



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA  
da Universidade de São Paulo

Organização  
Ana Magalhães e Priscila Arantes

# PARADOXO(S) DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Diálogos entre os acervos do MAC USP e do Paço das Artes



DOI: 10.11606/9788594195241

**PARADOXO(S) DA ARTE CONTEMPORÂNEA**  
Diálogos entre os acervos do MAC USP e do Paço das Artes

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA  
da Universidade de São Paulo

Organização  
Ana Magalhães e Priscila Arantes

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
Museu de Arte Contemporânea  
São Paulo  
2018



São Paulo

(Permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e a autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais)

© 2018 - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo  
Av. Pedro Álvares Cabral, 1301 - 04094-050 - Ibirapuera - São Paulo/SP  
tel.: 11 2648 0254 - email: mac@usp.br - www.mac.usp.br

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-94195-24-1



9 788594 195241

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Lourival Gomes Machado do Museu de Arte Contemporânea da USP

Paradoxo(s) da arte contemporânea: diálogos entre os acervos do MAC USP e do Paço das Artes / organização Ana Gonçalves Magalhães, Priscila Arantes. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2018.  
67 p. ; il. (MAC Essencial 18)

ISBN 978-85-94195-24-1

DOI 10.11606/9788594195241

1. Arte Contemporânea. 2. Acervo Museológico – São Paulo (SP). 3. Universidade de São Paulo. Museu de Arte Contemporânea. 4. Paço das Artes. I. Magalhães, Ana Gonçalves. II. Arantes, Priscila.

CDD – 708.98161

Esta publicação resulta da exposição homônima, organizada a partir de uma parceria entre o Paço das Artes e o MAC USP, entre 26 de maio e 7 de agosto de 2018, no MAC USP

## **EXPOSIÇÃO PARADOXO(S) DA ARTE CONTEMPORÂNEA: diálogos entre os acervos do MAC USP e do Paço das Artes**

**CURADORIA** Ana Magalhães e Priscila Arantes

**ARTISTAS** Alex Flemming, Antoni Muntadas, Eduardo Kac, Fabiano Gonper, Felipe Cama, Fernando Piola, Gilberto Prado, Giselle Beiguelman, Hudinilson Jr., Nazareno Rodrigues, Regina Silveira, Rosângela Rennó, Tadeu Jungle e Thiago Honório

### **PUBLICAÇÃO**

**ORGANIZAÇÃO E EDIÇÃO** Ana Magalhães e Priscila Arantes

**ASSISTÊNCIA EDITORIAL** Flávio Silva

**IDENTIDADE VISUAL E DESIGN GRÁFICO** Elaine Maziero

**PREPARAÇÃO DOCUMENTAÇÃO** Alecsandra Matias de Oliveira

**TEXTOS** Ana Magalhães, Carlos Roberto F. Brandão e Priscila Arantes

**REVISÃO DE TEXTOS** Paulo Futagawa

**TRADUÇÕES** Paulo Futagawa

**REGISTRO FOTOGRÁFICO DA EXPOSIÇÃO** Letícia Godoy e Flávio Silva

Realização



# Sumário

APRESENTAÇÃO • Carlos Roberto F. Brandão .....	7
ACERVOS EM DIÁLOGO • Priscila Arantes .....	10
PARADOXO(S) DA ARTE CONTEMPORÂNEA	
Diálogos entre os acervos do MAC USP e do Paço das Artes	
• Ana Magalhães e Priscila Arantes .....	14
ENTREVISTA REGINA SILVEIRA	
• Por Ana Magalhães e Priscila Arantes .....	18
ALEX FLEMMING .....	33
ANTONI MUNTADAS .....	35
EDUARDO KAC .....	38
FABIANO GONPER .....	40
FELIPE CAMA .....	42
FERNANDO PIOLA .....	44
GILBERTTO PRADO .....	47
GISELLE BEIGUELMAN .....	49
HUDINILSON JR. ....	51
NAZARENO RODRIGUES .....	53
ROSÂNGELA RENNÓ .....	56
TADEU JUNGLE .....	58
THIAGO HONÓRIO .....	60

# PARADOXO(S) DA ARTE CONTEMPORÂNEA

## Diálogos entre os acervos do MAC USP e do Paço das Artes

A ideia de um diálogo em 2012, o MAC USP não se tratava apenas de um projeto de preservação da memória, mas também de uma reflexão sobre a produção artística contemporânea. Nesse sentido, o Brasil foi pioneiro no desenvolvimento de estratégias de preservação de obras de arte contemporâneas, com o MAC USP em 1997. Contudo, desde então, a ideia de um diálogo entre os acervos de arte contemporânea em São Paulo tem sido um desafio para os curadores e pesquisadores da área. A ideia de um diálogo entre os acervos de arte contemporânea em São Paulo tem sido um desafio para os curadores e pesquisadores da área.

A ideia de um diálogo em 2012, o MAC USP não se tratava apenas de um projeto de preservação da memória, mas também de uma reflexão sobre a produção artística contemporânea. Nesse sentido, o Brasil foi pioneiro no desenvolvimento de estratégias de preservação de obras de arte contemporâneas, com o MAC USP em 1997. Contudo, desde então, a ideia de um diálogo entre os acervos de arte contemporânea em São Paulo tem sido um desafio para os curadores e pesquisadores da área.

A ideia de um diálogo em 2012, o MAC USP não se tratava apenas de um projeto de preservação da memória, mas também de uma reflexão sobre a produção artística contemporânea. Nesse sentido, o Brasil foi pioneiro no desenvolvimento de estratégias de preservação de obras de arte contemporâneas, com o MAC USP em 1997. Contudo, desde então, a ideia de um diálogo entre os acervos de arte contemporânea em São Paulo tem sido um desafio para os curadores e pesquisadores da área.

A ideia de um diálogo em 2012, o MAC USP não se tratava apenas de um projeto de preservação da memória, mas também de uma reflexão sobre a produção artística contemporânea. Nesse sentido, o Brasil foi pioneiro no desenvolvimento de estratégias de preservação de obras de arte contemporâneas, com o MAC USP em 1997. Contudo, desde então, a ideia de um diálogo entre os acervos de arte contemporânea em São Paulo tem sido um desafio para os curadores e pesquisadores da área.

Carla Roberto T. Bordini  
Diretora MAC USP

Since its creation in 1963, MAC USP has been among of preserving, researching, and displaying the collection it had received from IZUM (I) as well as hosting contemporary artists' production. With the decade's evolution, the Museum was a pioneer in collecting photography, video art, and innovative artistic proposals that were emerging in the country in the 1960s and 1970s. In this regard, it built the most important collection of new artistic trends has been known until then. MAC USP was recently the first museum in the country to collect media art and digital art—in the case with Gilberto Pedroni's installation *Allegory* here.

Actions of preservation and documentation of contemporary art were many at MAC USP implemented particularly during the tenure of the Museum's first director, Professor Walter Zanini (1963-2012). Zanini, close collaborator with artists, was key to establish the idea of museum, of research, and of an ideal. That idea of museum was revisited when MAC USP was installed in its new location, when the allocation of the institutions' activities reflects to a new perspective and to a differential in academic research around the collection, an exhibition comprising pieces from the collection with extended activities in the fourth and fifth floors of the building.

The collaboration with Paço das Artes is, therefore, of almost relevance to MAC USP's mission. Just like the Museum, Paço das Artes fosters the latest contemporary production with great attention to preserving the memory of these productions, particularly focusing on initiatives about contemporary art documentation, archiving, and preservation. These two institutions have been creating space for ideas and knowledge exchange regarding these issues through seminars and study groups. It was indeed when MAC USP would host Paço das Artes for an exhibition in which visitors from both institutions proposed a certain reading of MAC USP's collection, connecting artists who took part in shows and events at Paço and which have worked as part of MAC USP's collection.

The Paradox(s) of Art Contemporânea: Dialogues entre os acervos do MAC USP e do Paço das Artes Contemporary Art Paradox(es). Dialogues between MAC USP's and Paço das Artes Collections exhibition was a suitable opportunity to revisit a fundamental issue for both institutions: the artist's relation to the country and the history and dialoguing with their current production. Regina Iovanna, "Taken as the site of the exhibition, another work finished by artist (Il Saverio Parada)", curator Priscila Arantes (Paço das Artes) and Ana Magalhães (MAC USP) join a set of works by various artists sponsored by Regina Iovanna who, in a way, cover the issues that dialogue with her work. Another important aspect in the exhibition's production process, was exactly the opening of potentialities in Iovanna's and other artists' works presented here, in interconnection here.

Carla Roberto T. Bordini  
Diretora MAC USP

A preservação da memória de suas atividades, bem como da arte contemporânea, tem sido uma das preocupações prementes do Paço das Artes. Não por acaso, desde 2010, quando completou quarenta anos, a instituição iniciou amplo trabalho no sentido de salvaguardar sua história através de um conjunto de ações e projetos curatoriais.

Por não ser um museu no sentido estrito da palavra e, portanto, não possuir uma coleção de obras de arte, o Paço das Artes fez de seu trabalho de registro e arquivo o eixo fundamental de seu "acervo". Poderíamos dizer que suas ações constituem uma espécie de Museu Imaginário, tal como o definiu André Malraux: o acervo do Paço das Artes são os artistas, as atividades, os curadores, críticos, educadores e públicos que passaram pela instituição.

Em 2010, o Paço das Artes lançou o projeto *Livro\_Acervo* (Book\_Collection) project. Tratou-se de uma exposição portátil e da compilação do arquivo da instituição, a partir de um dos mais importantes programas de experimentação artística do Brasil, a *Temporada de Projetos* (Season of Projects). Criado em 1997, a temporada tornou-se, ao longo dos anos, um rito cênico da jovem arte contemporânea, reunindo artistas, jovens curadores e críticos que passaram pela instituição.

*Arquivo Vivo*, exposição apresentada em 2013, deu continuidade a essa pesquisa curatorial, ampliando a discussão do arquivo e do acervo ao conjunto das práticas artísticas contemporâneas. Formado por 22 artistas nacionais e internacionais, o projeto teve como objetivo ser um espaço de reflexão em torno do arquivo e das estratégias de construção da memória no contexto da cultura contemporânea.

Recentemente foi lançada a plataforma digital *MaPa: Memória Paço das Artes* (2014), que reúne todos os artistas, críticos, curadores e membros do júri que passaram pela *Temporada de Projetos* desde sua criação, nos anos 1990. A plataforma foi pensada para ser um dispositivo não só de pesquisa, mas da memória e da história de parâmetros significativos da jovem arte contemporânea brasileira; muitas vezes esquecida pelas narrativas hegemônicas.

Desde que, em março de 2016, deixou sua antiga sede na Cidade Universitária – que ocupou por mais de vinte anos – o Paço das Artes está alojado no MIS (Museu da Imagem e do Som), dispor de uma sala expositiva que tem sido utilizada para dar continuidade às mostras da *Temporada de Projetos*.

Dentro desse contexto, de busca por uma sede própria, a instituição tem investido em projetos e exposições por meio de parcerias com outras instituições. Foi sob essa perspectiva que pensamos a exposição *Paradoxo(s) da arte contemporânea: diálogos entre os acervos do MAC USP e do Paço das Artes*, que propõe um diálogo entre o acervo do MAC USP e o do Paço das Artes – no caso deste último, com acervo nos artistas que expuseram no Paço das Artes nos últimos anos. Essa aproximação se justifica por diversos motivos, mas, especialmente, pela importância que o MAC USP tem como o Paço das Artes tiveram e têm no fomento e na difusão da arte contemporânea brasileira.

Acreditamos que esse diálogo pode ser um instrumento fértil não só para colocar luz sobre o trabalho das duas instituições, mas também, e especialmente, para alinhavar alguns fios soltos, como diria Hélio Oiticica, da arte brasileira presente nesses dois acervos institucionais.

Priscila Arantes  
Diretora artística e curadora do Paço das Artes

Preservation of memory of its activities, as well as of contemporary art, has been one of the pressing concerns of Paço das Artes. Not by chance, since 2010, when the institution celebrated its 40<sup>th</sup> anniversary, Paço started encompassing work aiming at protecting its history through a set of curatorial actions and projects.

Because it is not a museum in the strict sense of the word and, therefore, it does not possess a collection of artworks, Paço das Artes made its record and archive work the fundamental axis of its "collection." We could say that its actions constitute a kind of Imaginary Museum, as defined by André Malraux: Paço das Artes's collection are the artists, the activities, the curators, critics, educators, and visitors who came to the institution.

In 2010, Paço das Artes launched the *Livro\_Acervo* (Book\_Collection) project. It was a portable exhibition and the compilation of the institution's archive, from one of the most relevant programs of artistic experimentation in Brazil, the *Temporada de Projetos* (Season of Projects). Created in 1997, the season became, throughout the years, a wealth of young contemporary art, bringing together artists, young curators, and emerging critics.

