

A

—

—

Q

L

U

Á

I

Q

U

A

—

Á

—

Q

L

U

Á

I

AQUI—LÁ

8 **Instituto Tomie Ohtake
em rede: deslocamento,
encontro e diálogo**

10 **MAM São Paulo
em movimento**

14 **Aqui-lá**

26 **Aqui-lá, entre-lugar
e alteridade
na arte moderna**

35 **Artistas**

96 **Lista de obras**

8 Instituto Tomie Ohtake in
Collaboration: Movement,
Encounter, Dialogue

10 MAM São Paulo
in Motion

14 Here-Elsewhere

26 Here-Elsewhere,
In-Between, and Alterity
in Modern Art

35 Artists

96 Exhibition checklist

AQUI—LÁ



Instituto Tomie Ohtake em rede: deslocamento, encontro e diálogo

INSTITUTO
TOMIE OHTAKE

Instituto Tomie Ohtake in Collaboration: Movement, Encounter, Dialogue

O Instituto Tomie Ohtake tem o prazer de receber o programa *MAM São Paulo encontra Instituto Tomie Ohtake*, fruto de uma colaboração entre duas instituições culturais comprometidas com a missão de difundir o acesso à arte, promover o diálogo entre acervos e estimular novas formas de atuação compartilhada no campo museológico. A parceria se realiza em um momento de transição temporária do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo), cuja sede no Parque Ibirapuera passa por reformas, e inaugura um ciclo de cooperação que articula exposições, troca de metodologias e convergência de equipes e saberes.

Mais do que um gesto pontual, essa iniciativa se estrutura como um programa institucional que fortalece a dimensão pública dos museus, colocando em circulação obras, pesquisas e modos de olhar. Ao abrir suas salas a essa colaboração, o Instituto Tomie Ohtake reafirma seu compromisso com práticas curatoriais abertas à escuta e com a criação

Instituto Tomie Ohtake is pleased to present the program *MAM São Paulo Meets Instituto Tomie Ohtake*, the result of a collaboration between two cultural institutions committed to expanding access to art, fostering dialogue between collections, and encouraging new forms of shared practice within the museological field. This partnership comes at a moment of temporary transition for the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo] (MAM São Paulo), whose headquarters in Ibirapuera Park is undergoing renovations, inaugurating a cycle of cooperation that articulates exhibitions, methodological exchanges, and the convergence of teams and expertise.

More than a one-time gesture, this initiative is structured as an institutional program that strengthens the public dimension of museums by circulating artworks, research, and perspectives. As it opens its galleries to this collaboration, Instituto Tomie Ohtake reaffirms its commitment to curatorial practices which are open to

de contextos que favorecem o encontro entre públicos diversos, artistas e instituições.

A programação inaugural da iniciativa conta com duas exposições complementares. *Aqui-lá*, concebida a partir da coleção do MAM São Paulo, propõe uma reflexão sobre deslocamentos, relações e pertencimentos, tomando como ponto de partida o pensamento do poeta Édouard Glissant. A mostra reúne um conjunto expressivo de obras que mobilizam noções de travessia, rastro e deslocamento, organizadas por meio de um diálogo curatorial entre as equipes das duas instituições. Em paralelo, *Limiar* apresenta uma instalação inédita do artista Tarik Kiswanson, cuja imersão na linguagem e na identidade se faz desde a vivência do desterro, criando vínculos com a história da migração em São Paulo e com experiências de transformação e enraizamento.

Ao dar forma a esse programa, o Instituto Tomie Ohtake reafirma sua vocação como espaço de colaboração institucional e circulação de acervos públicos, comprometido com o

listening and to creating contexts that facilitate encounters between diverse audiences, artists, and institutions.

The inaugural phase of this program features two complementary exhibitions. *Aqui-lá* [Here-Elsewhere], conceived from MAM São Paulo's collection, proposes a reflection on displacement, relationships, and belonging, drawing from poet Édouard Glissant's thoughts. The exhibition brings together a significant body of works that explore notions of crossing, traces, and displacement, organized through curatorial dialogue between the two institutions' teams. In parallel, *Limiar* [Threshold] presents a new installation by the artist Tarik Kiswanson, whose immersion in language and identity stems from the experience of exile, creating links with the history of migration in São Paulo and with experiences of transformation and rootedness.

By shaping this program, Instituto Tomie Ohtake reaffirms its vocation as a space for institutional collaboration and for the circulation

fortalecimento de redes entre museus e com a criação de experiências significativas para os visitantes. Acreditamos que a atuação conjunta entre instituições não apenas amplia o alcance das ações culturais como também renova os modos de conceber o papel dos museus na vida contemporânea: como espaços de pesquisa, encontro, cuidado e imaginação coletiva.

Agradecemos ao Ministério da Cultura, por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet); à Secretaria Municipal de Cultura e Economia Criativa, por meio do Programa Municipal de Apoio a Projetos Culturais (PROMAC); ao Museu de Arte Moderna de São Paulo pela parceria; ao Nubank, mantenedor institucional do Instituto Tomie Ohtake; e aos patrocinadores da exposição — Itaú, Laranjinha e GoodStorage — pelo apoio fundamental à realização deste projeto.

of public collections, committed to strengthening networks among museums and to creating meaningful experiences for visitors. We believe that joint action between institutions not only broadens the reach of cultural initiatives but also renews how museums conceive their role in contemporary life: as spaces for research, encounter, care, and collective imagination.

We thank the Ministry of Culture and the Municipal Secretariat of Culture and Creative Economy, which respectively enabled this project through the Culture Incentive Law (Rouanet Law) and the Municipal Program for the Support of Cultural Action (PROMAC). We also acknowledge the Museu de Arte Moderna de São Paulo for the partnership; Nubank, Instituto Tomie Ohtake's patron; and the exhibition sponsors—Itaú, Laranjinha, and GoodStorage—for their essential support in making this initiative possible.

MAM São Paulo em movimento

ELIZABETH MACHADO

Presidente da Diretoria
do Museu de Arte Moderna
de São Paulo
President of the Board,
Museum of Modern
Art of São Paulo

CAUÊ ALVES

Curador-chefe do
Museu de Arte Moderna
de São Paulo
Chief Curator, Museum
of Modern Art of São Paulo

MAM São Paulo in Motion

Enquanto o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo) está temporariamente fora de sua sede devido à reforma da marquise do Parque Ibirapuera, o museu está vivo e em movimento. A mostra *Aqui-lá* traz em seu título a ideia de deslocamento e ambiguidade espacial. A identidade do MAM é marcada pela sua presença “aqui”, no Parque Ibirapuera, e “lá”, em instituições parceiras como o Instituto Tomie Ohtake.

A ausência do MAM em sua sede é simultânea à sua presença no parque, por exemplo, em seu Jardim de Esculturas. Mesmo coberta por tapumes, a marquise do Ibirapuera continua sendo a casa do MAM, onde, a partir de 1969, ocorreram as 37 primeiras edições do Panorama da Arte Brasileira. O 38º Panorama do MAM aconteceu pela primeira vez fora do Parque Ibirapuera, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), que cedeu o térreo e o terceiro andar de seu prédio ao MAM.

Isso revela que o MAM São Paulo não está marcado apenas pelo seu espaço físico, mas

While the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo] (MAM São Paulo) is temporarily away from its headquarters due to the renovation of the Ibirapuera Marquise—the park’s iconic modernist concrete structure—the museum remains alive and in motion. The exhibition *Here-Elsewhere* carries in its title the idea of displacement and spatial ambiguity. MAM’s identity is marked by its presence “here,” in the Ibirapuera Park, and “elsewhere,” in partner institutions such as Instituto Tomie Ohtake.

The museum’s absence from its main building coincides with its presence in the park—for example, in its Sculpture Garden. Even covered by construction fencing, the Ibirapuera Marquise remains MAM’s home, where, beginning in 1969, the first 37 editions of the Panorama of Brazilian Art took place. MAM’s 38th Panorama was held for the first time outside Ibirapuera Park, at the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo [Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo]

pela sua existência para além de sua sede, tanto num espaço simbólico quanto em instituições com as quais possui lastros históricos ou novos vínculos. O MAM pode estar no *aqui-lá*, habitando outros edifícios — como o prédio da Fundação Bienal de São Paulo, que acolheu parte da equipe do MAM e a sua loja; a Galeria de Arte do Sesi, no prédio da Fiesp na Avenida Paulista, com a mostra *MAM São Paulo: Encontros entre o moderno e o contemporâneo*; o Sesc Vila Mariana, com *Jardim do MAM no Sesc*; a Cinemateca Brasileira, que recebeu a mostra de vídeos *Corpo e cidade em movimento*; ou a Biblioteca Mário de Andrade, com a mostra *Do livro ao museu*. O Sesc Campinas, por sua vez, recebeu a itinerância do 38º Panorama da Arte Brasileira: *Mil graus*; e Fortaleza, a mostra *MAM São Paulo na Pinacoteca do Ceará: figura e paisagem, palavra e imagem*.

Aqui-lá foi realizada com a coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em um trabalho conjunto entre a equipe de curadoria do MAM e do Instituto Tomie Ohtake. O catálogo

(MAC USP), which made its ground and third floors available to MAM.

This shows that MAM São Paulo is defined not only by its physical space but also by its existence beyond its headquarters—both in a symbolic dimension and in institutions with which it maintains historical ties or is forging new relationships. MAM can inhabit the *here-elsewhere* by occupying other places, such as the Fundação Bienal de São Paulo [São Paulo Biennial Foundation] building, which accommodated part of MAM’s staff and its store; the Galeria de Arte do Sesi [Sesi Art Gallery], in the Fiesp building on Paulista Avenue, with the exhibition *MAM São Paulo: Where the Modern Meets the Contemporary*; Sesc Vila Mariana, with *MAM Garden at Sesc*; the Cinemateca Brasileira [Brazilian Film Library], which presented the video exhibit *Body and City in Motion*; and the Biblioteca Mário de Andrade [Mário de Andrade Library], with the exhibition *From the Book to the Museum*. Sesc Campinas, in turn, hosted the traveling edition

incluir textos dos curadores Ana Roman, Cauê Alves, Gabriela Gotoda e Paulo Miyada.

A parceria entre MAM São Paulo e Instituto Tomie Ohtake reafirma a postura do MAM de unir forças com outras instituições culturais. Assim, além de difundir o seu acervo, o MAM fortalece a sua identidade de museu dinâmico, em movimento, aberto para parcerias: um museu que valoriza o diálogo com outras instituições e que pode estar “aqui” e “lá” ao mesmo tempo.

of the 38th Panorama of Brazilian Art: *Mil graus* [A Thousand Degrees]; and Fortaleza received the exhibition *MAM São Paulo at the Pinacoteca do Ceará: Figure and Landscape, Word and Image*.

Here-Elsewhere was organized with works from the MAM São Paulo’s collection, in a collaborative effort between the curatorial teams of MAM São Paulo and Instituto Tomie Ohtake. The catalogue includes texts by curators Ana Roman, Cauê Alves, Gabriela Gotoda, and Paulo Miyada.

The partnership between MAM São Paulo and Instituto Tomie Ohtake reaffirms the museum’s commitment to joining forces with other cultural institutions. In doing so, MAM not only broadens the reach of its collection but also strengthens its identity as a dynamic museum in motion, open to collaboration—a museum that values dialogue with other institutions and can be “here” and “elsewhere” at the same time.

A tipografia é uma arte, uma ciência, uma técnica, uma profissão, uma indústria. Ela representa o desenvolvimento da comunicação humana, a expressão da cultura, a transmissão da informação. Ela é a arte de transformar o pensamento em palavras, as palavras em letras, as letras em tipos, e os tipos em páginas. Ela é a arte de fazer com que a leitura seja agradável, clara e eficiente. Ela é a arte de fazer com que a comunicação seja eficaz.



Q



L

L



Chegamos a 2025 atravessando um mundo em convulsão. De um lado, re-crudescem as violências voltadas à diferença – guerras, políticas de controle, redes de ódio, a persistente negação das catástrofes ambientais em curso. De outro, afirmações coletivas de identidades historicamente silenciadas ganham visibilidade como formas legítimas de resistência e reparação – nos planos simbólico, material e epistêmico. Ao reinscreverem presenças e desafiar as narrativas hegemônicas, esses gestos ampliam o horizonte do possível. Mas, quando moldados por estruturas normativas ou absorvidos por instituições impermeáveis ao dissenso, correm o risco de solidificar aquilo que nasceu em movimento: experiências contraditórias, formas de estar que não se encaixam, trajetórias marcadas pela travessia.

É nesse terreno de fricção que se intensificam os embates nas fronteiras – não apenas as que dividem territórios, mas também aquelas que operam no imaginário, nas formas de organização institucional, nos regimes de saber. Em contraste com a fluidez especulativa de mercadorias, dados e capitais, a mobilidade humana permanece vigiada, cerceada, muitas vezes criminalizada. Deslocar-se, nesse cenário, é atravessar camadas de desigualdade; mas é também uma forma de invenção. Em vez de apenas apagamento, o movimento carrega consigo traços, desvios, resíduos que reconfiguram paisagens interiores e modos de habitar o mundo.

É nesse *entre-lugar* – em que as marcas da violência e a força da transformação se entrelaçam – que a arte se constitui como campo de escuta e ensaio.

We arrive in 2025 moving through a world in turmoil. On one hand, violence directed at difference is on the rise—wars, policies of control, networks of hate, and the persistent denial of ongoing environmental catastrophes. On the other, collective affirmations of historically silenced identities gain visibility as legitimate forms of resistance and repair—in symbolic, material, and epistemic terms. By reinscribing presences and challenging hegemonic narratives, these gestures expand the horizon of what is possible. Yet when shaped by normative structures or absorbed by institutions impermeable to dissent, they risk solidifying what was born in movement: contradictory experiences, ways of being that do not fit neatly into place, trajectories marked by passage.

It is in this terrain of friction that struggles are intensified at the borders—not only those that divide territories, but also those that operate in the imagination, in forms of institutional organization, in regimes of knowledge. In contrast to the speculative fluidity of goods, data, and capital, human mobility remains monitored, curtailed, and often criminalized. In this scenario, to move is to traverse layers of inequality—but it is also an act of invention. Rather than only erasure, movement carries with it traces, detours, and residues that reconfigure inner landscapes and ways of inhabiting the world.

It is in this *in-between* space—where the marks of violence and the force of transformation intertwine—that art emerges as a field of listening and rehearsal. It not only represents displacements but incorporates them as both method and matter. Within its layers, the opacities, translations, and frictions that accompany

Ela não apenas representa os deslocamentos, mas os incorpora como método e matéria. Em suas camadas, tornam-se visíveis as opacidades, as traduções e os atritos que acompanham cada travessia. Se os lugares importam é porque são feitos de encontros (entre pessoas, entre espécies, entre climas, e assim por diante); e se o movimento importa é porque nele vibra a promessa de que mesmo o que se fragmenta pode se recompor de outro modo – não como unidade, mas como relação.

Quando recebemos o convite para colaborar com o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo) – justamente no mesmo período em que preparamos uma mostra centrada na coleção pessoal do poeta martinicano Édouard Glissant¹ –, iniciamos uma conversa sobre quanto o acervo do museu paulista carrega marcas da demografia heterogênea do país e de sua maior metrópole; sobre como a história de nossas instituições é definida por trânsitos e mutações; e sobre como tanto modernidade quanto contemporaneidade estão imbuídas de legados de trocas e disputas entre territórios, povos e linguagens.

Como título da exposição, tomamos emprestada de Édouard Glissant a expressão *aquí-lá*. Ao utilizá-la, o poeta caribenho buscava afirmar que “aqueles que estão aqui vêm sempre de um ‘lá’, da vastidão do mundo”.² Em vez de pensar o pertencimento como enraizamento fixo, Glissant propunha que cada pessoa e comunidade carregam consigo rastros de outras paisagens, línguas e histórias. Nenhum lugar, portanto, é homogêneo; toda localização é, em alguma medida, entrelaçada a outras geografias e temporalidades. A diversidade que

emerge do encontro entre territórios não fragiliza a experiência de um lugar – ao contrário, a potencializa, conectando-a a uma rede de relações com o mundo.

Duas imagens centrais em sua obra ajudam a expandir essa ideia: a do arquipélago e a do traço. O arquipélago, espaço descontínuo e heterogêneo, permite pensar a identidade não como essência, mas como campo de negociações e ressonâncias. Em suas palavras: “os arquipélagos são lugares em que as coisas não se ordenam. Essas áreas não são sistemáticas: são espaços de não sistematização, de elementos que não se dispõem segundo uma lógica transparente, mas se mantêm em estado permanente de relacionalidade, em vez de uma relação fixa” (GLISSANT, 2011, tradução nossa).³ E no espaço entre as ilhas, emerge o rastro⁴ – não como marca de fechamento, mas como aquilo que se projeta no tempo. O traço delimita, mas prolonga; não isola, mas conecta. Ele carrega vestígios do passado e, ao mesmo tempo, aponta para aquilo que ainda está por se formar. A expressão *aquí-lá*, portanto, não designa oposição entre origem e destino, mas a simultaneidade de tempos, espaços e experiências que habitam cada sujeito. Entre raízes que se entrelaçam e rastros que permanecem em movimento, Glissant nos oferece uma linguagem para pensar pertencimento como trânsito e identidade como relação.

Nosso exercício compartilhado com Cauê Alves e Gabriela Gotoda foi levar ao acervo do museu algumas perguntas acerca de deslocamentos, migrações, trocas e pertencimentos, o que nos permitiria destacar e combinar traços e movimentos que aproximariam obras que talvez nunca tenham sido vistas

every crossing become visible. If places matter, it is because they are made of encounters—between people, between species, between climates, and so on; and if movement matters, it is because it vibrates with the promise that even what has been fragmented can be recomposed in another way—not as unity but as relation.

When we were invited to collaborate with the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo] (MAM São Paulo)—precisely while preparing an exhibition centered on the personal collection of Martinican poet Édouard Glissant¹—we began a conversation about how the São Paulo museum’s collection bears the marks of the heterogeneous demographics of the country and its largest metropolis; about how our institutions’ histories are defined by transits and transformations; and about how both modernity and contemporaneity are imbued with legacies of exchanges and disputes between territories, peoples, and languages.

As the title of the exhibition, we borrowed from Édouard Glissant the expression *ici-là* [here and elsewhere]. In using it, the Caribbean poet sought to affirm that “those who are here always come from an ‘elsewhere,’ from the vastness of the world.”² Rather than thinking of belonging as fixed rootedness, Glissant proposed that each person and community carries traces of other landscapes, languages, and histories. No place, therefore, is homogeneous; every location is, in some measure, interwoven with other geographies and temporalities. The diversity that emerges from the encounter of territories does not weaken the experience of a place—on the contrary, it strengthens it, connecting it to a network of relations with the world.

Two central images in his work help expand this idea: the archipelago and the trace. The archipelago—a discontinuous and heterogeneous space—makes it possible to think of identity not as essence but as a field of negotiations and resonances. In his words: “Archipelagos are the sites of things that are not ordered. These areas are not systematic areas, they are spaces of non-systematicity, of things that are not arranged according to a logic that is transparent, spaces where the constitutive elements are in a permanent state of relationality instead of being in a fixed relation” (GLISSANT, 2011).³ In the space between islands, the trace emerges—not as a mark of closure, but as a sign⁴ that projects itself into time. The trace delimits but extends; it does not isolate but connects. It carries vestiges of the past while also pointing toward what is still taking shape. Thus, the expression *here-elsewhere* does not designate an opposition between origin and destination but the simultaneity of times, spaces, and experiences that inhabit each subject. Between roots that intertwine and traces that remain in motion, Glissant offers us a language for thinking of belonging as transit, and identity as relation.

Our shared exercise with Cauê Alves and Gabriela Gotoda was to bring to the museum’s collection some questions about displacements, migrations, exchanges, and belongings—which would allow us to highlight and combine traces and movements that bring together works that may never have been seen side by side. This felt especially relevant at this moment, when MAM São Paulo itself is going through a new chapter in its history of transit within the

em conjunto. Isso pareceu especialmente pertinente neste momento, em que o próprio MAM São Paulo vive um novo capítulo em sua história de trânsito na metrópole paulistana – quando sua sede passa por reformas e seu acervo produz parcerias com as mais variadas instituições. O que se encontrou e ora se compartilha com os públicos do Instituto Tomie Ohtake foi um grupo de obras amplo, que aponta para o que há de multiplicidade de linguagens e repertórios no acervo do museu.

Há dois grandes conjuntos, dispostos em duas salas. Um deles se aproxima da imagem do arquipélago: um campo descontínuo de encontros e divergências, feito de travessias e reconfigurações. As obras reunidas nesse núcleo não ilustram deslocamentos – elas os incorporam, traduzindo as fricções e fabulações da errância.⁵ A obra de Lourival Cuquinha resulta de operações de troca com trabalhadores imigrantes informais, empregando a cultura material como linguagem para produzir retratos pessoais. As gravuras de Lívio Abramo testemunham o constante ir e vir do artista entre São Paulo e Paraguai, num movimento pendular que teve início no próprio MAM São Paulo, quando o museu ainda era responsável pela realização da Bienal de São Paulo. Obras de Judith Lauand e Lothar Charoux são testemunho da liderança de artistas imigrantes na constituição do repertório da arte abstrata concreta no país, enquanto a escultura-semente de Megumi Yuasa evoca o movimento das diásporas que trouxeram grandes grupos sociais ao território, muitas vezes em contextos de violência ou conflito. Em seguida, um cubo translúcido flutuante

São Paulo metropolis, as its headquarters undergoes renovations and its collection fosters partnerships with a wide range of institutions. What was found—and is now shared with the audiences of the Instituto Tomie Ohtake—is a broad group of works that points to the multiplicity of languages and repertoires in the museum’s holdings.

There are two large groups, arranged across two rooms. One approaches the image of the archipelago: a discontinuous field of encounters and divergences, made of crossings and reconfigurations. The works gathered in this section do not illustrate displacements—they embody them, translating the frictions and fabulations of errantry.⁵ Lourival Cuquinha’s work results from exchanges with informal immigrant workers, using material culture as a language to produce personal portraits. Lívio Abramo’s prints bear witness to the artist’s constant back-and-forth between São Paulo and Paraguay—in a pendular movement that began at MAM São Paulo itself, when the museum was still responsible for organizing the São Paulo Biennial. Works by Judith Lauand and Lothar Charoux testify to the leadership of immigrant artists in shaping the repertoire of concrete abstract art in Brazil, while Megumi Yuasa’s seed sculpture evokes the movement of diasporas that brought large social groups to the territory, often in contexts of violence or conflict. Next, a floating translucent cube by the also diasporic Lydia Okumura appears surrounded by the absurd architectural drawings of León Ferrari—a kind of map of the disordered scale and temporality of big cities, a result from accelerated movements of exodus and accumulation over the last

da também diaspórica Lydia Okumura se apresenta cercado dos desenhos arquitetônicos absurdos de León Ferrari, espécie de mapa da escala e temporalidade desmedida das grandes cidades, resultantes dos movimentos de êxodo e acumulação acelerados no último século. Por fim, Carla Zaccagnini traz um conjunto de vistas aéreas tomadas para mapear a costa brasileira, vestígio do acervo do Museu da Aeronáutica da Fundação Santos-Dumont, que se pôs em movimento por não poder continuar acomodado em sua sede na Oca, no Parque Ibirapuera.

