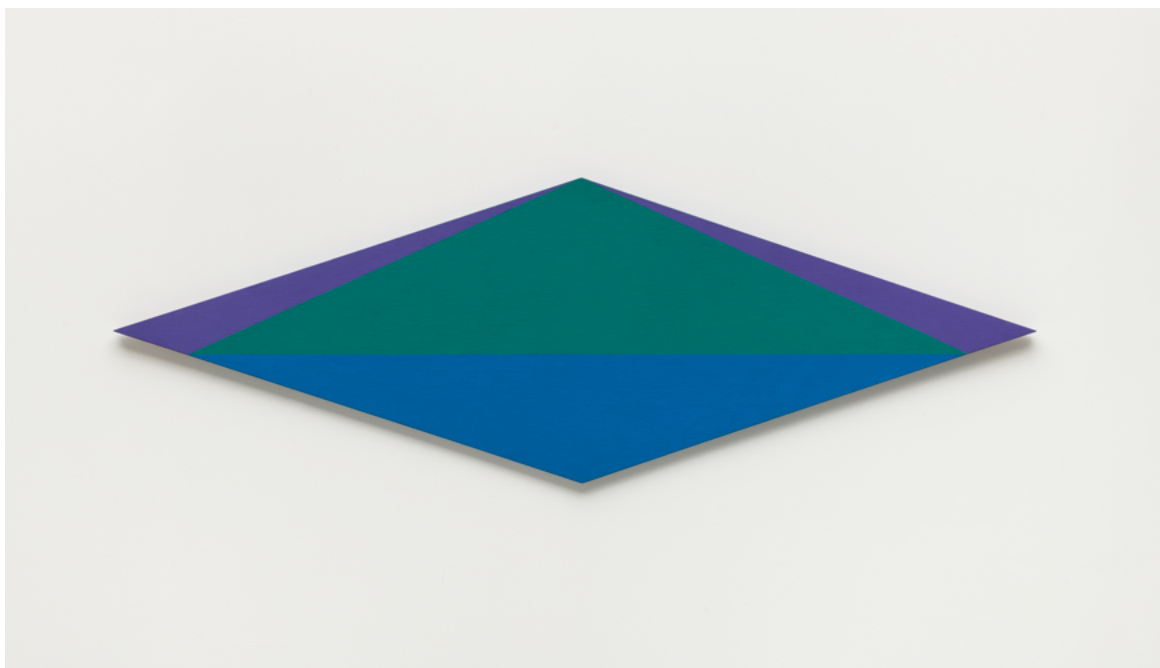
Samson Flexor
(Soroca, Moldávia [Moldova], 1907
– São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1971)

Vital [Stained Glass Design], 1957
óleo sobre juta [oil on jute], 51 x 86 cm
Doação [Donated by] **Rose e [and] Alfredo Setubal**, 2024



Luiz Sacilotto
(Santo André, SP, Brasil [Brazil], 1924
– São Bernardo do Campo, SP, Brasil, 2003)

Concreção 7959 [Concretion 7959], 1979
óleo sobre tela [oil on canvas], 100 x 100 cm
Doação artista [Donated by the artist], 1979



Hércules Barsotti
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1914 – 2010)

Nº 10 [No. 10], 1995
acrílica sobre tela colada sobre aglomerado
[acrylic on canvas glued on chipboard], 150 x 50 x 2,5 cm
Doação [Donated by] Tuneu, 1995



Hélio Oiticica
(Rio de Janeiro, RJ, Brasil [Brazil], 1937 – 1980)

Sem título [Untitled], 1956
guache sobre papel cartão [gouache on cardpaper], 38,7 x 40,7 x 2 cm
Doação [Donated by] Milú Villela, 1998



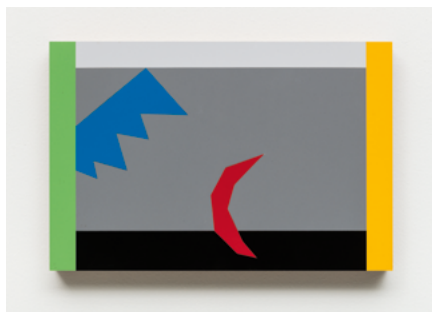
Hélio Oiticica
(Rio de Janeiro, RJ, Brasil [Brazil], 1937 – 1980)

Metaesquema [Metascheme], 1958
guache sobre papel cartão [gouache on cardpaper], 55,6 x 35,3 x 2 cm
Doação [Donated by] Milú Villela, 1998



Geraldo de Barros
(Chavantes, SP, Brasil [Brazil], 1923
– São Paulo, SP, Brasil, 1998)

H - 5, 1985
madeira revestida de laminado de fórmica
[formica laminate-covered wood], 141,5 x 122,5 x 5 cm
Doação [Donated by] Cesar Luis Pires de Mello, 1992



Carlos Fajardo
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1941)

Sem título [Untitled], 2009
fórmica sobre madeira [formica laminate on wood], 20 x 30 cm (cada [each])
Doação [Donated by] Rose e [and] Alfredo Setubal, 2024

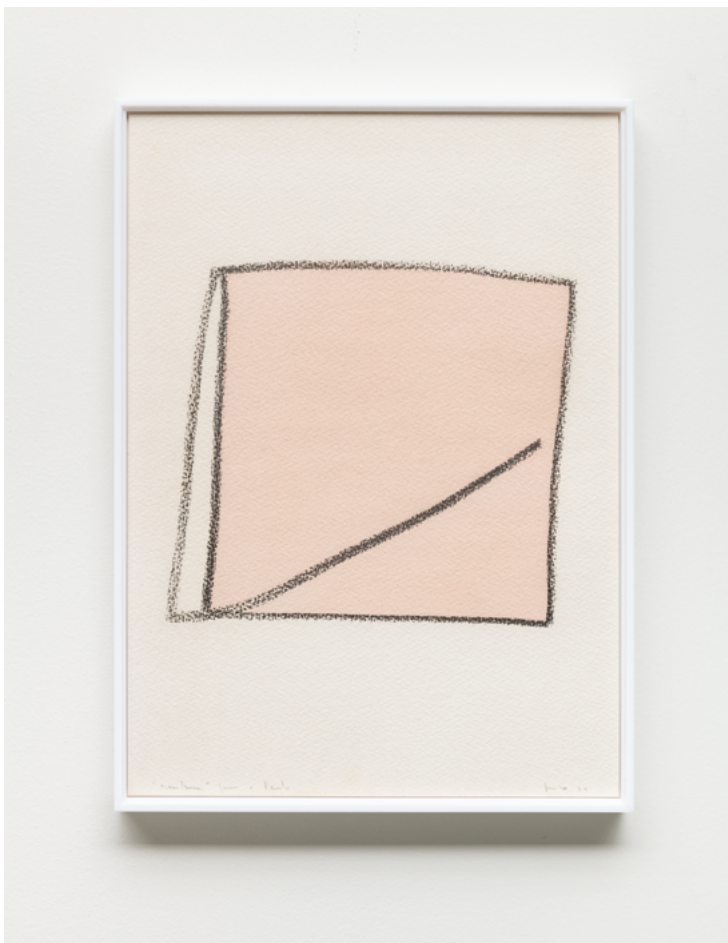


A legenda se refere a cada uma das obras. [The caption refers to each of the artworks.]



Mira Schendel
(Zurique, Suíça [Zurich, Switzerland], 1919
– São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1988)

Sem título [Untitled], 1984
aquarela e bastão de óleo sobre papel
[watercolor and oil stick on paper], 36,7 x 26,7 x 3 cm
Doação [Donated by] Paulo Figueiredo, 2000



Mira Schendel
(Zurique, Suíça [Zurich, Switzerland], 1919
– São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1988)

Sem título [Untitled], 1984
aquarela e bastão de óleo sobre papel
[watercolor and oil stick on paper], 37 x 27 x 2,5 cm
Doação [Donated by] Paulo Figueiredo, 2000



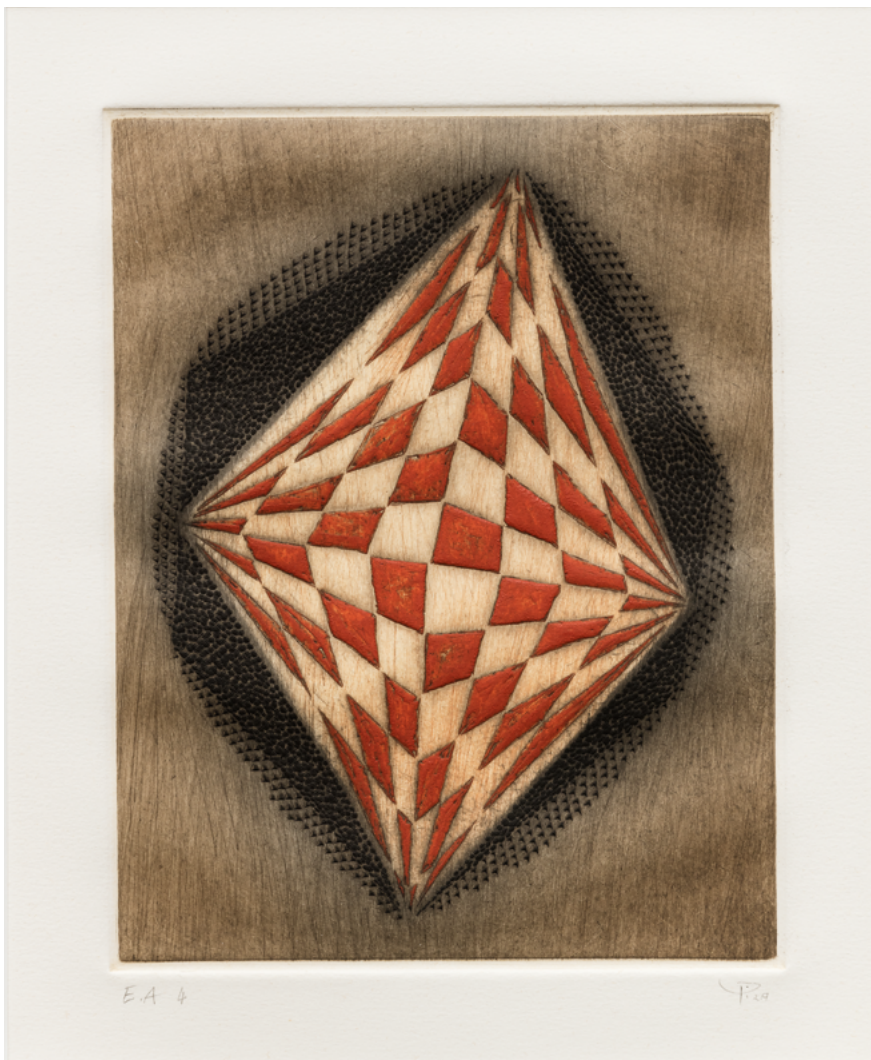
Mira Schendel
(Zurique, Suíça [Zurich, Switzerland], 1919
– São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1988)

Sem título [Untitled], 1984
aquarela e bastão de óleo sobre papel
[watercolor and oil stick on paper], 36,8 x 26,9 x 2,5 cm
Doação [Donated by] Paulo Figueiredo, 2000



Arthur Luiz Piza
 (São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1928
 – Paris, França [France], 2017)

Carré stellaire [Quadrado estelar] [Starry Square], 1989
 gravura (goiva) em cores [full color engraving (gouge)], 63 x 90,2 cm
 Doação [Donated by] Degussa S.A., 1993



Arthur Luiz Piza
 (São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1928
 – Paris, França [France], 2017)

Tensões [Tensões], 1982
 gravura (goiva) em cores
 [full color engraving (gouge)], 56,5 x 38 cm
 Doação [Donated by] Frederico Melcher, 1984



Willys de Castro
(Uberlândia, MG, Brasil [Brazil], 1926
– São Paulo, SP, Brasil, 1988)

Pluri-objeto [Multi-Object], 1967/1971
acrílica-vinílica sobre madeira
[acrylic-vinyl on wood], 97 x 8 x 6,4 cm
Doação [Donated by] **José Paulo Domingues**, 1973



Sérgio Camargo
(Rio de Janeiro, RJ, Brasil [Brazil], 1930-1990)

Sem título [Untitled], 1978

mármore de Carrara [Carrara marble], 103 x 60,2 x 30,2 cm

Aquisição [Acquisition]: **Fundo para aquisição de obras para o acervo MAM São Paulo**
[Fund for acquisition of works for the MAM São Paulo collection]

– Banco de Crédito de SP S.A./G. Zogbi



Mary Vieira

(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1927

– Basileia, Suíça [Basel, Switzerland], 2001)