*Arquivo Vivo* (Living Archive), an exhibition presented in 2013, continued that curatorial research by enlarging the discussion about the archive and the collection to contemporary artistic practices. Comprising twenty two different local and international artists, the project aimed to be a space of reflection around the archive and the strategies to build memory in the context of contemporary culture.

Recently, the digital platform *MaPa: Memória Paço das Artes* (Paço das Artes Memory, 2014) was launched gathering all the artists, critics, curators, and jury panelists who were part of *Temporada de Projetos* from its creation in the 1990s. The platform was conceived to be not only a device of research, but also a device of memory and of the history of an important portion of Brazilian young contemporary art, often forgotten by hegemonic narratives.

Since March 2016, when Paço das Artes left its old quarters at Cidade Universitária after more than twenty years, the institution is lodged at MIS (Museum of Image and Sound), having an exhibition room that has been utilized to continue the shows of *Temporada de Projetos*.

Within this context of looking for its own quarters, the institution has been investing in projects and exhibitions through collaborations with different institutions. It was under this perspective that we designed the *Paradoxo(s) da arte contemporânea: diálogos entre os acervos do MAC USP e do Paço das Artes* (Contemporary Art Paradox(es): Dialogues between MAC USP's and Paço das Artes's Collections) exhibition, proposing dialogue between MAC USP's and Paço das Artes's collections—in the case of Paço, highlighting artists who had exhibitions at the institution during the past few years. That approximation is justified on many different fronts, but particularly due to the relevance both MAC USP and Paço das Artes had and have in fostering and spreading Brazilian contemporary art.

We believe that this dialogue can be a fertile tool not to cast light on the work of these two institutions but also, and particularly, to sow together some loose threads, as Hélio Oiticica would say, of Brazilian contemporary art present in these two institutional collections.

Priscila Arantes  
Paço das Artes's Artistic Director and Curator



A partir de sua criação, em 1963, o MAC USP teve por finalidade preservar, pesquisar e ampliar o acervo que havia recebido do MAM SP, e fomentar a produção artística contemporânea. Nessa dupla chave, o Museu foi pioneiro no colecionismo de fotografia, videoarte e proposições artísticas processuais que emergiram no país nas décadas de 1960 e 1970. Sua participação na emergência das novas tendências artísticas é conhecida desde então, tendo sido recentemente o primeiro museu do país a colecionar artemídia e arte digital.

Várias foram as ações de preservação e documentação da arte contemporânea no MAC USP, implementadas, sobretudo, na gestão do primeiro diretor do Museu, Professor Walter Zanini (1924–2013). Para ele, a colaboração estreita com os artistas era fundamental para a atualização da ideia de museu, de pesquisa e da própria arte. Essa ideia de museu foi retomada na instalação da nova sede do MAC USP, na qual a distribuição de seu programa de exposições reflete sua visada prospectiva e seu diferencial de pesquisa acadêmica em torno de suas coleções, nas mostras de acervo de longa duração realizadas no quinto e no quarto andares do prédio.

A parceria com o Paço das Artes é, portanto, da maior relevância no programa do MAC USP. As duas instituições vêm criando espaço para trocas de ideias e conhecimento sobre essas questões, através de seminários e grupos de estudo. Era quase natural que o MAC USP acolhesse o Paço das Artes para uma exposição em que a curadoria de ambas as instituições propusesse uma leitura de obras que figuram no acervo do MAC USP, fazendo um cruzamento com os artistas que participaram de mostras e programas do Paço das Artes.

A exposição *Paradoxo(s) da arte contemporânea: diálogos entre o acervo do MAC USP e do Paço das Artes* foi o momento oportuno para revisitar uma artista fundamental para as duas instituições, para a pesquisa artística no país, e para a formação e o diálogo perene com a produção mais atual: Regina Silveira. Tomando-a como o cerne da exposição, a partir da obra *Paradoxo do Santo*, as curadoras Priscila Arantes (Paço das Artes) e Ana Magalhães (MAC USP) selecionaram um conjunto de obras de artistas contemporâneos a Regina Silveira que, de certo modo, tratam das questões que emanam de seu trabalho. Outro aspecto importante no processo de produção da exposição foi justamente a atualização dos materiais de apresentação da obra de Silveira e de outros artistas aqui presentes, para sua conservação.



Priscila Arantes

Diretora Artística

e Curadora do Paço das Artes

## ACERVOS EM DIÁLOGO

A preservação da memória de suas atividades, bem como da arte contemporânea, tem sido uma das preocupações prementes do Paço das Artes. Não por acaso, desde 2010, quando completou quarenta anos, a instituição inicia amplo trabalho no sentido de salvaguardar sua história através de um conjunto de ações e projetos curatoriais.

Por não ser um museu no sentido estrito da palavra e, portanto, não possuir uma coleção de obras de arte, o Paço das Artes torna seu trabalho de registro e arquivo o eixo fundamental de seu “acervo”. Poderíamos dizer que suas ações constituem uma espécie de Museu Imaginário, tal como o definiu André Malraux – o acervo do Paço das Artes são os artistas, as atividades, os curadores, os críticos, os educadores e o público que passaram pela instituição.

Em 2010, o Paço das Artes lança o projeto *Livro\_Acervo*. Trata-se de uma exposição portátil e da compilação do arquivo da instituição a partir de um dos mais importantes programas de experimentação artística do Brasil: a *Temporada de Projetos*. Criada em 1997, a *Temporada* se tornou, ao longo dos anos, um rico celeiro da jovem arte contemporânea, reunindo artistas, jovens curadores e críticos em início de carreira.

Buscando travar diálogos com outras instituições, o Paço das Artes desenvolve em 2012 o projeto de intercâmbio entre acervos, trazendo para seu espaço expositivo parte do acervo de arte contemporânea do Centro Cultural Banco do Nordeste e levando para o CCBN o “acervo” do Paço das Artes, através da curadoria *Para Além do Arquivo*. A exposição, na ocasião, apresentou obras de quinze artistas que passaram pelo Paço das Artes e que se aproximavam de questões ligadas a arquivos e dispositivos de registro.

*Arquivo Vivo*, exposição apresentada em 2013, deu continuidade a esta pesquisa curatorial, estendendo a discussão do arquivo e do acervo ao conjunto das práticas artísticas contemporâneas. Formada por 22 artistas nacionais e internacionais (Rosângela Rennó, Christian Boltanski, Yinka Shonibare MBE, Letícia Parente, Mabe Bethônico, Edith Derdyk, Marilá Dardot, Regina Parra, entre outros), o projeto, que dialogou com o conceito de “mal de arquivo” proposto pelo filósofo Jacques Derrida, teve como objetivo ser um espaço de reflexão em torno do arquivo e das estratégias de construção da memória no contexto da cultura contemporânea.

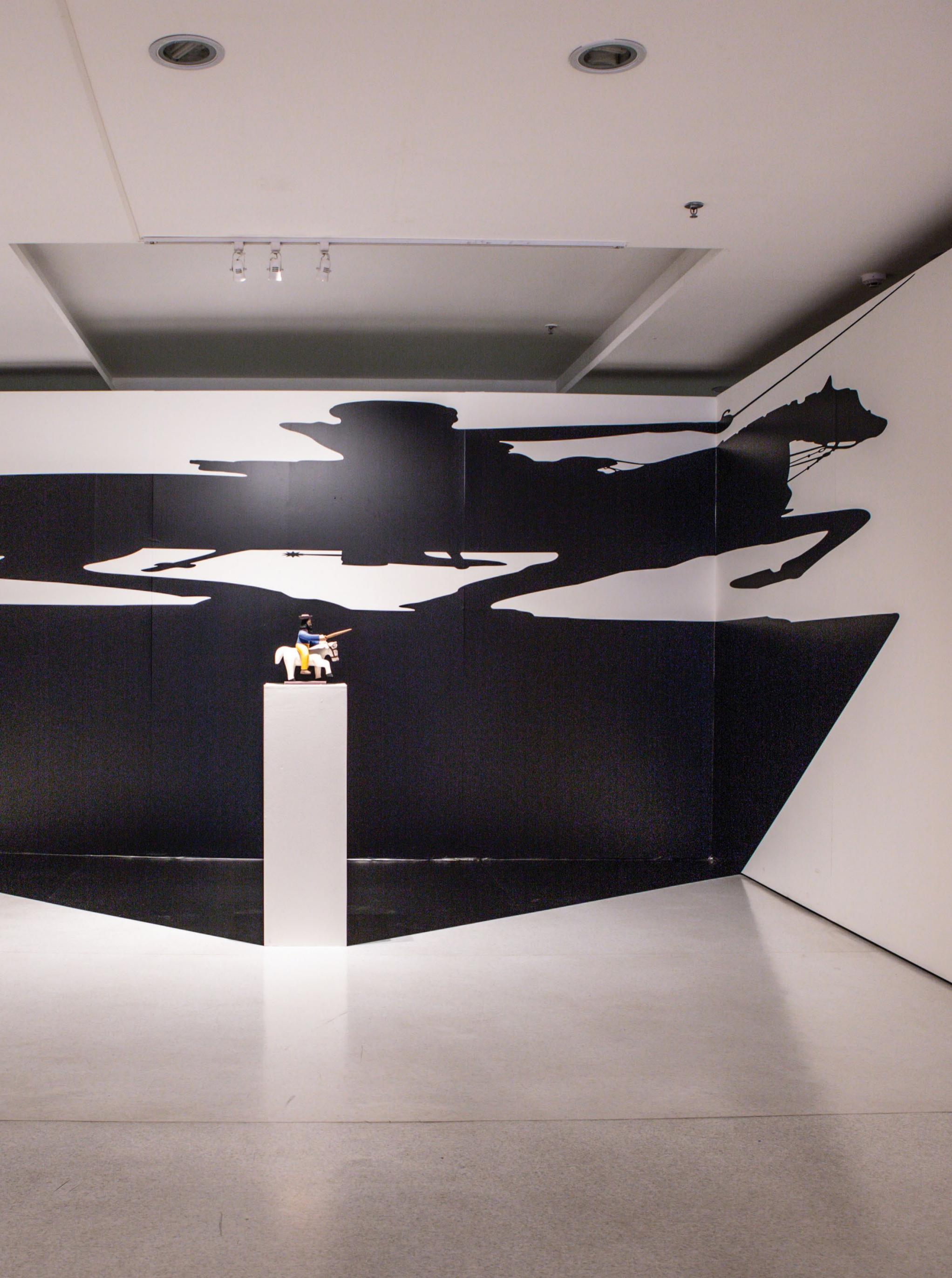
Mais recentemente foi lançada a plataforma digital *MaPA: Memória Paço das Artes* (2014) que reúne todos os artistas, críticos, curadores e membros do júri que passaram pela *Temporada de Projetos* desde sua criação nos anos 1990. A plataforma, composta por imagens, textos, vídeos e entrevistas – especialmente desenvolvidas, desde 2014, para este projeto – foi pensada para ser um dispositivo não somente de pesquisa, mas de memória e história de parcela significativa da jovem arte contemporânea brasileira, muitas vezes esquecida pelas narrativas hegemônicas.

Desde março de 2016, quando deixou sua antiga sede na Cidade Universitária, a qual ocupou por mais de 20 anos, o Paço das Artes está alocado no MIS, dispondo de uma sala expositiva que tem sido utilizada para dar continuidade às mostras da *Temporada de Projetos*.

Dentro desse contexto e da busca por uma sede própria, o Paço das Artes tem investido em projetos e exposições por meio de parcerias com outras instituições, como foi o caso da mostra individual de Lenora de Barros, *ISSOÉOSSODISSO*, e da mostra *O Ciclo da Intensidade de Charly Nijensohn*, apresentadas na Oficina Cultural Oswald de Andrade, e do projeto *Paço Comunidade*, desenvolvido junto à *Ocupação Cambridge*.

Foi dentro dessa perspectiva que pensamos o projeto *Paradoxo(s) da Arte Contemporânea: diálogos entre os acervos do MAC USP e do Paço das Artes* que propõe um diálogo entre o acervo do MAC USP e do Paço das Artes – no caso deste último com destaque aos artistas que expuseram no Paço das Artes nos últimos anos. Essa aproximação se justifica por diversas razões, mas, principalmente, pela importância que o MAC USP e o Paço das Artes, tiveram e têm no fomento e na difusão da arte contemporânea brasileira.

Acreditamos que esse diálogo pode ser um instrumento fértil, não somente para colocar luz sobre o trabalho das duas instituições, mas, especialmente, para alinhar alguns fios soltos, como diria Hélio Oiticica, da arte brasileira presente nestes dois acervos institucionais.



Ana Magalhães  
e Priscila Arantes  
Curadoras

## PARADOXO(S) DA ARTE CONTEMPORÂNEA Diálogos entre os acervos do MAC USP e do Paço das Artes

Nessa mostra, de parceria entre o MAC USP e o Paço das Artes, tomamos por princípio o cruzamento entre o acervo do Museu e o acervo do Paço – entendido aqui como a documentação e o arquivo que essa instituição criou a partir de seu programa de exposições e sua contribuição para a memória da arte contemporânea, questões centrais também para o MAC USP. Nesse diálogo, procuramos cotejar e acompanhar artistas que fizeram a história do Paço e estão presentes no acervo do MAC USP. A escolha da obra de Regina Silveira como fio condutor para a seleção dos demais artistas e as questões levantadas pela exposição confluíam não só para essa história institucional comum, mas também para as inquietações que a curadoria de ambas as instituições têm levantado no que diz respeito à produção contemporânea.