O segundo núcleo da exposição se organiza em torno da noção de traço ou rastro – não como resto ou ruína, mas como marca viva de passagem, sinal de um corpo, gesto ou história que persiste sem fixar. Traço é aquilo que reverbera, mantendo em tensão tempos, experiências e subjetividades. A instalação de Emmanuel Nassar reúne bandeiras de municípios paraenses coletadas ao longo de uma extensa pesquisa, revelando, em sua justaposição, a instabilidade dos símbolos cívicos e a potência fabulatória da imaginação popular inserida na paisagem. Os retratos de Maureen Bisilliat e Madalena Schwartz, embora distintos em linguagem e contexto, compartilham o desejo de sustentar a alteridade sem reduzi-la: em Bisilliat, a escuta é o que funda a imagem; em Schwartz, o estúdio se torna espaço de performance e afirmação de identidades dissidentes. No núcleo da sala, o corpo emerge como palimpsesto: Hudinilson Júnior experimenta a repetição e o desaparecimento de si por meio da cópia e da expansão da imagem ampliada de sua pele, mais extensa superfície erógena

century. Finally, Carla Zaccagnini brings a set of aerial views taken to map the Brazilian coastline—a vestige from the collection of the Museu da Aeronáutica da Fundação Santos-Dumont [Aircraft Museum of the Santos-Dumont Foundation], which was itself set in motion when it could no longer remain in its headquarters at the Oca, in Ibirapuera Park.

The second group of works in the exhibition is organized around the notion of trace—not as remnant or ruin but as a living mark of passage, a sign of a body, gesture, or history that persists without fixing itself. Trace is that which resonates, keeping times, experiences, and subjectivities in a state of tension. Emmanuel Nassar’s installation gathers flags from Pará municipalities collected through extensive research, revealing, in their juxtaposition, the instability of civic symbols and the fabulatory power of popular imagination embedded in the landscape. The portraits by Maureen Bisilliat and Madalena Schwartz, although distinct in language and context, share the desire to sustain otherness without reducing it: in Bisilliat, listening is what grounds the image; in Schwartz, the studio becomes a space for performance and affirmation of dissident identities. At the core of the room, the body emerges as a palimpsest: Hudinilson Júnior experiments with the self’s repetition and disappearance through copying and expanding the enlarged image of his skin, the body’s largest erogenous surface; Nazareth Pacheco evokes pain in sensitive allegories, producing prostheses and scars that oscillate between wound and protection. In Rafael França, the mirrored and engraved epidermis returns a distorted reflection—a passing image

do corpo; Nazareth Pacheco evoca a dor em alegorias sensíveis, produzindo próteses e cicatrizes que oscilam entre ferida e proteção. Em Rafael França, a epiderme espelhada e gravada devolve um reflexo distorcido – imagem passante sobre vestígio permanente de quem passou. Já em Ivens Machado, a matéria bruta condensa o conflito: cortes, dobras e espessuras corporificam tensões entre normatividade e resistência, implicando o corpo como território de embate e invenção.

Entre esses dois conjuntos, estão três obras que apontam justamente para o espaço do intervalo e da travessia. O impresso de Paulo Bruscky traz procedimentos do poema processo para o circuito da arte correio, e toma a superfície da página como metáfora da extensão que define uma distância. A obra de Anna Bella Geiger se apropria de imagens cartográficas como signo justamente do que não cabe nas convenções de representação do mundo no plano bidimensional dos mapas – seja hoje, seja durante a empreitada colonial de expansão europeia. Já o vídeo de Sara Ramo ensaia, inversamente, a possibilidade de evocar escalas e espaços de expansão e travessia a partir da medida do corpo e do cotidiano.

Ao invés de representar travessias, as obras na exposição *Aqui-lá* fazem do trânsito seu modo de operar: entre materiais, afetos, linguagens e temporalidades, instauram relações que não se encerram na proximidade nem na origem comum, mas se abrem à fricção, ao desvio, ao porvir. Nesse contexto, a arte constitui um campo de escuta e invenção no qual se tornam visíveis os

vestígios do movimento. Esse é também o gesto do *tremor do mundo*, formulado por Édouard Glissant: um modo de perceber e pensar que reconhece a instabilidade como condição primeira da existência. O tremor, para Glissant, não é ruína nem colapso, mas abertura – uma vibração que abala o mundo das fixações e permite que surjam formas outras de estar, de saber e de sentir. Pensar com o tremor é aceitar a coexistência do múltiplo, do opaco, do inacabado. É habitar um mundo em relação contínua, em que cada diferença não separa, mas convoca.

Um museu – e uma exposição – que se deixa atravessar por esse pensamento não opera mais como repositório de verdades ou totalidades. Torna-se organismo relacional e metabólico: permeável a rupturas, ritmos díspares e camadas de tempo. Um campo de ensaio, capaz de escutar o presente em sua instabilidade e de acolher o que ainda não tem forma. *Aqui-lá*, mais do que um título ou um *entre-lugar*, torna-se nome para uma condição: a de ser feito de passagens, traços, desvios – e, sobretudo, de relações que tremem, mas não cedem. Que sobrevivem e se transformam no próprio movimento.

over the permanent vestige of one who has passed through. In Ivens Machado, raw material condenses conflict: cuts, folds, and thicknesses embody tensions between normativity and resistance, implicating the body as a territory of struggle and invention.

Positioned between these two groups are three works that point specifically to the space of interval and crossing. Paulo Bruscky's print brings procedures of process poetry into the mail art circuit, using the page's surface as a metaphor for the extension that defines a distance. Anna Bella Geiger's work appropriates cartographic images as a sign precisely of what does not fit into the conventions that dictate how to represent the world on the two-dimensional plane of maps—whether today or during the colonial enterprise of European expansion. Sara Ramo's video, conversely, rehearses the possibility of evoking scales and spaces of expansion and crossing from the measure of the body and the everyday life.

Rather than representing crossings, the works in the exhibition *Here-Elsewhere* make transit their very mode of operation: between materials, affects, languages, and temporalities, they establish relations that are not confined to proximity or common origin, but instead open themselves to friction, to deviation, and to what is yet to come. In this context, art constitutes a field of listening and invention in which the traces of movement become visible. This is also the gesture of what Édouard Glissant called the *trembling of the world*: a way of perceiving and thinking that recognizes instability as a primary condition of existence. For Glissant, the *trembling* is neither ruin nor collapse: it is openness—a vibration that

shakes the world of fixed meanings and allows other ways of being, knowing, and feeling to arise. Trembling thinking is to accept the coexistence of the multiple, the opaque, the unfinished. It is to inhabit a world in continuous relation, in which each difference does not separate but summons.

A museum—and an exhibition—that allows itself to be traversed by this thinking no longer functions as a repository of truths or totalities. It becomes a relational and metabolic organism: permeable to ruptures, disparate rhythms, and layers of time. A field of rehearsal, capable of listening to the present in its instability and welcoming what has yet to take form. *Here-Elsewhere*, more than a title or an *in-between* place, becomes the name of a condition: one of being made of passages, traces, deviations—and, above all, of relations that tremble but do not yield; that survive and transform in movement itself.

1	A exposição <i>A terra, o fogo, a água e os ventos – Por um Museu da Errância com Édouard Glissant</i> apresenta, pela primeira vez no Brasil, parte significativa do acervo reunido por Édouard Glissant – atualmente conservado no Mémorial ACTe, em Guadalupe. São pinturas, esculturas, gravuras, documentos, cadernos, vídeos e fragmentos de textos e entrevistas que testemunham seus encontros com artistas e intelectuais de diversas partes do mundo, muitos dos quais com quem dialogou ou sobre quem escreveu ao longo de sua trajetória. A mostra articula esse acervo a obras de artistas contemporâneos das Américas, Caribe, África, Europa e Ásia. Aberta		ao público entre setembro de 2025 e janeiro de 2026 no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, a exposição integra a Temporada França-Brasil e conta com apoio do Institut Français. O projeto é realizado em parceria com o Mémorial ACTe (Guadalupe), o Institut du Tout-Monde (Paris) e o Glissant Art Fund (Paris), e prevê ainda uma itinerância internacional no Center for Art, Research and Alliances (Nova York) e um programa de residência artística na Martinica.		3	GLISSANT, Édouard. <i>Beauty and the Beautiful and the Orientation Towards the New Museums</i> . Transcrição e tradução de Manthia Diawara e Terri Geis. Publicado originalmente em vídeo na plataforma Afrodiasporarts, 2011.	5	Errância é um conceito fundamental no pensamento de Édouard Glissant: “A errância não existe exclusivamente quando há exílio, imigração ou expatriação; ela também se dá quando se tem consciência de que só se pode habitar um aqui-lá”. GLISSANT, 2024. Ver: Édouard Glissant. <i>Tratado do Todo-mundo</i> . Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2024.
		2	GLISSANT, Édouard. <i>Tratado do Todo-mundo</i> . Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2024, p. 16.		4	Tal como o traço, o hífen aqui é figura de conexão e distância – une sem fundir, separa sem romper. Recusa a origem como ponto fixo e inscreve uma linguagem do entre, da incompletude, do intervalo. O <i>aqui-lá</i> apresenta-se como gramática da errância.		

1	The exhibition <i>A terra, o fogo, a água e os ventos – Por um Museu da Errância com Édouard Glissant</i> [The Earth, the Fire, the Water, and the Winds: For a Museum of Errantry with Édouard Glissant] presents, for the first time in Brazil, a significant portion of the collection assembled by Édouard Glissant—currently preserved at the Mémorial ACTe in Guadeloupe. It features paintings, sculptures, prints, documents, notebooks, videos, and excerpts from texts and interviews that bear witness to his encounters with artists and intellectuals from different parts of the world, many of whom he conversed with or wrote about throughout his career. The show weaves this collection together with works by contemporary artists from the Americas, the Caribbean, Africa,		Europe, and Asia. Open to the public from September 2025 to January 2026 at Instituto Tomie Ohtake in São Paulo, the exhibition is part of the France-Brazil Season and is supported by the Institut Français. The project is organized in partnership with Mémorial ACTe (Guadeloupe), Institut du Tout-Monde (Paris), and the Glissant Art Fund (Paris), and also includes an international version at the Center for Art, Research and Alliances (New York) and an artist residency program in Martinique.		3	GLISSANT, Édouard. <i>Beauty and the Beautiful and the Orientation Towards the New Museums</i> . Transcribed and translated by Manthia Diawara and Terri Geis. Originally released as a video on the platform Afrodiasporarts, 2011.	5	Errantry is a fundamental concept in Édouard Glissant’s thought: “Errantry does not exist exclusively when there is exile, immigration, or expatriation; it also occurs when one becomes aware that one can only inhabit a here-elsewhere.” GLISSANT, 2024. See: Édouard Glissant. <i>Tratado do Todo-mundo</i> . Translated into Portuguese by Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2024. Originally published as <i>Traité du Tout-monde</i> .
		2	GLISSANT, Édouard. <i>Tratado do Todo-mundo</i> . Translated into Portuguese by Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2024, p. 16. Originally published as <i>Traité du Tout-monde</i> .		4	Just as the trace, the hyphen here is a figure of connection and distance—joining without merging, separating without breaking. It rejects origin as a fixed point and inscribes a language of the in-between, of incompleteness, of the interval. <i>Here-Elsewhere</i> presents itself as a grammar of errantry.		



Aqui-lá, entre-lugar e alteridade na arte moderna

CAUÊ ALVES, GABRIELA GOTODA

Here-Elsewhere, In-Between,
and Alterity in Modern Art

Em muitos momentos da história, a arte moderna brasileira foi atravessada por relações diretas com o exterior, em contextos decisivos para o seu reconhecimento e consolidação nacional. Basta retomarmos as exposições que marcaram seu suposto início: a mostra, em 1914, do lituano-brasileiro Lasar Segall, que fundou o grupo secessionista de Dresden, na Alemanha; a exposição de Anita Malfatti, em 1917, após anos de estudos e treinamento em Berlim e Nova York; e a Semana de Arte Moderna de 1922, que incluiu imigrantes como o suíço-brasileiro John Graz e os ítalo-brasileiros Victor Brecheret e Zina Aita. E devemos considerar, também, a intensa articulação e interação entre os mais modernos centros urbanos da Europa e dos Estados Unidos e os artistas, críticos e demais agentes do modernismo brasileiro, que deram origem a instituições como o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo) e a movimentos artísticos, como o Manifesto Antropófago e o construtivismo.

Na década de 1940, após o fim da Segunda Guerra Mundial, Ciccillo Matarazzo, fundador do MAM São Paulo, formou uma expressiva coleção com vários dos maiores nomes das vanguardas modernistas, através de viagens, contatos e ampla circulação, tanto na Europa quanto na América do Norte. Para a fundação do museu, Matarazzo – sobrinho e herdeiro de um imigrante italiano, magnata industrial de São Paulo – contou com a colaboração direta de Nelson Rockefeller, que, como presidente do Museu de Arte Moderna (MoMA), em Nova York, firmou acordos entre as duas instituições e doou, em 1946, quatorze obras a Matarazzo, como gesto embrionário para a criação de um museu de arte moderna no Brasil.

27

At many moments in history, Brazilian modern art has been shaped by direct relationships with the international landscape, in contexts that were decisive for its recognition and consolidation at the national level. We need only recall the exhibitions that marked its supposed beginnings: the 1914 show by Lithuanian-Brazilian artist Lasar Segall, founder of the Dresden Secession Group in Germany; the 1917 exhibition by Anita Malfatti, following years of study and training in Berlin and New York; and the Modern Art Week of 1922, which included immigrants such as Swiss-Brazilian John Graz and Italian-Brazilians Victor Brecheret and Zina Aita. We must also consider the intense articulation and interaction between Brazilian modernism's artists, critics, and cultural agents and the most modern urban centers of Europe and the United States—connections that gave rise to institutions such as the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo] (MAM São Paulo) and to artistic movements such as the Anthropophagic Manifesto and Constructivism.

In the 1940s, after the end of World War II, Ciccillo Matarazzo, founder of MAM São Paulo, built a significant collection featuring several of the modernist avant-garde's leading names through his travels, personal connections, and wide circulation across both Europe and North America. For the museum's founding, Matarazzo—nephew and heir of an Italian immigrant and industrial magnate in São Paulo—relied on the direct collaboration of Nelson Rockefeller, then president of the Museum of Modern Art (MoMA) in New York. Rockefeller established agreements between the two institutions and, in 1946, donated fourteen artworks to

O MAM São Paulo foi fundado dois anos depois, com essa doação incorporada àquela primeira coleção,¹ que testemunhou e reuniu grandes obras de um período que ainda repercute na história da arte moderna brasileira. As primeiras seis edições da Bienal de São Paulo, realizadas pelo MAM, não apenas possibilitaram, no Brasil, a presença de importantes nomes da arte moderna internacional – como Pablo Picasso, Wassily Kandinsky e Alexander Calder –, como também promoveram o encontro do público local com essas produções crescentemente globais, que incluíam, ainda, as representações nacionais que ali se inseriam.

A partir desses encontros, ao longo dos anos 1950 e 1960, foi cultivado aqui um ambiente artístico de grande efervescência, que, assim como nas décadas de 1920, 30 e 40, colocou a produção local em relação a questões do exterior do país, mas em uma dinâmica de mútua relevância global. Diferentemente daquelas décadas iniciais – quando artistas e críticos buscavam encontrar formas e imagens próprias da identidade brasileira, afirmando-a como única –, os encontros instaurados pelas Bienais deslocaram essa preocupação para uma renovação da produção nacional atenta às últimas realizações da arte internacional, sem a pretensão de se afirmar como diferente, mas, sim, de integrar o palco global de circulação artística, que se consolidou definitivamente nas últimas décadas do século 20.

No campo da arte contemporânea e da crítica cultural, a tensão entre o “aqui” e o “lá” remete à migração, ao deslocamento, e à dificuldade de estar em dois lugares ao mesmo tempo – fisicamente em um país e culturalmente em outro. Parte dos artistas que integram a exposição que registramos aqui viveu ou vive

essa contradição. Mais do que isso, muitos participam de uma identidade híbrida, que engloba tradições culturais distintas, de outros territórios físicos e simbólicos. As obras presentes na mostra, em sua maioria produzidas no final do século 20, evocam espaços que surgem a partir de uma série de trocas e contatos, menos devido a migrações e deslocamentos forçados, e mais por causa de viagens, residências artísticas e deslocamentos espontâneos.

Se, até a década de 1950, artistas brasileiros iam para a Europa ou os Estados Unidos em busca de atualização estética e novas referências, outros chegavam no Brasil fugindo de guerras. Na segunda metade do século 20, os deslocamentos para o exterior se deram de modo mais igualitário, a partir de uma compreensão do mundo mais descentralizada, quando a arte brasileira já tinha se constituído de modo mais independente e olhava menos para fora. Isso não significa que a categoria de arte latino-americana deixou de ser vista como inferior nos grandes mercados globais; mas, ao menos dos anos 1990 para cá, a produção artística contemporânea, ao mesmo tempo que reconhece seu enraizamento, seus vínculos territoriais e culturais, não é produzida de modo isolado. Ou seja, é possível estar aqui e lá – participar da cena artística internacional sem ignorar fatores históricos e geográficos nacionais e sem se submeter ao mundo hegemônico.

Referências a artistas e culturas de outras nações ou grupos aparecem no interior de obras contemporâneas, mas isso não enfraquece o lugar de fala e a afirmação de identidades locais, como nas obras de Emmanuel Nassar e Lourival Cuquinha, que marcam, de modos diferentes, presenças expressivas na exposição.

Matarazzo as an embryonic gesture toward the creation of a museum of modern art in Brazil. MAM São Paulo was founded two years later, incorporating this donation into its first collection,¹ which witnessed and brought together major works from a period that continues to resonate in the history of Brazilian modern art. The first six editions of the São Paulo Biennial, organized by MAM, not only made possible the presence in Brazil of major figures of international modern art—such as Pablo Picasso, Wassily Kandinsky, and Alexander Calder—but also fostered encounters between local audiences and these increasingly global productions, including the national representations featured in the events.

From these encounters, throughout the 1950s and 1960s, a highly vibrant artistic environment was cultivated here: one that—much like in the 1920s, ’30s, and ’40s—positioned local production in relation to issues beyond Brazil’s borders, yet within a dynamic of mutual global relevance. Unlike those early decades—when artists and critics sought to find forms and images unique to Brazilian identity, asserting its singularity—the encounters established by the Biennials shifted this concern toward renewing national production with a close eye on the latest achievements in international art. Rather than aiming to affirm itself as different, the idea then was to integrate Brazilian art into the global stage of artistic circulation, which was definitively consolidated in the last decades of the 20th century.

In the field of contemporary art and cultural criticism, the tension between “here” and “elsewhere” refers to migration, to displacement, and to the difficulty of being in two places at once—physically in one country and culturally in another.

Some of the artists featured in the exhibition have lived or continue to live with this contradiction. More than that, many participate in a hybrid identity, which encompasses distinct cultural traditions from other physical and symbolic territories. The works in the show, most of which were produced mainly at the end of the 20th century, evoke spaces that arise from a series of exchanges and contacts—less due to forced migrations and displacements, and more because of travel, artist residencies, and spontaneous movements.

If, until the 1950s, Brazilian artists traveled to Europe or the United States in search of aesthetic discoveries and new references, other artists came to Brazil fleeing wars. In the second half of the 20th century, movements abroad became more balanced, based on a more decentralized understanding of the world, when Brazilian art had already established itself more independently and looked less outward. This does not mean that the category of Latin American art ceased to be seen as inferior in the major global markets, but at least since the 1990s, contemporary artistic production, while recognizing its rootedness and territorial and cultural ties, has not been produced in isolation. In other words, it is possible to be both here and elsewhere—to participate in the international art scene without ignoring national historical and geographic factors, and without submitting to the hegemonic world.

References to artists and cultures from other nations or groups appear within contemporary artworks, but this does not weaken the speaking place nor the affirmation of local identities, as seen in the works of Emmanuel Nassar and Lourival Cuquinha, who mark expressive presences in different ways throughout

Enquanto Nassar aborda a singularidade das bandeiras das cidades de seu estado natal – instalando-as sobre as paredes do espaço expositivo como manifesto de identidades que, apesar de brasileiras, podem ser desconhecidas para o público paulista –, Cuquinha apresenta retratos de vendedores ambulantes de São Paulo que compartilham um dado comum em suas vidas: são imigrantes, falam outras línguas, e sua condição informal aponta para o fator negativo primordial de qualquer migração – a impossibilidade de permanecer onde naturalmente se pertence.

Não é por acaso que essas duas obras orientam as salas da exposição: elas constituem uma espécie de pano de fundo para os espaços expositivos. Se, na primeira, a instalação de Cuquinha envolve trabalhos em que estão incorporadas reflexões sobre imigração, diáspora, deslocamentos físicos e simbólicos, para dentro ou para fora, na segunda sala, a obra de Nassar circunda outras que se relacionam com a afirmação de identidades e a tensão entre corpos.

O que é perceptível na exposição e na coleção do MAM é que a pluralidade tem sido valorizada na arte, assim como as diferenças e os *entre-lugares*, o que faz com que muitas obras resistam à diluição ao integrarem o circuito nacional e internacional. O *aqui-lá* trata também da relação entre o eu e o outro, ou seja, da alteridade. Um eu só existe em relação a um outro, e esse outro não pode ser a negação do eu, mas ao contrário, é o que permite que o eu seja constituído, é quem lhe dá sentido por vias relacionais. Em vez de uma identidade fixa e essencialista, o eu é, acima de tudo, uma relação, um encontro com o outro que jamais poderia ser reduzido a um mero objeto.

the exhibition. While Nassar addresses the uniqueness of municipal flags from his home state—installing them on the exhibition space walls as a manifesto of identities that, though Brazilian, may be unknown to the São Paulo audience—Cuquinha presents portraits of street vendors from São Paulo who share a common aspect of their lives: they are immigrants, they speak other languages, and their informal status points to the primary negative factor of any migration—the impossibility of remaining where one naturally belongs.