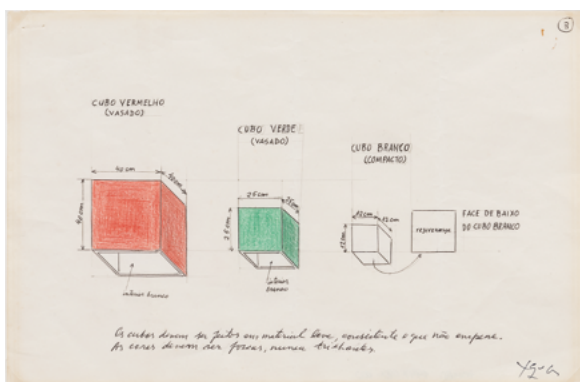
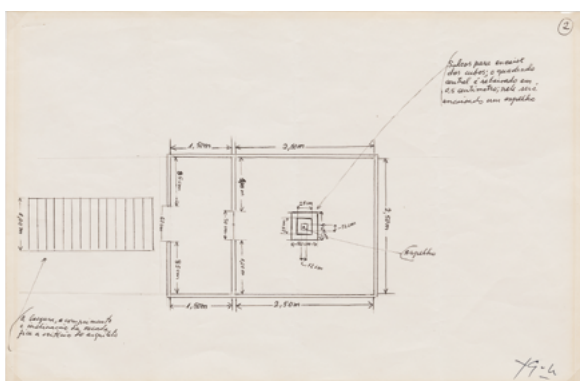
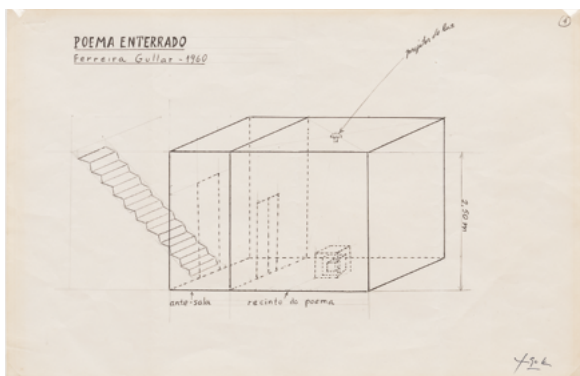
Luz-espço: tempo de um movimento [Light-Space: Time of a Movement], 1953–55

alumínio anodizado e madeira [anodized aluminum and wood], 53,5 x 49,5 x 7,7 cm

Prêmio [Prize] Museu de Arte Moderna de São Paulo – Panorama 1978, 1978

Cortesia [Courtesy] ISISUF – Archivio Belloli-Vieira. Milani. Todos os direitos reservados

[All rights reserved].



Ferreira Gullar
(São Luís, MA, Brasil [Brazil], 1930
– Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2016)

Poema enterrado [Buried Poem], 1960
grafite, lápis de cor e caneta esferográfica sobre papel (projeto)
[graphite, colored pencil, and ballpoint on paper (project)], 21,4 x 33 cm (cada [each])
Doação [Donated by] Milú Villela, 1997



Cildo Meireles
(Rio de Janeiro, RJ, Brasil [Brazil], 1948)

Inmensa, 1982
madeira [wood], 100 x 117 cm
Aquisição [Acquired by] MAM São Paulo, 1999

fragmentos

gestos e abstrações

Aldo Bonadei, Antonio Henrique Amaral, Beatriz Milhazes,
Flávio Shiró, Samson Flexor, Sandra Cinto, Yves Klein

A arte moderna está intimamente ligada à abstração, que também é corrente entre artistas contemporâneos. Entre as origens da abstração na arte encontra-se, justamente, o recorte e a fragmentação da natureza, ou seja, a ampliação de um fragmento até o ponto da perda da referência inicial. Nas pinturas de Aldo Bonadei não ocorre a representação ponto por ponto da realidade; nelas, elementos figurativos ligados ao gênero da natureza-morta convivem com abstrações geométricas. Já Antônio Henrique Amaral parte de um cacho de banana — uma espécie de ícone da identidade brasileira devido principalmente a ligações econômicas e culturais que vão de Carmen Miranda ao tropicalismo — para selecionar um fragmento que pode ser apreendido como faixas verdes e amarelas. Os gestos delicados presentes nos desenhos de Sandra Cinto, feitos com caneta, ficam nessa zona nebulosa entre o figurativo e o abstrato, discussão que o MAM realiza desde a sua fundação na década de 1940. Beatriz Milhazes, recorrendo a cores vivas, se relaciona com o campo da colagem, fundindo padrões geométricos, formas circulares, mandalas e motivos florais. Obras como as de Flávio Shiró, Samson Flexor e Yves Klein transformam gestos em pinturas a partir do emprego do pincel, de tintas e dos corpos dos artistas e modelos.

Após uma experiência poética na qual crianças realizaram desenhos, uma delas perguntou: “**como coloco meu desenho no museu?**”.

Uma educadora perguntou para um grupo de crianças o que significa a palavra ‘contemporâneo’ e a resposta foi: “**Uma palavra que tem tempo dentro**”.

“Contemporâneo? Não conheço essa palavra.”



Aldo Bonadei
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1906 – 1974)

Natureza-morta [Still Life], 1960
óleo sobre tela sobre madeira [oil on canvas on wood], 73,5 x 95 cm
Doação [Donated by] Rose e [and] Alfredo Setubal, 2024



Aldo Bonadei
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1906 – 1974)

Abstrato [Abstract], 1968
óleo sobre tela [oil on canvas], 136,6 x 106,7 cm
Doação [Donated by] Ministério da Fazenda – Secretaria da Receita Federal, 2006



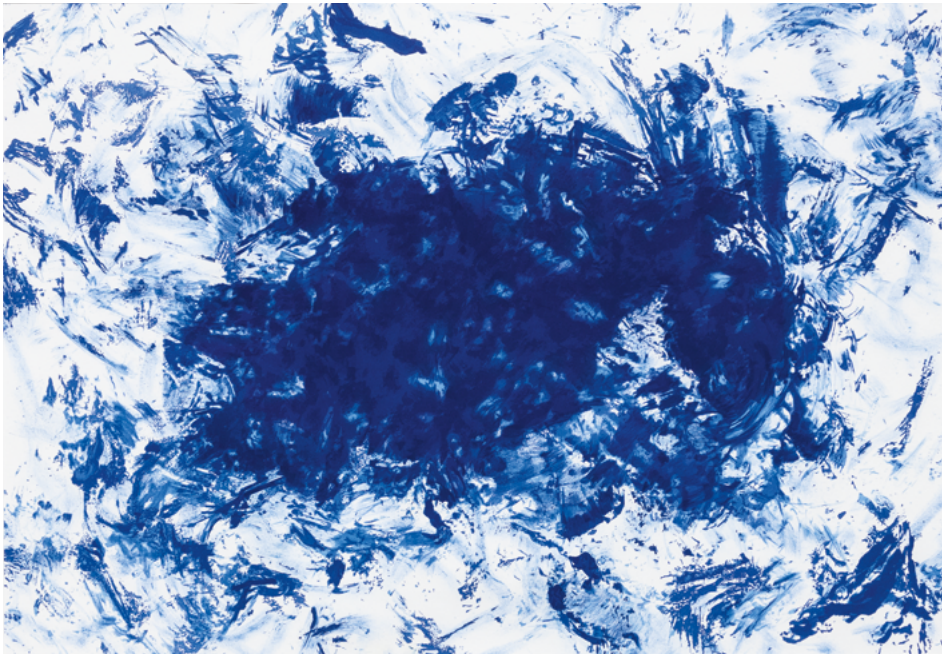
Aldo Bonadei
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1906 – 1974)

Garrafa [Bottle], 1968
óleo sobre tela [oil on canvas], 70,1 x 120,9 cm
Doação artista [Donated by the artist], 1970



Flávio Shiró
(Sapporo, Japão [Japan], 1928)

Memória [Memory], 1987
óleo, pastel oleoso e pó de pigmento sobre tela
[oil, oil pastel, and pigment powder on canvas], 150,5 x 140 x 5 cm
Prêmio [Prize] Motores MWM Brasil – Panorama 1989, 1989



Yves Klein
(Nice, França [France], 1928
– Paris, França, 1962)

Antropometrie [Antropometria] [Anthropometry], 1973
litografia [lithograph], 55 x 79 cm
Doação [Donated by] Rose e [and] Alfredo Setubal, 2024
© The Estate of Yves Klein / AUTVIS, Brasil, 2025



Samson Flexor
(Soroca, Moldávia [Moldova], 1907
– São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1971)

Hamlet, 1959
óleo sobre tela [oil on canvas], 127,5 x 94,6 cm
Doação [Donated by] Margot Flexor, 1969



Antonio Henrique Amaral
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1935 – 2015)

Grande detalhe [Great Detail], 1968
óleo sobre aglomerado [oil on chipboard]
172,6 x 124,7 x 5,5 cm (com moldura [framed])
Doação [Donated by] Maria de Lourdes Fontoura, 1999



Beatriz Milhazes
(Rio de Janeiro, RJ, Brasil [Brazil], 1960)

Love [Amor], 2007
acrílica sobre linho [acrylic on linen], 197 x 248 x 4 cm
Doação [Donated by] Credit Suisse, 2009



Sandra Cinto
(Santo André, SP, Brasil [Brazil], 1968)

Sem título [Untitled], 2017
acrílica e caneta permanente sobre tela
[acrylic and permanent marker on canvas], 200 x 80 cm
Doação [Donated by] Rose e [and] Alfredo Setubal, 2024

mídias

tradições atualizadas

Alberto da Veiga Guignard, Antonio Dias, Antonio Manuel,
Artur Barrio, Cildo Meireles, Franklin Cassaro, León Ferrari,
Rodrigo Matheus, Tadeu Jungle

A arte contemporânea é comumente caracterizada pelo uso de novas mídias e diferentes linguagens que não eram, até então, associadas ao trabalho artístico. Porém, tecnologias como a fotografia e o vídeo, por mais atuais que sejam, já eram exploradas por artistas inseridos nas vanguardas modernistas, enquanto as produções contemporâneas não deixam de se apropriar de linguagens e mídias tradicionais, como o jornal, o texto impresso e o desenho, para reformular as suas realizações plásticas e conceituais. As fotomontagens de Alberto da Veiga Guignard representam um dos primeiros experimentos plásticos realizados no Brasil com a imagem fotográfica e podem ser associadas à vanguarda surrealista pelo cenário onírico e pela simbologia dos elementos nas composições. Os vídeos da série *The Illustration of Art* de Antonio Dias são alguns dos primeiros trabalhos de videoarte realizados na arte brasileira e discorrem justamente sobre as maneiras de ilustrar ou imaginar o que seria a arte a partir da tecnologia do vídeo caseiro. As obras de León Ferrari, Franklin Cassaro e Antonio Manuel se utilizam da materialidade do jornal para produzir provocações conceituais, que se dirigem ao espectador tanto pela sua eventual expectativa sobre a função desse meio comunicacional, quanto pelas possibilidades de participação que as diferentes formas e volumes visuais sugerem. Os trabalhos de Artur Barrio e Rodrigo Matheus se realizam a partir de uma variedade de elementos descontextualizados, configurados em composições de “desenhos” matéricos, que atualizam as possibilidades formais e conceituais de uma das linguagens mais antigas da arte.

“Arte é o grafitti da minha escola”, disse a criança em uma reflexão sobre o que é arte.

“Moderno tem a ver com futuro.”

Numa reflexão sobre o termo “contemporâneo”, a educadora exemplificou que artistas que estão produzindo hoje são contemporâneos, e uma estudante chegou à seguinte conclusão: “Ah, então sou contemporânea da Anitta [cantora]”.