*Paradoxo do Santo*, de Regina Silveira, é o ponto de partida dessa curadoria. A instalação foi originalmente realizada para o Museo del Barrio, em Nova York, para uma mostra da qual a artista participou em 1994, tendo dado entrada no acervo do MAC USP logo em seguida. O que a artista propõe aqui é o que ela mesma chama de uma “instalação ambiental”, em que contrapõe a imagem popular de um santo – Santiago Apóstolo ou Santiago Matamoros, patrono militar da Espanha e do Novo Mundo – à grande sombra distorcida e projetada do famoso monumento equestre dedicado a Duque de Caxias – patrono das forças armadas brasileiras –, concebido pelo célebre escultor modernista Victor Brecheret. A artista reflete, assim, sobre os conflitos de dominação da América Latina, a gigante subjugada ao poderio luso-espanhol, e que ainda vive sob um regime de colonialidade. Invertendo os sinais, com a sombra do monumento equestre de formas clássicas sendo parte do patrimônio e da história brasileira, e a pequena imagem popular do santo como um referente do centro, Silveira aponta para as contradições dessas relações de força e para a história conflituosa entre esses dois territórios.

A partir dessa instalação, do efeito da sombra e seus significados, abrimos um leque de trabalhos de Regina Silveira que se desdobraram em outras questões vizinhas. Fazem parte da exposição *Inclusões em São Paulo*, a série *Interferências*, *Infernus*, *Enigmas* e *Anamorfias* (álbum de gravuras que foi sua dissertação de mestrado na Universidade de São Paulo). Há uma ampla gama de materiais que a artista usou para conceber essas obras em diferentes momentos de sua carreira. Além da sombra distorcida ser parte integrante de muitas delas, Silveira revisita a problemática do museu de arte na contemporaneidade, de como ele lida com proposições artísticas que demandam outros modos de documentação, apresentação e conservação. Ela ainda, necessariamente, trata da questão da memória e de como se constroem as narrativas dentro de nossas instituições. A ideia de território, de mapa, e o papel da cidade nessa

chave também são questões candentes em seus trabalhos aqui apresentados. Regina Silveira se coloca, assim, dentro de uma poética que se aproxima de questões ativistas e insurgentes, ou lança luz sobre elas. As gravuras do álbum *Anamorfias* são, por fim, uma espécie de síntese entre a ideia paradoxal da sombra e sua real ameaça, ou potencial de violência, já que as sombras, nesse caso, são de objetos cortantes; embora comuns no ambiente doméstico, eles podem ferir ou até matar.

O museu, o território, o ativismo e a violência são questões que orientaram a seleção de obras dos demais artistas. O museu e seu paradoxo são revisitados nas proposições de Fabiano Gonper, Felipe Cama e Antoni Muntadas. O território e seus conflitos emergem nas proposições de Giselle Beiguelman, Gilbertto Prado, Rosângela Rennó, Alex Flemming e Nazareno Rodrigues. O ativismo e as poéticas militantes estão presentes nos trabalhos de Eduardo Kac e Tadeu Jungle. A violência é inerente aos trabalhos de Thiago Honório, Fernando Piola e Hudinilson Jr. Essas constelações não são núcleos ou temas rígidos na exposição, mas formam redes de contatos, sobrepondo-se umas às outras. Nas palavras da própria Regina Silveira, são artistas que compartilham com ela da mesma “pelagem”, sem que, necessariamente, sejam da mesma espécie.

A exposição não tem uma disposição linear nem cronológica, mas procura fazer um diálogo entre os artistas dentro desses paradoxos que a arte contemporânea propõe na atualidade.

INCLUSÕES EM SÃO PAULO  
REGINA SILVEIRA 73



Por Ana Magalhães  
e Priscila Arantes

Julho de 2018

## ENTREVISTA REGINA SILVEIRA

**Para esta exposição, nós como curadoras, escolhemos sua obra *Paradoxo do Santo* (1994) como ponto de partida, que, inclusive, inspirou o título da mostra. Como você situa o *Paradoxo do Santo* no conjunto da sua obra e dentro do contexto atual?**

No meu percurso, o *Paradoxo do Santo* se situa depois de uma longa exploração das possibilidades poéticas – diria também políticas – implicadas na operação de articular sombras projetadas, extensas e geralmente distorcidas, com imagens apropriadas da mídia – neste caso para ressaltar significados de poder já embutidos nos seus referentes (executivos, tanques de guerra, jogadores de futebol, militares) ou, no caso dos repertórios de objetos e obras de arte, para simplesmente evocar ausências paradoxais, com sombras projetadas sem referentes visíveis (séries *In Absentia*). Já havia usado silhuetas e sombras projetadas em instalações (*Símile*, no Centro Galileo, em Madri, 1988), algumas realizadas como *site specific* (*Solombra*, no SESC Pompeia, em 1990 e *Behind the Glass*, nas vitrinas da Grey Art Gallery, em Nova York, em 1991), diretamente sobre a arquitetura de interiores, para ressignificar a experiência dos espaços dados à minha intervenção.

Já a tomada dos monumentos como signos de poder e mobiliário do espaço urbano, para compor comentários visuais mais acentuadamente políticos, começa em 1987, também com a apropriação gráfica dos contornos silhuetados de um outro monumento de Victor Brecheret, o *Monumento às Bandeiras*, no Parque Ibirapuera. O *Monudentro*, cuja versão original participou da exposição *Trama do Gosto na Cidade*, promovida pela Bienal de São Paulo (1987), foi construído como distorção perspectivada no interior do prédio, até ambientada com grama artificial, em remessa paródica à situação do monumento real, no parque quase à frente. Seu título, tão certo, foi uma contribuição espontânea do amigo poeta Paulo Leminski.

Quando concebi o *Paradoxo do Santo*, quase sete anos depois, o motivo que gerava este outro discurso político-visual era novamente uma obra de Brecheret, desta vez o formidável monumento ao Duque de Caxias, nosso patrono militar, na praça Rui Barbosa, no centro de São Paulo. Por que este escultor estava mais uma vez na minha mira? Entre outras coisas, pela qualidade substantiva de sua obra e da exemplaridade de seus monumentos, reconhecíveis como tais em qualquer grau de abstração e escala.

Lembro que meu primeiro movimento foi registrar aquele enorme monumento equestre militar com fotografias tomadas de muitos ângulos, sem saber exatamente o que e como poderia ressignificar aquela silhueta majestosa, de braço erguido, empunhando a espada.

Essas fotografias foram a única referência material que levei comigo para o Banff Centre, em Alberta, Canadá, como bolsista de seu programa de residências internacionais, nos últimos meses de 1993. Ali as mantive afixadas à parede de meu estúdio, e sempre à vista, para pensar no que faria a partir dessas capturas. Quando regressava ao Brasil via Nova York, já sabia como usar e o que dizer com aquela silhueta, depois da única alteração que lhe imprimi: a espada abaixada, em riste, para o ataque. Tinha o compromisso de ir ao Museo del Barrio, que me convidava para uma participação especial na coletiva *Recovering Popular Culture*, em 1994.

Chegando ao museu, solicitei qualquer santo equestre que tivesse na sua coleção de arte popular para compor o paradoxo de sombras que já pensava – com referentes distintos ou cruzados e tamanhos díspares – o dado conceitual que está na base desta obra. Mas encontrar a pequena escultura originária de Santo Domingo, representando Santiago Apóstolo, o controvertido patrono militar da América Espanhola, invocado em guerras coloniais que destruiriam culturas indígenas (e atual patrono militar da Espanha) foi, sem dúvida, essencial para compor a trama de significados que hoje esta obra carrega, envolvendo religião, militarismo e poder. Embora já soubesse *a priori* que conteúdos queria aderir à silhueta do Duque, só quando pude somá-los aos daquela figura popular é que o *Paradoxo do Santo* se completou, como sombra perversa de dois referentes trocados, ambigualmente colados a dois patronos militares.

Preciso mencionar que, um ano depois da instalação no Museo del Barrio, com base no *Paradoxo do Santo*, ainda desenvolvi o projeto *O Enigma do Duque* (1995) em que a mesma silhueta do Duque de Caxias, agora com a espada levantada e distorcida de outra maneira, se situaria sobre o prédio da Biblioteca, no Memorial da América Latina, em São Paulo, por ocasião do aniversário da Guerra do Paraguai. Mas esse projeto ficou na etapa dos desenhos preparatórios e maquetes de estudo, pois não foi considerado viável, dado que seu material poderia prejudicar o revestimento do edifício pretendido que, na época, já precisava de cuidados especiais.

No contexto atual, sempre parece possível atualizar os significados do *Paradoxo do Santo*, na ótica dos permanentes confrontos sociais na América Latina. Mas, no contexto desta exposição, creio que ele se situa confortavelmente na esfera poético-política de obras como essas, com as quais mantém diversas afinidades, seja na abordagem crítica do real e da mídia, na multidisciplinaridade e no recurso a diversos meios. Boas conversas, entre bichos da mesma pelagem.

**Você poderia comentar sobre as três montagens do *Paradoxo do Santo*, isto é, a primeira no Museo del Barrio (em Nova York); a segunda no MAC USP, quando ela foi doada e passou por uma adaptação, se assim podemos dizer, para a montagem da sombra projetada no chão e na parede; e a terceira que temos agora, que você mesma chamou de “cópia de exposição”, exclusiva para o contexto desta exposição?**

Na primeira montagem, no Museo del Barrio, a obra deveria ser efêmera e a solução foi pintá-la diretamente nas paredes do espaço designado pela instituição. A base para a execução foi um desenho da silhueta, feito em perspectiva sobre papel milimetrado, hoje na coleção do Museo del Barrio. A silhueta foi ampliada por meio de fotocópias gigantes até atingir a dimensão pretendida: 18 metros de largura por 3,30 metros de altura, que se estendia por três paredes do espaço expositivo que me fora reservado. Logo, a silhueta foi pintada com tinta industrial preta fosca, assim como a parte que dobrava no chão para receber a base de madeira com o santo, resolvida como forma triangular recortada em plástico fino e rígido, aderido ao piso da sala.

A segunda montagem da obra foi no MAC USP, em 1996, quando doei a este museu uma versão permanente, elaborada como recorte em chapas de poliestireno preto fosco, divididas por módulos regulares. Para a silhueta, usei o mesmo desenho e as mesmas medidas do original pintado, mas optei por oferecer uma segunda possibilidade de configuração, com apenas uma inflexão, em ângulo de 90 graus. Ou seja, a sombra do monumento ao Duque de Caxias poderia eventualmente ocupar apenas dois planos de parede, em ângulo reto.

A terceira versão, logo replicada e expandida para permitir as inúmeras dimensionalidades e itinerâncias que esta obra teve, resultou de sua transformação em matriz digital, para execução como recorte de vinil adesivo com medidas variáveis e flexibilização suficiente para melhor

ocupar o espaço dado. Isto ocorreu em duas etapas: na primeira vez, quando o *Paradoxo do Santo* participou da mostra *Brazil: Body and Soul*, no Guggenheim Museum de Nova York, em 2001, onde o vinil adesivo foi recortado a mão, com o auxílio de fotocópias gigantes. Em todas as outras vezes – e foram muitas, pois o *Paradoxo* talvez tenha sido minha obra que mais viajou – a matriz digital já determinava o corte do vinil adesivo em máquina.

Observo que agora o MAC USP também possui uma matriz digital do *Paradoxo do Santo*, dimensionada para caber na altura das suas atuais salas de exposição, mais baixas do que os espaços expositivos de suas sedes anteriores.

Se, para a versão permanente do MAC USP e sua posterior circulação, como *exhibition copy*, o dado da sombra foi solucionado pela atualização de suportes e recursos técnicos, a duplicação da imagem popular de Santiago Apóstolo demandou outro tipo de solução: envolveu a criação de réplicas artesanais, com execução encomendada a partir de fotos do original. Foram realizadas duas cópias, sequencialmente: a primeira por encomenda do MAC USP ao artista popular Adelino, residente no Embu das Artes; e a segunda, encomendada por mim ao artista Marcos Freitas, de São Paulo, para a eventual circulação da obra.