It is no coincidence that these two works guide the exhibition’s thematic axes—they form a kind of backdrop for the exhibition spaces. In the first gallery, Cuquinha’s installation surrounds works that incorporate reflections on immigration, diaspora, and both physical and symbolic displacements—whether inward or outward. In the second gallery, Nassar’s work encircles other ones that engage with the affirmation of identities and the tension between bodies.

What is evident in the exhibition and in MAM’s collection is that plurality has long been valued in art, as have differences and *in-between* spaces, which ensures that many works resist dilution when they enter both national and international circuits. *Here-Elsewhere* also addresses the relationship between the self and the other—that is, alterity. The self exists only in relation to the other, and this other cannot be the negation of the self; on the contrary, it is what enables the self to be constituted, giving it meaning through relational pathways. Rather than a fixed, essentialist identity, the self is, above all, a relationship—an encounter with the other that can never be reduced to a mere object.

A noção de alteridade exige uma constante transformação das ideias que fazemos de nós mesmos, já que é no contato com o outro, na convivência com outras culturas, que nossas identidades se constituem. Isso quer dizer que, inevitavelmente, há uma cumplicidade entre o eu e o outro na medida em que a alteridade invade as fronteiras do eu, do corpo e do espaço que habitamos. Para os outros, o meu eu também é outro; meu sotaque, que para mim soa natural, é compreendido pelo outro como uma característica regional ou nacional que não é a dele. A arte contemporânea produzida no Brasil nas últimas décadas talvez tenha um sotaque que não é evidente, ou, melhor, uma multiplicidade de sotaques que a faz rica e permite dialogar com outros de igual para igual. Os artistas presentes na mostra participam de uma rede em constante movimento, que se constrói justamente a partir do estar *aqui* com os ecos do *lá*, e vice-versa.

As obras de *Aqui-lá* podem ser compreendidas como o ponto de encontro, o cruzamento, na medida em que a arte torna possível a intersubjetividade. A arte é o campo onde se dão as interseções do eu com o outro, lugar das relações entre aqui e lá. Afinal, o movimento e o deslocamento são parte da história humana. No entanto, nos últimos tempos, com os avanços da extrema-direita no mundo, as dificuldades de deslocamento físico aumentaram devido às políticas anti-imigração, sancionadas principalmente pelos países hegemônicos. Tudo se passa como se o distanciamento físico fosse a norma, numa era em que videochamadas e redes sociais nos vendem uma ideia de proximidade e encurtamento de distâncias que não se realiza completamente.

The notion of alterity demands a constant transformation of the ideas we hold about ourselves, since it is through contact with the other—through coexistence with other cultures—that our identities take shape. This means that, inevitably, there is a certain complicity between the self and the other, insofar as alterity crosses the borders of the self, of the body, and of the space we inhabit. For others, my self is also an other; my accent, which sounds natural to me, is perceived by the other as a regional or national trait that is not their own. Contemporary art produced in Brazil in recent decades may carry an accent that is not immediately evident—or better yet, a multiplicity of accents that enriches and enables it to engage in dialogue with others on equal terms. The artists featured in the exhibition take part in a network that is in constant motion, built precisely on being *here* with the echoes of *elsewhere*—and vice versa.

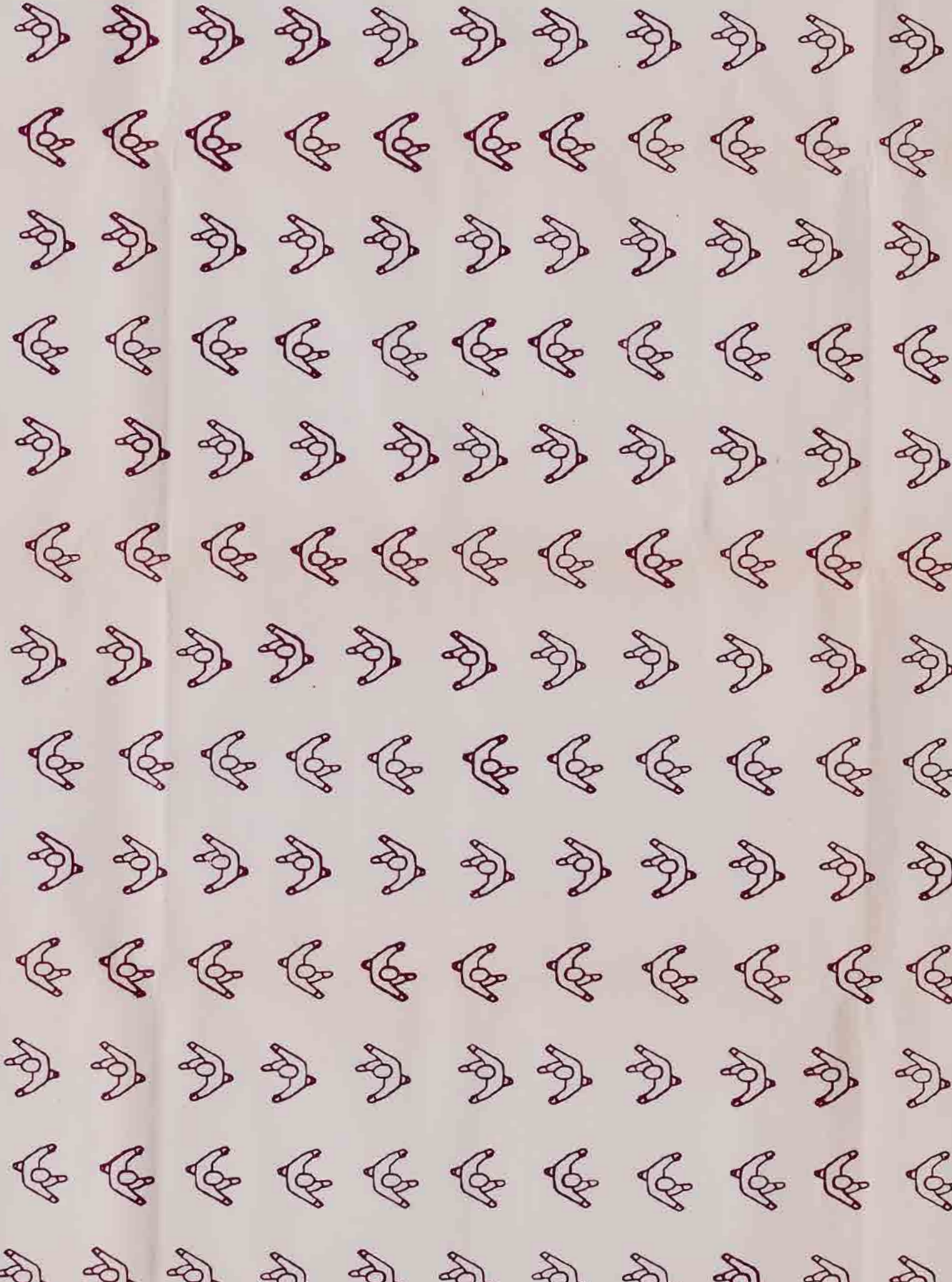
The works in *Here-Elsewhere* can be understood as meeting points or crossings, since art makes intersubjectivity possible. Art is the field where the intersections between the self and the other take place—the space of relations between here and elsewhere. After all, movement and displacement are part of human history. Yet in recent times, with the global rise of the far right, physical displacement has become increasingly difficult due to anti-immigration policies, sanctioned mainly by hegemonic countries. It is as if physical distance had become the norm in an age when video calls and social media sell us an idea of proximity and shortening of distances—an idea that never fully materializes.

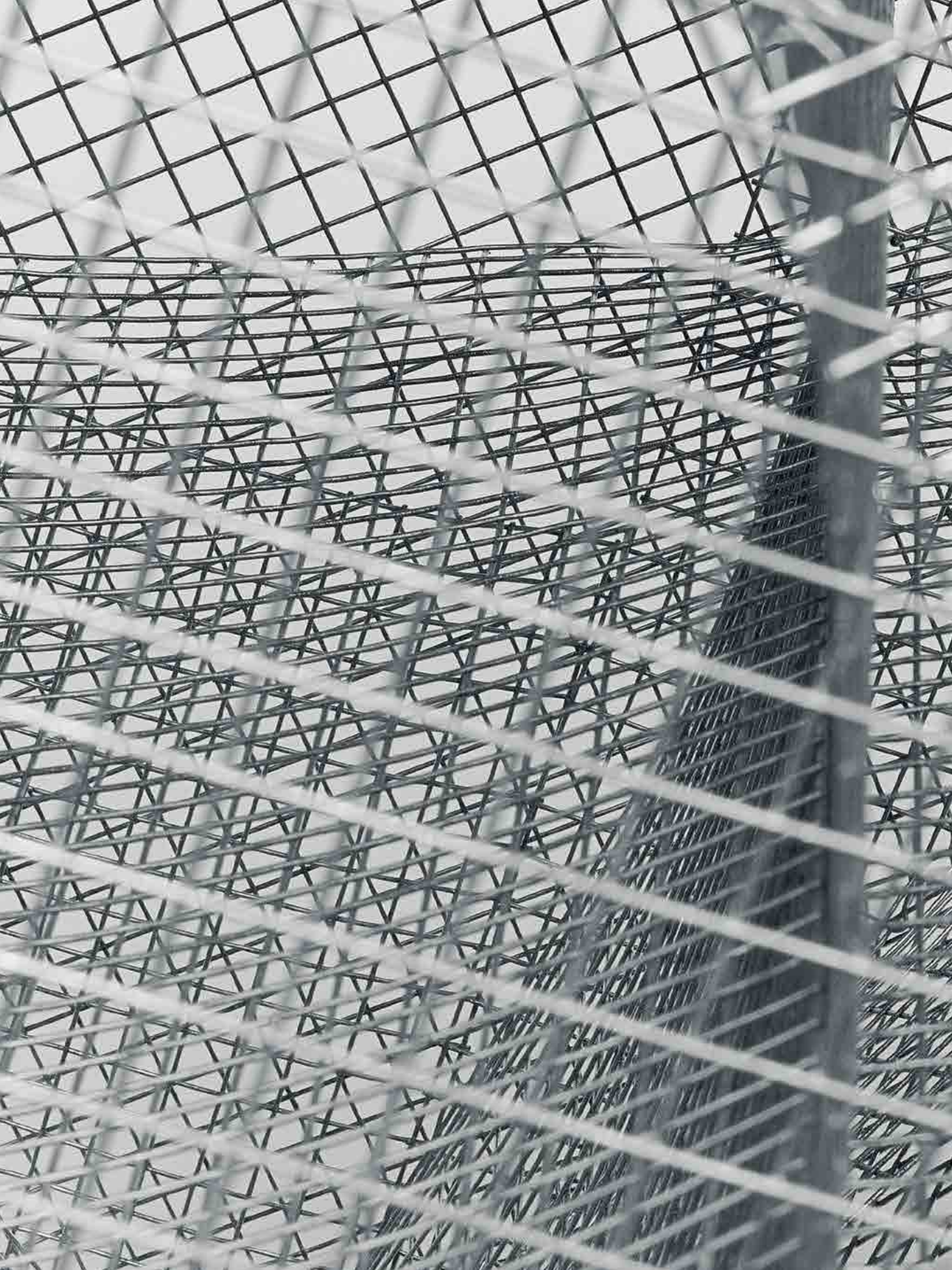
1 Em 1963, Matarazzo doou a primeira coleção formada pelo MAM à Universidade de São Paulo (USP). Por esse motivo, as obras da doação Rockefeller e a maior parte da coleção inicial do MAM hoje pertencem ao Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP).

1 In 1963, Matarazzo donated the first collection assembled by MAM to the Universidade de São Paulo [University of São Paulo] (USP). For this reason, the works from the Rockefeller donation, along with most of MAM's initial collection, now belong to the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo [Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo] (MAC USP).

na página ao lado [on the opposite page]
León Ferrari, *Escritura* [Deed], 2007
(detalhe [detail]). Ver [See] p. 55

na página seguinte [on the next page]
Lydia Okumura, *Cubo* [Cube], 1984
(detalhe [detail]). Ver [See] p. 71





Artistas

**ANNA BELLA GEIGER
CARLA ZACCAGNINI
EMMANUEL NASSAR
HUDINILSON JÚNIOR
IVENS MACHADO
JUDITH LAUAND
LEÓN FERRARI
LÍVIO ABRAMO
LOTHAR CHAROUX
LOURIVAL CUQUINHA
LYDIA OKUMURA
MADALENA SCHWARTZ
MAUREEN BISILLIAT
MEGUMI YUASA
NAZARETH PACHECO
PAULO BRUSCKY
RAFAEL FRANÇA
SARA RAMO**

35

Artists

O questionamento da cartografia está presente em diversas obras de Anna Bella Geiger. A artista recorre a mapas para refletir sobre representações de territórios e culturas, assim como para problematizar a noção de fronteira. Suas gravuras mesclam diversas técnicas, como água-tinta, água-forte, fotocópia e serigrafia, além de desenhos e colagens sobre papel. Elas contribuem para que o lugar do Brasil e da América Latina nos mapas, tanto do ponto de vista cultural quanto político, possa ser repensado. Em muitas de suas obras, a noção de identidade nacional brasileira é discutida a partir da relação

entre territórios geográficos e seus vínculos com a cultura. As representações cartográficas tradicionais se revelam carregadas de interesses políticos e ideológicos. As deformações nos mapas, seus meridianos e paralelos não são casuais, mas traduzem poderes geopolíticos, interesses e hierarquias. Ou seja, os mapas de Anna Bella Geiger chamam atenção para o modo como a cartografia – além de ser um instrumento de domínio do espaço –, ao representar relevos, continentes e mares, pode reordenar simbolicamente as maneiras de imaginar o mundo e as relações de poder contidas nele.

Brasil, 1500-1996

1996

Anna Bella Geiger

Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1933



A critical approach to cartography runs through several works by Anna Bella Geiger. The artist uses maps to reflect on how territories and cultures are represented, as well as to challenge the very notion of borders. Her prints combine various techniques such as aquatint, etching, photocopy, and screen printing, along with drawings and collages on paper. These works aimed to rethink the place of Brazil and Latin America on maps, both culturally and politically. In many of her works, the notion of Brazilian national identity is discussed through the relationship between geographic

territories and their cultural ties. Traditional cartographic representations reveal themselves to be loaded with political and ideological interests. The distortions in maps—in their meridians and parallels—are not accidental: they reflect geopolitical powers, interests, and hierarchies. Ultimately, by representing topographic features, continents, and seas, Anna Bella Geiger's maps draw attention to how cartography—beyond being an instrument for spatial domination—can symbolically reorder the way the world is imagined and the power relations contained within it.

Brazil, 1500-1996

A prática de Carla Zaccagnini articula pesquisa e escrita, voltando-se principalmente aos bastidores do circuito artístico – seus modos de circulação, negociação e memória – e às estruturas institucionais e discursivas que moldam o que pode ser visto, dito e lembrado.

Na exposição, é apresentada a obra *Panorama* (2001), concebida originalmente para o 27º Panorama da Arte Brasileira – mostra marcada pela crítica institucional e pelo engajamento com questões sociopolíticas. Na ocasião, Zaccagnini exibiu ampliações de fotografias aéreas do litoral brasileiro, realizadas com fins militares na década de 1930. Os negativos pertenciam ao extinto Museu da Aeronáutica da Fundação Santos-Dumont, então localizado na Oca – prédio disputado pelo MAM São Paulo,

organizador da mostra. O trabalho evidencia relações entre território, poder e visualidade, ao mesmo tempo em que explicita os embates por espaço e narrativa no circuito institucional da arte. O projeto previa também a inclusão de uma reportagem sobre o papel de Edegar Cid Ferreira na remoção do museu da Oca – elemento vetado pela direção jurídica. Esse episódio, assim como outros documentos e decisões não visíveis ao público, integra o que a artista chama de “camadas textuais”: negociações e fricções que constituem a obra, mesmo quando ausentes de sua materialidade final. *Panorama* expõe disputas invisíveis da arte moderna brasileira e ressoa com *Aqui-lá*. Entre memórias, territórios e pertenças, provoca: quem narra a história – e a partir de onde?

Panorama

Carla Zaccagnini

Buenos Aires, Argentina, 1973

Carla Zaccagnini’s practice weaves together research and writing, focusing primarily on the backstage of the art circuit—its modes of circulation, negotiation, and memory—and on the institutional and discursive structures that shape what can be seen, said, and remembered.

The exhibition presents *Panorama* (2001), originally conceived for the 27th Panorama of Brazilian Art—a show marked by institutional critique and engagement with sociopolitical issues. On that occasion, Zaccagnini displayed enlarged aerial photographs of the Brazilian coastline, originally taken for military purposes in the 1930s. The negatives belonged to the now-defunct Museu da Aeronáutica da Fundação Santos-Dumont [Aircraft Museum of the Santos-Dumont Foundation], which was then housed in the

Oca—a building claimed by MAM São Paulo, the organizer of the show. The work reveals connections between territory, power, and visuality, while also making explicit the disputes over space and narrative within the institutional art circuit. The project also included a news report on Edegar Cid Ferreira’s role in the museum’s removal from the Oca—an element vetoed by the legal department. This episode, along with other documents and decisions invisible to the public, is part of what the artist calls “textual layers”: negotiations and frictions that constitute the work, even when absent from its final material form. *Panorama* exposes the invisible disputes of modern Brazilian art and resonates with *Here-Elsewhere*. Moving between memories, territories, and belongings, it asks: Who tells the history—and from where?





Emmanuel Nassar desenvolve sua prática explorando a linguagem da pintura e da montagem a partir de elementos gráficos do cotidiano, como placas comerciais, estandartes, faixas e logotipos. Sua obra dialoga com a linguagem visual de Belém e da Amazônia, atenta às materialidades, cores e formas usadas por ribeirinhos, feirantes, ambulantes, serralheiros, barqueiros, além daquelas presentes em diversas celebrações e cultos. Observador atento, Nassar produz objetos, pinturas e instalações como forma de anotação e reelaboração de seu entorno, muitas vezes se valendo de recursos compositivos da história da arte moderna.

Bandeiras (1998) é uma instalação composta por 123 bandeiras de municípios do Pará. O trabalho demandou uma complexa mobilização

para alcançar todos os exemplares reunidos; uma busca movida pelo interesse do artista em observar como as bandeiras paraenses elegeam e combinam cores intensas, valendo-se de brasões que fundem heráldicas de origem portuguesa com elementos da paisagem amazônica – como peixes, árvores e rios –, o que evidencia a sobreposição de camadas coloniais e locais.

A instalação foi apresentada pela primeira vez no MAM São Paulo em 1998. As bandeiras, justapostas e sem identificação, tomam as paredes do espaço como um grande mural. Ao eliminar a legenda que identificaria cada município, Nassar desloca o foco da representação institucional para uma experiência visual de tradução, imaginário e captura de um território.

Emmanuel Nassar

Capanema, PA, Brasil, 1949

Emmanuel Nassar develops his practice by exploring the language of painting and collage using everyday graphic elements such as commercial signs, banners, flags, and logos. His work engages with the visual language of Belém, capital of the state of Pará, and of the Amazon region, attentive to the materials, colors, and shapes used by riverside communities, market vendors, street sellers, locksmiths, boatmen, as well as those found in various celebrations and religious rites. A keen observer, Nassar produces objects, paintings, and installations as a form of recording and reinterpreting his surroundings, often employing compositional strategies from the history of modern art.

Bandeiras [Flags] (1998) is an installation made up of 123 flags from municipalities in Pará.

The work required a complex mobilization to gather all the flags; a quest driven by the artist's interest in observing how Pará's flags select and combine vivid colors as it uses coats of arms that blend Portuguese heraldry with elements of the Amazonian landscape—such as fish, trees, and rivers—revealing the layering of colonial and local histories.

The installation was first presented at MAM São Paulo in 1998. The flags, placed side by side and without labels, cover the walls of the gallery as a large mural. By removing the information identifying each municipality, Nassar shifts the focus from institutional representation to a visual experience of translation, imagination, and the capturing of a territory.

Bandeiras (detalhe)



Flags (detail)



A obra de Hudinilson Júnior articula corpo, imagem e desejo como vetores de uma investigação persistente sobre o autorretrato e suas implicações políticas. Por meio de colagens, cadernos, performances e fotocópias, o artista construiu um vocabulário visual íntimo e insurgente, no qual a repetição, a fragmentação e a duplicação do corpo se tornam estratégias de reinvenção de si. Ao tensionar fronteiras entre o público e o privado, o visível e o censurado, sua obra atua como forma de rebelião subjetiva em tempos de repressão – seja ela política ou moral.

Narcisse/gesto I (1984), apresentada na exposição *Aqui-lá*, retoma o mito de Narciso não como espelho da vaidade, mas como figura fundadora de um desejo de ver a si mesmo – e, ao mesmo tempo, de desaparecer no próprio gesto de se ver. Aqui, o autorretrato é fricção: entre o íntimo e o político, entre o corpo e sua reprodução técnica. O gesto repetido torna-se uma ação performática, na qual a identidade não se fixa, mas se insinua como forma em trânsito. Hudinilson propõe a imagem como zona de errância: um lugar onde o sujeito se perde, se reinventa e se espalha pela ampliação desmedida de sua pele, seus poros e seus pelos.