Alberto da Veiga Guignard
 (Nova Friburgo, RJ, Brasil [Brazil], 1896
 – Belo Horizonte, MG, Brasil, 1962)

Sem título [Untitled], 1949
 fotografia colorida sobre papel
 [full color photograph on paper], 32,5 x 24,5 cm
 Doação [Donated by] Paulo Kuczynski, 2006



Alberto da Veiga Guignard
(Nova Friburgo, RJ, Brasil [Brazil], 1896
– Belo Horizonte, MG, Brasil, 1962)

Evocação [Evocation], 1949
fotografia colorida sobre papel
[full color photograph on paper], 32,5 x 22,5 cm
Doação [Donated by] Paulo Kuczynski, 2006



León Ferrari
(Buenos Aires, Argentina, 1920 – 2013)

L'Osservatore Romano [O observador romano] [The Roman Observer], 2007
offset da colagem da imagem da obra “O extermínio dos primogênitos egípcios”
(Ex. 12, 29), de Gustave Doré, ilustração da Bíblia, 1860, sobre o jornal *L'Osservatore Romano*, página 8, 13/10/2000 [offset print of collage made from the image of “The Extermination of Egypt's First-Born” (Ex. 12, 29), by Gustave Doré, Bible illustration, 1860, on the newspaper *L'Osservatore Romano*, page 8, 10/13/2000], 48 x 35,6 cm
Doação artista por intermédio do [Donated by the artist through the]
Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007



León Ferrari
(Buenos Aires, Argentina, 1920 – 2013)

L'Osservatore Romano [O observador romano] [The Roman Observer], 2007
offset da colagem da imagem da obra “Os quatro cavaleiros do Apocalipse”, de Juan Gerson, igreja de Tecamachalco, Puebla, México, séc. XVI, sobre o jornal *L'Osservatore Romano*, página 5, 16/03/2001 [offset print of collage made from the image of “The Four Horsemen of the Apocalypse”, by Juan Gerson, Tecamachalco Church, Puebla, México, 16th century, on the newspaper *L'Osservatore Romano*, page 5, 03/16/2001], 42,3 x 29,8 cm
Doação artista por intermédio do [Donated by the artist through the]
Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007

[illegible]

PERDER-SE

Tadeu Jungle
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1960)

Tudo pode (Perder-se) [Everything Can (Be Lost)], 2003
impressão digital sobre papel [digital print on paper], 50,2 x 49 cm
Doação artista [Donated by the artist], 2003



Artur Barrio
(Porto, Portugal, 1945)

O farol [The Beacon], da série ***Desenhos heterodoxos***

[from the series Unorthodox Drawings], 1973/2009

caixa de madeira, vidro, tinta sobre papel, lâmpada, plugue de tomada, folha de ouro, metal e arame [wooden box, glass, paint on paper, light bulb, power plug, gold leaf, metal, and wire], 45 x 43 x 12 cm

Doação [Donated by] **Rose e [and] Alfredo Setubal, 2024**



Franklin Cassaro
(Rio de Janeiro, RJ, Brasil [Brazil], 1962)

Templo [Temple], 2000
colagem de folha de jornal e ventiladores
[newspaper collage and fans], 260 x 572 cm
Aquisição [Acquired by] Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2000





Antonio Manuel
(Avelãs de Caminho, Portugal, 1947)

Sem título [Untitled], 1968
tecido, corda e serigrafia sobre madeira
 [fabric, rope, and silkscreen print on wood], 122 x 84,3 cm
Doação [Donated by] Rolf Gustavo Baumgart, 2006

POLÍCIA MILITAR MATA ESTUDANTE



A QUEIMA ROUPA



POLÍCIA MILITAR MATA ESTUDANTE



A QUEIMA ROUPA



POLÍCIA MILITAR MATA ESTUDANTE



A QUEIMA ROUPA

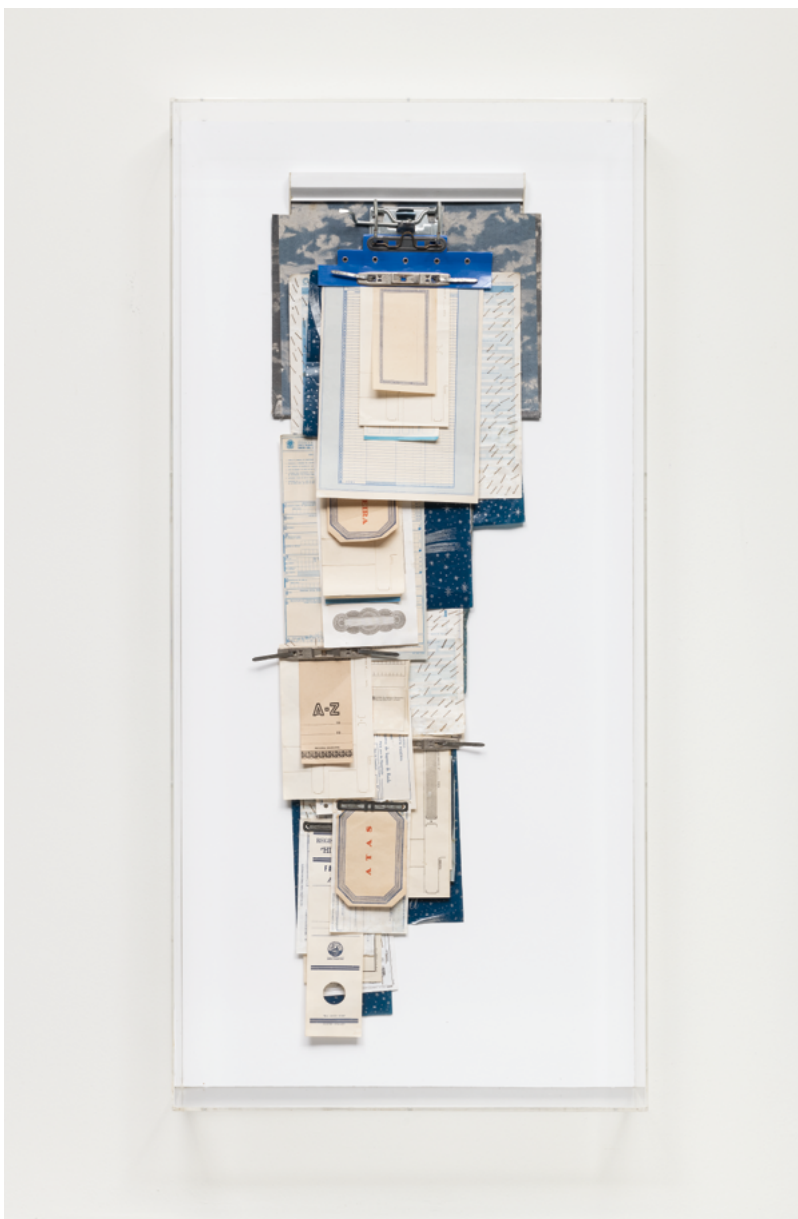


POLÍCIA MILITAR MATA ESTUDANTE



A QUEIMA ROUPA





Rodrigo Matheus
(São Paulo, SP, Brasil [Brazil], 1974)

Blue life [Vida azul], 2004
suporte para papel, impressos, grampos, papel carbono, grampo trilho e fichário
[paper holder, prints, staples, carbon paper, rail clamp, and binder], 112 x 35 cm
Doação [Donated by] Rose e [and] Alfredo Setubal, 2024



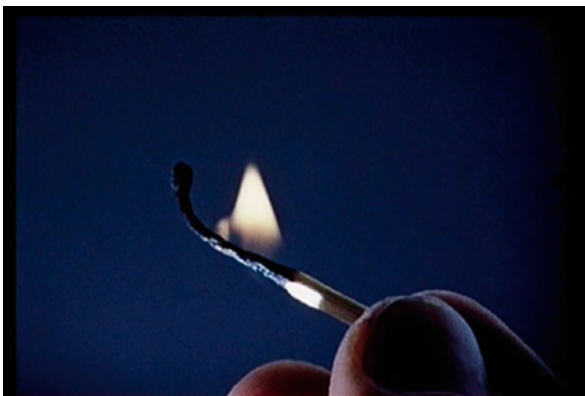
Cildo Meireles
(Rio de Janeiro, RJ, Brasil [Brazil], 1948)

***Glovetroter*, 2010**
placa de aço inoxidável com impressão digital
[stainless steel plate with digital print], 122 x 86 cm
Doação [Donated by] **Rose e [and] Alfredo Setubal**, 2024



Antonio Dias
(Campina Grande, PB, Brasil [Brazil], 1944
– Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2018)

The Illustration of Art I [A ilustração da arte I], 1971
DVD (super 8 convertido para digital), 04'13", mudo e colorido
[DVD (Super 8 converted to digital), 4min 13s, no sound and full color]
Doação [Donated by] Credit Suisse, 2010



Antonio Dias
(Campina Grande, PB, Brasil [Brazil], 1944
– Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2018)

The Illustration of Art II [A ilustração da arte II], 1971
DVD (super 8 convertido para digital), 02'06", mudo e colorido
[DVD (Super 8 converted to digital), 2min 6s, no sound and full color]
Doação [Donated by] Credit Suisse, 2010



Antonio Dias
(Campina Grande, PB, Brasil [Brazil], 1944
– Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2018)

The Illustration of Art III [A ilustração da arte III], 1971
DVD (super 8 convertido para digital), 03'30", mudo e colorido
[DVD (Super 8 converted to digital), 3min 30s, no sound and full color]
Doação [Donated by] Credit Suisse, 2010

Texts in English

Introduction

Where the Modern Meets the Contemporary explores a fundamental aspect of the identity of the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo] (MAM São Paulo). Since the 1960s, the relationship between modern and contemporary art has been central not only to the museum's collection, but also to its exhibitions, educational programs, and to the museum itself.

The exhibition catalog features a text by MAM's Chief Curator, Cauê Alves, examining the relation between modern and contemporary art through the lens of art theory. Curator Gabriela Gotoda contributes with an essay that draws on the museum's own history to challenge conventional definitions of the modern and the contemporary. The publication also includes a text by the MAM Education team reflecting on guided visits and audience reactions.

Produced by MAM São Paulo in partnership with the Centro Cultural Fiesp [Fiesp Cultural Center], the exhibition embodies the museum's ongoing efforts to act in synergy with other cultural institutions and presents a valuable opportunity to bring the MAM collection to the Paulista Avenue and expand its visibility and reach. Museu de Arte Moderna thus reaffirms its history and its identity, while advancing its mission to promote modern and contemporary art. The show also strengthens the museum's reputation as a dynamic institution that welcomes partnerships and is committed to the democratization of art and dialogue with other institutions.

Elizabeth Machado

President of the Board of Directors of the Museu de Arte Moderna de São Paulo

Modern and Contemporary Art in Focus

The Centro Cultural Fiesp's Art Gallery is proud to host *MAM São Paulo: Where the Modern Meets the Contemporary*. This exhibition brings together iconic figures from art history to encourage dialogue and reflection on the features that mark the transition from modern to contemporary art, taking as its starting point the permanent collection of the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo] (MAM São Paulo).

The exhibition invites visitors to explore and reflect on the cultural contexts and historical events that shaped the creation of these works of art, and the lasting impact they continue to have today.

SESI-SP is an institution dedicated to education in the broadest sense, with culture playing a prominent role. All of its initiatives and projects aim to educate new audiences about art, promote and provide free access to cultural experiences, and foster the creative economy in Brazil.

SESI-SP

MAM São Paulo: Where the Modern Meets the Contemporary

Over 77 years of existence, the collection of the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo] has undergone numerous transformations and reformulations, reflecting its significance for modern and contemporary art in Brazil. Since the late 1960s, the collection has gone through a continuous process of expansion and renewal. Thanks to generous donations from collectors, critics, art lovers, and the artists themselves, the MAM collection now comprises over 5,000 works. Most of them fall under the category of “contemporary art”, a term generally defined as covering works produced in the past 60 years. This group exceeds in quantity and volume the “modern art” pieces, which are typically associated with the early 20th-century modernist avant-garde movements.

The encounter between modern and contemporary art in the MAM collection provides a rich opportunity to reflect on the frequent debate surrounding how we define “modernity” and “contemporaneity”—and how these concepts relate to the kind of art that artists create. Traditional historical narratives often position modern and contemporary art at distinct points on a timeline, yet they do not always account for what truly distinguishes one from the other. This distinction becomes even more blurred, as styles and themes frequently converge and overlap—as is clearly reflected in the diverse works contained within the MAM collection. While modern art emerged with the European avant-garde at the turn of the 19th and 20th centuries, in Brazil, modernist movements continued to evolve throughout much of the 20th century, developing at their own pace and in their own unique way. In fact, the emergence of contemporary art in Brazil can be traced to the evolution of one of the country’s last modernist avant-garde movements—Constructivism—by way of Concrete Art and the Neo-Concrete Movement. This transition was further shaped by the dialogue between these movements and dystopian avant-garde tendencies, such as Pop Art.

Modern art emerged as a break with the past and academic traditions. In turn, many view contemporary art as marking a break with modernist precepts, such as formalism and a reliance on medium specificity, embracing instead the possibilities of new media. The dream of revolution and the promise of freedom were characteristic

of the modernist avant-gardes but have come to play a significantly less prominent role in the work of contemporary artists. The romantic idea of a better world—along with faith in reason and science—has increasingly given way to critical reflection on the unsustainability of modern life and the pursuit of personal micro-utopias.

The exhibition organizes works from different periods of recent Brazilian art history into six thematic units: “Nature: The End of Representation”, “Urban Environment: The Habitat of Modernity”, “Bodies: The Politics of Relations”, “Forms of Building and Breaking”, “Fragments, Gestures, and Abstractions”, and “Media: Updated Traditions”. These groupings bring together works from diverse contexts and time periods, highlighting how recurring themes of modernity persist in contemporary art as reflections of our lived experience—often blurring the boundaries between eras. Within each unit, works by artists who are still active today are juxtaposed with those of the modernist avant-garde movements. In terms of visual language, technique and conceptual approaches, these works reframe issues first raised by industrial modernity that have been further exacerbated by contemporary technological advances. Recognizing the ongoing relevance of these artistic perspectives provides a critical tool crucial for a society that needs to navigate the dystopian challenges of the present world.