**Conte para nós sobre os modos de circulação de *Enigmas*. Você chama a atenção para o fato de que essas imagens são cartões-postais. Como elas foram concebidas inicialmente?**

Os quatro *Enigmas* executados no formato de cartões-postais fazem parte do pequeno conjunto de edições de autor que realizei entre os anos 1970 e 1980, geralmente com tiragens pequenas, em serigrafia ou *offset*. Nessa obra, as imagens foram concebidas como ideogramas visuais compostos pela superposição de imagens fotográficas de objetos

banais, de meu uso pessoal, e sombras ficcionais de outros objetos, desenhadas na forma de silhuetas, que descrevem “topograficamente” os volumes virtuais dos objetos fotografados. A junção de cada objeto com a sombra superposta é totalmente aleatória e, mais do que nada, quer reforçar a ausência de um outro objeto, imaginário e “fantasma”, a flutuar entre o olho do observador e sua própria sombra projetada. Começa nos *Enigmas* a estratégia de representar sombras como índices de objetos ausentes, o que fundamentou diversas de minhas instalações nos anos seguintes.

Em termos de operações e suportes gráficos, os *Enigmas* são originalmente fotogramas realizados em 1981, cada um deles resultado da dupla exposição sobre um mesmo papel fotográfico – primeiro de um negativo – com a imagem do objeto, e a seguir da silhueta vazada em filme vermelho – para situá-la corretamente sobre o objeto fotografado e também para proteger as demais áreas que não deveriam ser afetadas pela nova exposição à luz da ampliadora. Esses originais foram reproduzidos nos postais editados pela Poesia e Arte, uma ativa produtora de edições alternativas neste período, com tiragem de 500 exemplares, para lançamento no Café Paris, próximo à entrada do campus da USP, em 1982. No lançamento, os quatro postais, reunidos em envelope, estavam acompanhados do texto crítico *A Revelação da Sombra*, de Teixeira Coelho, publicado pela revista **Arte em São Paulo**, em 1984.

Em 1999 os quatro fotogramas foram reproduzidos fotograficamente por Eduardo Brandão, com dimensões um pouco maiores que as originais, e ganharam uma tiragem de 10 exemplares, promovida em conjunto com a Galeria Brito Cimino, em São Paulo. Atualmente, os fotogramas originais pertencem à coleção de fotografias do MoMA, em NY.

**Como foi a primeira apresentação de *Inclusões em São Paulo* (1973), no MAC USP? O que lhe motivou a fazer esse trabalho? Qual a atualidade dele, para você?**

As *Inclusões em São Paulo* (1973) participaram do *Multi-Media II* (1976), um programa de mostras internacionais essencialmente gráficas, apoiadas em meios não tradicionais e de natureza conceitual, organizadas periodicamente por Walter Zanini, dentro do programa mais geral das exposições do museu.

Essas *Inclusões* fazem parte de séries anteriores, como a *Three Proposals for a Junkyard* (1971), iniciada quando ainda vivia em Porto Rico. Foi então que, pela primeira vez, juntei criticamente imagens fotográficas apropriadas de edifícios e ambientes urbanos diversos a fotos das verdadeiras montanhas de lixo urbano que encontrara num depósito de carros velhos e abandonados, em San Juan, que era, com certeza, um índice forte das problemáticas políticas econômicas daquela ilha. O mesmo amontoamento de carros, desta vez no Vale do Anhangabaú, comparece em *Brasil Turístico* (1973), minha contribuição para a publicação alternativa *ON/OFF* que organizei com Julio Plaza e outros artistas e colegas de ensino na FAAP, onde havia recém ingressado.

Ao mesmo tempo, e com o título de *São Paulo Turístico* (1973), fazia circular, também internacionalmente, diversas imagens da cidade, tomadas por toneladas de detritos e lixo industrial. Em 1977, algumas dessas imagens ainda fizeram parte do volume *Natural Beauties em Brazil Today*, com cartões-postais impressos em serigrafia, em edição de autor, com 40 exemplares.

As *Inclusões* e tudo que fiz ao seu redor, sem dúvida manifestam minha vontade de fazer passar por realidade, imagens que simulam capturas reais e apocalípticas da cena urbana, uma visão catastrófica do futuro. Ainda que agora pareçam datadas, ironicamente o que elas

dizem continua vivo e ativo em diversas latitudes, além de ratificado, quase diariamente, pela mídia, local e global, quando o foco são os desastres urbanos e ambientais.

**Fale sobre a pesquisa para o álbum *Anamorfias* (1980). Trata-se de sua dissertação de mestrado, certo?**

*Anamorfias* foi o título que dei aos resultados de uma reflexão bastante estendida que já vinha realizando sobre os sistemas projetivos, mais especificamente a perspectiva, e que apresentei na forma de um álbum de gravuras na conclusão do meu mestrado em artes, no MAC USP, em 1980. *Anamorfias* foi uma palavra inventada, tomada das anamorfoses do maneirismo. Com ela, queria remeter ao foco das minhas reflexões os graus de artificialidade e inadequação dos sistemas projetivos em geral, opostos aos conhecidos propósitos de fidelidade e à realidade visual, característicos da representação ilusionista, de longa tradição.

Em *Anamorfias* meu foco estava nos limites do reconhecimento de objetos banais, de uso cotidiano, escolhidos entre aqueles que podiam caber na mão quando submetidos a uma distorção geométrica que alterasse significativamente suas características visuais e também funcionais. Minha tentativa era desafiar cabalmente a fidelidade da perspectiva, chegando às fronteiras de sua adequação, por deformar os contornos fotográficos (fotos são outras falsas suposições de fidelidade) daqueles objetos, nas malhas perspectivadas que os continham. Qual o limite da distorção de um par de óculos para que seu contorno se aproximasse ao de um inseto morto? Até quando esticar ou dobrar uma xícara de cafezinho para a desfuncionalizar totalmente a ponto de fazê-la parecer desmaiar?

Foi emocionante receber do poeta e amigo Haroldo de Campos o incrível poema *O Banal Fantástico*, que ele criou para as *Anamorfias* no próprio dia da minha defesa de mestrado e que foi pessoalmente me entregar

na porta de casa na manhã seguinte. Conservo até hoje o original desse poema, datilografado e assinado, na parede da minha sala. O poeta entendeu tudo: as palavras que inventou revestem com muita imaginação os objetos transformados.

O álbum *Anamorfias* foi impresso manualmente no prelo de *offset* que eu havia feito transportar da gráfica da FAAP para o ateliê da Faculdade de Artes Plásticas onde eu ministrava classes de litografia. Suas 12 imagens misturam reproduções fotográficas com desenho lineares e manuais, numa sintaxe tomada aos exercícios de desenho. Em termos estritamente visuais, toda a investigação para *Anamorfias* está ancorada em 44 desenhos preparatórios, feitos a nanquim sobre papel, que explicitam as escolhas feitas para as distorções perspectivadas. Hoje esses desenhos pertencem à coleção da Pinacoteca Municipal de São Paulo.

***Infernus* (2008), segundo você, faz parte de um conjunto de obras em que trabalha a violência. Fale um pouco mais sobre este tema em relação às suas obras.**

Em 2008, eu havia juntado uma boa quantidade de obras realizadas em diferentes suportes, imagens, recursos técnicos e procedimentos, todas com conteúdo derivado das nossas desgraças atuais: a violência, a corrupção, a deterioração do cotidiano... Com um grupo delas, concebi a exposição *Mundus Admirabilis e Outras Pragas*, que montei na Galeria Brito Cimino, em São Paulo, para funcionar como metáforas visuais em alusão às tradicionais pragas bíblicas, uma espécie de *aggiornamento* poético capaz de transpor seus sentidos para a contemporaneidade. *Infernus* foi concebido e realizado para essa exposição.

*Infernus* é um poço de madeira pintado de negro e com um vídeo escondido em seu interior, para que o monitor simule o fundo do poço, onde pinga uma gota de um líquido vermelho espesso – sangue? –, aparentemente

caída do rosto do espectador que se inclina sobre a abertura do poço, e ainda tinge de vermelho seu rosto pela luz que emana do vídeo. Uma trilha sonora mistura um som de vento que sopra forte no interior de um túnel imaginário com o som da gota que cai continuamente na poça de sangue.

O conjunto das novas “pragas” trazia diversas alusões à violência urbana – umas mais diretas que outras – e foram distribuídas em espaços interiores recobertos pela gráfica invasiva de insetos daninhos agigantados. Depois dessa exposição, o tema das pragas continuou em instalações como *Dark Swamp*, na qual situei um grande ovo negro sobre uma mandala gráfica de crocodilos, como comentário quase óbvio à origem de muitos males. Fiz também *Amphibia*, um equivalente visual da praga bíblica da chuva de sapos, construída como metáfora sobre a corrupção, com apoio de centenas de silhuetas de sapos correndo em direção a um belo ralo dourado.

Foi, porém, a seleção de obras para a exposição *CRASH*, no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba (2016), que permitiu avaliar, em retrospecto, o quanto o tema da violência e das armas é recorrente em minha trajetória, desde os anos 1970, em vídeos, gravuras, porcelanas, objetos e instalações. Quero, entretanto, manifestar que sempre procurei dar âncoras poéticas suficientes a todas essas obras com conteúdo acentuadamente político, para que pudessem transcender o meramente factual e descritivo – por mais críticas que fossem – e funcionar plenamente em qualquer tempo e geografia.

**Muitos dos trabalhos presentes na exposição trabalham a perspectiva. Fale um pouco para nós sobre isso.**

Por mais de uma década, o elemento que provocou a maioria de minhas criações gráficas foram os paradoxos constituídos pela utilização de instrumentos reconhecidos como racionalizadores da visão,

entre eles, a perspectiva e a fotografia, dentro dos propósitos históricos de atingir “verdades visuais” – comuns a toda a tradição ilusionista –, quando seu uso é deliberadamente artificioso, invertido, fora dos limites do sistema ou até paródico. Apreciava as aberrações marginais referidas por Leonardo, as fantasmagorias maneiristas, o uso poético em Magritte e De Chirico e, sobretudo, o uso alegórico por Duchamp.

Minhas afinidades, portanto, iam de Leonardo a Duchamp e eu estava munida – operativa e conceitualmente – desses instrumentos quando produzi as transformações de aparências conhecidas, como nas *Destruturas Urbanas* (1975–1977) e *Anamorfias* (1979–1980). Também estão muito assentadas na suposta confiabilidade dos sistemas projetivos as sombras longas e perspectivadas de figuras da mídia, que criei para comentar o poder, seja ele militar, político ou até mesmo do futebol, na série dos *Dilatáveis*, de 1981, e as sombras de elementos ausentes do campo visual, nos *Enigmas* e depois nas séries *In Absentia* (desde 1982).

Entretanto, posso dizer que foi quando comecei a aplicar essas operações a instalações ambientais, já no início dos anos 1980, com *In Absentia (Para Giselda Leirner)*, a instalação do cavalete silhuetado no MAM SP (1982) e depois nos diversos *Auditórios* da primeira metade dos anos 1990, que pareciam erguer-se virtualmente do chão, que ganhei plena consciência das determinações do ponto de vista e sua importância para a construção dessas visualidades. Sempre implicado no sistema da perspectiva linear e entendido como o lugar para o olho do observador, único, fixo e imóvel, apenas a manipulação de seus dados era capaz de criar estranhezas e desconexões mais-do-que-interessantes no próprio espaço físico da instalação, uma prática que considerei totalmente transformadora da percepção e da experiência do lugar.

Mesmo com plataforma conceitual instalada na representação visual e suas relações com a percepção, meu interesse maior sempre esteve no terreno das deformações e outras desrealidades possíveis. Por isso gostei tanto do ensaio *Ciência Fictícia* que Arlindo Machado escreveu para o livro com meu nome, publicado em 2010 pela editora Charta Books, de Milão. No ensaio, ele aponta, diretamente e com bons argumentos, o falso rigor implicado nos muitos desenhos preparatórios e maquetes que sempre calçam meus projetos, na busca paradoxal de resultados totalmente artificiosos, o que qualifica como ciência falsificada ou “fictícia”, totalmente oposta à mais reconhecida e fantasiosa ficção científica.

### **Como você pensa o trabalho do MAC USP e do Paço das Artes em relação à promoção da arte contemporânea?**

Na cena brasileira das artes visuais, são bem poucas as instituições que abrigam as produções mais novas e radicais, no próprio tempo de sua produção. O MAC USP e o Paço das Artes já possuem uma história acumulada, não apenas de pesquisa e difusão da arte contemporânea, mas também de fomento a novas perspectivas, provocadas por programas específicos, alguns de longa data. Pessoalmente, acredito que as dificuldades quase crônicas que afetam esse tipo de instituição em nosso país certamente passam pelo fato de que, mesmo no interior de seus próprios órgãos de tutela – o Estado e a Universidade –, nunca foi de fato vencida a batalha para afirmar o caráter mágico e transformador da arte, nem sua natureza de construção mental mais do que respeitável e em tudo oposta a sua consideração – mais habitual e preconceituosa – de ser apenas expressão, ou mais pejorativamente e em outro tipo de circulação, luxo e mercadoria.

Desejo que a junção MAC USP - Paço não seja apenas temporária e eventual, pois essa troca parece muito oxigenada e com possibilidades de expansão no futuro, com outras visadas, similares ou até mais abrangentes. Nas conversas possíveis entre as duas instituições, por que não avaliar a retomada da antiga atitude de dar ao artista maior participação na formulação de programas? E por que não rever com mais força o papel dos museus de arte contemporânea como agentes provocadores de produções mais abertas, interdisciplinares e experimentais?