Narcisse/gesto I (detalhe)

1984

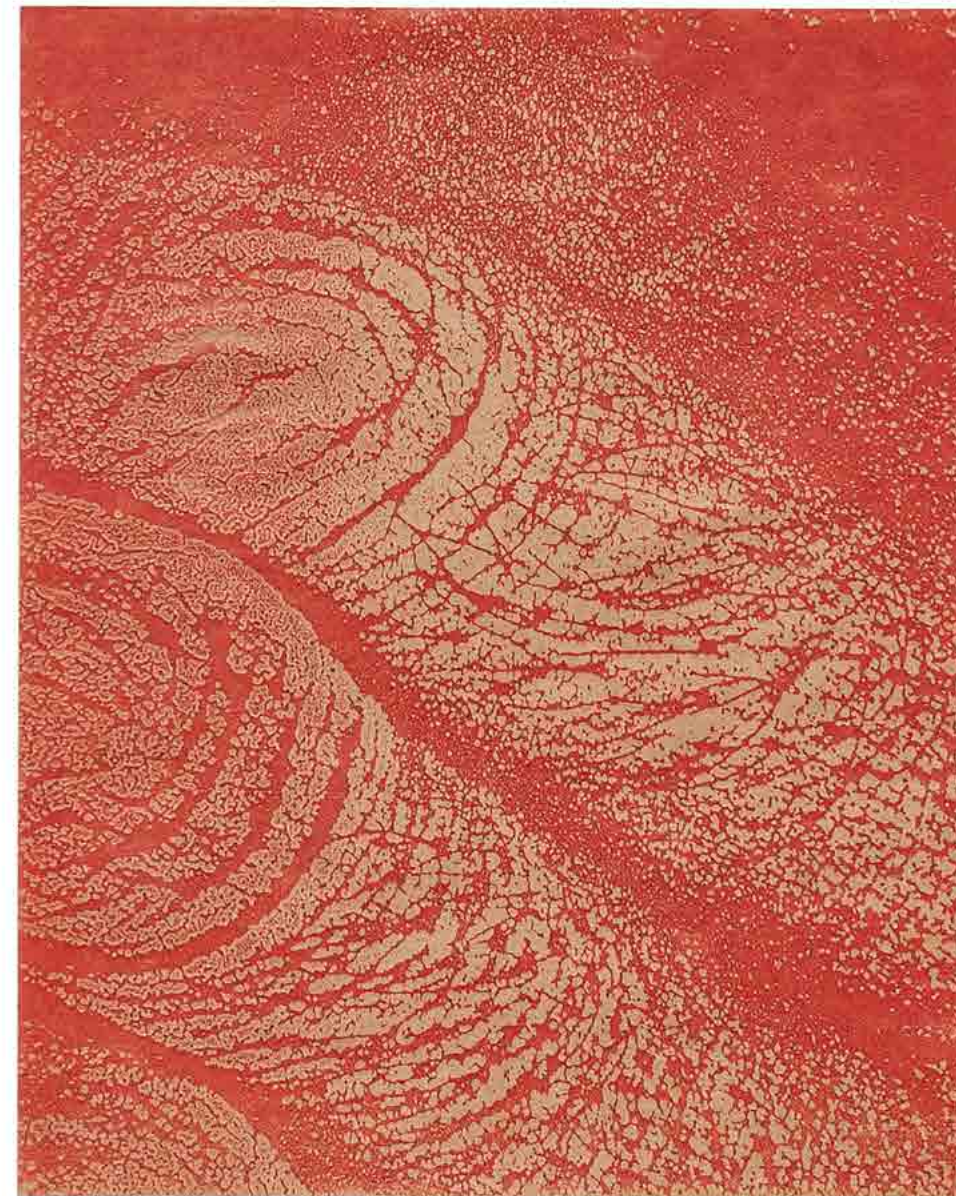
Hudinilson Júnior

São Paulo, SP, Brasil, 1957–2013

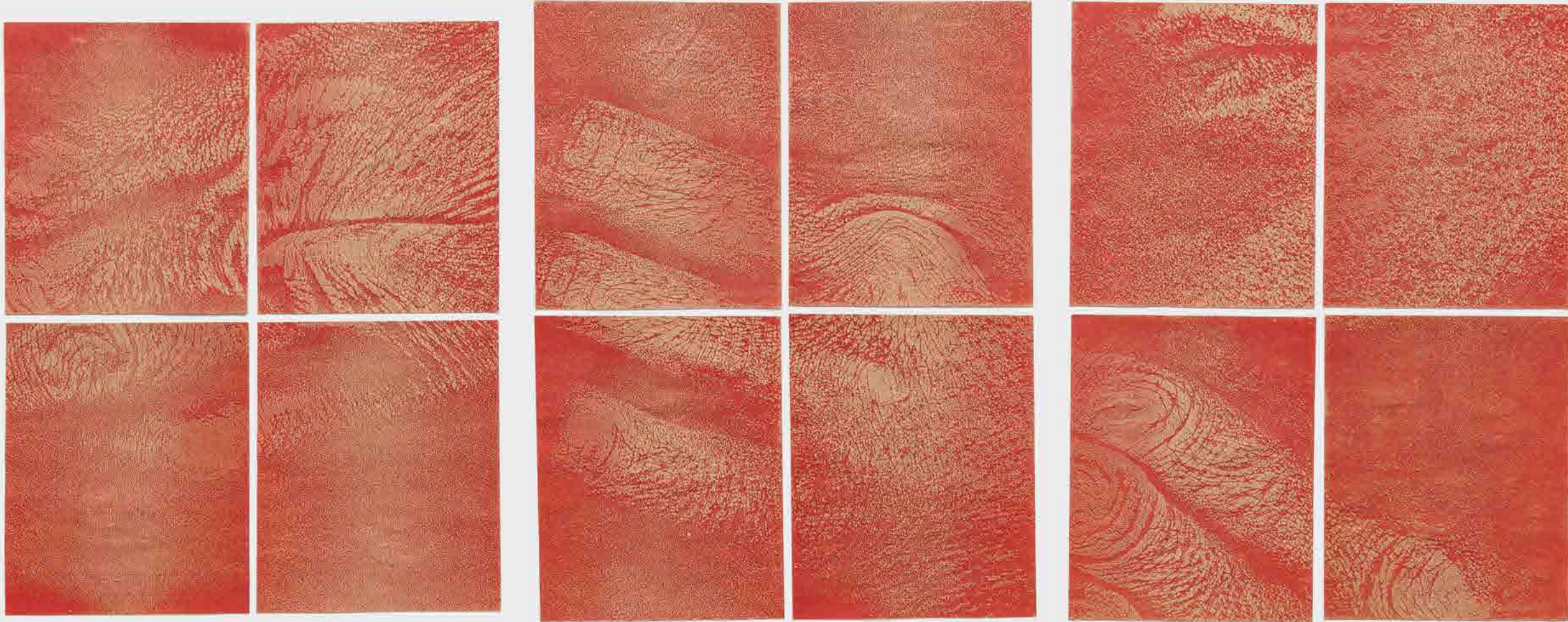
Hudinilson Júnior's work articulates body, image, and desire as vectors in a persistent investigation of self-portraiture and its political implications. Through collages, notebooks, performances, and photocopies, the artist constructed an intimate and insurgent visual vocabulary in which repetition, fragmentation, and duplication of the body become strategies for self-reinvention. By challenging the boundaries between public and private, visible and censored, his work acts as a form of subjective rebellion in times of repression—whether political or moral.

Narcisse/gesto I [Narcissus/Gesture I] (1984), featured in the exhibition *Here-Elsewhere*,

revisits the myth of Narcissus not as a mirror of vanity but as a founding figure of the desire to see oneself—and, simultaneously, to disappear in the very act of seeing. Here, the self-portrait is friction: between the intimate and the political, between the body and its technical reproduction. The repeated gesture becomes a performative act in which identity is not fixed, but rather insinuated as a form in transit. Hudinilson proposes the image as a zone of errantry: a place where subjects lose themselves, reinvent themselves and disperse through the exaggerated magnification of their skin, pores, and hair.



Narcissus/Gesture 1 (detail)



Radicado no Rio de Janeiro desde a década de 1960, Ivens Machado iniciou sua carreira na década seguinte, com contundentes participações em mostras institucionais, como a Bienal de São Paulo de 1973, onde expôs um conjunto de obras inquietantes – espécies de embrulhos brancos que remetiam a corpos contorcidos, integralmente amarrados por camisas de força. No contexto de estado de exceção mantido pela ditadura militar, essa intervenção podia ser lida como alegoria política. No entanto, no conjunto de sua produção artística, essa mesma obra aparece como prenúncio de um interesse recorrente pela alusão a formas corporais indeterminadas, associáveis à dor, à ameaça e à proteção perante a sociedade e, também, às dinâmicas fugidias do desejo.

Ivens Machado

Based in Rio de Janeiro since the 1960s, Ivens Machado began his career in the following decade with powerful participations in institutional exhibitions such as the 1973 São Paulo Biennial, where he presented a series of unsettling works—white bundles that evoked contorted bodies, fully bound by straitjackets. In the context of the state of exception maintained by the military dictatorship, this intervention could be read as a political allegory. However, within the broader scope of his entire artistic production, this same work appears as a precursor to a recurring interest in alluding to indeterminate bodily forms—associated with pain, threat, and the need for protection from society, as well as with the fleeting dynamics of desire.

O maior conjunto de obras de Ivens Machado consiste em esculturas feitas de concreto, ocasionalmente combinadas a outros materiais recorrentes na construção civil brasileira, como vergalhões, cacos de vidro e pó xadrez. A obra de 1987 apresentada na exposição é um trabalho exemplar desse conjunto: composta por uma massa central de concreto aparente, pigmentada em um tom avermelhado na área de onde despontam vergalhões torcidos. Sem adotar uma figuração explícita, a obra evoca sensações corpóreas e sugere analogias com emoções em seu estado bruto. Em *Aqui-lá*, a escultura pode ser vista como um signo do que há de intraduzível na presença de si e do outro.

Florianópolis, SC, Brasil, 1942
Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 2015

Machado's largest body of work consists of concrete sculptures, occasionally combined with other materials commonly found in Brazilian civil construction, such as rebar, shards of glass, and powdered tile pigment. The 1987 work presented in the exhibition is a representative piece from this group: composed of a central mass of exposed concrete, pigmented with a reddish tone in the area from which twisted rebar protrudes. Without adopting explicit figuration, the work evokes corporeal sensations and suggests analogies with raw emotional states. In *Here-Elsewhere*, the sculpture can be seen as a sign of what is untranslatable in the presence of self and other.

Sem título

1987



Untitled

Judith Lauand foi a única mulher a integrar o Grupo Ruptura, núcleo fundador da arte concreta no Brasil. Formada pela Escola de Belas Artes de Araraquara, mudou-se para São Paulo no início dos anos 1950, onde atuou como monitora na 2ª Bienal de São Paulo e passou a conviver com artistas como Geraldo de Barros e Alexandre Wollner. Convidada por Waldemar Cordeiro, aderiu ao concretismo em 1954, expandindo os limites da arte concreta por meio de uma obra marcada pelo rigor formal, pela experimentação e pelos atravessamentos políticos.

A obra de 1965 apresentada em *Aqui-lá*, é uma composição que sintetiza sua abordagem geométrica precisa, em que planos de cor, linhas

e formas circulares se articulam em um tenuous equilíbrio. A presença do círculo – figura rara na ortodoxia concreta – indica a liberdade com que Lauand lidava com os códigos do movimento, imprimindo dinamismo e subjetividade às suas composições. Em muitas de suas obras dessa época, a artista cria relações rítmicas entre figura e fundo, explorando contrastes cromáticos e pequenas variações que provocam instabilidade óptica. Sua trajetória, no entanto, ultrapassa o concretismo: a partir dos anos 1970, Lauand passou a incorporar objetos cotidianos às telas e a abordar temas ligados à repressão, à sexualidade e ao papel da mulher na sociedade brasileira, com um retorno frequente à representação.

Judith Lauand

Pontal, SP, Brasil, 1922
São Paulo, SP, Brasil, 2022

Judith Lauand was the only woman to join the Ruptura Group, which founded Concrete art in Brazil. Graduated from the Escola de Belas Artes de Araraquara [Araraquara School of Fine Arts], she moved to São Paulo in the early 1950s, where she worked as a monitor at the 2nd São Paulo Biennial and came to associate with artists such as Geraldo de Barros and Alexandre Wollner. Invited by Waldemar Cordeiro, she embraced Concretism in 1954, expanding the boundaries of Concrete art through a practice marked by formal rigor, experimentation, and political influences.

The 1965 work presented in *Here-Elsewhere* is a composition that synthesizes her precise geometric approach, in which planes of color,

lines, and circular forms articulate in a delicate balance. The presence of the circle—a rare figure in Concrete orthodoxy—signals the freedom with which Lauand handled the movement's codes, imparting dynamism and subjectivity to her compositions. In many works from this period, the artist creates rhythmic relations between figure and ground, exploring chromatic contrasts and subtle variations that provoke optical instability. Her trajectory, however, goes beyond Concretism: from the 1970s onward, Lauand began incorporating everyday objects into her canvases and addressing themes linked to repression, sexuality, and the role of women in Brazilian society, frequently returning to representation.

Sem título

1965



Untitled

León Ferrari tem o deslocamento como dado central de sua trajetória: nascido na Argentina, foi autodidata e passou alguns anos na Itália na década de 1950, trabalhando principalmente com escultura; após retornar à sua terra natal, sofreu uma perseguição política que culminou na fuga do país com sua família em 1976, ano da instauração de uma ditadura militar. Ferrari se estabeleceu em São Paulo, onde permaneceu por quase quinze anos e realizou, nos últimos anos do exílio, a série de heliografias, apresentada na exposição. A heliografia é uma técnica de reprodução que, por muito tempo, foi usada por

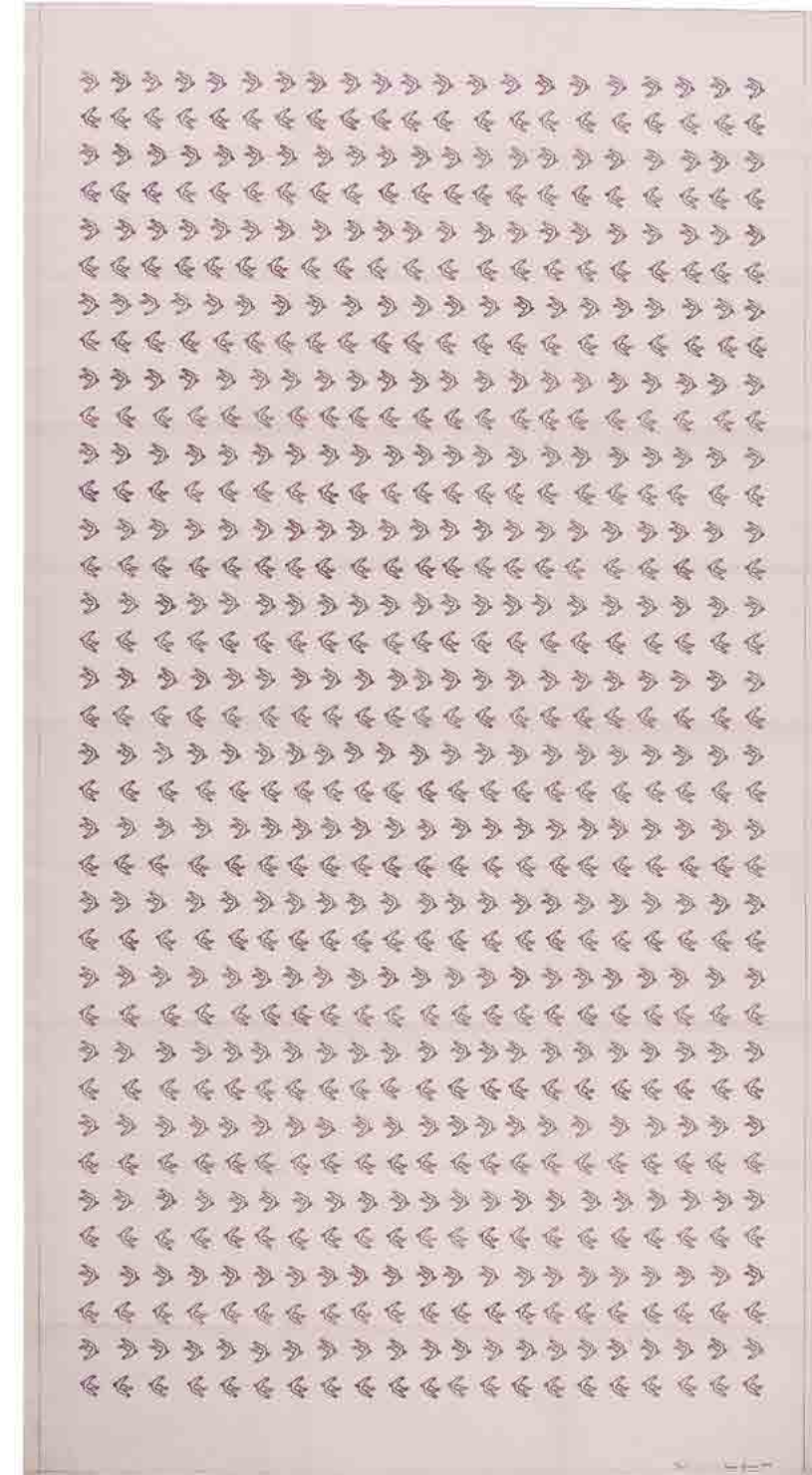
arquitetos que desejavam fazer cópias exatas de plantas ou desenhos construtivos. As obras de Ferrari apresentam alusões à organização urbana e à disciplinarização social, através da padronização e da repetição incansável dos elementos compositivos. Nessas imagens, Ferrari esquematiza ruas, passarelas, filas, camas, mesas, em espécies de plantas baixas da dinâmica vivida em cidades, sejam elas latino-americanas ou não. Assim, evidencia a maneira como sociedades contemporâneas naturalizam as multidões e os padrões de comportamento e convivência, oprimindo a individualidade e a livre circulação.

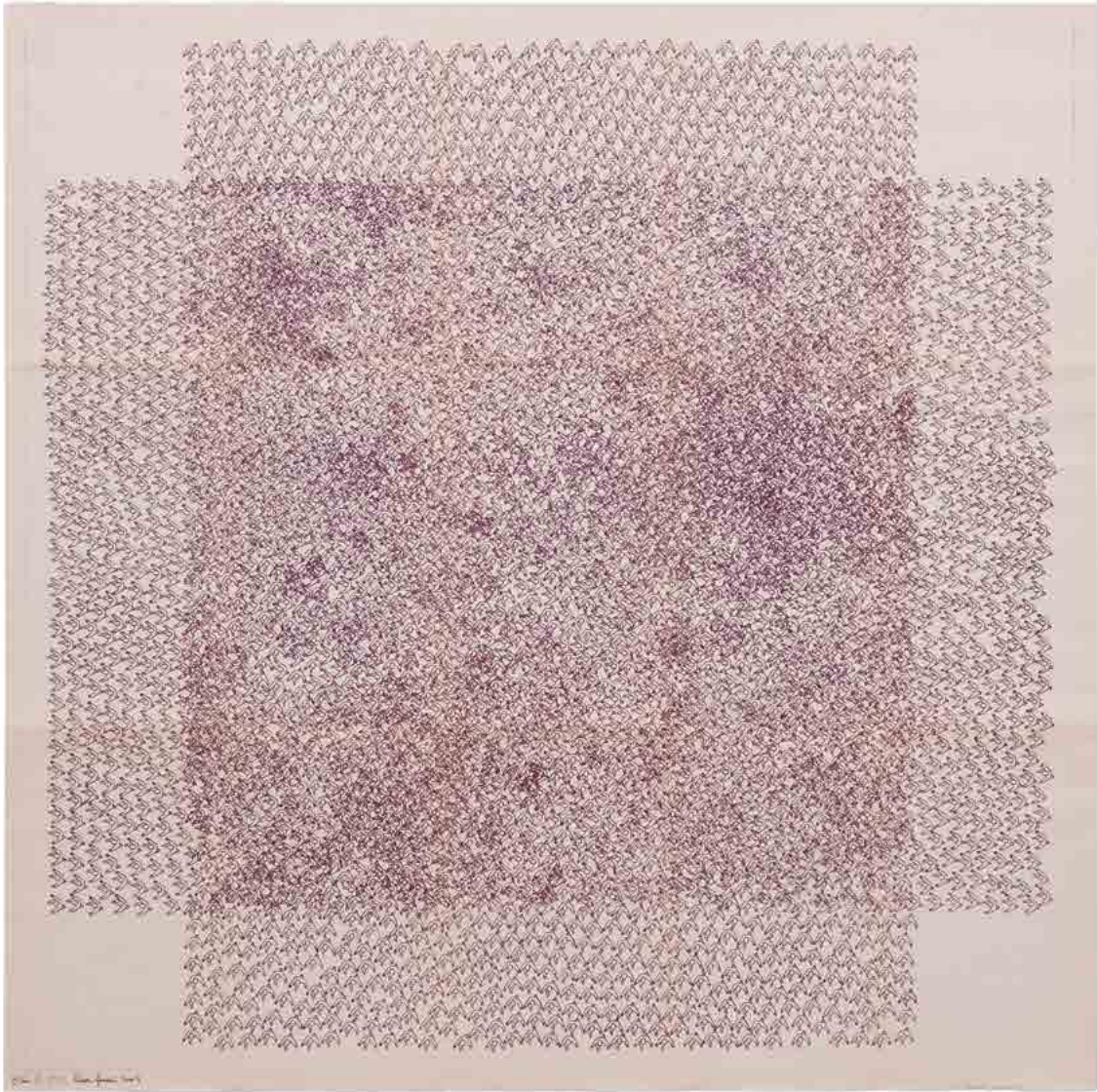
León Ferrari

Buenos Aires, Argentina, 1920-2013

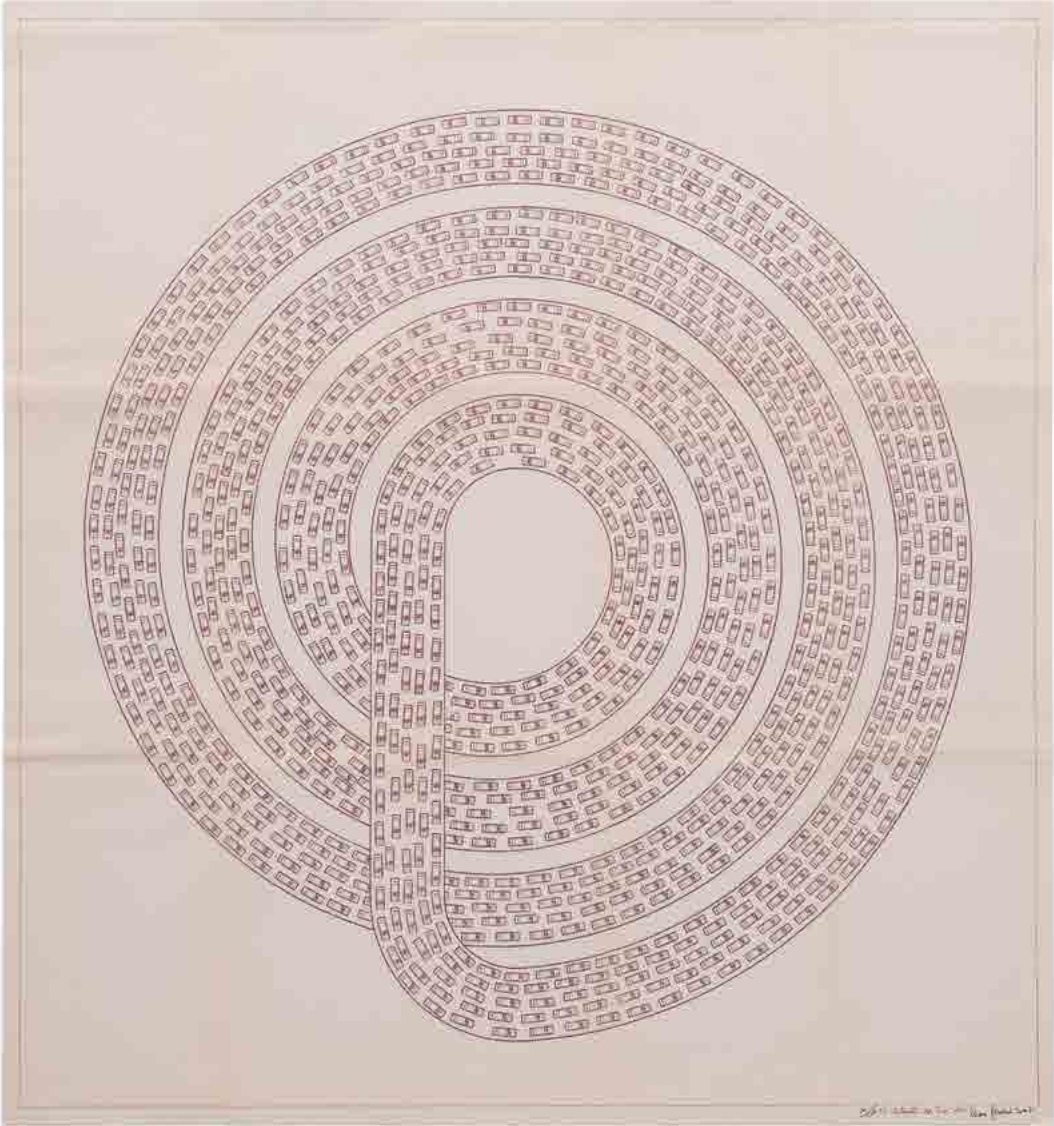
Displacement is a central element in León Ferrari's trajectory: born in Argentina, he was self-taught and spent a few years in Italy during the 1950s, working mainly with sculpture. After returning to his home country, he faced political persecution that ultimately led him to flee with his family in 1976, when a military dictatorship was established. Ferrari settled in São Paulo, where he remained for nearly fifteen years and, in the last years of his exile, he produced a set of heliographs, featured in this exhibition. Heliography is a reproduction technique long

used by architects to create exact copies of blueprints or technical drawings. Ferrari's works allude to urban organization and social discipline through standardization and tireless repetition of compositional elements. In these images, he diagrams streets, walkways, lines, beds, and tables in floorplan-like arrangements that reflect the dynamics of city life, whether in Latin America or elsewhere. In doing so, he highlights how contemporary societies normalize crowds and patterns of behavior and coexistence, suppressing individuality and freedom of movement.