The MAM’s current collection raises important cultural, social and historical questions. What is the relationship between the “modern” and the “contemporary”? In what ways do they differ and in what ways are they similar? How do these distinctions shape the way we create cultural artefacts and narrate history? Are they merely differences of period and style? While there are historical and theoretical differences that certainly warrant extensive discussion, can we truly, with any meaningful degree of precision, define where—in terms of time or visual language—modern art ends and contemporary art begins? And how does this relate to our perception of historical time and of the time we experience? Rather than providing definitive answers, this exhibition seeks to foster diverse perspectives, inviting visitors to engage in these questions and be surprised by the insights that art can awaken—regardless of the time in which it was created.

Curators

Cauê Alves and Gabriela Gotoda

Where the Modern Meets the Contemporary, the End of Art History and Indeterminacy

Defining modern art and distinguishing it from contemporary art—which some argue marks the end of art history—is no easy task. The modern is not only a concept tied to a specific historical period, nor is contemporary art merely modern art created by artists of the present age. The notion of modern art also involves a style (or rather, various styles), since not everything produced from the last third of the 19th century up to around the 1960s can be considered modern. Although the moderns, from a certain perspective, can be seen as a continuation of the art that preceded them, they positioned themselves in open opposition to the official academic art of the salons, which nevertheless continued to be produced throughout the 19th and 20th centuries.

According to the US art critic Arthur Danto, “as the history of art has internally evolved, contemporary has come to mean an art produced within a certain structure of production never, I think, seen before in the entire history of art”¹. This structure involves a vast art circuit with institutional and market support on a scale unprecedented prior to the emergence of Pop Art. “So just as ‘modern’ has come to denote a style and even a period, and not just recent art, ‘contemporary’ has come to designate something more than simply the art of the present moment”². Danto argues that contemporary art “designates less a period than what happens after there are no more periods in some master narrative of art, and less a style of making art than a style of using styles.”³ A recurrent feature of today’s art circuit is a discourse that reaffirms a dichotomy between “modern” and “contemporary,” in which the latter is seen as characterized by a kind of “information disorder”, “aesthetic entropy,” and total freedom, where everything is permitted insofar as there are no longer historical limits—not even a clear distinction between art and non-art. There is a sense that there is no single direction or defining trait that marks this period.

Danto’s argument centers on Andy Warhol’s 1964 *Brillo Box*, a box of the washing powder brand which, although made of wood and silkscreen print, is visually indistinguishable from those that might be found on the shelves of a supermarket. After this, there is nothing left to justify the distinction between an ordinary everyday object and a work of art. There are no dividing lines between art and non-art—or rather, this distinction ceases to exist in the field of sensitive perception and shifts to thought and the narrative of art history.

Danto also remarks that, for Andy Warhol, it was not even necessary for an artist to develop a personal style—a kind of system of equivalences or a mode through which the artist can be recognized by others. An artist might produce Pop Art at one moment, expressionist works at another, and, the following week, geometrical abstraction. This is often taken to indicate the total freedom of contemporary art.

The Italian-Brazilian critic Lorenzo Mammì, on the other hand, argues that the crisis in the idea of individual style, rather than generating greater freedom, actually entails greater rigidity.

Even within the same individual, we should not overlook the fact that the greatest of modern artists, Pablo Picasso, experimented with a wide variety of conflicting styles, often within a single work. And that, generally speaking, almost all modernist artists showed throughout their careers a variety of resources much greater than Andy Warhol, whom, notwithstanding this, Danto deems to be the initiator of free transit between styles.⁴

What seems to replace the notion of style in contemporary art—given that process is increasingly highly valued—is the reiteration of certain gestures and technical procedures (Warhol’s silkscreen prints, for example). It is as if style had become a procedure, something the artist fully masters but which no longer serves as “the emblem of a way of inhabiting the world.”⁵ In Warhol’s case, it is as if the painting had already existed prior to being painted. Added to this is the rapid turnover with which new works are produced—works that neither aim nor are able to establish a new style. The artworks themselves are quickly discarded to make way for new ones.

It is precisely this, according to the German art historian Hans Belting, that makes conceiving a model of art history based on the style of a period and the internal logic of art impossible. This helps to tear apart the internal unity of art history and its narrative—or at least of a history of art understood as universal.

The main target of Danto’s criticisms is the modernist narrative of Clement Greenberg,⁶ the most influential US modern art critic, who sought to define the essence of modernism in terms of an idea of purity and modern painting’s consciousness of itself in relation to its own flatness—in other words, that which is exclusively proper to painting. According to Danto, in the absence of a single narrative line, our age has opened up

vast experimental possibilities. The end of any overarching narrative is what marks the end of the history of art. Following Belting⁷, Danto argues that just as there was art before the age of art (which began in the Renaissance), so there will continue to be art after the end of art. It is the end of linear art history—or, as Belting puts it, “the end of a certain artifact called art history, in the sense of the end of rules of the game”⁸—while history itself continues, albeit in another form. There is no longer a history of art based on styles, nor a history of art that can be distinguished from cultural history more generally. Thus, at the same time that the avant-garde is coming to an end, we are witnessing the collapse of limitations on how an artist’s work can proceed. It is increasingly common for artists to appropriate existing images and, in doing so, the notion of a uniform or coherent style ceases to hold relevance. Belting and, above all, Danto draw on the Hegelian notion of the end of art “as the coming to awareness of the true philosophical nature of art.”⁹ For these authors, if the Spirit in Hegel unfolds in three stages—moving from religion to art and finally to philosophy—our age marks the loss of art’s significance for pure reflection, for pure thought. In Hegel’s view, art ceases to be the manifestation of Absolute Spirit, as it had been in Ancient Greece. Having become more self-reflexive since the time of modernism—the “Age of Manifestos”—art has come to incorporate philosophical thought within itself. Hegel’s prediction might thus be confirmed, according to Danto, by the very history of art that succeeded it. The narrative of art comes to an end when the philosophical nature of art takes center stage.

Now, Hegel said, and he was right, art had “invited us to intellectual contemplation,” specifically about its own nature, whether this contemplation was in the form of art in a self-referential and exemplary role, or in the form of actual philosophy.¹⁰

For Danto, the contemporary marks a period of maturity for art—a time when its excessively materialistic bias will be set aside, along with its preoccupation with pigment, surface, form, and so forth. In other words, all that once defined its internal purity, in the sense proposed by Greenberg, will give way to an approach that brings art closer to philosophy. Visibility has thus been displaced from the center

of aesthetic discussion. The essence of art has ceased to belong to the realm of the visible and has moved, above all, into the realm of thought, crossing the threshold into a conceptual form of art. Thus, although art has not been transformed into philosophy, it has at least come to recognize its own philosophical nature.

Still according to Danto, even though art continues to exist after the “end of art”, it no longer fits into a unifying narrative, which came to a close in the 1970s or 1980s. Everything produced in art since then should be understood as taking place in a post-historical period. The artists of this era began to disregard “modernist criteria,” recognizing that the modernist narrative had reached its conclusion. For Danto, who comes from the tradition of analytic philosophy, the only thinker in the history of aesthetics to have grasped the concept of art in its full complexity was Hegel. Danto argues that “virtually no philosophers have taken seriously the historical dimension of art,”¹¹ though he makes exceptions for Nietzsche and Heidegger. It should be noted that Nietzsche’s thinking of history¹² stands in opposition to Hegel’s philosophy of history and its idealist teleology, since Nietzsche introduces the notion of “eternal return” and a circular conception of time—as if history were a vast clock whose hands always return to the same position. For Nietzsche there are thus certain hidden mechanisms of history that remain fixed. This implies a rejection of linear historical time, as repetition presupposes a form of temporality understood as eternity. Heidegger, on the other hand, is perhaps more compatible with Danto’s view, since, in *The Origin of the Work of Art*, published in 1950, Heidegger wrote that it was too soon to tell whether Hegel’s thinking was right or wrong.

The truth of Hegel’s judgment has not yet been decided... Decision upon the judgement will be made, when it is made, from and about this truth of beings. Until then the judgment remains in force. But for that very reason the question is necessary as to whether the truth that the judgment declares is final and conclusive, and what follows if it is.¹³

While Heidegger questions the essence of the work of art, Danto is an avowed essentialist.¹⁴ In other words, there is something atemporal about his notion of art, developed abstractly through reflection, even though he cites numerous artists throughout his work and bases his arguments on concrete examples. For Danto, history

is seen as an extension of the concept of art. His concept of art, therefore, is in fact the culmination of the history of art: namely, a certain consciousness of its own philosophical nature. The central problem, however, concerns how to reconcile the absolute freedom of contemporary art, as described by Danto, with his essentialist notion of art. Danto seeks to resolve this tension by reconciling his essentialism with Hegelian historicism, which explains the enduring presence of narrative in his thinking. For Danto, art is always tied to a narrative and, for this reason, not everything can be art in every epoch.

Citing a passage from Wölfflin,¹⁵ Danto will use narrative to justify the fact that Warhol's *Brillo Box*, like Marcel Duchamp's readymades, would not be recognized as art in every period. He does not, therefore, rule out the possibility that other forms of art, unimaginable to us today, may emerge in the future. Danto's philosophical concept of art must thus be universal, encompassing not only a particular style or narrative, but everything that has been considered art throughout history. If what counts as art no longer depends solely on the field of sensation or on the history of art but is instead tied to thought and the philosophy of art, then what has truly come to an end is a certain critical tradition founded on visibility, as championed by Greenberg. Danto specifically highlights the fact that narratives define the nature of art based on a particular—and exclusionary— notion of art. Yet, contemporary art is marked by such multiplicity and plurality that no single style or cross-cutting definition can fully encompass. It would be inaccurate to say that, for Danto, the history of art has stopped, as if time has ceased to flow; rather, the history of art has ended "in the sense that it has passed over into a kind of consciousness of itself and become, again in a way, its own philosophy: a state of affairs predicted in Hegel's philosophy of history."¹⁶ In fact, even though Danto rejects a strictly teleological view of modern art history, he ultimately, albeit indirectly, ends up accepting it. In his view, there is an internal logic to history—a certain necessary concatenation—at least up to modern art. Post-historical art would thus be free of this logic, representing the moment in which this line of progression is suspended. Even though Danto's thinking helps us to understand the differences between modern and contemporary art, as well as the transformation of the relation between art and utopia, some 20th century philosophers—such as the French philosopher Maurice

Merleau-Ponty—suggest that there is no end of art, nor even, properly speaking, an elevation of art into a condition of self-consciousness or philosophical self-reflection. There would be no need to decree the end of art or the end of philosophy since these fields, insofar as they are distinct, can continue to engage with one another without one needing to subsume the other. For Merleau-Ponty, there is a difference between art and philosophy and, if art were to become philosophy, it would cease to be art. The fecundity of art lies precisely in the difference between an artistic and a non-artistic event. For an artistic action to be meaningful—and not superficial or insignificant—it must open a path forward, and, from within itself, generate a future.

That which is still to come is contained in the present time—in a current action or a work of art. It is not possible to determine how, when or even what is to come, only that something will come. The future is thus what is promised by the present. But the present, like any work of art, does not contain in advance what is going to happen or the developments that an artist may yet create; it provides only an opening, a possibility that other things may emerge as a result.

According to the Italian philosopher Giorgio Agamben, contemporariness is "a singular relationship with one's own time, which adheres to it and, at the same time, keeps a distance from it."¹⁷ Those who fully identify with their own epoch are not contemporaries... because they do not manage to see it. Although the word "contemporary" is related etymologically to things occurring at the same time, there is something inherently non-contemporary in its definition—a dissociation of times, an anachronism. There is, therefore, something elusive about the contemporary. Given the impossibility of precisely determining what is of the present age and what is not, it might be concluded that there will always be something archaic within the contemporary—a relation to the originary. The relations between the modern and the contemporary thus involve a certain ambiguity and indeterminacy. History cannot be destined for a conclusion, culminating in the end of art history or in a post-historical age. Definitions need to be kept open, without fixing a definitive beginning or end—even more so when dealing with works of art, which carry multiple and often contradictory meanings that depend upon the curatorial context in which they are exhibited.