Informational text panel on the wall, consisting of several columns of small images and text.

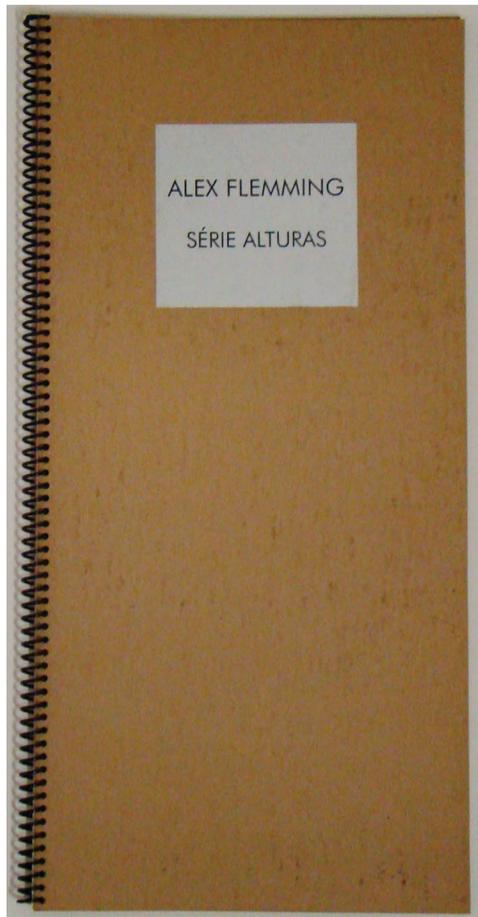


Thierry Hombert  
Les outils de la construction  
de 1900 à 2000  
Les outils de la construction  
de 1900 à 2000  
Les outils de la construction  
de 1900 à 2000

## ALEX FLEMMING

Alex Flemming é mais conhecido por seu trabalho em pintura, fotografia e outros meios, bem como intervenções em espaços urbanos. Desde pelo menos a década de 1990, interessa-lhe justapor esses meios para realizar proposições em que discute as contradições do indivíduo na contemporaneidade a partir de sua própria trajetória. Além disso, Flemming é sensível às questões sócio-políticas atuais. Suas obras envolvem as relações de força entre diferentes territórios tratando, assim, de processos de opressão e colonização, entre nações e no interior delas. Sendo ele próprio um artista nômade, por assim dizer, vivendo entre a Alemanha e o Brasil, aquilo que é próprio de um território parece ser algo que o instiga a pensar nessas relações de força.

Outro dado relevante de seu procedimento é a reutilização de materiais ou obras iniciadas para a elaboração de novos trabalhos. Os dois cadernos que temos aqui resultam desse tipo de abordagem. O artista faz uso de provas de cor de catálogos documentando sua própria obra, que ele guardou por muito tempo, como base para criar dois cadernos ou duas publicações de artista, por assim dizer. No caso da *Série Alturas*, trata-se das imagens de um conjunto de pinturas realizado por ele em 1996, que aqui se apresentam no formato de um caderno cuja altura verticaliza seu formato e, de certo modo, joga com as próprias imagens das obras ali reproduzidas. Já em *Alex Flemming* o que temos são as imagens dos trabalhos da série *Mapas e Minas*, em que sobre um suporte recortado no formato do mapa do Brasil e pintado de cores bem vivas, Flemming cola pedras preciosas, fazendo referência ao ciclo colonial do ouro, à exploração das riquezas minerais do país e ao lugar que ele ocupa na ordem econômica mundial. Um aspecto importante na montagem desse caderno é que as obras desta série reproduzidas nas provas de cor aparecem nas posições mais diversas, por vezes colocando o mapa do Brasil de cabeça para baixo ou com os lados invertidos.

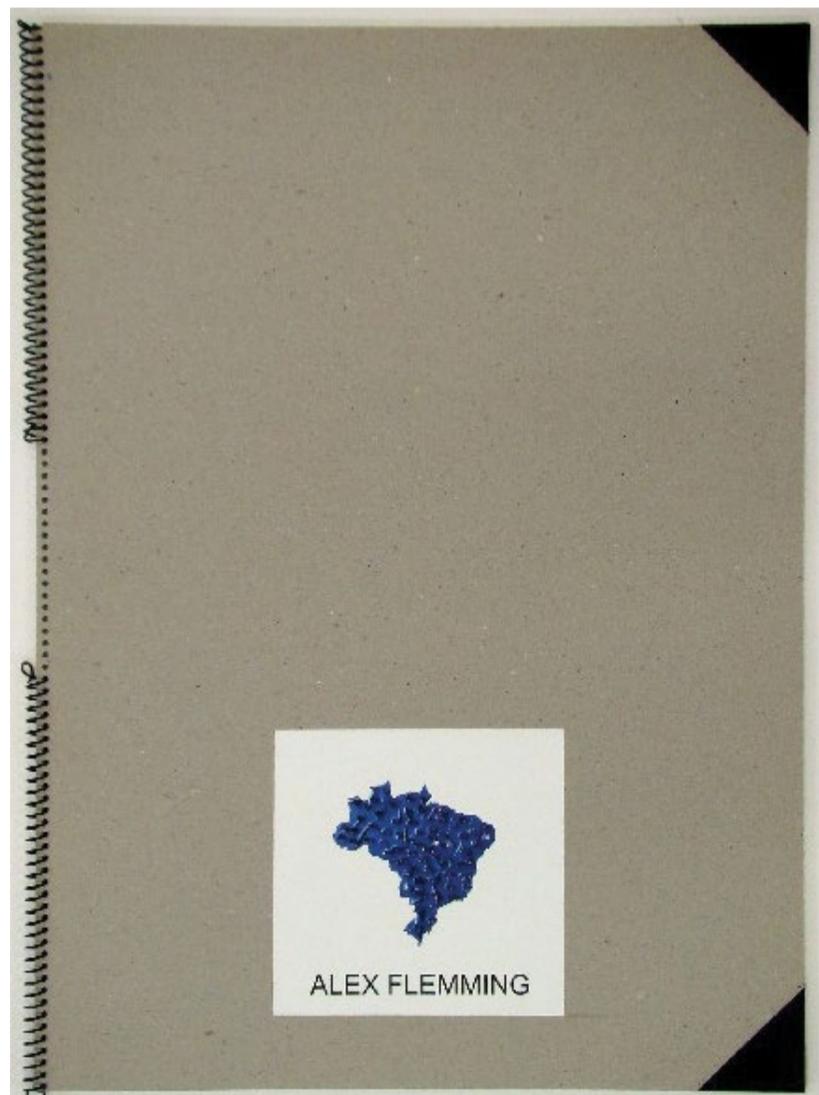


*Alex Flemming. Série Alturas, 1996*

offset sobre papel encadernado com cartão e espiral de plástico, 53,3 x 25 x 3 cm

*Alex Flemming, 2011*

acrílica e offset em cores sobre papel encadernado com cartão e espiral de plástico, 66,6 x 49 x 3 cm  
Registro Fotográfico: Arquivo MAC USP

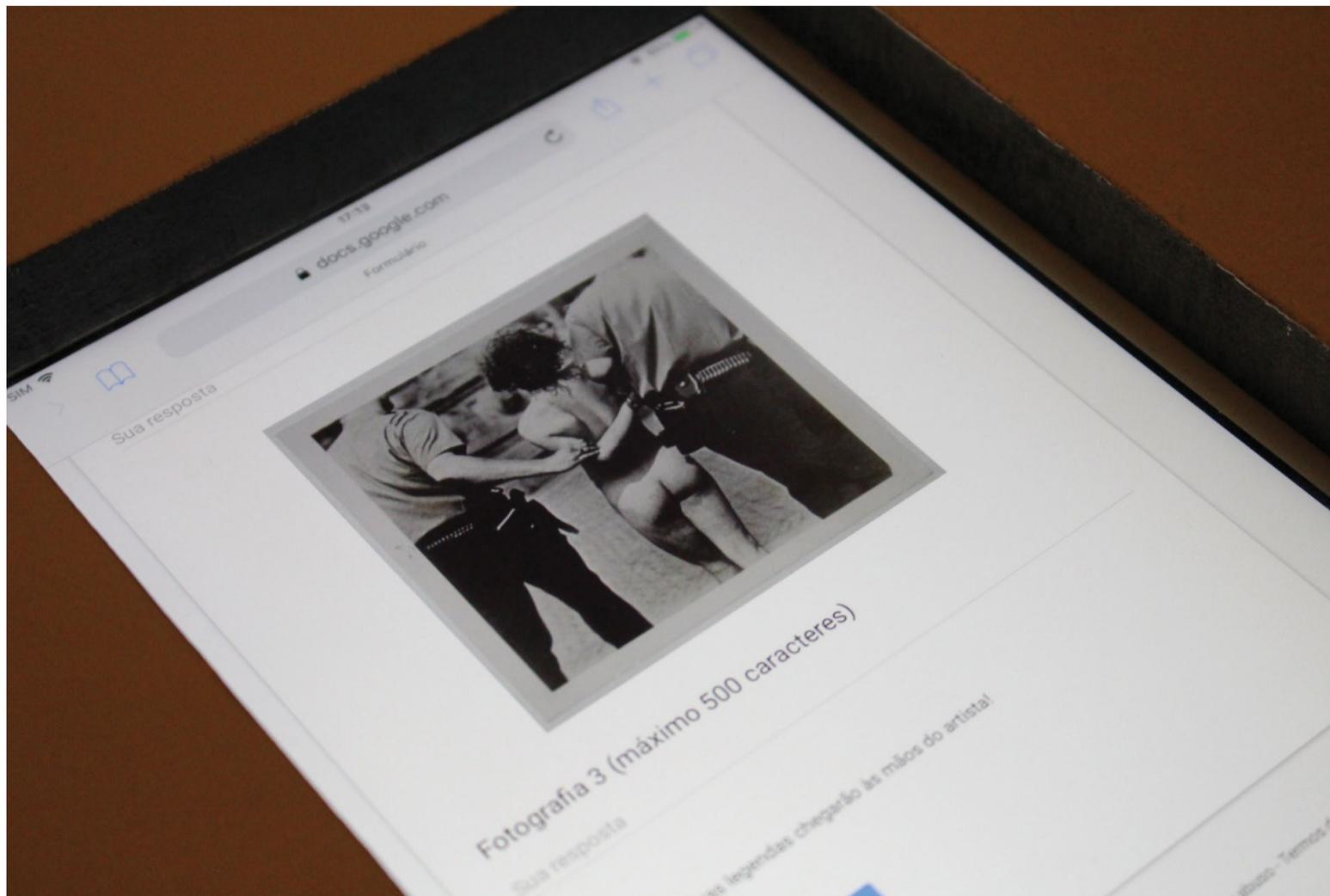


## ANTONI MUNTADAS

O artista conceitual espanhol Antoni Muntadas é conhecido por sua investigação crítica dos meios de comunicação de massa e da circulação da informação, bem como do papel que a imagem cumpre dentro desse processo. *The Best of Life* começou com uma ação do artista em vários museus e espaços institucionais, nos quais ele apresentava um conjunto de fotografias extraídas dos jornais, sem legendas, e através de um questionário pedia que o público visitante desses espaços atribuísse uma legenda a elas, ao mesmo tempo que tinham de escrever sobre emoções que elas evocavam. No caso do MAC USP, a ação foi feita durante a exposição *Poéticas Visuais*, em 1977. O Museu ainda guarda três das fotografias eleitas para a ação e os formulários datiloscritos, alguns preenchidos pelo público. Para *Paradoxo(s) da arte contemporânea*, Muntadas autorizou o MAC USP a fazer uma versão digital dos questionários, com as três fotografias pertencentes ao acervo do Museu. Assim, foi possível que o público da exposição pudesse participar, de algum modo, da ação que o artista havia iniciado nos anos 1970.

A proposição de Muntadas resultou numa publicação que o artista lançou em 1978: **Sobre a subjetividade (50 fotografias de “The Best of Life”)**, na qual ele organizou o conjunto final de fotografias selecionadas por ele ao longo da ação, bem como sistematizou, por assim dizer, as falas e reações do público diante delas. O MAC USP também possui um exemplar do livro.

**The Best of Life** tem, assim, um duplo sentido. De um lado, Muntadas tensiona a dimensão narrativa da fotografia, bem como seu papel de documento dos acontecimentos; de outro, o deslocamento do contexto original de produção das fotos selecionadas lhes confere outra dimensão narrativa, em que o artista parece incitar nas pessoas sua empatia, em que elas talvez reconheçam nas imagens apresentadas algo de sua experiência individual, reativando, assim, sua potência – muitas vezes perdida na banalidade da notícia de jornal.