Untitled



Spiral

Em 1962, Lívio Abramo participou da Missão Cultural Brasileira no Paraguai. O objetivo era promover a integração cultural entre os países e contribuir para a superação da imagem negativa do Brasil deixada pela Guerra do Paraguai, ocorrida entre 1864 e 1870, que devastou o território e matou grande parte da população paraguaia. A Missão Cultural foi importante tanto para a difusão da cultura brasileira quanto para a propagação da arte moderna no Paraguai. Lívio Abramo se radicou no Paraguai e dirigiu o Setor de Artes Plásticas e Visuais até seu falecimento, em 1992, exercendo um papel relevante no desenvolvimento da gravura e na formação de artistas no país. Além disso, ele foi um dos fundadores do Instituto do Patrimônio

Histórico e Artístico do Paraguai, realizando, ainda, uma série de gravuras de paisagens no país, com ênfase na geometria das fachadas típicas das casas locais. As páginas do caderno em que escreveu *Arte Barroco de las antiguas misiones del Paraguay* (1962), em espanhol e em português, fazem referência às missões Jesuíticas do Paraguai – momento em que o barroco europeu e a cultura guarani criam uma arte conhecida como barroco hispano-guarani, que revela a inventividade dos povos indígenas. Lívio Abramo criou vínculos profundos com a cultura paraguaia e realizou um conjunto de cerâmicas que apresentam grafismos e símbolos relacionados à cosmovisão da cultura guarani.

Lívio Abramo

Araraquara, SP, Brasil, 1903
Assunção, Paraguai, 1992

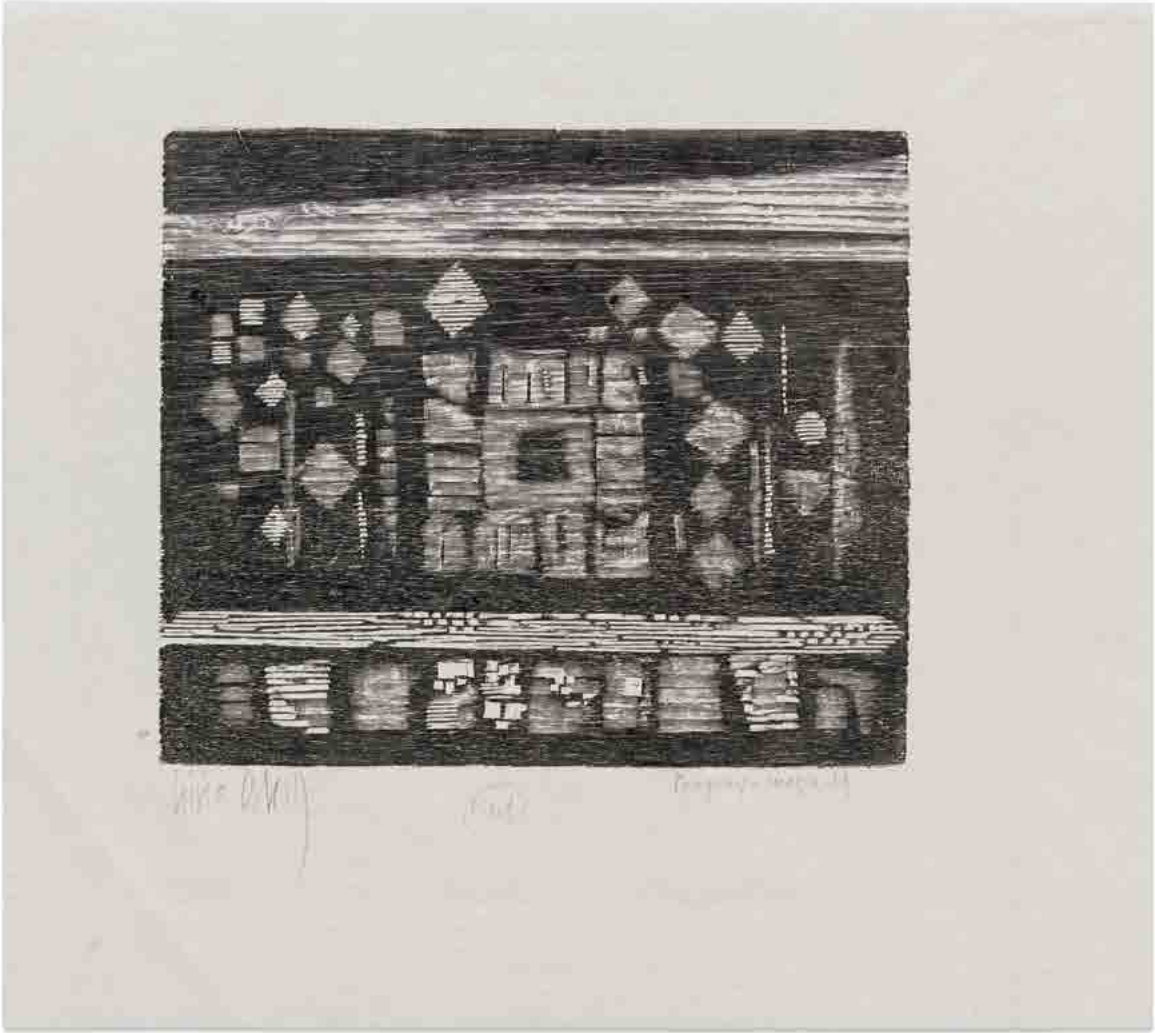
In 1962, Lívio Abramo took part in the Brazilian Cultural Mission in Paraguay. The Mission aimed to promote cultural integration between the two countries and to help overcome the negative image of Brazil left by the Paraguayan War (1864-1870), which devastated the territory and killed a large portion of the Paraguayan population. The Cultural Mission was important both for diffusing Brazilian culture and for propagating modern art in Paraguay. Lívio Abramo settled in Paraguay and directed the Setor de Artes Plásticas e Visuais [Office for Fine and Visual Arts] until his death in 1992, playing a significant role in the development of printmaking and in the training of local artists. Additionally, he was one of the founders of the Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Paraguai

[Paraguayan Historic and Artistic Heritage Institute] and produced a series of landscape prints that emphasized the geometric patterns of typical house facades. The pages of the notebook in which he wrote *Arte Barroco de las antiguas misiones del Paraguay* [Baroque Art from the Former Missions of Paraguay], in both Spanish and Portuguese, refer to the Jesuit missions of Paraguay—a period during which European Baroque and Guarani culture combined to create an artistic expression known as Hispanic-Guarani Baroque, revealing the inventiveness of Indigenous peoples. Lívio Abramo forged deep connections with Paraguayan culture and produced a body of ceramic works featuring graphic motifs and symbolic references related to the Guarani worldview.





Paraguay, the Lost Cities



Paraguay, Magic

Medalhão

1955

Broche

c. 1957



Medallion

Brooch

Lothar Charoux chegou ao Brasil em 1928, fugindo da instabilidade política europeia. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, onde teve como professor Waldemar da Costa, e se aproximou de artistas como Maria Leontina e Marcello Grassmann. Após uma fase inicial figurativa, aderiu à abstração geométrica e, em 1952, tornou-se um dos signatários do Manifesto Ruptura. Em 1963, fundou com Hermelindo Fiaminghi e Luiz Sacilotto a Associação de Artes Visuais Novas Tendências (NT).

Por mais de três décadas, conciliou sua produção artística com o trabalho como

comprador em uma fábrica de linhas. A crítica da época observou que sua convivência diária com esse material influenciou diretamente sua obra: sua pesquisa rigorosa sobre ponto, linha e plano ecoaria os ritmos, repetições e tramas do universo têxtil – uma geometria sensível, feita de precisão e vibração. Charoux desenvolveu um vocabulário visual em que o traço geométrico não fixa, mas reverbera – abrindo espaço ao sensível e ao relacional. Em *Aqui-lá*, sua obra se inscreve como rastro: não um vestígio imóvel, mas um traço vibrante que propõe relações contínuas entre tempo, matéria e percepção.

Lothar Charoux

Viena, Áustria, 1912
São Paulo, SP, Brasil, 1987

Lothar Charoux arrived in Brazil in 1928, fleeing political instability in Europe. He studied at the Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo [School of Arts and Crafts of São Paulo], where his teacher was Waldemar da Costa, and became close to artists such as Maria Leontina and Marcello Grassmann. After an initial figurative phase, he embraced geometric abstraction and, in 1952, turned into one of the signatories of the Ruptura Manifesto. In 1963, together with Hermelindo Fiaminghi and Luiz Sacilotto, he co-founded the Associação de Artes Visuais Novas Tendências [New Trends Visual Arts Association] (NT).

For more than three decades, he balanced his artistic production with his work as a buyer at a thread factory. Critics at the time observed that his daily contact with this material directly influenced his work: his rigorous research on point, line, and plane echoed the rhythms, repetitions, and weaves of the textile world—a sensitive geometry, made of precision and vibration. Charoux developed a visual vocabulary in which the geometric line is not fixed but reverberates—opening space for what is sensitive and relational. In *Here-Elsewhere*, his work appears as a trace: not a static vestige, but a vibrant line proposing ongoing relations between time, matter, and perception.



Circles 1

Lourival Cuquinha realizou um projeto com cem imigrantes que chegaram a São Paulo vindos de diversos países africanos e da América Latina. Todos eles atuavam como vendedores ambulantes e foram encontrados enquanto desenvolviam suas atividades na rua. O artista adquiriu as mercadorias de cada um dos imigrantes escolhidos e os fotografou de frente e de costas. Esses trabalhadores – que, em geral, são tratados como cidadãos de segunda classe, desvalorizados e quase invisíveis –, ganham visibilidade ao terem a imagem de seu rosto impresso em uma placa de

cobre. A mercadoria adquirida possui o valor de mercado equivalente ao da placa onde o retrato de seu vendedor está impresso na frente e no verso. É como se a identidade do retratado estivesse ligada ao metal. A placa, presa com uma dobradiça na parede, se completa com o objeto adquirido e um pendurador feito de moedas de cobre de cinco centavos. Além de afirmar a identidade dos trabalhadores imigrantes, o artista chama atenção para os fluxos migratórios e para a diversidade de culturas e objetos que acompanha cada cidadão em seu deslocamento.

Lourival Cuquinha

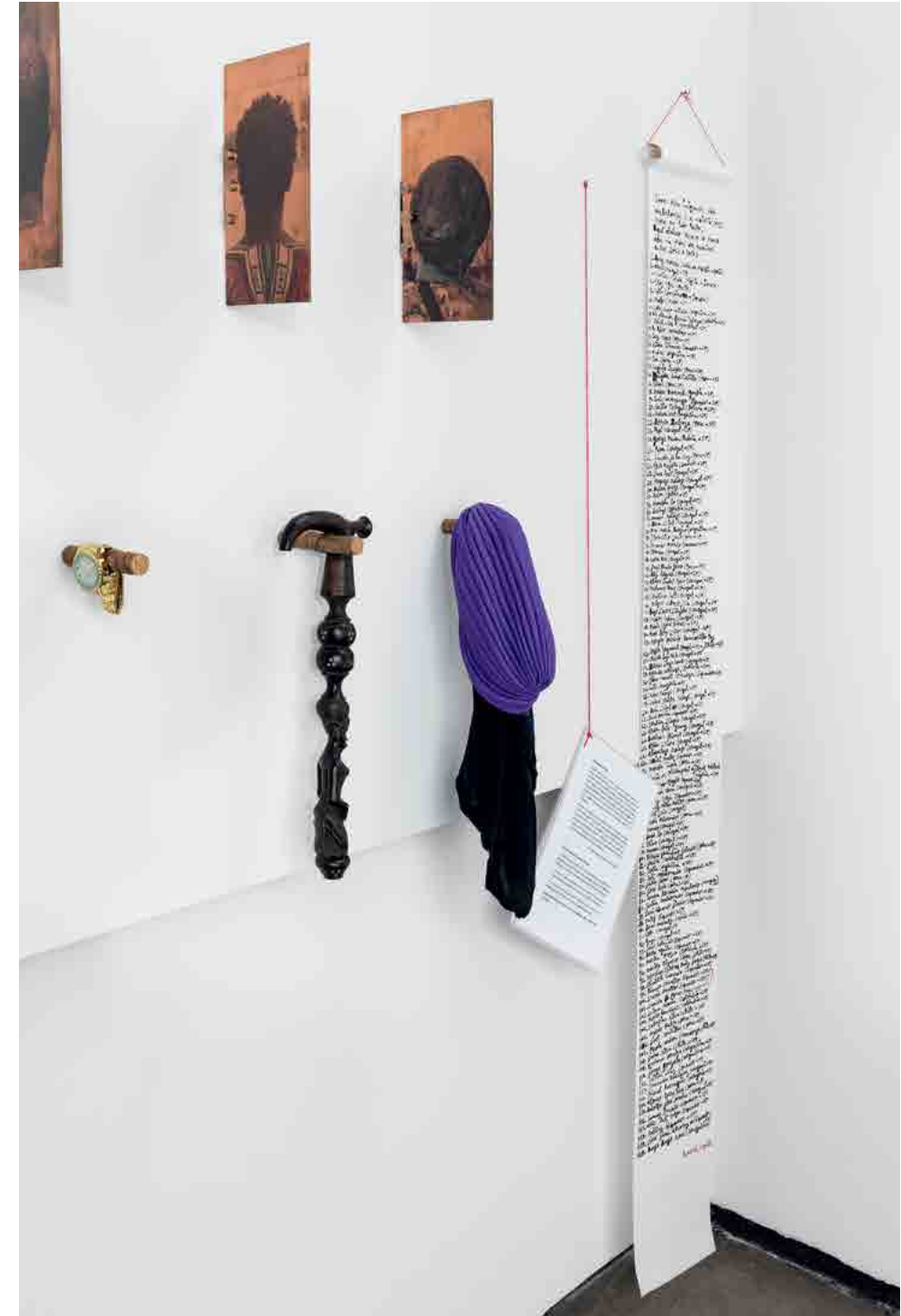
Recife, PE, Brasil, 1975

Lourival Cuquinha carried out a project involving one hundred immigrants who arrived in São Paulo from various African and Latin American countries. All of them worked as street vendors and were approached while conducting their activities in the streets. The artist bought products from each of the chosen immigrants and took photos of them both front and back. These workers—generally treated as second-class citizens, undervalued, and nearly invisible—gain visibility by having their portraits printed onto copper plates. The

merchandise purchased holds a market value equivalent to that of the plate bearing the vendor's portrait. It is as if the subject's identity were bonded to the metal. The plate, attached to the wall with a hinge, is completed by the acquired object and a hanger made of Brazilian five-cent copper coins. In addition to affirming the identity of immigrant workers, the artist draws attention to migratory flows and to the diversity of cultures and objects that accompany each individual in their displacement.

Transição de fase (detalhe)

2014-16



Phase Transition (detail)



A percepção e a experiência do espaço são centrais na produção de Lydia Okumura, que trabalha a partir das relações entre forma, cor, materialidade e luz. Empregando a abstração geométrica, Okumura – artista brasileira descendente de imigrantes japoneses, que reside em Nova York desde meados da década de 1970 – investiga as possibilidades da matéria submetida à percepção e ao corpo humano na passagem entre o bidimensional e o tridimensional, entre o desenho e o volume, entre a imagem e o espaço. Na obra exposta em *Aqui-lá*, a artista construiu um cubo manipulando

uma malha de aço em arame, que, com sua translucidez ruidosa, consolida uma presença suspensa no espaço expositivo, presa ao teto por um fio. A malha de aço dá corpo ao cubo, inserindo-o materialmente no ambiente; ao mesmo tempo, convida ao atravessamento da luz e do olhar, parece aprisioná-los no seu interior, contraindo-os em um domínio próprio, difusamente cindido do espaço concreto. É como se a possível contradição simbólica entre a rigidez e a permeabilidade que caracterizam o material fosse uma extensão da experiência e da percepção do sujeito ao se deparar com a obra.

Lydia Okumura

Oswaldo Cruz, SP, Brasil, 1948

The perception and experience of space are central to Lydia Okumura's work, who explores the relationships between form, color, materiality, and light. Employing geometric abstraction, Okumura—a Brazilian artist of Japanese descent who has lived in New York since the mid-1970s—investigates the possibilities of matter as it is subjected to perception and to the human body, navigating in the passage between the two-dimensional and the three-dimensional, between drawing and volume, between image and space. In the work featured in the exhibition, the artist constructed a cube by manipulating a steel mesh

which, with its noisy translucency, consolidates a suspended presence in the room, hanging from the ceiling by a wire. The steel mesh gives the cube a body, materially inserting it into the space; at the same time, it allows light and gaze to pass through while seemingly trapping them within, contracting them into a domain of their own, diffusely separated from its concrete surroundings. It is as if the symbolic contradiction between the rigidity and permeability of the material were an extension of the subject's own experience and perception when facing the artwork.

Cubo

1984



Cube

71

A vida de Madalena Schwartz foi marcada pelo deslocamento – devido a questões familiares – e por recomeços em novas terras, com novas línguas e gentes. Com origem húngara, Schwartz viveu sua adolescência e início da vida adulta como imigrante, em Buenos Aires, com seu pai. Em 1960, decidiu se estabelecer, com seu marido e filhos, em São Paulo. Foi aqui, no pior momento da ditadura militar, que Schwartz descobriu a fotografia. Os retratos que realizou de mulheres e homens travestis e transformistas nos anos 1970, tal como no conjunto *Dzi Croquettes* e nas

demais fotografias apresentadas na exposição, exploram uma outra forma de deslocamento e atravessamento de fronteiras – ligada menos a identidades étnicas ou a vínculos familiares e geográficos do que à descoberta de novas possibilidades de ser e sentir. Ainda que a trajetória desses personagens da vida noturna do centro da capital paulista seja completamente diferente daquela da artista, o interesse e o tratamento de Schwartz a esses corpos revelam um olhar sensível, empático, quase admirador da liberdade estético-existencial que desfrutam.

Madalena Schwartz

Budapeste, Hungria, 1921
São Paulo, SP, Brasil, 1993

Madalena Schwartz's life was shaped by displacement—for family reasons—and by fresh starts in new lands, with new languages and people. Born in Hungary, she spent her teenage years and early adulthood as an immigrant in Buenos Aires, living with her father. In 1960, she settled in São Paulo with her husband and children. It was here, during the darkest years of the military dictatorship, that Schwartz discovered photography. The portraits she took in the 1970s of women, *travesti* people and crossdressers—including the *Dzi Croquettes* set and the other

photographs shown in the exhibition—explore another kind of displacement and border-crossing: one less tied to ethnic identities or family and geography, and more related to the discovery of new ways of being and feeling. Though the life paths of these figures from São Paulo's downtown nightlife were entirely different from Schwartz's own, her interest in and treatment of their bodies reveal a gaze that is sensitive, empathetic, and almost admiring of the aesthetic and existential freedom they enjoy.

Toni

c. 1975





Maureen Bisilliat nasceu no Reino Unido e, por ser filha de um diplomata argentino, viveu em diversos países. Entre tantos deslocamentos, teve a oportunidade de estudar e conhecer a diversidade cultural da Europa e das Américas. A artista se dedicou ao fotojornalismo a partir da década de 1960, e trocou a pintura pela fotografia ao trabalhar na relevante revista *Realidade*. A partir de seu olhar “estrangeiro”, encontrou nas personagens brasileiras, como as mulheres que coletam caranguejos, raízes que constituíram sua própria identidade. Pesquisou obras fundamentais de escritores

brasileiros e buscou uma relação íntima entre literatura e fotografia. A série *As caranguejeiras*, de 1968, foi publicada em 1984 em um livro, acompanhada pelo poema *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto. No ensaio fotográfico, tal como no poema, a paisagem, a lama e os corpos femininos se fundem como se fossem indivisíveis. Poesia e fotografia se encontram de modo que, mais do que um traduzir o outro, eles se equivalem completamente. A intimidade entre a artista e as mulheres fotografadas revela que distâncias culturais ou geográficas podem se dissipar.