Cauê Alves

endnotes

1. Danto, Arthur C. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 10-11.
2. Idem, *ibidem*, p. 11.
3. Idem, *ibidem*, p. 11.
4. Mammi, Lorenzo. Mortes recentes da arte. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 60, p. 81, July 2001.
5. Merleau-Ponty, M. Indirect Language and the Voices of Silence. In *Signs*. Translated by Richard C. McCleary. Evanston: Northwestern University Press, 1965, p. 54.
6. Greenberg, Clement. Modernist Painting. In F. Frascina, & C. Harrison (Eds.), *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology* (pp. 5-10). New York: Harper & Row, 1982.
7. Belting, Hans. *The End of the History of Art*. Translated by Christopher S. Wood. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
8. Idem, *ibidem*.
9. Danto, op. cit., p. 30.
10. Danto, op. cit., p. 147-8.
11. Idem, *ibidem*, p. 195.
12. Nietzsche, F. *Escritos sobre história* [Writings on History]. Rio de Janeiro: Ed. PUC - Rio; São Paulo: Loyola, 2005.
13. Heidegger, Martin. The Origin of the Work of Art. In *Basic Writings*. Translated by David Farrell Krell. New York: HarperCollins, 1993, p. 205.
14. As Danto states in *After the End of Art*: "By 'essentialist' I mean that it set out to be a definition through necessary and sufficient conditions, in the canonical philosophical manner" (op. cit. p.194).
15. Wölfflin, Heinrich. "Foreword to the Sixth Edition" *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. Translated by Marie D. Hottinger. New York: Dover Books, 1950, p.ix.
16. Danto, Arthur C. *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981, p. vii.
17. Agamben, Giorgio. "What is the Contemporary" in *Nudities*. Translated by David Kishik and Stefan Pedatella. Stanford: Stanford University Press, 2011, p.11.

The MAM São Paulo Collection: Where Modern and Contemporary Art Come Together

A series of historical circumstances has made the visual arts collection of the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo] a setting for a productive encounter of modern and contemporary art. Founded in 1948, based on the model of the New York Museum of Modern Art under the cultural and political patronage of MoMA president Nelson Rockefeller, the MAM São Paulo played a direct role in the institutionalization of modern art in Brazil. With the active participation of artists, critics, and writers keen to bring to Brazil the supposedly revolutionary spirit of the transatlantic avant-garde and break with the academic art of the colonial period, the MAM also staged the first editions of the Bienal de São Paulo [São Paulo Biennial]. These Biennials introduced Brazilian artists and the public to the latest art being produced in various parts of the world (with an emphasis,

as usual, on the European and American avant-garde).

Through this relationship with local art circles and the regular promotion of an international event, the museum's first permanent collection featured works by major artists of the period, including many renowned proponents of 20th-century modernist avant-garde movements in Brazil and around the world. Comprising works by Henri Matisse, Pablo Picasso, Paul Klee, Jacob Lawrence, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Lasar Segall, Maria Martins, Alfredo Volpi, and others, the collection was, in 1963, transferred from MAM to the University of São Paulo. That same year, the Biennial was granted autonomy after a foundation was set up for the express purpose of organizing the event. Both facts occurred because of decisions made by Ciccillo Matarazzo, founder and then president of the MAM—decisions that would have a profound impact on the history, structure, and mission of the museum from then on.

The present text does not aim to provide a comprehensive account of these historical events. However, it is worth noting the developments that followed the transfer of MAM's first permanent collection to USP—in particular, the creation of USP's Museu de Arte Contemporânea [Museum of Contemporary Art (MAC-USP)]—and the underlying assumption reflected in the emergence of this new institution: namely that museums of modern art had become the institutional model for contemporary art and would continue to be so in the foreseeable future. Between the period conventionally referred to as "modern" and what we now call "contemporary," the concept of "modernity" was assimilated through the establishment of new cultural institutions tasked with integrating this concept into the cultural homogenization of the canon. Avant-garde movements and their art initially defined themselves in opposition to—or even in open rebellion against—the aesthetic regime that had dominated the art world since the Renaissance. Yet, just as their novelty was beginning to fade, these movements were embraced by institutions that, in order to survive within their own contemporaneity, were compelled to reinvent themselves. This becomes even more evident when we consider that, alongside the founding of MAC USP, efforts were also made to save MAM, despite it having lost both its physical premises and its permanent collection. The near dissolution—and consequent reformulation—of a museum dedicated to modern art, occurring simultaneously with

the foundation of a museum devoted to contemporary art, marked the cyclical pattern of birth, consolidation, and collapse of the avant-garde spirit in regards to modernity, embedded within the very process of its institutionalization. After half a decade of nomadic existence, MAM São Paulo acquired a new physical premises with the 1967 concession of the building under the walkway pavilion in Ibirapuera Park, granted by the City Hall. In that same year, the museum was bequeathed a large part of the collection put together by Carlo Tamagni, an important collector of modern Brazilian art, which reintroduced into the new MAM collection some of the Brazilian modernists cited above. The museum was re-inaugurated in 1969 with the first edition of the “Panorama da Arte Brasileira” [Panorama of Brazilian Art], known at that time as the “Panorama da Arte Atual Brasileira” [Panorama of Current Brazilian Art]. This was a recurring exhibition dedicated to promoting the country’s latest artistic production, including the most recent works by artists who were already well-established, alongside young artists’ more experimental production. During the course of 38 editions of the Panorama—which continues to be staged today—MAM amassed one of the most important institutional collections of so-called “contemporary Brazilian art” and also spearheaded the musealization process of various new media and genres, such as videoart, installations, video-installations, and performance art. Prizes, sponsored acquisitions, and voluntary donations by artists featured in the Panoramas made it possible to incorporate the work of major Brazilian artists with consistent production over the last few decades, including Tunga, Carlos Fajardo, Ernesto Neto, Laura Lima, Rosana Paulino, and others. At the same time, the Panoramas made it possible to collect other works by artists already included in the permanent collection, such as Arcangelo Ianelli, Emanoel Araújo, Alfredo Volpi, Lothar Charoux, Rubem Valentim, and Franz Weissmann—representative names for modern Brazilian art whose work preserved the hallmark of their styles until their latest production. It was the loss of the original collection—and its reconstitution from the 1960s onward—that gave rise to the defining feature of the MAM’s permanent collection showcased in this exhibition: namely the unplanned coexistence of works by artists considered modern and works produced in the last six or seven decades of so-called “contemporary art”. It is as if, within the MAM collection, the supposed promise of overturning the

naturalistic academic tradition—declared by modern art in its utopian and avant-garde mode—and the apparent proof of its failure—signaled by contemporary art with its dystopian fatalism—were compelled to coexist on equal terms. To glimpse this coexistence and give it meaning, must we, still, clearly distinguish one from the other?

* * *

It may seem natural to assume that, in order to identify when different things are coming together, we must first focus on their contrasts—tracing the subtly nuanced ways in which they diverge, and thereby justifying the need to bring them into closer dialogue. In recent years, many philosophical theories have attempted to elucidate the specific features of modern and contemporary art through the concept of “modernity”—an ephemeral-historical concept—which can be seen as having given rise to the emergence of the avant-garde and the subsequent rupture and contrast introduced by more recent artistic practices. Philosopher Jacques Rancière, however, notes that:

The idea of modernity is a questionable notion that tries to make clear-cut distinctions in the complex configuration of the aesthetic regime of the arts. It tries to retain the forms of rupture, the iconoclastic gestures, etc., by separating them from the context that allows for their existence: history, interpretation, patrimony, the museum, the pervasiveness of reproduction... The idea of modernity would like there to be only one meaning and direction in history, whereas the temporality specific to the aesthetic regime of the arts is a co-presence of heterogeneous temporalities. The notion of modernity thus seems to have been deliberately invented to prevent a clear understanding of the transformations of art and its relationships with the other spheres of collective experience.¹

According to Rancière, the coexistence of modern and contemporary art does not imply that they are opposing forces, since both are informed by and related to one another through simultaneous references and contexts, culturally and politically superimposed in collective experience. This suggests that any ideal definition—whether positive or negative—may well result in inconsistencies. In 1934, Alfred Barr, the first director of the New York MoMA, published a text that pointed precisely to the way the meaning of the term “modern” has varied throughout history and within

the ongoing narrative of avant-garde art at that time². “Modern history” is described as an “ambiguous and flexible term,” with dates that shift depending on the specific periodization adopted. Compared to ancient history, for example, modern history might be said to begin with the Fall of the Roman Empire. But if the medieval period is granted autonomy, modern history could be traced back to the Fall of Constantinople or the Discovery of the Americas. However, if the focus is on the History of Modern Europe, the point of departure is likely to be the French Revolution or the Franco-Prussian War. Likewise, applying the adjective “modern” to art with any degree of chronological (Western) precision means ignoring the fact that the term has been in continuous use since at least the Renaissance, at which time it signaled approval of art that emulated the style of Ancient Greece or Rome. Subsequently, in the Baroque period, it would take on a more disapproving tone. As Barr puts it:

The term “modern art” chronologically speaking is then so elastic that it can scarcely be defined. But the colloquialism “Modern Art” in caps or quotes is often no mere question of academic chronology. “Modern Art” is recurrently a matter for debate, to be attacked or defended, a banner for the progressive, a red flag for the conservative. In this sense, the word modern can become a problem not of periods but of prejudices... The truth is that modern art cannot be defined with any degree of finality either in time or character and any attempt to do so implies a [sic] blind faith, insufficient knowledge, or an academic lack of realism.³

The convergence of modern and contemporary art occurs naturally in the MAM São Paulo collection due to historical circumstances. However, in the shared experience of the present time and space, this convergence is made possible by the diversity of times lived or remembered, which ensures that works connected to modernity are kept in a permanent state of relativity and significance. After all, the modernist avant-garde movements are precisely called so because their proposals are perceived to have been ahead of their time, looking forward in a progressive manner into the future, and thereby directing themselves toward an idealized modernization relative to the past. Meanwhile, art contemporary to the period spanning the last few decades up to the present does not cease to engage

with modernity. Or, rather, our present-day modernity—already cognizant of the shortcomings and disappointments with the legacy of the modernists. In light of this, is the utopian aim of transforming reality through art an abstract naivety?

* * *

In developing carefully considered connections between works from various periods, diverse formal and conceptual perspectives, and a range of different techniques, this exhibition of works selected from the MAM São Paulo collection suggests that, in this public and physical meeting of contemporary and modern art, the differences and specific features are not definitive—let alone essential—for creating an aesthetic and cultural experience. And even when we try to establish a certain stability of definitions, the mere spatial juxtaposition of works can still uncover new ways of perceiving and understanding their meaning, suspending the weightiness of an unique existence in the present space and time. In addition to including iconic pieces present in the collection, the exhibition curators carefully examined works MAM acquired as part of the Tamagni donation in 1967, during the first phase of its reconstruction. They also considered more recent donations, such as those of Rose and Alfredo Setubal, who, in 2024, gifted the museum with contemporary works produced in the past 20 years, and pieces from the 1950s and 1960s by artists considered modern, thereby underscoring the dual nature of the collection—always simultaneously contemporary and modern. In addition, the exhibition is organized into sections that raise various questions central to narratives which impose distances between artistic productions according to chronological or theoretical criteria. The themes addressed in each section can largely be related to: historical paradigms of the representation of nature, or of the naturalistic representation of reality; the supposed dichotomy between figuration and abstraction; the constructive nature of abstraction; and the conceptual appropriation of non-conventional supports. The three-dimensional works of Ione Saldanha [p. 46-7], placed in the center of the first section of the exhibition, titled “Nature: the end of representation”, concisely exemplify some of these relations. A liminal artist—who cannot easily be classified as modern or contemporary—Ione Saldanha uses bamboo canes that are almost four meters long as the support for a colorful linear painting. The smooth texture and

the ring-like segments typical of bamboo are covered with strips of acrylic paint, in various colors and sizes, uniformly imposing themselves upon the natural appearance of the plant. Subtracting nature from itself, without completely negating it, this piece produces a new yet still recognizable materiality. The provenance of the works contained in the MAM collection, insofar as they constitute some kind of synthesis, cannot be ignored. The pieces were donated by the artist on the occasion of the first Panorama, in 1969. At this time, Ione Saldanha was already a well-established artist, having won an award two years earlier at the São Paulo Biennial. As with many of the pieces on display in the MAM's re-inauguration show, this series introduced new technical and conceptual possibilities for the art of that time. Its three-dimensionality did not fit well into the category of "sculpture," since no actual sculpting had occurred. The pieces could not even be called "painting," given that painting conventionally presupposes a two-dimensional support. The arrangement of these works in space, under specific instructions from the artist outlined in an installation guide contained in the MAM collection archive along with the donation documents, suggests that they may more closely have resembled what we would now call an "installation", insofar as they created and shaped their own environment within the space they occupied, giving it new meaning. It is precisely the imprecision or instability of any attempt to arrive at a definition, as modern or contemporary, that makes these works symbolic of the meeting of contemporary and modern art, which occurs both between one work and another and within individual works in a large number of the pieces included in the MAM São Paulo permanent collection.

Gabriela Gotoda

endnotes

1. Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Translated by Gabriel Rockhill. New York: Bloomsbury, 2013, p. 21.
2. Barr Jr., Alfred H. "Modern and 'Modern'". *Bulletin*. New York: Museum of Modern Art, 1934. Retrieved from https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/185/releases/MOMA_1933-34_0052.pdf. Accessed 20 March 2025.
3. Ibid.