*Sobre a Subjetividade* (50 fotografias de “The Best of Life”), 1977/2018  
offset sobre papel, 28 x 21,5 cm  
Registro fotográfico: Arquivo MAC USP

## EDUARDO KAC

Tendo como pano de fundo a ditadura militar no Brasil, o coletivo artístico Gang fundou o Movimento de Arte Pornô nos anos 1980. Eduardo Kac, Glauco Mattoso, Denise Trindade, Cairo Assis Trindade, Ulisses Tavares, Bráulio Tavares, entre outros, foram alguns dos artistas participantes do movimento cuja ideia era a de dar mais liberdade à arte e à poesia em uma época de “ditadura artístico-literária” moldada pela censura e por produções legitimadas oficialmente pelo circuito artístico preponderante na época.

Muitas das produções do grupo se manifestavam não somente no espaço público, mas também através da utilização do corpo “desvestido” e apresentado de forma livre, sem conceitos pré-estabelecidos. Um dos pontos culminantes do grupo foi a *Interversão* realizada em 13 de fevereiro de 1982 – e registrada em vídeo – no posto 9 da Praia de Ipanema, tendo como pretexto os 60 anos da Semana de Arte Moderna de 1922. O grupo realizou uma passeata-performance pornô, incorporando “palavras de ordem” sobre a liberdade do corpo e da poesia.



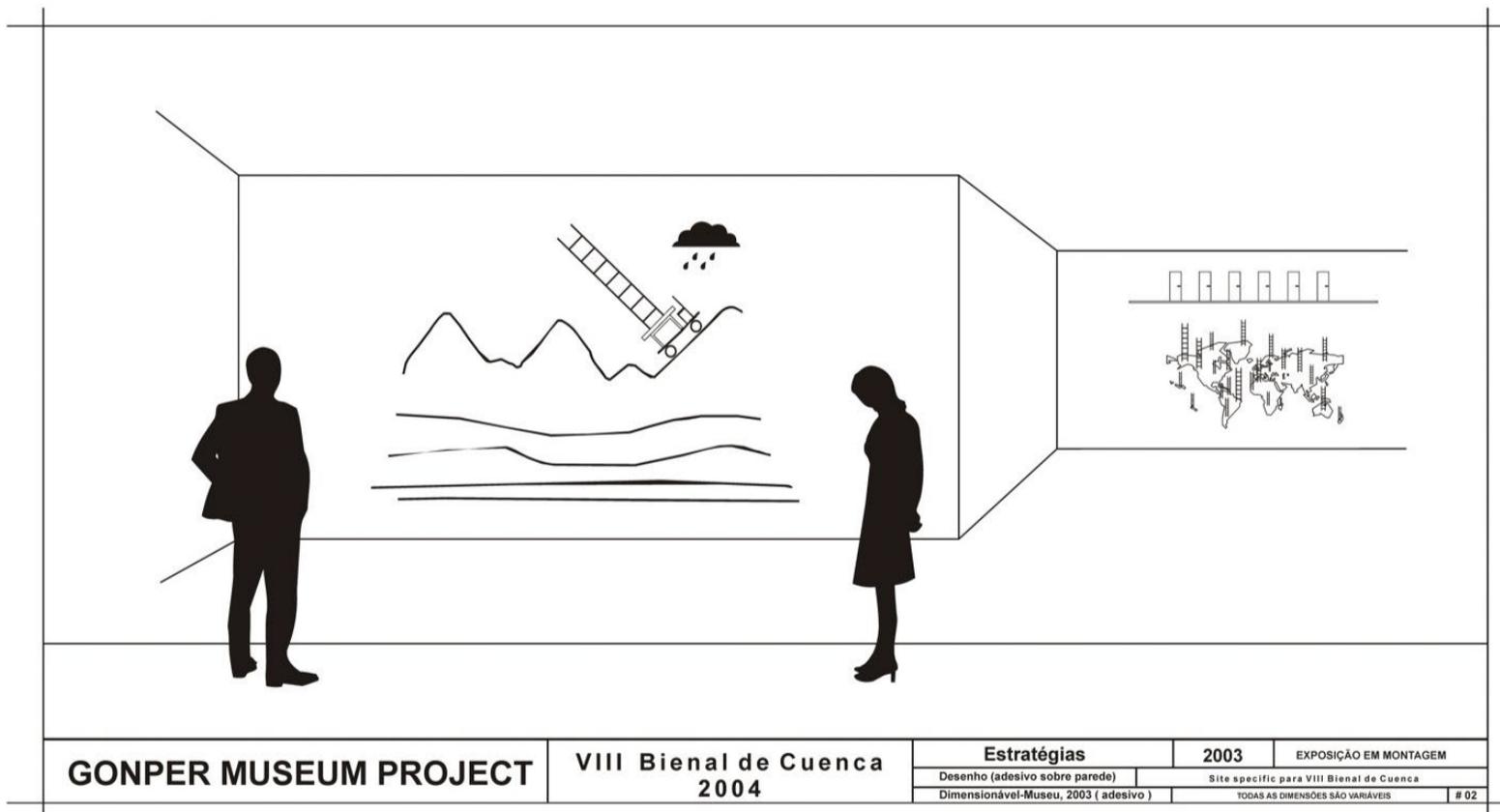
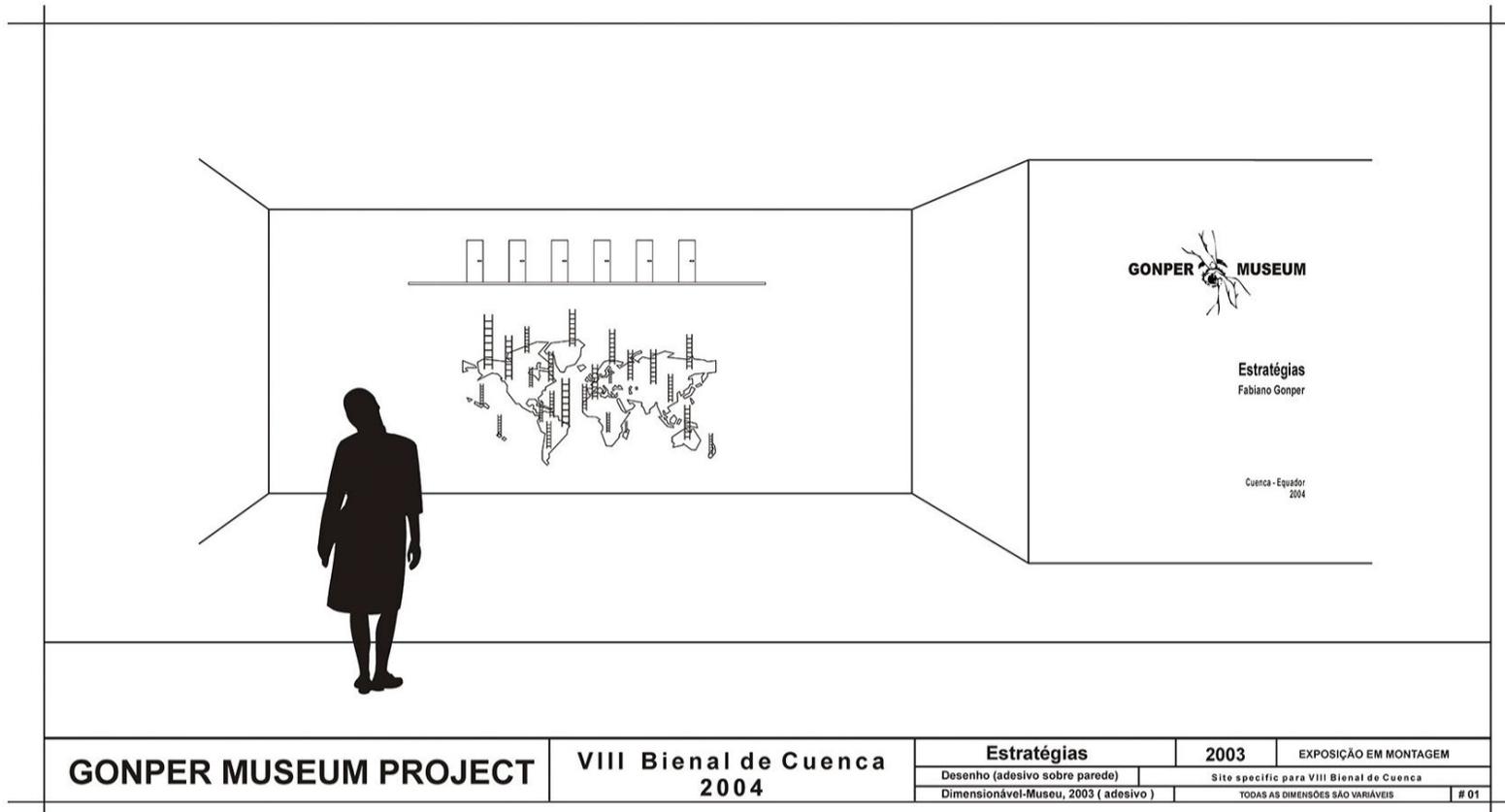
*Performance Interversão* (Série  
Movimento de Arte Pornô), 1982  
vídeo digital VOB, som, pb,4'41"  
Registro Fotográfico: Arquivo MAC USP

## FABIANO GONPER

*Gonper Museum* é um *work in progress* criado no início dos anos 2000 que levanta discussões a respeito da relação do artista com a instituição e o espaço museal.

O projeto é uma espécie de museu fictício, ou museu parasita, que se instala (em forma de desenhos impressos em papel) nas paredes do museu que está exibindo o projeto. Nessas peças de papel, geralmente com a dimensão aproximada de 88 x 160 cm, Gonper apresenta uma série de imagens de obras realizadas por ele e de trabalhos realizados com outros artistas, além de leituras feitas por ele da obra de outros artistas. Essas obras-desenhos são dispostas no espaço do papel, como um grande diagrama gráfico no espaço expositivo.

O museu fictício, ou museu parasita é, portanto, uma obra que questiona, reflete e ironiza o poder e as técnicas expositivas e curatoriais presentes no sistema museal. Fabiano Gonper assume, assim, a função de artista e também de curador, diretor executivo, *designer gráfico* e *designer expo-gráfico*, misturando e desierarquizando essas diferentes funções.



Gonper Museum Project (Bienal de Cuenca 2004 #01 e #2), 2003  
 impressão sobre papel, 88 x 160 cm  
 Registro Fotográfico: Fabiano Gonper

## FELIPE CAMA

Essa obra surgiu depois de uma visita de Felipe Cama à China. O artista havia se interessado pela atitude de milhões de turistas que se fotografavam em frente à entrada da Cidade Proibida. Antes mesmo da febre das *selfies*, Cama esteve atento ao modo como as pessoas se relacionam com o mundo, como registram sua própria experiência e sua memória, e de que modo locais turísticos fazem parte dessa narrativa.

As imagens são pinturas feitas a partir de fotografias, inicialmente tiradas pelo próprio artista (inclusive dele mesmo em frente aos portões da Cidade Proibida, com o retrato-monumento de Mao Tsé-Tung), mas que foram sendo completadas por retratos de pessoas que disponibilizaram suas imagens na *internet*. Ao escolher a pintura como meio de reprodução das imagens originalmente fotográficas, o artista discute não só o estatuto da imagem, como também da ideia de autoria. As pinturas foram encomendadas por Cama, através da *internet*, a artistas chineses especialistas em copiar qualquer imagem em pintura que se envie a eles. A China é hoje a maior economia do mundo, colocando seus produtos no mercado internacional de modo competitivo, tendo ao mesmo tempo se reerguido por via da imitação e da cópia de tecnologia estrangeira. Faz parte desse sistema o *boom* da arte contemporânea chinesa nos mercados do Ocidente. Em contraposição a essa circulação global da arte chinesa contemporânea, o país também é conhecido por cidades como Dafen (no Sul da China, perto de Shenzhen), na qual os artistas locais vivem da cópia de grandes obras da pintura ocidental, que podem ser encomendadas por qualquer pessoa através da *internet*, enviadas por correio. Esses artistas, no entanto, não são vistos como seus pares que circulam nas grandes mostras e feiras internacionais de arte contemporânea, participando de uma economia secundária, cuja circulação da arte se dá por via da cópia.



*Notícias de Lugar Nenhum*  
(Made in China), 2010

óleo sobre tela, 163 x 545 cm

Registro Fotográfico: Arquivo MAC USP

## FERNANDO PIOLA

Formado pelo Departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP), Fernando Piola tem como mote a questão da memória histórica, se assim podemos dizer. Num primeiro momento, seu trabalho debruçava-se sobre projetos e monumentos não realizados na cidade de São Paulo, tratando das contradições de como as instâncias institucionais lidam com a narrativa histórica, por exemplo. Essa sua investigação desdobrou-se em proposições nas quais ele discutia como São Paulo lidava com a memória dos espaços institucionais da repressão durante a ditadura militar no Brasil (1964–1985).