Sem título, da série *As caranguejeiras*

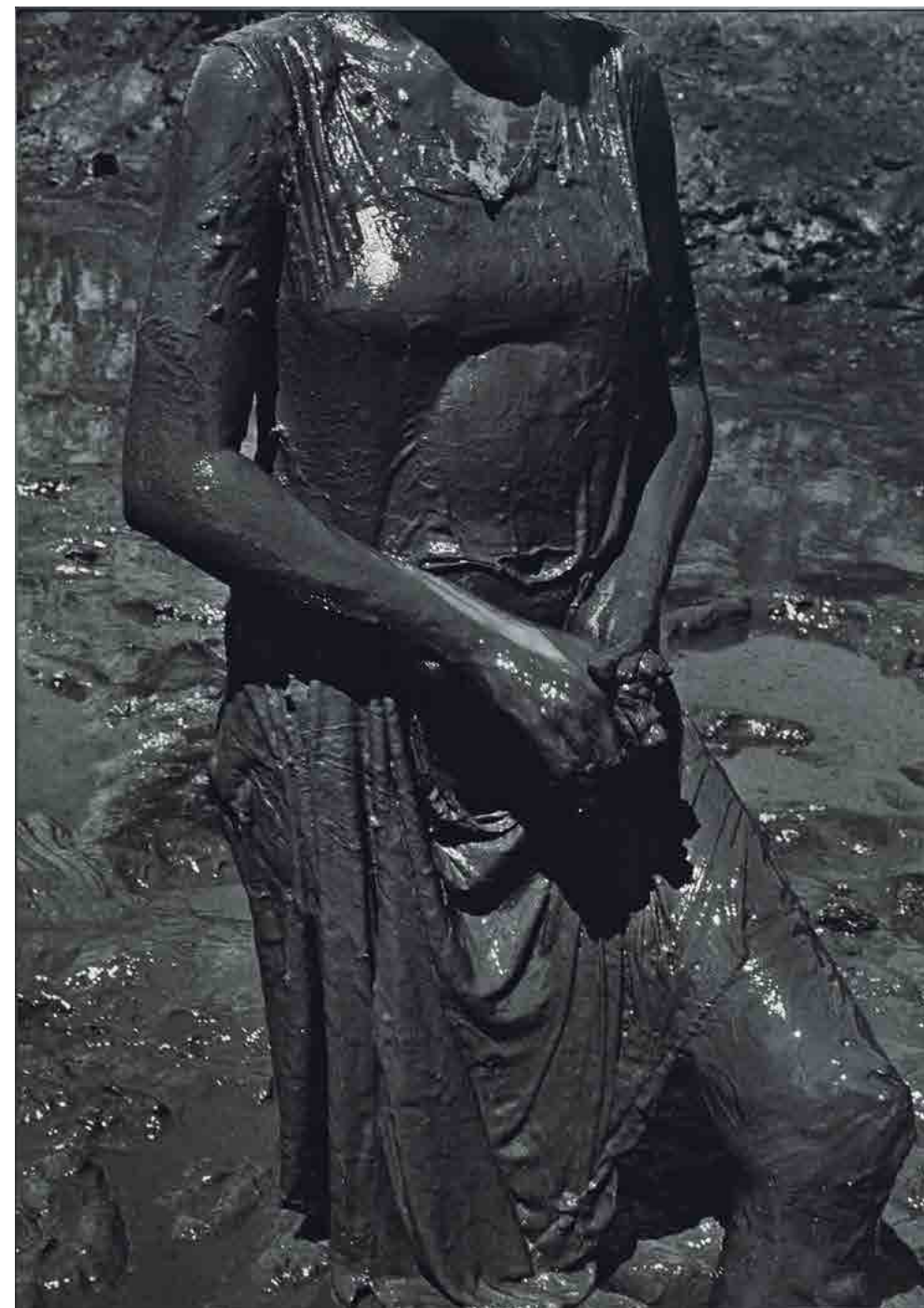
1968/2002

Maureen Bisilliat

Englefield Green, Reino Unido, 1931

Maureen Bisilliat was born in the United Kingdom and, as the daughter of an Argentine diplomat, lived in various countries. Through a life marked by constant movement she had the opportunity to study and experience the cultural diversity of Europe and the Americas. The artist dedicated herself to photojournalism from the 1960s onward, shifting from painting to photography while working at the influential magazine *Realidade*. Through her “foreign” gaze, she found in Brazilian subjects—such as women who catch crabs—cultural references that helped shape her own identity. She researched seminal works by Brazilian writers and sought

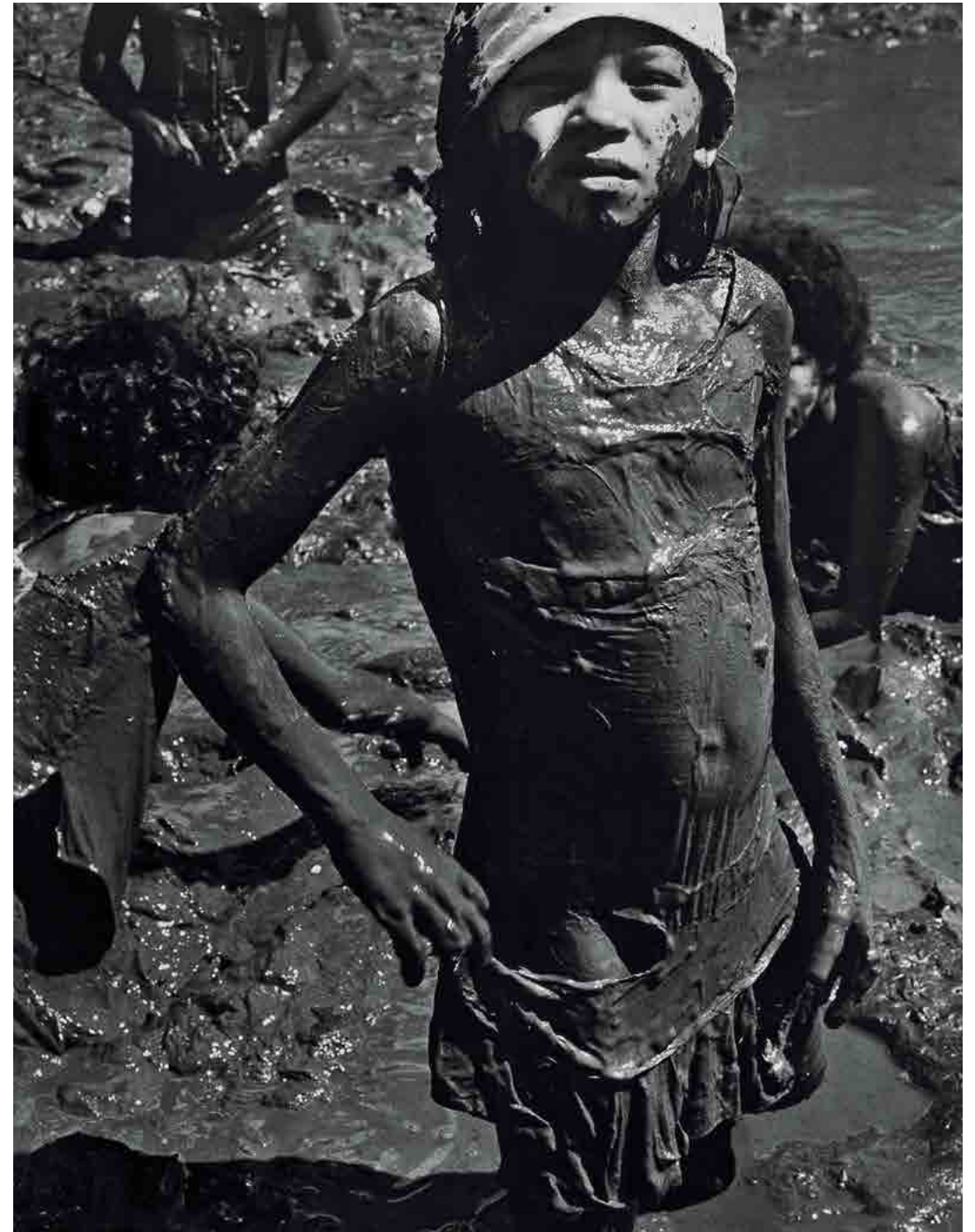
an intimate relationship between literature and photography. The series *As caranguejeiras* [The Female Crab Hunters] (1968) was published in 1984 as a book, accompanied by the poem *O cão sem plumas* [The Featherless Dog] by João Cabral de Melo Neto. In the photo essay, just as in the poem, the landscape, the mud, and the female bodies blend together as if they were indivisible. Poetry and photography meet in such a way that, rather than one translating the other, they become fully equivalent. The intimacy between the artist and the women she photographed reveals that cultural or geographical distances can dissolve.



Untitled, from the series *The Female Crab Hunters*



Untitled, from the series *The Female Crab Hunters*



Untitled, from the series *The Female Crab Hunters*

Megumi Yuasa iniciou sua trajetória artística nos anos 1960, a partir de experiências com cerâmica realizadas no interior de Goiás. Filho de imigrantes japoneses, construiu uma obra marcada pela experimentação: familiarizou-se com os cânones da cerâmica tradicional japonesa e os subverteu ao incorporar elementos como pedra, metal, vidro e tintas industriais às suas peças. Suas esculturas resultam do cruzamento entre o rigor técnico e a espontaneidade, entre o fazer artesanal e uma atitude crítica em relação às tradições da cerâmica e da escultura.

Na exposição *Aqui-lá*, é apresentada a obra *Semente* (1975). Composta por pedra

e cerâmica, a peça sugere tensões entre o orgânico e o construído, o enraizamento e o deslocamento. Tendo em mente que a etimologia da palavra “diáspora” remete ao ato de espalhar ou plantar sementes, a imagem evocada pela obra alude tanto à origem quanto à possibilidade de germinação e transformação – temas que atravessam não apenas o trabalho de Yuasa, mas também sua trajetória pessoal. No contexto da mostra, *Semente* dialoga com outras obras que investigam as ideias de trânsito, memória e pertencimento, compondo um campo sensível onde matéria e trajetória se entrelaçam.

Megumi Yuasa

São Paulo, SP, Brasil, 1938

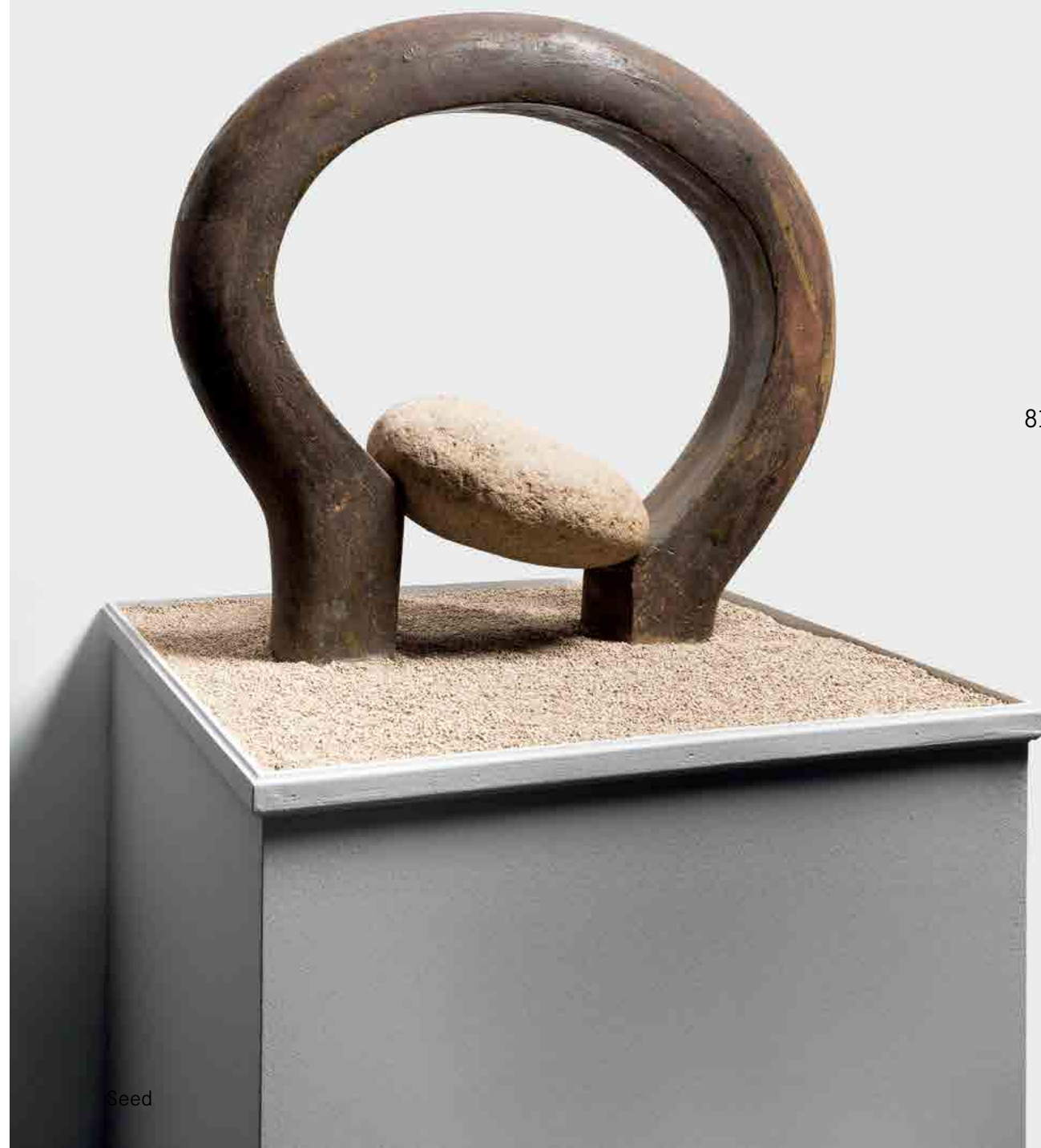
Megumi Yuasa began his artistic journey in the 1960s, starting with ceramic experiments in the countryside of Goiás. The son of Japanese immigrants, he developed a body of work marked by experimentation: he became familiar with the canons of traditional Japanese ceramics and subverted them by incorporating elements such as stone, metal, glass, and industrial paints into his pieces. His sculptures result from a crossing between technical rigor and spontaneity, between handcrafted practice and a critical attitude toward the traditions of ceramics and sculpture.

The exhibition *Here-Elsewhere* presents the work *Semente* [Seed] (1975).

Composed of stone and ceramic, the piece suggests tensions between the organic and the constructed, between rootedness and displacement. Keeping in mind that the etymology of the word “diaspora” refers to the act of spreading or planting seeds, the image evoked by the work alludes both to origin and to the possibility of germination and transformation—themes that permeate not only Yuasa’s work but also his personal trajectory. In the context of the show, *Semente* dialogues with other works that investigate ideas of transit, memory, and belonging, composing a sensitive field where matter and trajectory intertwine.

Semente

1975



Seed

Investigar e conhecer a dor através dos limites físicos do outro não é algo exatamente possível. Em sua obra, no entanto, Nazareth Pacheco reflete uma vida inteira de dores, resultantes de suas malformações congênitas e dos procedimentos cirúrgicos realizados para corrigi-las esteticamente. Os trabalhos que apresentamos na exposição pertencem a um conjunto de objetos criados no final dos anos 1990, e se assemelham a itens do vestuário feminino: um vestido e um colar. Esses itens, porém, são impossíveis de serem trajados, pois são feitos de elementos cortantes, como

lâminas de barbear e anzóis, harmonizados com cristais e miçangas escuras. A aparente beleza desses objetos não é enganosa, mas sim intencionalmente construída para tornar evidente o dilema íntimo e autobiográfico da artista: não é possível alterar seu corpo, buscando superar suas limitações, sem experimentar a dor. Perceber nesses objetos um paradoxo entre a beleza e o sofrimento não exige conhecimento prévio sobre a vida da artista; basta nos lembrarmos das situações em que existir em nossos corpos não parecia suficiente, mesmo sendo a única forma possível de estarmos vivos.

Nazareth Pacheco

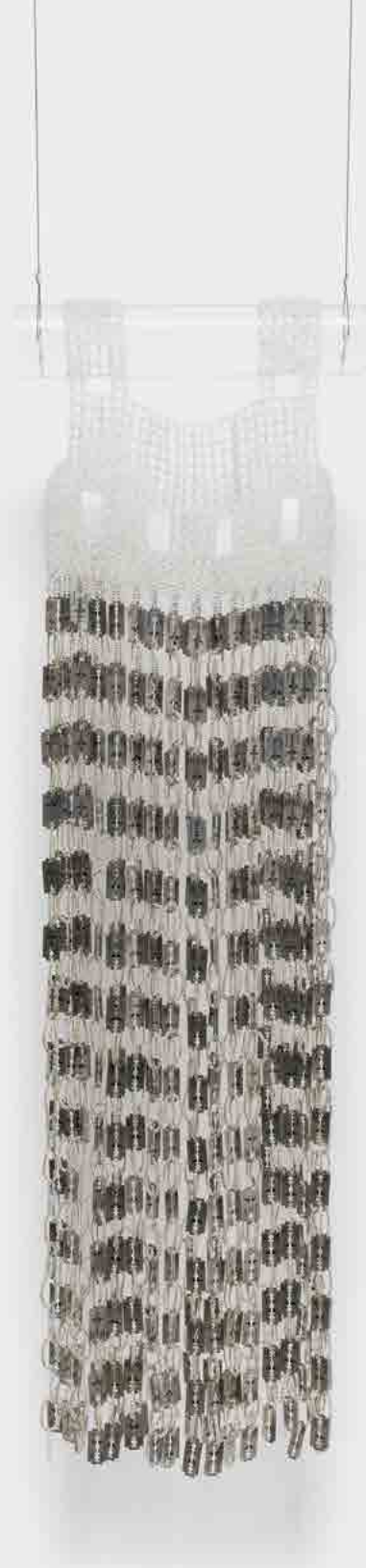
São Paulo, SP, Brasil, 1961

Investigating and understanding pain through someone else's physical limits is not exactly possible. In her work, however, Nazareth Pacheco reflects a lifetime of pain, stemming from her congenital malformations and the surgical procedures performed to correct them for aesthetic purposes. The pieces presented in the exhibition are part of a series of objects created in the late 1990s, resembling items of women's clothing: a dress and a necklace. These items, however, cannot be worn, as they are made of sharp elements such as razor blades and fishhooks,

combined with crystals and dark beads. The apparent beauty of these objects is not deceptive—it is intentionally constructed to make visible the artist's intimate and autobiographical dilemma: it is not possible to alter her body in an attempt to overcome its limitations without experiencing pain. Perceiving in these objects a paradox between beauty and suffering does not require prior knowledge of the artist's life story; it only requires remembering those moments when existing in our own bodies didn't seem like enough—even though it's the only way we can be alive.

Sem título

1997



Untitled

Paulo Bruscky é um dos expoentes da arte experimental no Brasil. Desde os anos 1970, produz em ritmo cotidiano – valendo-se de papéis, objetos, fotocópias, cadernos, fotografias e textos – uma obra que atravessa a poesia visual, a arte postal, a performance e as ações urbanas. Tendo usado diversas vezes a sentença “Hoje, a arte é este comunicado”, Bruscky investe em uma poética que ensaia linguagens e circuitos para fazer circular ideias, críticas e invenções. Na obra *Distância* (1977), Bruscky utiliza carimbos tipográficos para escrever a palavra “DISTÂNCIA”, fragmentada nos dois extremos da folha. Entre uma parte e outra, o espaço em branco é ao

mesmo tempo hiato e conectivo. A distância não é apenas o tema, mas também a estrutura do próprio trabalho: está na ausência central, nas margens ocupadas, no deslocamento do olhar. As marcas gráficas visíveis remetem a práticas institucionais de registro e circulação, evidenciando o interesse do artista em tensionar os limites entre arte e arquivo, presença e ausência, centro e margem. Em *Aqui-lá*, a obra ressoa como metáfora dos deslocamentos físicos, simbólicos e afetivos que atravessam os sujeitos e os territórios: a distância, aqui, não separa – ela inscreve um campo relacional, feito de intervalos, rastros e fricções.

Distância

1977

Paulo Bruscky

Recife, PE, Brasil, 1949

Paulo Bruscky is one of the leading figures of Brazilian experimental art. Since the 1970s, he has produced at a daily pace—with paper, objects, photocopies, notebooks, photographs, and texts—works that cross visual poetry, mail art, performance, and urban actions. Having often used the phrase “Today, art is this statement,” Bruscky pursues a poetics that experiments with languages and circuits in order to circulate ideas, critiques, and inventions. In the work *Distância* [Distance], Bruscky uses typographic stamps to write the word “DISTÂNCIA,” fragmented at the two edges of the page. Between the two parts, the white space is at once a hiatus and

a connective. Distance is not only the theme of the piece—it is also the structure of the work itself: it lies in the central absence, the occupied margins, and the displacement of the gaze. The visible graphic marks evoke institutional practices of registration and circulation, highlighting the artist’s interest in challenging the boundaries between art and archive, presence and absence, center and margin. In *Here-Elsewhere*, the work resonates as a metaphor for the physical, symbolic, and affective displacements that traverse subjects and territories: distance, here, does not separate—it inscribes a relational field made of intervals, traces, and frictions.

Distance



Em uma trajetória breve e intensa, Rafael França desenvolveu uma produção radical, marcada pela experimentação com gravura, fotografia, xerox, instalação e, sobretudo, vídeo. Em São Paulo, formou-se na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sob orientação de Regina Silveira, e integrou o 3NÓS3 ao lado de Hudinilson Júnior e Mario Ramiro – grupo responsável por incisivas intervenções urbanas. A partir de 1982, já nos EUA, aprofundou-se nas linguagens do vídeo e da imagem em movimento, criando obras de narrativa fragmentada, sons dessincronizados e imagens instáveis – muitas vezes embaçadas ou desfocadas –

Rafael França

In a brief but intense trajectory, Rafael França developed a radical practice marked by experimentation with printmaking, photography, xerox, installation, and especially video. In São Paulo, he graduated from the Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo [School of Communications and Arts at the University of São Paulo] (ECA-USP) with Regina Silveira as his advisor, and he was part of 3NÓS3 alongside Hudinilson Júnior and Mario Ramiro—a group responsible for incisive urban interventions. As of 1982, already in the United States, he delved into video and moving image languages, creating works with fragmented narratives, desynchronized sounds, and unstable images—

que desafiavam os limites entre o documento autobiográfico e a ficção. Na exposição *Aqui-lá*, são apresentadas obras de 1982, da coleção do MAM São Paulo – realizadas em ponta-seca sobre papel espelhado. A escolha do suporte não é fortuita: o papel-espelho reflete o seu entorno, mas borra os contornos de quem tenta nele se enxergar. Como em outras experiências de França, reflexo e desfoque se combinam em uma figura que nunca se estabiliza – há um deslocamento entre ver, registrar e se reconhecer. Essa operação ganha potência no contexto da mostra, que investiga a errância, os rastros e os traços deixados pelo trânsito de corpos, imagens e memórias.