Encounters With the Audience

A guided tour usually begins with us introducing ourselves. So we will do the same here. We are the MAM Education team, a group of multidisciplinary educators, specializing in a variety of fields. Our aim

here is to reflect on the terms "modern" and "contemporary" and to share with you a number of observations arising from our encounters with a diverse range of visitors. At MAM São Paulo, we like to begin with warm-up questions such as "What is a museum?" Some answers come from the audience: "a place full of old things", "a place that has dinosaurs", "a place that preserves history", and so on. We use these answers to gauge expectations and compare them with reality.

When we ask people what they would expect to find in an art museum, the answer is often simply "art". But what is art? "Paintings", "statues", "sculptures", "drawings". We also get questions such as: "Are we going to see the Mona Lisa?" "Are we going to see Van Gogh?", "Picasso?", "Leonardo da Vinci?" When we ask about Brazilian art, the name "Tarsila do Amaral" sometimes comes up: "that painting with the big foot", in reference to Tarsila's painting *Abaporu*.

Getting even more specific: what would you expect to find in this Museum of Modern Art? Responses tend to include "modern art, new art", "technology and up-to-date things". This presents us with an apparent contradiction: the museum is an old place that contains modern things.

Many of MAM São Paulo's exhibitions involve contemporary art. This raises another question: what do we mean by contemporary? This question is generally met with silence. Some people say that it is like modern art, others say the opposite. It is clear that people are not as familiar with the term "contemporary" as they are with the term "modern". The latter is a more everyday word, frequently associated with the idea of change and a break with the past. The word is used to describe a certain period of time and certain features of the urban environment: "this building is very modern", "those sneakers are very modern-looking," "you're so modern!" Contemporary, on the other hand, means occurring at the same time, as when we say that one person was a contemporary of another. However, the word strikes many as being detached and academic.

Our aim in collecting a range of points of view as to what modern and contemporary mean is to focus on the audience's experience and aesthetic enjoyment of a work of art, always mindful of the importance of setting this in the context of the artist's full body of work and sociocultural background. Regardless of the period in which the artwork was produced, the discussions and readings that form around them have the potential to raise

ethical, aesthetic and political questions relevant to the society in which we live. And where we live is in the now, with our audience. These individuals, who enter the museum with their own cultural baggage, are of the utmost importance for art. For it is they who hold the power to influence and challenge the way we understand terms such as “contemporary” and “modern”. Between the modern and contemporary, there has always been and will always be... the audience.

MAM Education

Amanda Alves Vilas Boas Oliveira

Amanda Harumi Falcão,

Amanda Silva dos Santos, Barbara Góes,

Caroline Machado, Leonardo Sassaki,

Luna Aurora Souto Ferreira, Maria Ferreira,

Maria Iracy Costa, Mirela Estelles,

Pedro Queiroz, Sansorai Oliveira

Nature: the End of Representation

For much of history, the faithful representation of nature was regarded as the unquestioned purpose of art. The modernist avant-garde and contemporary artists, however, rejected this prescription and proposed new ways of imagining and reflecting on our relationship with the natural world and its elements.

Victor Brecheret and John Graz, for instance, depict figures using compact volumes and drawings that evoke natural forms without imitation, preferring instead to highlight their most significant features. Siron Franco's sculpture perfectly replicates all the physical aspects of a cocoon, and yet the similarity is undermined by the unnaturally exaggerated size. Raoul Dufy's painting and the prints of Oswaldo Goeldi and Carlos Vergara present highly expressive images. In Dufy's work, vibrant brushstrokes give form and movement to a static vase of flowers. In Goeldi's woodcuts, the lines and patches of color create an air of mystery and melancholy, while Vergara's use of iron oxide to print an image of a fish cannot fail to remind us of the insalubrious environmental conditions under which many such creatures are currently forced to live. Haruka Kojin and Ione Saldanha combine synthetic colors with the aesthetic power of natural elements to create abstract works. Similarly, Leonilson's painting appropriates the physical characteristics of a river as metaphors for emotional states, transforming the objectivity of nature into a conduit for subjectivity.

Urban Environment: the Habitat of Modernity

The notion of modernity has for a long time

been closely tied, from a historical and cultural perspective, to urban environments and industrialization. However, many modern paintings of the 1930s and 1940s—such as those of Di Cavalcanti, Rebolo, Tarsila do Amaral and José Antonio da Silva—depict suburban areas and the outskirts of cities at a time when urban development was still in its very early stages. Instead of city life and landscapes, with towering buildings and bridges, Tarsila do Amaral presents rural farm scenes with small houses, trees, and cacti. José Antonio da Silva portrays villages that are still quite undeveloped, where country markets, horse-drawn transport, and a slower pace of life reveal a world that is a far cry from the frenetic rhythm of the modern metropolis. During this period, many modernist painters adopted traditional forms, favoring rustic imagery as a more accurate reflection of the Brazilian culture of the time. By contrast, contemporary artists such as Leda Catunda, Shirley Paes Leme, and André Komatsu engage directly with the urban environment. Catunda depicts the glass façade of the MAM building in Ibirapuera Park, while Paes Leme repurposes an air-conditioner filter to expose São Paulo's air pollution. Komatsu, in turn, presents broken glass and shattered windows patched up with chipboard. The works of these artists reveal a city that, despite its green spaces for leisure and its cultural institutions, remains an inhospitable and violent environment.

Bodies: the Politics of Relation

The representation of the human body in modern and contemporary art reveals that the relationships that we establish through it are replete with power dynamics. Some of these relations arise naturally, as in the case of emotional and family ties, while others are determined by specific contexts and conditions that dictate the proximity or distance of bodies in dynamic situations. In Candido Portinari's prints—created to illustrate a special edition of Machado de Assis's *Posthumous Memoirs of Brás Cubas*—characters from the novel are depicted in expressive gestures, clothing, and interactions that convey their relationships, even without textual references. Heitor dos Prazeres's painting and Lívio Abramo's watercolors capture the energy of dance in dynamic images of posed bodies and billowing skirts. The works of Ismael Nery, Anna Maria Maiolino, Antonio Henrique Amaral, and Marco Paulo Rolla explore bodily intimacy from various perspectives, some more symbolic, others more literal. Meanwhile, Rubens Gerchman and Claudio

Tozzi introduce the theme of social and political order, their works marked by the national context of the military dictatorship under which they were created. Flávio de Carvalho and Samson Flexor's portraits address issues relating to the representation of identity, employing Cubist fragmentation as a visual strategy to generate subjectivity. By contrast, Leticia Parente, Ana Maria Tavares, and Tunga omit the body entirely, suggesting its presence when we reflect on the function of the objects portrayed.

Fragments, Gestures, and Abstractions

Modern art is often associated with abstraction, which is also a common feature of the work of contemporary artists. The origins of abstraction lie in the fragmentation of nature, or rather in magnifying a fragment to the point where it becomes detached from its original reference. Aldo Bonadei's paintings, for instance, do not depict reality by way of point-by-point representation; instead, figurative elements from the still-life tradition are juxtaposed with geometrical abstraction. Similarly, Antônio Henrique Amaral isolates a small patch of a banana cluster—an emblem of Brazilian identity, shaped by economic and cultural associations, from Carmen Miranda to Tropicalism—to create a series of abstract green and yellow strips. Sandra Cinto's delicate pen-and-ink drawings exist in a liminal space between figuration and abstraction, a dialogue that MAM has been engaged in since it was founded in the 1940s. Beatriz Milhazes, in turn, employs vivid colors and collage, combining geometrical patterns, circles, mandalas, and floral motifs. Artists such as Flávio Shiró, Samson Flexor, and Yves Klein transform gesture into painting, using brushes, paint, and even the artist's or model's own body as a medium of expression.

Forms of Building and Breaking

The constructivist movement of the European modernist avant-garde took root in Brazil from the late 1940s onward. Artists associated with Concrete Art, such as Geraldo de Barros, Hércules Barsotti, and Luiz Sacilotto, explored geometric forms and abandoned any lingering traces of representation that abstract art had retained. Their work embodied a utopian vision in which the transformation of art and visuality was seen as capable of leading to broader changes in the world. Samson Flexor—along with Hélio Oiticica, who would later take a very different artistic path—was also closely aligned with Constructivist painting in the 1950s. Meanwhile, artists such as Alfredo Volpi, a staunch advocate of craftsmanship

and folk art, arrived at his own distinct form of Constructivism through a highly personal approach. Mira Schendel and Sergio Camargo, though never formally affiliated with any avant-garde grouping, both engaged in their own fashion with fundamental geometric forms, exploring empty space and simple shapes in ways that broke with tradition and opened up new artistic possibilities. In printmaking, Arthur Luiz Piza addressed constructivist themes but introduced an element of instability—his rigid geometric patterns subtly hinting at disorder and chaos. Cildo Meireles, in his three-dimensional works, subverts the logic of constructivist equilibrium by arranging tables and chairs of various sizes in such a way that smaller objects nestle under larger ones, paradoxically supporting heavier structures and prompting reflection on hierarchies and power dynamics.

Media: Updated Traditions

Contemporary art is often defined by its embrace of new media and unconventional artistic languages. However, while technologies such as photography and video are frequently associated with contemporary artists, these were already being explored by artists of the modernist avant-garde. Likewise, contemporary artists continue to engage with traditional media and forms of expression, such as newspapers, printed pages, and drawings, integrating these into their visual and conceptual work. Alberto da Veiga Guignard's photomontages were among the earliest fine art experiments to use photography in Brazil, displaying affinities with Surrealism on account of their dreamlike qualities and symbolic imagery. Antonio Dias's *The Illustration of Art* video series was one of the first works of videoart produced in Brazil. The series uses homemade video recordings to question how we illustrate or conceptualize art. León Ferrari, Franklin Cassaro, and Antonio Manuel employ the materiality of newspaper as a means of engaging the viewer conceptually, both through expectations regarding the function of their chosen medium and by inviting various forms of interaction with the shapes and volumes created. Similarly, the works of Artur Barrio and Rodrigo Matheus use decontextualized elements, arranged in compositions that make up material “drawings” and renew the formal and conceptual possibilities of this most ancient of artforms.

EXPOSIÇÃO [EXHIBITION]

realização [realization]

Centro Cultural Fiesp (CCF) / Sesi-SP

Museu de Arte Moderna de São Paulo

curadoria [curatorship]

Cauê Alves

Gabriela Gotoda

produção executiva

[executive production]

Luciana Nemes (coord.)

Ana Paula Pedroso Santana

Elenice dos Santos Lourenço

Paola da Silveira Araujo

(assistência [assistance]) (PJ)

projeto expográfico

[exhibition design]

Carmela Rocha

Sofia Gava

projeto gráfico e comunicação visual [graphic design and visual communication]

Paulo Vinícius G. Macedo

Rafael Soares Kamada

coordenação editorial

[editorial coordination]

Renato Schreiner Salem

comunicação [communication]

Ane Tavares (coord.)

Jamyle Rkain

Rachel Brito

Nicolas Oliveira (estagiário

[intern])

assessoria de imprensa

[press office]

Ana Beatriz Garcia (PJ)

Evandro Pimentel (PJ)

execução do projeto expográfico [execution of exhibition design]

Cenotech Cenografia

conservação [conservation]

Patricia Pinto Lima (coord.)