*Operação Tutoia* é fruto dessa reflexão mais recente. A proposição partia de uma primeira tentativa do artista em fazer uma ação de plantio de folhagens vermelhas num grande canteiro, em frente à atual Estação Pinacoteca, que também abriga o Memorial da Resistência, e que durante a ditadura militar era a sede do famigerado DEOPS (Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo). Para esse centro eram levados os presos políticos e opositores do regime militar, e a prática de investigação policial era a tortura e a violação de direitos humanos – conforme as investigações das várias seções da Comissão da Verdade instaladas pela Presidência da República em todo o país, a partir de 2011. A Praça Vermelha de Piola, jamais realizada, era uma forma de sinalizar para o espectadores que aquela edificação guardava essa história de violência.

Após ganhar um edital para realização de projeto artístico em 2007, o artista adotou novas estratégias para dar continuidade àquele iniciado com Praça Vermelha. Outro espaço de repressão e violência ligado à ditadura militar no Brasil é a atual Delegacia da Rua Tutoia (36º Distrito Policial), que funcionou como DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna) no período. Ali morreu o jornalista Vladimir Herzog, sob tortura, em 1975. Com *Operação Tutoia*, Piola promoveu uma ação de replantio dos canteiros em frente à delegacia, com folhagens vermelhas, de modo a marcar esse passado repressor e violento. O que temos aqui é o registro da ação, pensada pelo artista dentro de uma linguagem documental, arquivística, em que não só as fotografias da ação, mas verbetes explicativos sobre os termos próprios dessa história obscura, são organizados hierarquicamente, dentro de um critério catalográfico, para tratar também da dimensão institucionalizada da tortura, do abandono da legalidade e da violação de direitos humanos.



*Operação Tutoia, 2007/2012*  
(detalhe da obra)

recorte em vinil e fotografia em  
cores sobre papel, 162 x 350 cm  
Arquivo MAC USP

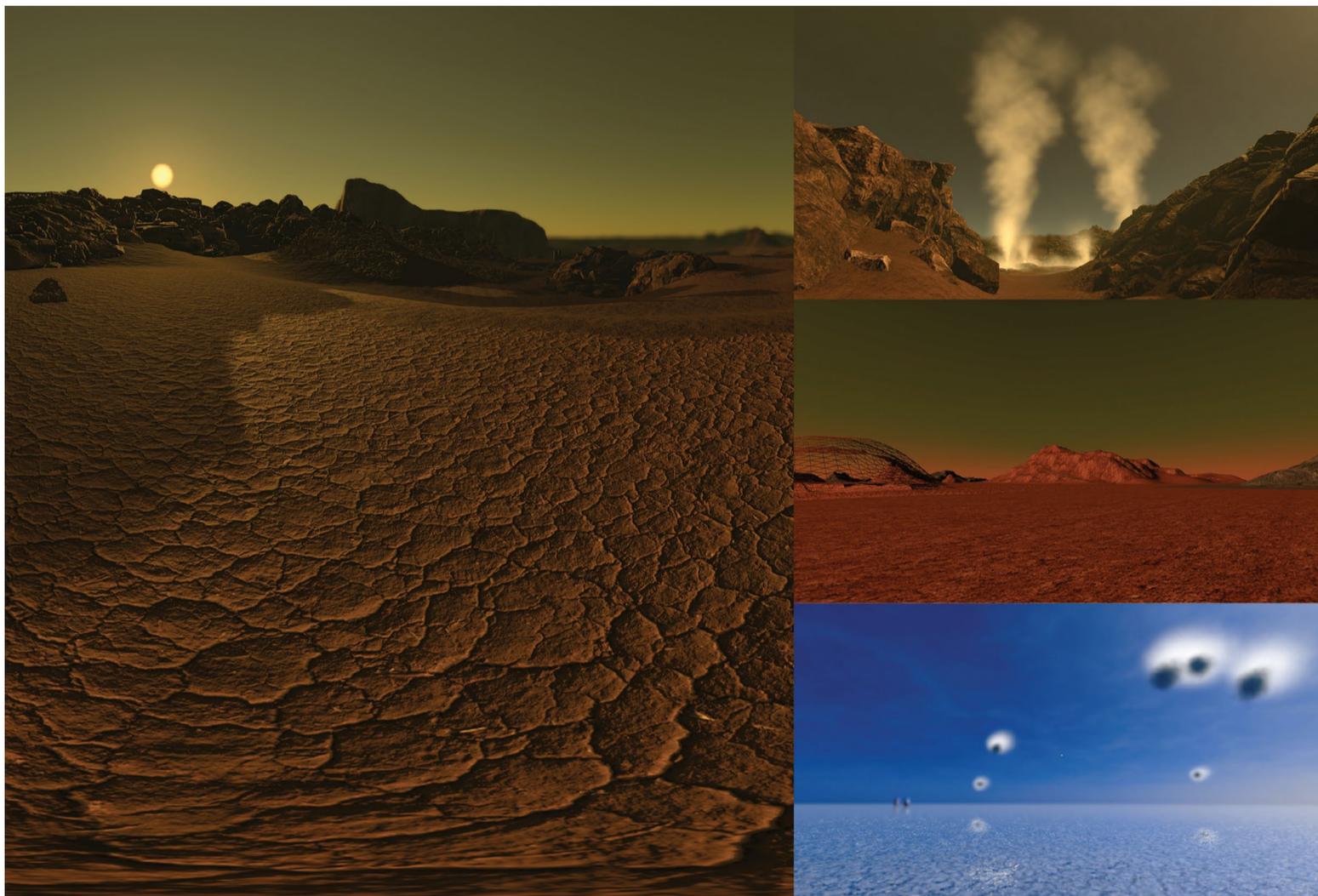
## GILBERTTO PRADO

*Desertesejo*, projeto artístico de Gilberto Prado, foi desenvolvido pela primeira vez nos anos 2000 para o Programa Rumos Novas Mídias, do Itaú Cultural. Uma das primeiras obras de arte digital adquiridas pelo MAC USP, o projeto é um ambiente virtual interativo multiusuário que permite a presença de até 50 participantes.

O projeto convida o público a mergulhar em paisagens virtuais, onde o navegante pode escolher se movimentar como uma onça, uma serpente ou uma águia.

O título da obra aponta para algumas leituras possíveis. Temos em *Desertesejo* uma mistura da palavra deserto com desejo. De que desejo a obra fala? De navegar no deserto, de andar por paisagens nunca antes navegadas e também do desejo de partilha, do estar junto com o outro, já que o ambiente oferece a possibilidade de encontro com outros participantes.

A versão apresentada na exposição já é uma atualização da obra apresentada em 2000, trazendo também discussões relacionadas à preservação e conservação de obras de arte digital no contexto contemporâneo.



*Desertesejo* (Ambiente Virtual  
Multiusuário), 2000/2014  
software, computador, teclado,  
mouse, joystick, projetor e som  
235 x 375 x 490 cm  
Registro Fotográfico: Gilberto Prado

## GISELLE BEIGUELMAN

*Cinema Lascado* é um projeto que busca dar conta das cicatrizes urbanas provocadas por intervenções públicas na paisagem das cidades, nesse caso, o Elevado Presidente Costa e Silva, que em 2016 passou a se chamar Presidente João Goulart.

Com uma câmera na mão, a artista captou as imagens do Minhocão e editou os vídeos gravados em HD utilizando antigos programas de animação de imagens e criação de sites, hoje obsoletos, criando uma estética do ruído e uma obra que transita entre o *low* e o *high tech*. O resultado é uma série de sequências de imagens em movimento que desconstruem o espaço, que é então recriado como ruído visual, conduzido pelas cores predominantes do entorno.

Apresentada como uma dupla projeção em formato vertical, a videoinstalação permite ao público vivenciar percursos e paisagens impossíveis, como o estar, ao mesmo tempo, em cima e embaixo do Minhocão.

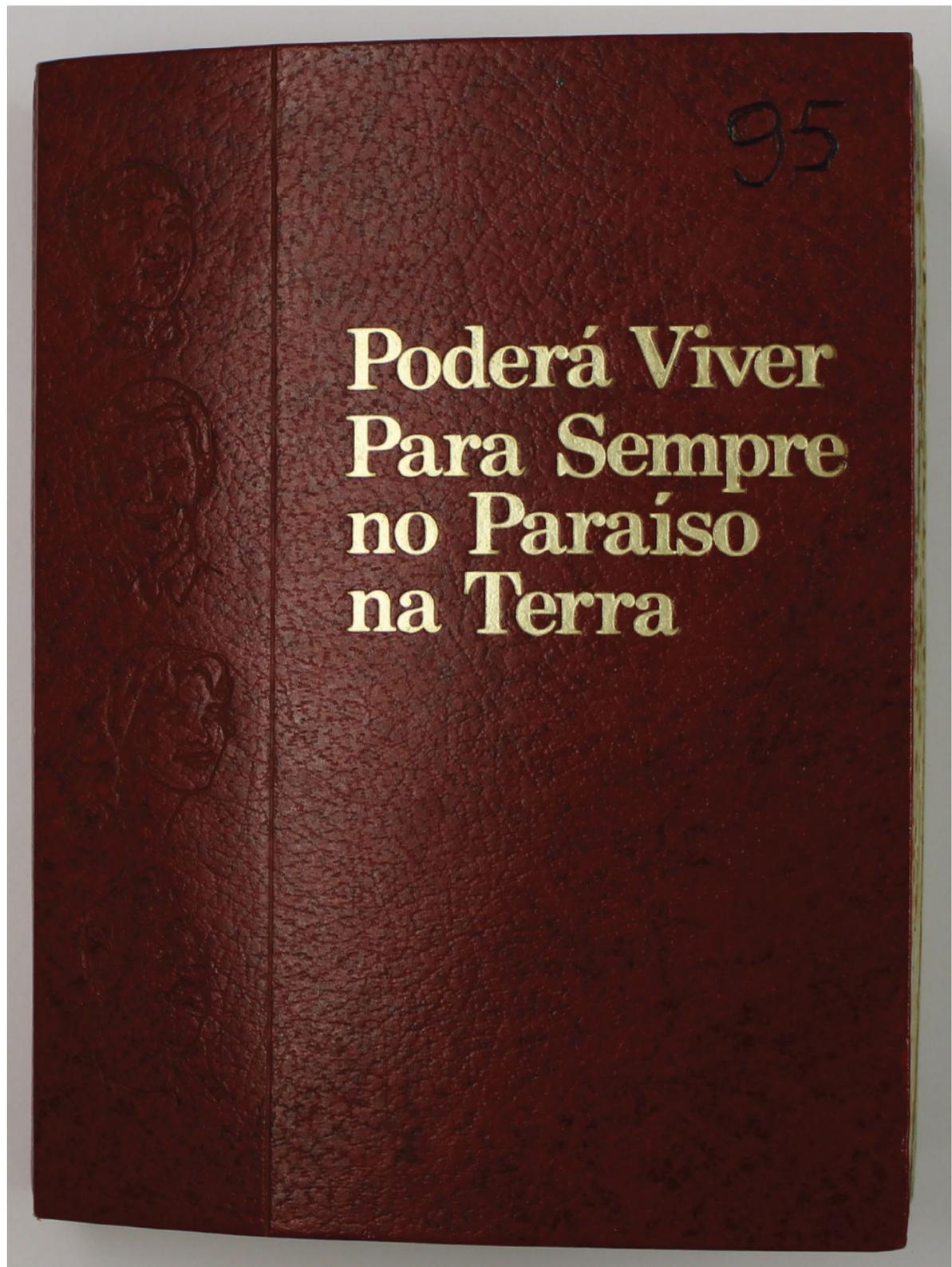


*Cinema Lascado* (Minhocão), 2010  
vídeo digital, som, cor, 2'29"  
- versão duocanal  
Registro Fotográfico: Giselle Beiguelman

## HUDINILSON JR.

Hudinilson Jr. certamente é mais conhecido por suas famosas obras em fotocópias. O MAC USP foi o lugar no qual o artista experimentou com a máquina de xerox, fotocopiando partes de seu próprio corpo, depois montadas em grandes painéis. Assim, para o artista, o corpo era o suporte a partir do qual ele pensava seu trabalho. Atuante numa geração em que a sexualidade e as questões de gênero eram tabu para a cultura brasileira, Hudinilson assistiu também à propagação da AIDS e ao uso que doenças sexualmente transmissíveis tiveram numa política de repressão às expressões da sexualidade.

Sendo o corpo matéria-prima para o trabalho de Hudinilson, são vários os seus cadernos de referência, em que o artista coleta imagens e fragmentos de corpos para discutir e investigar os modos de projeção dessas questões pelos meios de comunicação. As imagens que Hudinilson coletou nesses verdadeiros *scrapbooks* são extraídas de revistas (por vezes pornográficas), jornais, anúncios etc. A ideia do caderno de referência remete a procedimentos de pesquisa que muitos artistas lançaram mão desde a invenção da imprensa moderna, dos meios de comunicação de massa e da colagem. O caderno faz parte, assim, de uma cozinha do artista. Mas, na poética de Hudinilson, o caderno de referência conversa com colagens e outras montagens que o artista produziu, tratando da questão do corpo, não na sua dimensão física, mas política, em que ele exprime hábitos culturais, papéis e lugares sociais.