Porto Alegre, RS, Brasil, 1957
Chicago, Estados Unidos, 1991

often blurred or out of focus—that challenged the boundaries between autobiographical document. The exhibition *Here-Elsewhere* features 1982 works from the MAM São Paulo collection, created in drypoint on mirror paper. This choice of medium is deliberate: the mirror paper reflects its surroundings but blurs the contours of anyone who tries to see themselves in it. As in other works by França, reflection and blur combine into a figure that never stabilizes—there is a displacement between seeing, recording, and recognizing oneself. This operation gains power in the context of the show, which investigates errantry, traces, and marks left by the passage of bodies, images, and memories.

Sem título

1982



Untitled

O vídeo de Sara Ramo pode ser compreendido como uma travessia oceânica em um barco a remo, mas sem que a artista saia do lugar fisicamente. É como se ela não estivesse nem aqui, nem lá; ou, melhor, como se estivesse no ponto de partida e de chegada ao mesmo tempo, já que se trata de um único e mesmo lugar. O deslocamento de uma artista hispano-americana, que vive e trabalha entre Madri e Belo Horizonte, ocorre de modo simbólico. Diferentemente dos navios que cruzam os mares levando mercadorias, colonizando ou explorando outros povos, a artista

aborda a viagem de modo amplo, sem destino ou objetivo direto. Em um mundo que passou por um intenso processo de integração cultural e econômico chamado de globalização, seu trabalho aponta para o isolamento, para a dificuldade do encontro e para a ideia de que ainda vivemos ilhados. O vídeo provoca uma experiência em que navegar é um reencontro consigo mesmo, uma viagem em que não se busca alcançar terra firme, aportar em outro lugar e criar conexões, mas se reconhecer como um sujeito em trânsito e transformação permanentes.

Oceano possível

2002

Sara Ramo

Madri, Espanha, 1975

Sara Ramo's video can be understood as an ocean crossing in a rowboat, yet the artist does not physically move from her place. It is as if she is neither here nor elsewhere; or rather, as if she is both at the point of departure and arrival simultaneously, since it is one and the same place. The displacement of this Hispanic American artist, who lives and works between Madrid and Belo Horizonte, happens symbolically. Unlike ships that cross the seas carrying products, colonizing, or exploiting other peoples, the artist approaches

the journey broadly, without a direct destination or clear goal. In a world that has undergone an intense process of cultural and economic integration known as globalization, her work points to isolation, to the difficulty of encountering others, and to the idea that we still live in isolation. The video evokes an experience in which navigating is a reunion with oneself—a journey in which one does not seek to reach solid ground, to dock some place else, or to create connections, but to recognize oneself as a subject in permanent transit and transformation.



Possible Ocean







LISTA DE OBRAS

ANNA BELLA GEIGER
Brasil, 1500-1996
Brazil, 1500-1996, 1996
água-tinta, água-forte, fotocópia colada, serigrafia em cores e lápis de cor sobre papel aquatint, etching, collaged photocopy, color silkscreen, and colored pencil on paper, **32,8 × 45,8 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação Os Amigos da Gravura - Museus Castro Maya - Rio de Janeiro, 1999
Donated by Os Amigos da Gravura - Museus Castro Maya - Rio de Janeiro, 1999

CARLA ZACCAGNINI
Panorama, 2001
ampliações fotográficas de negativos em vidro pertencentes ao Museu da Aeronáutica da Fundação Santos-Dumont e uma ampliação fotográfica digital de Edouard Fraipont com vista para o Pavilhão Lucas Nogueira Garcez; reprodução da capa do caderno *Ilustrada*, do jornal *Folha de S. Paulo*, de 24 de maio de 2000 (ver encarte [reprodução licenciada FOLHAPRESS]); ensaio fotográfico de Alice Vergueiro publicado no livro do **Panorama da Arte Brasileira 2001**, pp. 32-41; e entrevistas com profissionais envolvidos no desenvolvimento do projeto publicadas na revista *item-5*, Rio de Janeiro, janeiro de 2002, pp. 119-127 photographic enlargements of glass negatives belonging to the Museu da Aeronáutica da Fundação Santos-Dumont and a digital photographic enlargement by Edouard Fraipont showing the Lucas Nogueira Garcez Pavilion; copy of the cover of the *Ilustrada* supplement of the *Folha de S. Paulo* newspaper, May 24, 2000 (see the insert [FOLHAPRESS licensed reproduction]); photographic essay by Alice Vergueiro published in the book *Panorama da Arte Brasileira 2001*, pp. 32-41; and interviews with professionals involved in the development of the project published in the magazine *item-5*, Rio de Janeiro, January 2002, pp. 119-127
50,5 × 70, 8 cm | 64,5 × 64,5 cm
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação Ursula Erika Marianna Baumgart, 2006
Donated by Ursula Erika Marianna Baumgart, 2006

EMMANUEL NASSAR
Bandeiras Flags, 1998
costura sobre tecido de algodão e bandeiras do estado do Pará sewing on cotton fabric and flags of the State of Pará, **dimensões variáveis** variable dimensions
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação artista, 1999
Donated by the artist, 1999

HUDINILSON JÚNIOR
Narcisse/gesto I
Narcissus/Gesture 1, 1984
xerografia xerography, **12 partes de 26,5 × 21,5 cm** cada 12 parts of 26,5 x 21,5 cm each
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação Milú Villela, 2002
Donated by Milú Villela, 2002

IVENS MACHADO
Sem título Untitled, 1987
vergalhões e pigmento sobre concreto armado rebar and pigment on reinforced concrete, **92 × 216 × 139 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação Rubem Breitman, 1998
Donated by Rubem Breitman, 1998

JUDITH LAUAND
Sem título Untitled, 1965
óleo sobre tela oil on canvas, **60 × 60 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação artista, 1968
Donated by the artist, 1968

LEÓN FERRARI
Auto Pista del Sur [Rodovia do Sul] South Highway, 1982/2007
cópia heliográfica heliographic copy, **106,5 × 99,5 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação artista por intermédio do Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007
Donated by the artist through Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007

Camas Beds, 1982/2007
cópia heliográfica heliographic copy, **87,5 × 114,7 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação artista por intermédio do Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007
Donated by the artist through Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007

Caminos 1 [Caminhos 1]
Paths 1, 1982
cópia heliográfica heliographic copy, **71,6 × 103 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação artista por intermédio do Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007
Donated by the artist through Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007

Cuadrado [Quadrado]
Square, 1982/2007
cópia heliográfica heliographic copy, **99 × 98 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação artista por intermédio do Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007
Donated by the artist through Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007

Destino Destination, c. 1982/2007
cópia heliográfica heliographic copy, **69,8 × 96,9 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação artista por intermédio do Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007
Donated by the artist through Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007

Escalera [Escada] Stairs, 1983/2007
cópia heliográfica heliographic copy, **102 × 102 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação artista por intermédio do Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007
Donated by the artist through Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007

Escritura Deed, 2007
cópia heliográfica heliographic copy, **198 × 107 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação artista por intermédio do Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007
Donated by the artist through Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007

Espectadores recíprocos
Reciprocal Spectators, 1981/2007
cópia heliográfica heliographic copy, **80,5 × 110,2 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação artista por intermédio do Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007
Donated by the artist through Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007

Espiral Spiral, c. 1983/2007
cópia heliográfica heliographic copy, **61,2 × 59,3 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação artista por intermédio do Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007
Donated by the artist through Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007

Gente People, 1983/2007
cópia heliográfica heliographic copy, **102,3 × 102 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação artista por intermédio do Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007
Donated by the artist through Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007

Mesas Tables, 1983/2007
cópia heliográfica heliographic copy, **76 × 71,3 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação artista por intermédio do Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007
Donated by the artist through Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007

Passarela Walkway, 1981/2007
cópia heliográfica heliographic copy, **107,5 × 157 × 5 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação artista por intermédio do Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007
Donated by the artist through Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007

Passarelas Walkways, 1981/2007
cópia heliográfica heliographic copy, **80 × 108 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação artista por intermédio do Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007
Donated by the artist through Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007

Proyecto [Projeto]
Project, 1982/2007
cópia heliográfica heliographic copy, **76,3 × 75,5 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação artista por intermédio do Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007
Donated by the artist through Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007

Rond Point II [Rotatória II]
Roundabout 2, 1981/2007
cópia heliográfica heliographic copy, **92 × 90 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação artista por intermédio do Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007
Donated by the artist through Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007

Sem título Untitled, 1986/2007
cópia heliográfica heliographic copy, **69,8 × 100,5 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação artista por intermédio do Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007
Donated by the artist through Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007

Sem título Untitled, 1982/2007
cópia heliográfica heliographic copy, **104 × 104,5 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação artista por intermédio do Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007
Donated by the artist through Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007

Tablero [Painel] Panel, 1982/2007
cópia heliográfica heliographic copy, **104 × 104,2 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação artista por intermédio do Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007
Donated by the artist through Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2007

LÍVIO ABRAMO
Arte Barroca das antigas Missões do Paraguay
Baroque Art From the Former Missions of Paraguay, 1962
caneta, aquarela e grafite sobre papel pen, watercolor, and graphite on paper, **21 × 60,5 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação por vontade de Lélia Abramo, 2005
Donated by will of Lélia Abramo, 2005

Broche Brooch, c. 1957
cerâmica esmaltada e cobre glazed ceramic and copper, **6,5 × 3,3 × 1 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação por vontade de Lélia Abramo, 2005
Donated by will of Lélia Abramo, 2005

Desenhos Drawings, data não identificada unidentified date
nanquim e pigmento sobre osso de boi ink and pigment on ox bone, **16 × 4,5 × 4,3 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação por vontade de Lélia Abramo, 2005
Donated by will of Lélia Abramo, 2005

Desenhos Drawings, data não identificada unidentified date
nanquim e pigmento sobre osso de boi ink and pigment on ox bone, **15,8 × 4,5 × 4,1 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação por vontade de Lélia Abramo, 2005
Donated by will of Lélia Abramo, 2005

Medalhão
Medallion, c. 1957
terracota terracotta, **6 × 5,2 × 0,7 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação por vontade de Lélia Abramo, 2005
Donated by will of Lélia Abramo, 2005

Medalhão
Medallion, 1955
cerâmica esmaltada glazed ceramic, **6,5 × 6,3 × 0,8 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação por vontade de Lélia Abramo, 2005
Donated by will of Lélia Abramo, 2005

Medalhão
Medallion, c. 1957
cerâmica esmaltada glazed ceramic, **6,1 × 5,3 × 0,7 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação por vontade de Lélia Abramo, 2005
Donated by will of Lélia Abramo, 2005

Paraguay, las lluvias [Paraguai, as chuvas]
Paraguay, the Rains, 1968
xilogravura woodcut, **31,8 × 38,7 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação artista, 1973
Donated by the artist, 1973

Paraguay, ritmos y lejanía [Paraguai, ritmos e distância]
Paraguay, Rhythms and Distance, 1957
xilogravura woodcut, **32,5 × 46 cm**
Coleção MAM São Paulo
MAM São Paulo Collection
Doação artista, 1973
Donated by the artist, 1973

Paraguay – la ciudad y los palmares [Paraguai – a cidade e as palmeiras] Paraguay – The City and the Palm Trees, 1957 **xilogravura** woodcut, 33,3 × 42,3 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Doação artista, 1973** Donated by the artist, 1973

Paraguay, ritmos Paraguay, Rhythms, 1963 **xilogravura** woodcut, 48 × 50,6 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Doação artista, 1973** Donated by the artist, 1973

Paraguay, lo natural y lo metafísico [Paraguai, o natural e o metafísico] Paraguay, the Natural and the Metaphysical, 1963 **xilogravura** woodcut, 59,5 × 47 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Doação artista, 1973** Donated by the artist, 1973

Paraguay, magia Paraguay, Magic, 1966 **xilogravura** woodcut, 38,3 × 48,5 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Doação artista, 1973** Donated by the artist, 1973

Paraguay, las ciudades perdidas [Paraguai, as cidades perdidas] Paraguay, the Lost Cities, 1965 **xilogravura** woodcut, 39,8 × 40 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Doação artista, 1973** Donated by the artist, 1973

Para Lélia To Lélia, 1958 **cerâmica esmaltada** glazed ceramic, 6,3 × 5,4 × 0,4 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Doação por vontade de Lélia Abramo, 2005** Donated by will of Lélia Abramo, 2005

Paraguay, Itauguá, 1970 **xilogravura** woodcut, 27,4 × 39,5 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Doação artista, 1973** Donated by the artist, 1973

LOTHAR CHAROUX ***Círculos I*** Circles 1, 1971 **guache e acrílica sobre papel colado sobre madeira** gouache and acrylic on paper glued on wood, 98,5 × 68 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo - Panorama 1971, 1971** Museum of Modern Art of São Paulo Prize - Panorama 1971, 1971

LOURIVAL CUQUINHA ***Transição de fase*** Phase Transition, 2014–16 **impressão UV sobre cobre, moeda e objetos variados** UV printing on copper, coins, and various objects, 247,6 cm (média linear linear average size) | 75°20" | 41°12" | 73°36" | 54°45" **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Aquisição Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2016** Acquired by Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2016

LYDIA OKUMURA ***Cubo*** Cube, 1984 **arame e ferro** wire and iron, 67 × 74 × 74 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Doação artista, 1984** Donated by the artist, 1984

MADALENA SCHWARTZ ***Dzi Croquettes*** [Cláudio Goya], c. 1973 **fotografia p&b sobre papel** b&w photography on paper, 40,2 × 29,7 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Doação artista, 1988** Donated by the artist, 1988

Dzi Croquettes [Roberto de Rodrigues], c. 1973 **fotografia p&b sobre papel** b&w photography on paper, 40,7 × 29,9 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Doação artista, 1988** Donated by the artist, 1988

Dzi Croquettes, c. 1973-75 **fotografia p&b sobre papel** b&w photography on paper, 39,2 × 29,8 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Doação artista, 1988** Donated by the artist, 1988

Dzi Croquettes nº 2 [Benê Lacerda], c. 1973 **fotografia p&b sobre papel** b&w photography on paper, 29,9 × 40,9 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Doação artista, 1988** Donated by the artist, 1988

Manequins [Ricardo e Tony] Mannequins [Ricardo and Tony], 1974 **fotografia p&b sobre papel** b&w photography on paper, 39,5 × 27,6 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Doação artista, 1988** Donated by the artist, 1988

Poupettes [Bonecas] Dolls, 1974 **fotografia p&b sobre papel** b&w photography on paper, 40,3 × 29,6 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Doação artista, 1988** Donated by the artist, 1988

Sem título [Dzi Croquettes – Aizita Nascimento à esquerda e acima, com Carlinhos Machado] Untitled [Dzi Croquettes – Aizita Nascimento on the left and above, with Carlinhos Machado], c. 1973 **fotografia p&b sobre papel** b&w photography on paper, 30,2 × 40 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Doação artista, 1988** Donated by the artist, 1988

Sem título [Meise] Untitled [Meise], c. 1976 **fotografia p&b sobre papel** b&w photography on paper, 39,9 × 30,3 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Doação artista, 1988** Donated by the artist, 1988

Toni, c. 1975 **fotografia p&b sobre papel** b&w photography on paper, 41 × 29,8 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Doação artista, 1988** Donated by the artist, 1988

Travestis [Danton e outro] [Danton and Another], c. 1975 **fotografia p&b sobre papel** b&w photography on paper, 41 × 29,9 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Doação artista, 1988** Donated by the artist, 1988

MAUREEN BISILLIAT ***Sem título, da série As caranguejeiras*** Untitled, from the series The Female Crab Hunters, 1968/2002 **fotografia p&b sobre papel** b&w photography on paper, 95,5 × 68 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Aquisição Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2002** Acquired by Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2002

Sem título, da série As caranguejeiras Untitled, from the series The Female Crab Hunters, 1968/2002 **fotografia p&b sobre papel** b&w photography on paper, 67 × 95,5 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Aquisição Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2002** Acquired by Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2002

Sem título, da série As caranguejeiras Untitled, from the series The Female Crab Hunters, 1968/2002 **fotografia p&b sobre papel** b&w photography on paper, 95,5 × 75 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Aquisição Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2002** Acquired by Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2002

Sem título, da série As caranguejeiras Untitled, from the series The Female Crab Hunters, 1968/2002 **fotografia p&b sobre papel** b&w photography on paper, 64 × 95,5 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Aquisição Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2002** Acquired by Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2002

Sem título, da série As caranguejeiras Untitled, from the series The Female Crab Hunters, 1968/2002 **fotografia p&b sobre papel** b&w photography on paper, 95,5 × 63,8 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Aquisição Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2002** Acquired by Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2002

MEGUMI YUASA ***Semente*** Seed, 1975 **areia, cerâmica, madeira e pedra** sand, ceramic, wood, and stone, 144 × 80 × 76 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Doação artista, 1976** Donated by the artist, 1976

NAZARETH PACHECO ***Sem título*** Untitled, 1997 **crystal, miçanga, lâmina de barbear, fio de náilon e acrílico** crystal, beads, razor blade, nylon thread, and acrylic, 138 × 54 × 9 cm (vestido dress) | 39,5 × 8 × 8 cm (acrílico acrylic) **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Grande Prêmio Embratel - Panorama 1997, 1997** Embratel Grand Prize - Panorama 1997, 1997

Sem título Untitled, 1997 **canutilho, cristal, miçanga, anzol e fio de náilon** bobbin, crystal, bead, hook, and nylon thread, 38 × 36 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Grande Prêmio Embratel - Panorama 1997, 1997** Embratel Grand Prize - Panorama 1997, 1997

PAULO BRUSCKY ***Distância*** Distance, 1977 **xerografia e carimbo sobre papel** xerography and stamp on paper, 19,2 × 21,5 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Doação anônima, 2010** Anonymous donation, 2010

RAFAEL FRANÇA ***Sem título*** Untitled, 1982 **ponta-seca (desenho) sobre papel-espelho** drypoint (drawing) on mirror paper, 37,6 × 55,3 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Doação Paulo Figueiredo, 1998** Donated by Paulo Figueiredo, 1998

Sem título Untitled, 1982 **ponta-seca (desenho) sobre papel-espelho** drypoint (drawing) on mirror paper, 37,7 × 55,3 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Doação Paulo Figueiredo, 1999** Donated by Paulo Figueiredo, 1999

Sem título Untitled, 1982 **ponta-seca (desenho) sobre papel-espelho** drypoint (drawing) on mirror paper, 55,1 × 67,1 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Doação Paulo Figueiredo, 1998** Donated by Paulo Figueiredo, 1998

Sem título Untitled, 1982 **ponta-seca (desenho) sobre papel-espelho** drypoint (drawing) on mirror paper, 55,1 × 67,3 cm **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Doação Paulo Figueiredo, 1998** Donated by Paulo Figueiredo, 1998

SARARAMO ***Oceano possível*** Possible Ocean, 2002 **vídeo, sonoro, colorido, 3°56"** video, with sound, full color, 3min 56s **Coleção MAM São Paulo** MAM São Paulo Collection **Doação Credit Suisse, com recursos da Lei Federal de Incentivo a Cultura, 2012** Donated by Credit Suisse, with funds from the Federal Culture Incentive Law, 2012





Small informational text or label on the wall.



INSTITUTO TOMIE OHTAKE

CONSELHO DELIBERATIVO [BOARD OF TRUSTEES] Ricardo Ohtake Fundador do Instituto Tomie Ohtake e Presidente do Conselho Deliberativo [Founder of Instituto Tomie Ohtake and Board Chair] Aurea Leszczynski Vieira Gonçalves Vice-presidenta do Conselho [Council Vice-Chair] Antonio de Souza Corrêa Meyer Clovis Hideaki Ikeda Fernando Gomes de Moraes Frances Reynolds Inês Mindlin Lafer Liliane Cássia Rocha dos Santos Renata Carvalho Beltrão C. Biselli Ricardo Garin Ribeiro Simon Roberto Miranda de Lima Walter Appel	ASSOCIADOS [MEMBERS] Antonio de Souza Corrêa Meyer Aurea Leszczynski Vieira Gonçalves Clovis Hideaki Ikeda Fernando Gomes de Moraes Fernando Shimidt de Paula Flavia Buarque de Almeida Frances Reynolds Inês Mindlin Lafer Jandaraci Ferreira de Araujo Liliane Cássia Rocha dos Santos Marlui Nobrega Miranda Renata Carvalho Beltrão C. Biselli Renata Vieira da Motta Ricardo Garin Ribeiro Simon Ricardo Ohtake Roberto Miranda de Lima Tito Enrique da Silva Neto Walter Appel DIRETORIA EXECUTIVA [EXECUTIVE BOARD] Gabriela Moulin Diretora Executiva [Executive Director] Maria de Fátima Rocha Secretária Executiva [Executive Secretary] CAPTAÇÃO DE RECURSOS E PROJETOS INCENTIVADOS [FUNDRAISING AND TAX-INCENTIVIZED PROJECTS] Julia Puglia Bergamasco Gerente Executiva de Captação de Recursos e Projetos [Fundraising and Projects Executive Manager] Jéssica dos Santos Gonçalves Coordenadora de Novos Negócios [Coordinator of New Business] Luana Andréa Machado Cavalcanti Coordenadora de Projetos e Incentivos [Coordinator of Projects and Incentives] Alailson de Melo Brito Analista de Novos Negócios [New Business Analyst] Felipe Salles Silva Analista de Novos Negócios [New Business Analyst] Jovana Santana Basílio da Silva Assistente de Captação de Recursos PJ [Fundraising Assistant]
DIRETORIA ESTATUTÁRIA [PRESIDENCY] Marcy Junqueira Presidenta [President] Rodrigo Ohtake Vice-presidente [Vice-president] Tais Wohlmuth Reis Vice-presidenta [Vice-president] Marilisa Cunha Cardoso Diretora de Relações Institucionais [Institutional Relations Director] Cristina Naumovs Diretora de Comunicação [Communications Director] DIRETORA EXECUTIVA [EXECUTIVE DIRECTOR] Gabriela Moulin	
DIRETOR ARTÍSTICO [ARTISTIC DIRECTOR] Paulo Miyada	
DIRETOR DE FINANÇAS E OPERAÇÕES [CFO AND OPERATIONS DIRECTOR] Fábio Santiago	
CONSELHO FISCAL [SUPERVISORY BOARD] Miguel Gutierrez Patrícia Regina Verderesi Schindler Sérgio Massao Miyazaki	