Alessandro Costa (PJ)

Bárbara Blanco Bernardes de Alencar

Camila Gordillo de Souza

Fabiana Oda (PJ)

Igor Ferreira Pires (arhandler)

Marina do Amaral Mesquita

Taline de Oliveira Bonazzi (PJ)

montagem [installation]

Manuseio Montagem e

Produção Cultural

Eduardo Tadeu da Silva (coord.)

projeto de iluminação

[lighting design]

Anna Turra Lighting Design

equipamento de iluminação

[lighting equipment]

Santa Luz

impressão e instalação da

comunicação visual [printing and

installation of visual communication]

SECALL Comunicação Visual

LTDA

consultoria de acessibilidade

[accessibility consultancy]

Silvia Arruda

recursos de acessibilidade

[accessibility resources]

roteiro vídeo e audiodescrição

[video guide and audio description

script]

Gregório Sanches

Leonardo Sassaki

revisão do texto da audiodescrição

[revision of the audio description text]

Rafael Braz

intérpretes e vídeo e guia em Libras

[interpreters and video guide in

Brazilian sign language]

Ponte Acessibilidade

equipamento de áudio e vídeo

[audio and video equipment]

NB3 Locações e Eventos

transporte [shipping]

ATM Janus e Logística

tradução para o inglês

[English translation]

Paul Webb

revisão e preparação de texto

[copy editing and proofreading]

Maurício Ayer

Dominique Makins Bennett

CATÁLOGO [CATALOG]

realização [realization]

Centro Cultural FIESP (CCF) –

Sesi-SP

Museu de Arte Moderna

de São Paulo

curadoria [curatorship]

Cauê Alves

Gabriela Gotoda

textos [texts]

Cauê Alves

Elizabeth Machado

Gabriela Gotoda

MAM Educativo [Education]

Amanda Alves Vilas Boas

Oliveira

Amanda Harumi Falcão

Amanda Silva dos Santos

Barbara Góes

Caroline Machado

Leonardo Sassaki

Luna Aurora Souto Ferreira

Maria Ferreira

Maria Iracy Costa

Mirela Estelles

Pedro Queiroz

Sansora Oliveira

identidade visual e projeto gráfico

[visual identity and graphic design]

Paulo Vinícius G. Macedo

Rafael Soares Kamada

coordenação [coordination]

Ane Tavares

produção gráfica

[graphic production]

Leandro da Costa

coordenação editorial

[editorial coordination]

Renato Schreiner Salem

tradução para o inglês

[English translation]

Paul Webb

revisão e preparação de texto

[copy editing and proofreading]

Maurício Ayer

Dominique Makins Bennett

fotos [photos]

Ding Musa

exceto [except]:

Renato Parada (p. 56–7)

tratamento de imagem e impressão

[photo retouching and printing]

Ipsis Gráfica

AGRADECIMENTOS

[ACKNOWLEDGEMENTS]

Agradecimento especial ao Centro Cultural Fiesp (CCF) e às suas equipes pela parceria institucional com o MAM São Paulo e a colaboração inestimável com a exposição.

[Special thanks to the Fiesp Cultural Center (CCF) and their staff for the institutional partnership with MAM São Paulo and their invaluable collaboration to the exhibition].

O MAM São Paulo agradece aos artistas, autores e detentores de direitos autorais que generosamente autorizaram a reprodução das obras neste catálogo.

[MAM São Paulo is thankful to the artists, authors, and copyright holders who generously licensed the reproduction of the works in this catalog.]

**SESI – SERVIÇO SOCIAL DA
INDÚSTRIA
DEPARTAMENTO
REGIONAL DE SÃO PAULO**
[SESI – INDUSTRIAL SOCIAL
SERVICE - regional department of
São Paulo]

presidente [president]
**Josué Christiano Gomes da
Silva**

conselheiros [board members]
André Luiz Pompéia Sturm
Dan Ioschpe
Elias Miguel Haddad
Luiz Carlos Gomes de Moraes
Antero José Pereira
Narciso Moreira Preto
Sylvio Alves de Barros Filho
Vandermir Francesconi Júnior
Massimo Andrea Giavina-Bianchi
Irineu Govêa
Marco Antonio Melchior
Alice Grant Marzano
Marco Antonio Scarasati Vinholi
Sérgio Gusmão Suchodolski
Daniel Bispo Calazans

superintendente do SESI-SP
[superintendent of SESI-SP]
Alexandre Ribeiro Meyer Pflug

gerente executiva de cultura
[executive manager of culture]
Débora Viana

gerente técnico de cultura
[technical manager of culture]
Alvaro Alves Filho

equipe de artes visuais e
audiovisual [audiovisual and visual
arts team]
analistas de atividades culturais
[cultural activities analysts]
Elder Baungartner
Eliana Garcia
Larissa Lanza
estagiária [intern]
Rayssa Rafaela de Lima
Sobrinho

núcleo de contratações culturais
[cultural contracting nucleus]
supervisor de gestão de projetos
culturais [cultural projects
management supervisor]
Jonatas Willian de Oliveira
Sousa

analistas de serviços
administrativos [administrative
services analysts]
Aina Margot da Silva
Douglas Miranda Ferreira
Eduardo Viegas Cerigatto
Ione Augusta Barros Gomes
Isabela Martos Paes Capatti
Jonatã Ezequiel de Menezes
da Silva

Júlio César de Araújo
Kielcimara de Almeida
Nascimento
Michele Araújo da Silveira
Solange Silva Santos Primo

assistente de apoio administrativo
[administrative support assistant]
Gabriel Vicente

CENTRO CULTURAL FIESP
[FIESP CULTURAL CENTER]

supervisor técnico
[technical supervisor]
Marcio Madi

analistas de atividades culturais
[cultural activities analysts]
André Luiz Porto Salvador
João Edson Martins

mediadores culturais [cultural
mediators]
Alessandra Rossi
Maria Fernanda Guerra

orientadores de público
[audience guidance]
Aline Gonçalves de Barros
Meireles
Bianca Santos Silva
Éderly Cármem C. Ribeiro Rocha
Henrique Blankenburg Cipriano
Martins da Silva
Herbert de Souza Laurentino

monitores de arte educação
[art education monitors]
Brigite Ery Shiroma
Bruno Vital Alcantara dos
Santos
Catarina Aretha Abreu
Diana Proença Modena
Elis Ramos Genro
Leo do Nascimento Rezende
Maria Júlia Fonseca Nascimento
Pamela da Silva Nascimento
Vinicius Araujo Buava

encarregado maquinista
[head machinist]
Nilson dos Santos

maquinistas [machinists]
Alessandro dos Santos Peixoto
Menes Santos Machado

iluminadores [lighting technicians]
Ronie de Araújo Ferreira
Rubens Marcel G. Torres
Masson

sonoplastas [sound technicians]
Charles Alves dos Santos
Roberto Aparecido Coelho
Roselino Henrique Silva

contrarregas [stagehands]
Carlos Leandro de Carvalho Braga
Evandro Pedro da Silva

Júlio Silva Neto

estagiários [interns]
Luna Cunha Roque
Ulysses Gomes da Silva

memória cultural SESI-SP
[SESI-SP cultural memory]

analistas de atividades culturais
[cultural activities analysts]
Josilma Gonçalves Amato
Thais dos Anjos Bernardo

estagiários [interns]
Felipe Alencar Machado
Giovanna Brito de Oliveira

equipe de comunicação
[communication team]

diretora executiva de marketing
e comunicação corporativa
[executive director of marketing and
corporate communication]
Ana Cláudia Fonseca Baruch

gerente de marketing e
comunicação corporativa
[marketing and corporate
communication manager]
Leticia Martins Acquati

gerente de planejamento digital
[digital planning manager]
Rafael Queirós

gerente de imprensa [press manager]
Rose Matuck

coordenadora de comunicação
e marketing [communication and
marketing coordinator]
Mariana Soares

analistas [analysts]
Alexandre Muner
Cleiton Prado
Juliana Cezario
Karina Costa
Larissa Oliveira dos Santos
Matheus Araújo
Vinicius Fróes

redatora publicitária
[advertising copywriter]
Mirella Luiggi

revisor [proofreader]
Felipe Ferreira De Melo

editor de vídeo [video editor]
Rodolfo Pereira Da Silva

estagiários [interns]
Giovanna Júlia Oliveira
Kelvien Arcenio
Laura Maluf
Melissa Castro
Milena Mucheironi

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

presidente de honra
[honorary president]
Milú Villela

diretoria [management board]
presidente [president]
Elizabeth Machado
vice-presidente [vice president]
Daniela Montingelli Villela
diretora jurídica [legal director]
Tatiana Amorim de Brito Machado
diretor financeiro [financial director]
José Luiz Sá de Castro Lima
diretores [directors]
Camila Granado Pedroso Horta
Marina Terepins
Raphael Vandystadt

conselho deliberativo
[advisory board]
presidente [president]
Geraldo José Carbone
vice-presidente [vice president]
Henrique Luz
conselheiros [board members]
Adolpho Leirner
Alfredo Egydio Setubal
Andrea Paula Barros Carvalho
Israel da Veiga Pereira
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Caio Luiz de Cibella de Carvalho
Eduardo Brandão
Eduardo Mazzilli de Vassimon
Eduardo Saron Nunes
Eduardo Sirotsky Melzer
Erica Jannini Macedo
Fábio de Albuquerque
Fábio Luiz Pereira de Magalhães
Francisco Pedroso Horta
Helio Seibel
Jean-Marc Etlin
Jorge Frederico M. Landmann
Lucia Hauptman
Luís Terepins
Luiz Deoclécio Massaro Galina
Maria Regina Pinho de Almeida
Mariana Guarini Berenguer
Mário Henrique Costa Mazzilli
Martin Grossmann
Neide Helena de Moraes
Paulo Setubal Neto
Peter Cohn
Renata Mei Hsu Guimarães
Roberto B. Pereira de Almeida
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Seibel
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Sérgio Silva Gordilho
Susana Leirner Steinbruch

comitê cultural e de comunicação
[cultural and communications
committee]
coordenação [coordination]
Fábio Luiz Pereira de Magalhães
membros [members]
Andrea Paula Barros Carvalho
Israel da Veiga Pereira
Camila Granado Pedroso Horta
Eduardo Saron Nunes
Elizabeth Machado
Fábio de Albuquerque
Jorge Frederico M. Landmann
Maria Regina Pinho de Almeida
Martin Grossmann
Neide Helena de Moraes
Raphael Vandystadt

comitê de governança
[governance committee]
coordenação [coordination]
Mário Henrique Costa Mazzilli
membros [members]
Daniela Montingelli Villela
Elizabeth Machado de Oliveira
Erica Jannini Macedo
Geraldo José Carbone
Henrique Luz
Mariana Guarini Berenguer
Renata Mei Hsu Guimarães
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Tatiana Amorim de Brito
Machado

comitê financeiro e de captação
[financial and fundraising committee]
coordenação [coordination]
Francisco Pedroso Horta
membros [members]
Daniela Montingelli Villela
Eduardo Mazzilli de Vassimon
Elizabeth Machado
Jean-Marc Etlin
José Luiz Sá de Castro Lima
Lucia Hauptman
Luís Terepins

comitê de nomeação
[nomination committee]
Alfredo Egydio Setubal
Elizabeth Machado
Geraldo José Carbone
Henrique Luz

conselho fiscal [fiscal board]
titulares [standing members]
Demétrio de Souza
Reginaldo Ferreira Alexandre
Susana Hanna Stiphan Jabra
(presidente [president])
suplentes [alternates]
Magali Rogéria de Moura Leite
Rogério Costa Rokembach
Walter Luís Bernardes Albertoni

comissão de arte [art commission]
Alexia Tala
Claudinei Roberto da Silva
Cristiana Tejo
Daniela Labra
Rosana Paulino

comissão de ética e conduta
[ethics commission]
Daniela Montingelli Villela
Elizabeth Machado
Erica Jannini Macedo
Renata Mei Hsu Guimarães
Sérgio Miyazaki
Tatiana Amorim de Brito
Machado

associados patronos
[associate patrons]
Adolpho Leirner
Alfredo Egydio Setubal
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Daniela Montingelli Villela
Eduardo Brandão
Eduardo Saron Nunes
Fernando Moreira Salles
Francisco Pedroso Horta
Geraldo José Carbone
Helio Seibel
Henrique Luz
Jean-Marc Etlin
Mariana Guarini Berenguer
Mário Henrique Costa Mazzilli
Neide Helena de Moraes
Paulo Setubal Neto
Peter Cohn
Roberto B. Pereira de Almeida
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Seibel
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

núcleo panorama
[panorama art hub]
coordenação [coordination]
Camila Granado Pedroso Horta
membros [members]
Alberto Srur
Anita Kuczynski
Antonia Bergamin, Conrado
Mesquita e [and] Tomás Toledo
Antonio Almeida e [and] Michele
Uchoas de Paula
Cleusa De Campos Garfinkel
Carlos Dale Junior e [and]
Roberta Dale
Débora Assalve Greve
Diego Fernandes e [and] Dani
Romani Fernandes
Eduardo e [and] Arieli Farah
Eduardo Suassuna
e [and] Marcelle Farias
Fátima e [and] Marco Antonio
Lima
Felipe Dmab, Matthew Wood
e [and] Pedro Mendes