DESIGN [DESIGN] Vitor Cesar Junior Superintendente de Design [Design Superintendent] Catê Bloise Designer [Designer] Paula Lobato Designer [Designer] Tie Ito Estagiária de Design [Design Intern]	PRODUTORES [PRODUCERS] André Luiz Bella Maria Fernanda Bonfante Rosalem Pedro Lemme Victor Constantino Tamara da Silva Pereira Aprendiz [Apprentice]
EDITORIAL [EDITORIAL] Divina Prado Especialista em Editoração [Editing Specialist] Felipe Carnevali Especialista em Editoração [Editing Specialist]	ARQUITETURA [ARCHITECTURE] Ligia Zilbersztejn Arquiteta [Architect] Rian Tito da Costa Estagiário de Arquitetura [Architecture Intern]
COMUNICAÇÃO [COMMUNICATIONS] Amanda Sammour Gerente de Comunicação [Communications Manager] Amanda Dias de Almeida Analista de Comunicação [Communications Analyst] Bruna Provazi Analista de Comunicação [Communications Analyst] Martim Pelisson Assessor de Imprensa [Press Officer] Ricardo Miyada Audiovisual [Audiovisual] Sarah Lidice Alfenas Moreira Assistente de Comunicação [Communications Assistant]	EDUCAÇÃO [EDUCATION] Lilian L'Abbate Kelian Superintendente de Educação [Education Superintendent] Mariana Per Gerente de Educação [Education Manager] Giselle Vitor da Rocha Especialista em Educação Integral e Territórios [Specialist in Integral Education and Territories] Mariana Galender Assessora de Pesquisa e Sistematização [Research and Systematization Advisor] Thamata Barbosa Produtora [Producer]
DIRETORIA ARTÍSTICA [ARTISTIC BOARD] Paulo Miyada Diretor Artístico [Artistic Director] Ana Roman Superintendente Artística [Artistic Superintendent]	EDUCADORAS [EDUCATORS] Maria Trindade Natália Dias da Mota Sá
CURADORIA [CURATORSHIP] Catalina Bergues Lahaya Lohara Mamami Poma Dreger Sabrina Fontenele	DIRETORIA FINANCEIRA E DE OPERAÇÕES [FINANCIAL AND OPERATIONS BOARD] Fábio Santiago Diretor de Finanças e Operações [CFO and Operations Director]
PRODUÇÃO [PRODUCTION] Carolina Pasinato Gerente de Produção [Production Manager] Rodolfo Borbel Pitarello Coordenador de Montagem [Assembly Coordinator]	PLANEJAMENTO [PLANNING] Fernanda de Lima Beraldi Gerente de Planejamento e Processos [Planning and Process Manager]
	FINANCEIRO [FINANCIAL] Yasmin Tavares Lima Coordenadora Financeira [Financial Coordinator] Tarcísio Barbosa Analista Financeiro Junior [Junior Financial Analyst]

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
Mária 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
Orlando Facioli Junior
Patricia 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
Titiza Nogueira
Vera Lucia Freitas Havir
Wilson Pinheiro Jabur

COLABORADORES
[STAFF]

CURADOR-CHEFE
[CHIEF CURATOR]
Cauê Alves

SUPERINTENDENTE
EXECUTIVO [CHIEF
OPERATING OFFICER]
Sérgio Miyazaki

ACERVO [COLLECTION]
Patrícia Pinto Lima
Coordenadora
[Coordinator]
Marina do Amaral
Mesquita
Analista [Analyst]
Bárbara Blanco Bernardes
de Alencar
Conservadora [Conservator]
Alekiçom Lacerda
Arthandler
Camila Gordillo de Souza
Documentalista
[Documentalist]
Taline de Oliveira
Bonazzi (PJ)
Assistente [Assistant]

ASSISTENTE À
PRESIDÊNCIA,
CURADORIA E
SUPERINTENDÊNCIA
[MANAGEMENT BOARD,
CURATORSHIP, AND
SUPERINTENDENCE
ASSISTANT]
Daniela Reis

ANALISTA DE
CONTROLADORIA
[CONTROLLERSHIP
ANALYST]
Janaina Chaves da Silva
Ferreira

BIBLIOTECA [LIBRARY]
Pedro Nery
Supervisor em Museologia
[Museology Supervisor]
Victor de Almeida Serpa
Bibliotecário
Documentalista
[Documentation Librarian]
Thaís Pereira Silveira de
Almeida
Analista de Documentação
e Biblioteca
[Documentation and
Library Analyst]

COMUNICAÇÃO
[COMMUNICATIONS]
Ane Tavares
Coordenadora [Coordinator]
Juliana Pithon
Nicolas Oliveira Souza (PJ)
Rachel de Brito Barbosa
Analistas [Analysts]
Evandro Pimentel (PJ)
Assessor de Imprensa
[Press Officer]
Paulo Vinícius Gonçalves
Macedo
Rafael Soares Kamada
Designers
Marina Paixão/Planes (PJ)
Videomaker

CURADORIA
[CURATORSHIP]
Gabriela Gotoda
Supervisora de Curadoria
[Curatorial Supervisor]
Leonardo Sassaki
Analista de Diversidade
e Acessibilidade [Diversity
and Accessibility Analyst]
Danilo Cavalcante
Assistente de Curadoria
[Curatorial Assistant]

EDUCATIVO
[EDUCATION]
Mirela Agostinho Estelles
Coordenadora [Coordinator]
Maria Iracy Ferreira Costa
Analista [Analyst]

EDUCADORES
[EDUCATORS]
Amanda Alves Vilas Boas
Oliveira
Amanda Harumi Falcão
Amanda Silva dos Santos
Caroline Machado
Luna Aurora Souto
Ferreira
Maria da Conceição
Ferreira da Silva
Pedro Henrique Queiroz
Silva

ESTAGIÁRIAS [INTERNS]
Anna Liz Santos
Gonçalves
Juliana Rodrigues Vital

ADMINISTRATIVO
FINANCEIRO [FINANCIAL
ADMINISTRATION]
Gustavo da Silva Emilio
Coordenador [Coordinator]
Fernando Ribeiro
Morosini
Comprador [Buyer]
Elissandra de Castro Lima
da Silva
Renata Noé Peçanha
da Silva
Roberto Takao Honda
Stancati
Analistas [Analysts]
Lucas Corcini e Silva
Assistente [Assistant]
Paulo Henrique da Silva
Magalhães
Estagiário [Intern]

JURÍDICO [LEGAL]
Renata Cristiane
Rodrigues Ferreira
(BS&A Borges Sales &
Alem Advogados)
Advogada [Lawyer]

RELACIONAMENTOS
E NEGÓCIOS
[OUTREACH PROGRAMS
AND BUSINESS]
Larissa Piccolotto
Ferreira
Coordenadora [Coordinator]
Marcio da Silva Lourenço
Analista [Analyst]

RELACIONAMENTOS
[OUTREACH PROGRAMS]
Giselle Moreira Porto
Supervisora de
Relacionamentos [Outreach
Programs Supervisor]
Lara Mazeto Guarreschi
Analista/Clube de
Colecionadores [Analyst/
Collectors' Club]
Brunna Ariely Macedo
da Silva
Analista/Programas
Institucionais [Analyst/
Institutional Programs]

NEGÓCIOS [BUSINESS]
Fernando Araujo Pinto
dos Santos
Supervisor de Negócios
[Business Supervisor]
Tainã Aparecida Costa
Borges (Loja [Shop])
Analista [Analyst]
Camila Barbosa Bandeira
Oliveira (Loja [Shop])
Guilherme Passos
(Loja [Shop])
Assistentes [Assistants]

PARCERIAS
E PROJETOS
INCENTIVADOS
[PARTNERSHIPS AND
CULTURAL INCENTIVE
LAW PROJECTS]
Kenia Maciel Tomac
Coordenadora
[Coordinator]

PARCERIAS
[PARTNERSHIPS]
Beatriz Buendia Gomes
Analista [Analyst]
Renata Rocha
Auxiliar [Auxiliary]

PROJETOS
INCENTIVADOS
[CULTURAL INCENTIVE
LAW PROJECTS]
Deborah Balthazar Leite
Analistas [Analysts]
Isadora Martins da Silva
Assistentes [Assistants]
Marisa Tinelli, Simone
Meirelles e [and]
Sirlene Ciampi
(Odara Assessoria
Empresarial em
Projetos Culturais
LTDA)
Assessoras Técnicas
[Technical Advisors]

PATRIMÔNIO [PREMISES
AND MAINTENANCE]
Stefan Salej Gomes
Coordenador [Coordinator]
Vitor Gomes Carolino
Analista [Analyst]
Venicio Souza Monteiro
Auxiliar [Auxiliary]

MANUTENÇÃO
PREDIAL [BUILDING
MAINTENANCE]
André Luiz (Tejofran)
Deivid Cicero da Silva
(Avtron 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]
Ana Paula Pedroso
Santana
Coordenadora
[Coordinator]
Bianca Yokoyama da Silva
Elenice dos Santos
Lourenço
Produtoras [Producers]
Paola da Silveira
Araujo (PJ)
Assistente [Assistant]

RECURSOS HUMANOS
[HUMAN RESOURCES]
Karine Lucien Decloedt
Coordenadora [Coordinator]
Débora Cristina da Silva
Bastos
Analista [Analyst]

TECNOLOGIA
DA INFORMAÇÃO
[INFORMATION
TECHNOLOGY]
Nilvan Garcia de Almeida
Coordenador [Coordinator]
Felipe Ferezin (INIT NET)
Rafael Peixoto (INIT NET)
Suporte Técnico
[Technical Support]
Luis Henrique Santana
da Silva
Estagiário [Intern]

MANTENEDORES
[SPONSORS]



PLATINA [PLATINUM]
3M do Brasil
BV
GoodStorage
Grupo Ultra
Suzano
Unipar

OURO [GOLD]
Ageo Terminais
Alupar
Bloomberg
BMA
Goldman Sachs
Leo Madeiras e Leo
Social
Lockton
Pinheiro Neto
Stella Artois
TozziniFreire Advogados
Vicunha Aços
Vivo

PRATA [SILVER]
Aços Saccelli
PWC

PARCERIAS
INSTITUCIONAIS
[INSTITUTIONAL
PARTNERSHIPS]
ABGC
ACT Editora
Africa Creative
BMA
Canopy
REAG Belas Artes
Chandon
Deutsche Bank
FIAP
Gomide & Co
Gusmão & Labrunie
Propriedade Intelectual
Hugo Boss
ICIB – Instituto Cultural
Ítalo-Brasileiro
Inner Light
Interlight Iluminação
James Lisboa Leiloeiro
Oficial
Kaspersky
Lefosse Advogados
Neovia
Mercure Hotels
Saint Paul - Escola de
Negócios
Senac
Seven

PARCERIAS DE MÍDIA
[MEDIA PARTNERSHIPS]
Arte Que Acontece
Estadão
Inner Editora
Piauí
Quatro Cinco Um

PROGRAMAS
EDUCATIVOS
[EDUCATIONAL
PROGRAMS]
Grupo Ultra
Contatos com a Arte
[Contacts with Art]
MAM São Paulo
Domingo MAM
[MAM Sunday]
3M do Brasil
Igual Diferente
[Different Equal]
MAM São Paulo
Programa de Visitação
[Visitation Program]
Unipar
Arte e Ecologia
[Art and Ecology]
MAM São Paulo
Família MAM
[MAM Family]

PROGRAMA MAM SÃO PAULO ENCONTRA INSTITUTO TOMIE OHTAKE

REALIZAÇÃO
[PRODUCED BY]
Ministério da Cultura, por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura [Ministry of Culture, through the Federal Cultural Incentive Law] (Lei Rouanet)
Instituto Tomie Ohtake
Museu de Arte Moderna de São Paulo

APOIO [SUPPORT]
Secretária Municipal de Cultura e Economia Criativa da Cidade de São Paulo, por meio do Programa Municipal de Apoio a Projetos Culturais [Municipal Secretariat of Culture and Creative Economy of the City of São Paulo, through the Municipal Program for the Support of Cultural Action] (PROMAC)

MANTENEDOR INSTITUCIONAL DO INSTITUTO TOMIE OHTAKE
[INSTITUTO TOMIE OHTAKE'S PATRON]



PATROCÍNIO COTA OURO
[GOLD SPONSOR]



GOODSTORAGE
espaços inteligentes

PATROCÍNIO COTA BRONZE
[BRONZE SPONSOR]

laranjinha
Itaú

CURADORIA
[CURATORSHIP]
Ana Roman
Cauê Alves
Gabriela Gotoda
Paulo Miyada

PRODUÇÃO E COORDENAÇÃO DE MONTAGEM
[PRODUCTION AND INSTALLATION COORDINATION]
André Luiz Bella
Carolina Pasinato
Maria Fernanda Rosalem
Pedro Lemme
Rodolfo Borbel
Tamara da Silva Pereira
Victor Constantino

PROJETO EXPOGRÁFICO
[EXHIBITION DESIGN]
Ligia Zilbersztejn

DESIGN GRÁFICO
[GRAPHIC DESIGN]
Catê Bloise
Paula Lobato
Tie Ito
Vitor Cesar

MÍDIAS DIGITAIS
[DIGITAL MEDIA]
Paulo Vinicius
Gonçalves Macedo
Rafael Kamada

COORDENAÇÃO EDITORIAL [EDITORIAL COORDINATION]
Divina Prado
Felipe Carnevalli
Renato Schreiner Salem

ACERVO E CONSERVAÇÃO
[COLLECTION AND CONSERVATION]
MAM SÃO PAULO
Patrícia Pinto Lima
Coordenação [Coordination]
Marina do Amaral
Mesquita
Analista [Analyst]
Bárbara Blanco Bernardes
de Alencar
Conservadora [Conservator]
Alekiçom Lacerda
Arthandler
Camila Gordillo de Souza
Documentalista [Documentalist]
Taline de Oliveira
Bonazzi (PJ)
Assistente [Assistant]

COMUNICAÇÃO
[COMMUNICATION]
INSTITUTO TOMIE OHTAKE
Amanda Sammour
Gerente de Comunicação [Communications Manager]
Amanda Dias de Almeida
Analista de Comunicação Sênior [Communications Senior Analyst]
Bruna Provazi
Analista de Comunicação [Communications Analyst]
Martim Pelisson
Assessor de Imprensa [Press Officer]
Ricardo Miyada
Audiovisual [Audiovisual]
Sarah Lídice Alfenas
Moreira
Assistente de Comunicação [Communications Assistant]

COMUNICAÇÃO
[COMMUNICATION]
MAM SÃO PAULO
Ane Tavares
Coordenação [Coordination]
Juliana Pithon
Nicolas Oliveira (PJ)
Rachel Brito
Analistas [Analysts]
Evandro Pimentel (PJ)
Assessoria de Imprensa [Press Officer]

RECURSOS DE ACESSIBILIDADE
[ACCESSIBILITY RESOURCES]
Janela Produtora
Roteiro Videoguia [Video Guide]
Leonardo Sassaki
Roteiro Audiodescrição [Audio Description Script]
Janela Produtora
Revisão do Texto da Audiodescrição [Revision of the Audio Description Text]
Janela Produtora
Intérpretes e Videoguia em Libras [Interpreters and Video Guide in Brazilian Sign Language]

REVISÃO
[PROOFREADING]
Divina Prado
Felipe Carnevalli
Isabela Maia
Renato Schreiner Salem
Rosana Kim

TRADUÇÃO
[TRANSLATION]
Isabela Maia

MONTAGEM
[INSTALLATION]
Manuseio

MUSEOLOGIA
[MUSEOLOGY]
Heloisa Biancalana
Thalita Noce
Rita Torquete

CENOGRAFIA
[SCENOGRAPHY]
G5 Cenografia
Jarreta Projetos

PINTURA [PAINTING]
WCA Pintura e Decorações

AUDIOVISUAL
Maxi Áudio
NB3

IMPRESSÃO E SINALIZAÇÃO
[PRINTING AND EXHIBITION SIGNAGE]
Stgraf

ILUMINAÇÃO [LIGHTING]
Âmbar Locação e Serviços de Iluminação
Marcos Franja

SEGURO [INSURANCE]
Howden Brasil
Consultoria e Corretora de Seguros Ltda.

TRANSPORTE
[SHIPPING]
Millenium Transportes
Atlantis

AGRADECIMENTOS
[ACKNOWLEDGMENTS]
Aos patrocinadores e apoiadores que tornaram possível a realização do programa. A todas as equipes do Instituto Tomie Ohtake e do MAM São Paulo que trabalharam na realização da exposição. [To the sponsors and supporters who made the program possible. To all the teams at Instituto Tomie Ohtake and MAM São Paulo who contributed to the realization of the exhibition.]

CATÁLOGO [CATALOGUE]

REALIZAÇÃO
[PRODUCED BY]
Instituto Tomie Ohtake
Museu de Arte Moderna de São Paulo

ORGANIZAÇÃO
[EDITORS]
Ana Roman
Cauê Alves
Gabriela Gotoda
Paulo Miyada

COORDENAÇÃO EDITORIAL [EDITORIAL COORDINATION]
Ane Tavares
Divina Prado
Felipe Carnevalli
Renato Schreiner Salem

TEXTOS [TEXTS]
Ana Roman
Cauê Alves
Elizabeth Machado
Gabriela Gotoda
Paulo Miyada

REVISÃO
[PROOFREADING]
Divina Prado
Felipe Carnevalli
Isabela Maia
Renato Schreiner Salem
Rosana Kim

TRADUÇÃO
[TRANSLATION]
Isabela Maia

PROJETO GRÁFICO
[GRAPHIC DESIGN]
Catê Bloise
Paula Lobato
Tie Ito
Vitor Cesar

PRODUÇÃO GRÁFICA
[GRAPHIC PRODUCTION]
Leandro da Costa

LICENCIAMENTO DE IMAGENS
[IMAGE LICENSING]
MAM SÃO PAULO
Patrícia Pinto Lima
Coordenação [Coordination]
Marina do Amaral
Mesquita
Analista [Analyst]

FOTOGRAFIAS
[PHOTOS]
Ding Musa (p. 6-7, 12-13, 24-25, 33-34, 39-41, 43-45, 51, 55-57, 67-69, 79, 81, 83-85, 87, 89-95)
Estúdio 17 (p. 59-63)
FOLHAPRESS (encarte [insert])
Marcelo Arruda (p. 37)
Renato Parada (p. 77-79)
Romulo Fialdini (p. 47-49, 53, 65, 73-75)

AGRADECIMENTOS
[ACKNOWLEDGMENTS]
O Instituto Tomie Ohtake e o MAM São Paulo agradecem aos artistas e detentores de direitos autorais que generosamente autorizaram a reprodução das obras neste catálogo. [The Instituto Tomie Ohtake and the MAM São Paulo are thankful to the artists and copyright holders who generously licensed the reproduction of the works in this catalog.]

TIRAGEM [PRINT RUN]
1000 exemplares

IMPRESSÃO [PRINTER]
Ipsis

PAPÉIS [PAPERS]
Masterblank
Lino 270g/m²
Eurobulk 135g/m²
Jornal 49g/m²

TIPOGRAFIAS
[TYPOGRAPHY]
Chromatic Pro
Forma DJR Banner
Transcript Mono Pro

ISBN
978-65-89342-64-9
978-65-84721-21-0

O Instituto Tomie Ohtake e o Museu de Arte Moderna de São Paulo realizaram todos os esforços para encontrar os detentores dos direitos autorais incidentes sobre as imagens/obras aqui publicadas, além das pessoas fotografadas. Caso alguém se reconheça ou identifique algum registro de sua autoria, solicitamos o contato pelo e-mail instituto@institutotomieohtake.org.br e acervo@mam.org.br. [The Instituto Tomie Ohtake and the MAM São Paulo have made every effort to identify the copyright holders of the artworks/ images published here, as well as the individuals depicted in the photographs. If you recognize yourself or identify any work of your authorship, please contact us at instituto@institutotomieohtake.org.br and acervo@mam.org.br.]

Agradecimentos ao Instituto Moreira Salles pelo licenciamento dos direitos patrimoniais de autor das imagens de Madalena Schwartz. [Thanks to the Instituto Moreira Salles for licensing the copyright of the images of Madalena Schwartz.]

Dados Internacionais de
Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Aqui-lá : MAM São Paulo encontra Instituto Tomie Ohtake
/ Instituto Tomie Ohtake, Museu de Arte Moderna de São
Paulo; curadoria e textos de Ana Roman, Cauê Alves, Gabriela
Gotoda, Paulo Miyada ; revisão de Divina Prado, Felipe
Carnevali, Isabela Maia, Renato Salem, Rosana Kim ; tradução
de Isabela Maia ; projeto gráfico de Catê Bloise, Paula Lobato,
Tie Ito, Vitor Cesar. –

São Paulo : Instituto Tomie Ohtake ; Museu de Arte Moderna
de São Paulo, 2025.

112 p. : il. color. ; 28 cm.

Inclui textos em português e inglês.

Exposição realizada no Instituto Tomie Ohtake entre
3 de setembro e 2 de novembro de 2025.

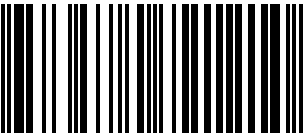
ISBN 978-65-89342-64-9
ISBN 978-65-84721-21-0

1. Arte contemporânea – Catálogos. 2. Exposições de arte
– São Paulo (SP). 3. Museu de Arte Moderna de São Paulo.
4. Instituto Tomie Ohtake. 5. Museu de Arte Moderna de São
Paulo I. Título. II. Instituto Tomie Ohtake. III. Museu de Arte
Moderna de São Paulo. III. Alves, Cauê. IV. Gotoda, Gabriela.
V. Miyada, Paulo. VI. Roman, Ana

CDU: 7.09
CDD: 7.037(81)

Ficha catalográfica elaborada por: Victor de Almeida Serpa
CRB-8/11334.

ISBN 978-65-84721-21-0



Aqui-lá

Apoio



Lei Rouanet
Incentivo a
Projetos Culturais



vale+
cultura



CIDADE
DE TODAS
AS ARTES



PREFEITURA DE
SÃO PAULO

Mantenedor institucional do
Instituto Tomie Ohtake

Mantenedor institucional do
MAM São Paulo



nu



Pro Matre



IBM



itaú

Patrocinadores da exposição

Cota ouro

Cota bronze



itaú



goodstorage
espaços inteligentes



laranjinha
itaú

Acesso Tomie



unisys



usiminas



Klabin



COMOLATTI



SHOPPING
CIDADE
SÃO PAULO



Intimus

Apoio de mídia



arte!BRASILEIROS



JCDecaux



Cult
revista



piauí

Realização



mam



INSTITUTO
TOMIE OHTAKE



MINISTÉRIO DA
CULTURA



GOVERNO DO
BRASIL
DO LADO DO POVO BRASILEIRO

A

—

Q

U

I

—

L

Á

Á

—

A

L

I

A

—

Q

U

I

Á

—

mam

INSTITUTO **TOMIE OHTAKE**