Guilherme Martins Duarte
 e [and] **Victoria Steinbruch**
Jessica Cinel
Luciana Caravello
Luiz Alberto Danielian
 e [and] **Ludwig Danielian**
Malvina Sammarone
Maria Luísa Barros
Marília Chede Razuk
Milton Goldfarb
Odine e [and] **Marcos Ribeiro**
Simon
Olavo Egydio Setubal Junior
Paula Azevedo
Pedro Henrique Carvalho de
Assis Martins
Renata Queiroz de Moraes
Ricardo Garin Ribeiro Simon
Rodrigo Mitre
Teodoro Bava e [and] **Eduardo**
Baptistella Jr
Teresa Cristina R. Ralston
Botelho Bracher
Thiago Gomide e [and] **Fabio**
Frayha
Tomás Mousinho Gomes
Carvalho Silva
Vanessa e [and] **Bruno Amaral**
Vilma Eid
William Maluf

núcleo contemporâneo
 [contemporary art hub]
 coordenação [coordination]
Camila Granado Pedroso Horta
 membros [members]
Adriana de C. Leal Andreoli
Ana Carmen Longobardi
Ana Eliza Setubal
Ana Lopes
Ana Lucia Siciliano
Ana Paula Cestari
Ana Paula Vilela Vianna
Ana Serra
Ana Teresa Sampaio
Andrea Gonzaga
Antonio de Figueiredo Murta
Filho
Antonio Marcos Moraes Barros
Beatriz Freitas Fernandes
Távora Filgueiras
Beatriz Yunes Guarita
Bruna Riscali
Camila Barroso de Siqueira
Camila Tassinari
Carolina Costa e Silva Martins
Cintia Rocha
Cleriston Cruz Rodolfo Martins
Cleusa de Campos Garfinkel
Cristiana Rebelo Wiener
Cristiane Quercia Tinoco Cabral
Cristina Baumgart
Cristina Canepa
Cristina Tolovi
Daniela Bartoli Tonetti
Daniela M. Villela
Daniela Steinberg Berger

Eduardo de Vicq
Eduardo Mazilli de Vassimon
Elen Leirner
Esther Cuten Schattan
Fabício Guimarães
Felipe Akagawa | Angela
Akagawa
Fernanda Mil-Homens Costa
Fernando Augusto Paixão
Machado
Flávia Regina de Souza Oliveira
Florence Curimbaba
Gustavo Clauss
Gustavo Herz
Helena Gualandi Verri
Hena Lee
Isabel Ralston Fonseca de Faria
Janice Mascarenhas Marques
José Eduardo Nascimento
José Augusto Abujamra Kappaz
Judith Kovesi
Juliana de Souza Peixoto Modé
Karla Meneghel
Leila Rodrigues Jacy da Silva
Luciana Lehfeld Daher
Luisa Malzoni Strina
Márcio Alaor Barros
Maria Cláudia Curimbaba
Maria das Graças Santana
Bueno
Maria do Socorro Farias de
Andrade Lima
Maria Julia Freitas Forbes
Maria Teresa Igel
Mariana de Souza Sales
Mariana Schmidt de Oliveira
Iacomo
Marina Lisbona
Mônica Mangini
Monica Vassimon
Nadja Cecilia Silva Mello Isnard
Natalia Jereissati
Patrícia Magano
Paula Almeida Schmeil Jabra
Paulo Setubal Neto
Raquel Steinberg
Regina de Magalhaes Bariani
Renata Nogueira Studart do Vale
Renata Paes Mendonça
Rosa Amélia de Oliveira Penna
Marques Moreira
Rosana Aparecida Soares de
Queiróz Visconde
Rosana Wagner Carneiro
Mokdissi
Sabina Lowenthal
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Silvio Steinberg
Sonia Regina Grosso
Sonia Regina Opice
Tais Dias Cabral
Tatyane Frasson Henriques
Telma Andrade Nogueira
Titiza Nogueira
Vera Lucia Freitas Havar
Wilson Pinheiro Jabur

colaboradores [staff]

curador-chefe [chief curator]
Cauê Alves

superintendente executivo
 [chief operating officer]
Sérgio Miyazaki

acervo [collection]
 coordenação [coordination]
Patrícia Pinto Lima
 analista [analyst]
Marina do Amaral Mesquita
 assistentes [assistants]
 conservação [conservation]
Bárbara Blanco Bernardes de
Alencar
 documentação [documentation]
Camila Gordillo de Souza
Taline de Oliveira Bonazzi (PJ)

assistência à presidência,
 curadoria e superintendência
 [management board, curatorship,
 and superintendence assistance]
Daniela Reis

analista de controladoria
 [controllership analyst]
Janaina Chaves da Silva Ferreira

biblioteca [library]
 supervisor em museologia
 [museum supervisor]
Pedro Nery
 bibliotecário documentalista
 [documentation librarian]
Victor de Almeida Serpa

comunicação [communication]
 coordenação [coordination]
Ane Tavares
 analistas [analysts]
Jamyle Hassan Rkain
Rachel de Brito Barbosa
 designers
Paulo Vinícius G. Macedo
Rafael Soares Kamada
 videomaker
Marina Paixão/Planes
 estagiário [intern]
Nicolas Oliveira Souza
 assessoria de imprensa
 [press office]
Ana Beatriz Garcia (PJ)
Evandro Pimentel (PJ)

curadoria [curatorship]
 especialista em acessibilidade e
 ações afirmativas
 [specialist in accessibility and
 affirmative action]
Gregório Ferreira Contreras
Sanches

analista de curadoria

[curatorial analyst]

Gabriela Gotoda

estagiária [intern]

Laura Almeida Nobre de Sousa

educativo [education]

coordenação [coordination]

Mirela Agostinho Estelles

analista [analyst]

Maria Iracy Ferreira Costa

educadores [educators]

Amanda Alves Vilas Boas

Oliveira (PJ)

Amanda Harumi Falcão

Amanda Silva dos Santos

Caroline Machado

Leonardo Sasaki Pires

Luna Souto Ferreira

Maria da Conceição Ferreira da

Silva Meskelis

estagiários [interns]

Bárbara Barbosa de Araújo

Góes

Pedro Henrique Queiroz Silva

administrativo financeiro

[financial administration]

coordenação [coordination]

Gustavo da Silva Emilio

comprador [buyer]

Fernando Ribeiro Morosini

analistas [analysts]

Anderson Ferraz Viana

Renata Noé Peçanha da Silva

Roberto Takao Honda Stancati

assistente [assistant]

Lucas Corcini e Silva

estagiário [intern]

Paulo Henrique da Silva

Magalhães

jurídico [legal]

advogada [lawyer]

Renata Cristiane Rodrigues

Ferreira (BS&A Borges Sales &

Além Advogados)

relacionamentos e negócios

[institutional relations and business]

coordenação [coordination]

Larissa Piccolotto Ferreira

analista [analyst]

Marcio da Silva Lourenço

relacionamentos

[institutional relations]

analistas [analysts]

Lara Mazeto Guarreschi

(Clube de Colecionadores

[Collectors' Club])

Mariana Saraceni Brazolin

(Programas Institucionais

[Institutional Programs])

negócios [business]

supervisor de negócios

[business supervisor]

Fernando Araujo Pinto dos

Santos

analistas [analysts]

Giselle Moreira Porto

(Cursos [Courses])

Tainã Aparecida Costa Borges

(Loja [Shop])

assistentes [assistants]

Camila Barbosa Bandeira

Oliveira (Loja [Shop])

Guilherme Passos (Loja [Shop])

estagiária [intern]

Thayná Aparecida da Silva

parcerias e projetos incentivados

[partnerships and cultural incentive

law projects]

coordenação [coordination]

Kenia Maciel Tomac

parcerias [partnerships]

analistas [analysts]

Beatriz Buendia Gomes

Isabela Marinara Dias

estagiária [intern]

Renata Rocha

projetos incentivados [cultural

incentive law projects]

analistas [analysts]

Deborah Balthazar Leite

assistente [assistant]

Isadora Martins da Silva

Marisa Tinelli, Simone Meirelles

e [and] Sirlene Ciampi (Odara

Assessoria Empresarial em

Projetos Culturais LTDA)

patrimônio

[premises and maintenance]

coordenação [coordination]

Estevan Garcia Neto

analista [analyst]

Vitor Gomes Carolino

manutenção predial

[building maintenance]

Alekiçom Lacerda

André Luiz (Tejofran)

Deivid Cicero da Silva (Avtron

Engenharia)

Venicio Souza (Formata

Engenharia)

motofretista [motorcycle courier]

Agenor Arruda

(Dimensão Express)

limpeza [cleaning]

Tejofran

monitoramento e orientadores de

público [monitoring and audience

guidance]

Power Systems

produção de exposições

[exhibition production]

coordenação [coordination]

Luciana Nemes

produtoras [producers]

Ana Paula Pedroso Santana

Bianca Yokoyama da Silva

Elenice dos Santos Lourenço

Erika Hoffgen (PJ)

assistente [assistant]

Paola da Silveira Araujo (PJ)

recursos humanos

[human resources]

coordenação [coordination]

Karine Lucien Decloedt

analista [analyst]

Débora Cristina da Silva Bastos

tecnologia da informação

[information technology]

coordenação [coordination]

Nilvan Garcia de Almeida

suporte técnico [technical support]

Felipe Ferezin (INIT NET)

Gabriella Shibata (INIT NET)

estagiário [intern]

Luís Henrique Santana da Silva

mantenedores [sponsors]



platina [platinum]

3M do Brasil

BV

Grupo Ultra

Suzano

ouro [gold]

Ageo Termals

Alupar

Ambev

Bloomberg

BMA

Dexco

Goldman Sachs

Grupo Comolatti

Grupo Comporte

lochpe Maxion

Leo Madeiras e Leo Social

Lockton

Pinheiro Neto

TozziniFreire Advogados

Unipar

Vicunha Aços

Vivo

prata [silver]

Marsh & McLennan

PWC

parcerias institucionais

[institutional partnerships]

ABGC

Africa

BMA

Canopy

Centro Universitário Belas Artes

Cinema Belas Artes

Casa Líquida

Chandon

Deutsche Bank

FAAP

FIAP

Gomide & Co

Gusmão & Labrunie Propriedade

Intelectual

Hand Talk

Hugo Boss

ICIB – Instituto Cultural Ítalo-

Brasileiro

Inner Light

Interlight Iluminação

James Lisboa Leiloeiro Oficial

Kaspersky

Lefosse Advogados

Neovia

Mercure Hotels

Picolin

Saint Paul - Escola de Negócios

Senac

Seven

YBYTU

parcerias de mídia

[media partnerships]

Arte Que Acontece

BeFree Mag

Eletromidia

Estadão

Inner Editora

JCDecaux

Piauí

Quatro Cinco Um

player oficial [official player]

Spotify

programas educativos

[educational programs]

contatos com a arte

[contacts with art]

Grupo Ultra

domingo mam [mam sunday]

MAM São Paulo

igual diferente [different equal]

3M do Brasil

programa de visitação [visitation program]

MAM São Paulo

arte e ecologia [art and ecology]

Unipar

família mam [mam family]

MAM São Paulo

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

MAM São Paulo : encontros entre o moderno e o contemporâneo
/ organização Museu de Arte Moderna de São Paulo ; coordenação editorial
Renato Schreiner Salem ; curadoria de Cauê Alves e Gabriela Gotoda ;
tradução Paul Webb

São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2025
176 p. il. : color.

Edição bilingue: português/inglês.

ISBN 978-65-84721-19-7

1. Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2. Arte contemporânea
3. Arte moderna I. Título. II. Alves, Cauê. III. Gotoda, Gabriela. IV. Salem,
Renato Schreiner. V. Webb, Paul

CDU: 7.09

CDD: 709

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

[The Museu de Arte Moderna de São Paulo is available to people who might come forward regarding the license for use of images in this material, given that some authors and/or legal representatives did not respond to requests or were not identified or found.]

Este livro foi composto na fonte Helvetica e impresso em papéis Duo Design 350 g/m2 (capa), Pólen Bold 90 g/m2 e Eurobulk 135 g/m2 (miolo), em maio de 2025, pela gráfica Ipsis.

ISBN: 978-65-84721-19-7



Alberto da Veiga Guignard
Aldo Bonadei
Alex Cervený
Alfredo Volpi
Ana Maria Tavares
André Komatsu
Anna Maria Maiolino
Antonio Dias
Antonio Henrique Amaral
Antonio Manuel
Arthur Luiz Piza
Artur Barrio
Beatriz Milhazes
Candido Portinari
Carlos Fajardo
Carlos Vergara
Carmela Gross
Cildo Meireles
Claudio Tozzi
Eduardo Berliner
Emiliano Di Cavalcanti
Ernesto de Fiori
Evandro Carlos Jardim
Farnese de Andrade
Ferreira Gullar
Flávio de Carvalho
Flávio Shiró
Franklin Cassaro
Geraldo de Barros
Haruka Kojin
Heitor dos Prazeres
Hélio Oiticica
Henry Moore
Hércules Barsotti
Iberê Camargo

Ione Saldanha
Iracema Ardit
Ismael Nery
John Graz
José Antonio da Silva
José Pancetti
Leda Catunda
León Ferrari
Leonilson
Letícia Parente
Lívio Abramo
Luiz Sacilotto
Marcello Grassmann
Marco Paulo Rolla
Mary Vieira
Mira Schendel
Oswaldo Goeldi
Raoul Dufy
Rebolo
Rodrigo Matheus
Rogério Canella
Rubens Gerchman
Samson Flexor
Sandra Cinto
Sérgio Camargo
Shirley Paes Leme
Siron Franco
Tadeu Jungle
Tarsila do Amaral
Thiago Rocha Pitta
Tunga
Victor Brecheret
Willys de Castro
Yves Klein