*Caderno de referência 95, ca. 2007*  
caneta hidrográfica, grafite e fotocópia sobre  
papel, esparadrapo, DVD e recortes de jornal  
e de offset em cores e PB, 23,5 x 17,5 cm  
Registro Fotográfico: Arquivo MAC USP

## NAZARENO RODRIGUES

Um barquinho branco dentro de uma garrafa de vidro é colocado dentro de uma garrafa de vidro maior com um emaranhado de linhas de algodão, imitando o mar. O objeto tem um enorme apelo para o espectador, já que nele reconhecemos o gesto tradicional de lançar uma mensagem dentro de uma garrafa ao mar, para que ela chegue em outro lugar – um lugar onde quem joga a garrafa gostaria de estar, fantasia a respeito ou espera que alguém encontre e leia sua mensagem. Na época das grandes navegações, essas mensagens em garrafas eram maneiras por meio das quais náufragos perdidos em ilhas e territórios desconhecidos imaginavam poder ser resgatados. A garrafa de Nazareno não contém uma mensagem, mas uma garrafa com uma embarcação. É como se o artista quisesse guardar o mar, como metáfora do desbravamento, da aventura, do desconhecido.

Nascido em Fortaleza, capital do estado do Ceará, no nordeste brasileiro, Nazareno Rodrigues partiu de uma memória da infância para, com esse objeto, refletir sobre as contradições de sua terra natal. A cidade fica na curva do território brasileiro, com uma imensidão de mar o tempo todo diante da vista. Ali, histórias de naufrágios e navios encalhados eram frequentes, pois as correntes marítimas são mais fortes e imprevisíveis. Um marco da paisagem marítima de Fortaleza é, de fato, um grande navio encalhado há décadas em frente à Praia de Iracema. Desses acidentes marítimos, era comum que as pessoas da cidade contassem e fantasiassem histórias, e até colecionassem objetos retirados desses navios. Assim, há nessas ações uma atividade imaginativa e de deslocamento desses objetos e dessas embarcações de seu contexto – algo que é parte inerente da experiência contemporânea.

Talvez a contradição maior expressa em *Aí onde não se está*, esteja no fato de que há uma enorme discrepância entre os moradores da costa, e sobretudo de Fortaleza, e aqueles do interior, para os quais muitas gerações jamais viram o mar, ou para quem ver o mar é ainda um encantamento. Essa contradição é inerente a um território como o nosso, marcado pelas desigualdades e no qual comunidades inteiras passam a vida sem acesso à informação.



*Aí onde não se está*, 2012  
vidro, cortiça, algodão e madeira,  
37 x 70 x 31,5 cm  
Registro fotográfico: Flávio Demarchi

## ROSÂNGELA RENNÓ

Nicósia, capital do Chipre, é uma antiga cidade-estado dividida, atualmente, por uma parte grega e outra turca. A área antiga da cidade é rodeada por fortificações, formando um plano circular com onze baluartes e três portões, construídos pelos venezianos, governantes da cidade entre 1489 e 1571.

Ao longo dos séculos, Nicósia foi invadida, saqueada, bombardeada e danificada por vários terremotos. O que resta de Nicósia é um retrato de uma cidade em ruínas, marcada por conflitos, guerras e por forças opostas que lutam por sua conquista.

O livro (de artista) e álbum-escultura *Venetian Tour Scrapbook*, de Rosângela Rennó, é uma muralha de imagens, um registro fotográfico esculpido de forma circular, que resgata, de certa forma, as fronteiras que fazem parte da história de Nicósia. O projeto é baseado em registros fotográficos que a artista realizou em 2009 na cidade quando ela, acompanhada e escoltada por dois soldados da ONU, percorreu os 11 bastiões que pontuam as muralhas venezianas.

O livro-escultura propõe, de forma poética, superar e romper a barreira e a fronteira política formada pelos dois países que invadiram Nicósia, resgatando a trajetória “livre” e o movimento contínuo formado por suas paisagens. O projeto, dessa forma, permite uma circulação livre e “utópica” através dessa “muralha” de imagens.



*Venetian Tour Scrapbook, 2009/2010*

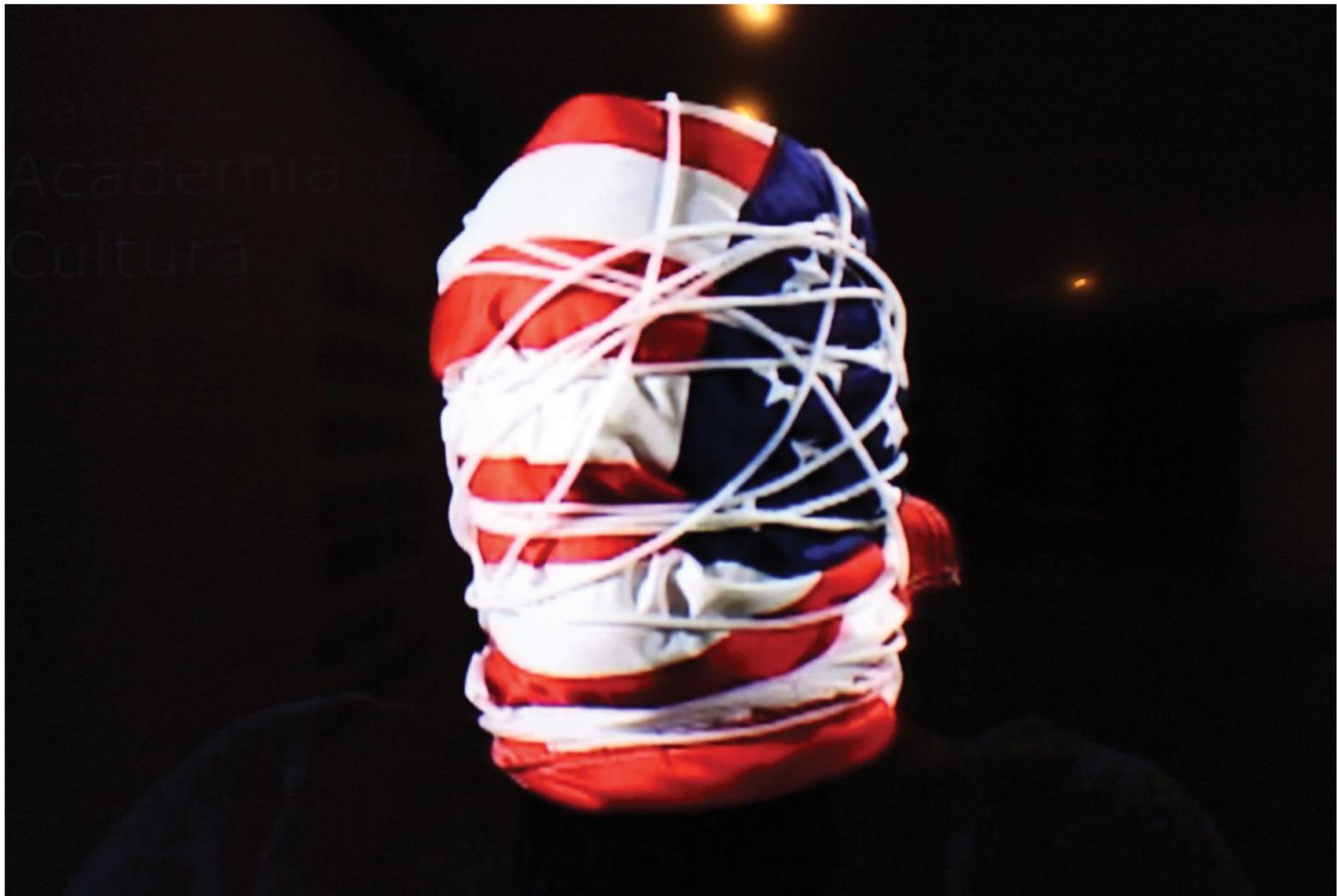
Impressão em cores sobre papel,  
38 x 59 x 59 cm

Registro fotográfico: Letícia Godoy

## TADEU JUNGLE

Alternando tomadas de filmagens de drones procurando por seus alvos e imagens de celebridades da indústria cultural norte-americana, o vídeo de Tadeu Jungle foi produzido pelo artista sob o impacto da invasão do Iraque pelas tropas dos Estados Unidos, em 2003. A guerra contra o país do Oriente Médio, de fato, inaugurava não só uma nova fase na história contemporânea – na qual a guerra passava a ser multifacetada, fragmentária e virtualizada –, como também transformou o modo como nos relacionamos com os meios de comunicação e, sobretudo, com a imagem veiculada por eles. Como artista do vídeo e da imagem digital, Jungle realiza com *US*, 2004, uma colagem de imagens e *stills* de vídeo extraídos da *internet*, numa ação de apropriação e recriação, muito característica da era dos VJs e DJs. Mas a sequência proposta pelo artista faz uso de imagens positivas e que circulam livremente na mídia, e de imagens que não devem ser vistas. As miras dos drones que se espetacularizaram na guerra contra o Iraque – e que apelavam para os espectadores da era do videogame – são o minuto antes da destruição e do ataque contra civis (como sabemos hoje) indistintamente para justificar o combate ao terrorismo. Elas são, em si, o terrorismo.

A cabeça coberta e amordaçada com uma bandeira norte-americana ao final do vídeo nos indica claramente a que essas imagens se referem. Por outro lado, elas são como uma faca de dois gumes: o lado sedutor, do mundo das celebridades, da cultura do consumo; e o lado repressor, da promoção da guerra e da violência em todo o mundo.



*US*, 2004

vídeo digital MOV, som, cor, 2'26"

Registro Fotográfico: Flávio Silva

## THIAGO HONÓRIO

*Documents* é constituído por uma mesa, cujo tampo é de compensado de madeira, algo próximo de uma bancada, de uma mesa de marcenaria, ou próximo ao universo do trabalho. Sobre ela, desprotegidos por redomas ou vitrines, portanto disponíveis ao público, apresenta-se uma coleção de 45 objetos cortantes: serrotes, facas, adagas, espadas, instrumentos perfurantes, provenientes do século XVIII, XIX, XX e XXI que o artista coletou, ao longo de seis meses, em ruas de diversos bairros de Paris, durante o programa de residência artística da FAAP. Ao lado da mesa, disponível para consulta, há um folheto impresso com a catalogação em desenho desses “documentos”, associados aos locais onde eles foram encontrados pelo artista.

O projeto questiona e cria um diálogo entre a ideia do trabalho – na medida em que esses instrumentos e objetos, destituídos de sua função primeira, agora jazem sobre a mesa-mostruário – e o trabalho de arte. Por outro lado, ao catalogar essas peças e colocá-las disponíveis ao público, a obra também discute questões relacionadas ao universo do trabalho museológico, da catalogação museal e do limite institucional ao expor peças cortantes desprotegidas de redomas ou vitrines, desafiando, assim, “sutilmente” os padrões de segurança museais.



*Documents, 2012*

Objetos cortantes, cabo de aço, pranchas e cavaletes de madeira e impressão sobre folheto-mostruário sanfonado

Registro Fotográfico: Flávio Silva



Antoni Muntadas

(Versão em Português)

Prezado Visitante,

Na mostra Poéticas Visuais (1977), Antoni Muntadas propôs ao público o exercício de atribuir títulos a 3 fotografias. Em carta, o artista explicava que essa era uma ação que se relacionava com o livro Sobre a Subjetividade (50 fotografias de "The Best of Life"), 1978.

Passados mais de 40 anos, nós convidamos você para interagir com essa obra e registrar aqui suas sugestões.





## **UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

**Reitor** Vahan Agopyan

**Vice-Reitor** Antonio Carlos Hernandez

## **MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA**

### **CONSELHO DELIBERATIVO**

Ana Magalhães; Ana Pismel; Ariane Lavezzo; Carlos Roberto F. Brandão (**Presidente**); Cristina Freire; Edson Leite; Eugênia Vilhena; Fernando Piola; Helouise Costa; Katia Canton; Mônica Nador; Rejane Elias; Ricardo Fabbrini e Rosani Bussmann

### **DIRETORIA**

**Diretor** Carlos Roberto F. Brandão

**Vice-diretora** Ana Magalhães

**Assessorias** Beatriz Cavalcanti e Vera Filinto

**Secretaria** Carla Augusto

### **PESQUISA, DOCENCIA E CURADORIA**

**Chefia** Ana Magalhães

**Docentes** Cristina Freire; Edson Leite; Helouise Costa; Katia Canton; Carmen Aranha (**Professor Sênior**) e Rodrigo Queiroz (FAU USP vínculo MAC USP)

**Secretaria** Andréa Pacheco e Sara V. Valbon

### **ACERVO**

**Chefia** Paulo Roberto Barbosa

**Arquivo** Silvana Karpinski

### **Catálogo e Documentação**

Cristina Cabral; Fernando Piola; Marília Lopes e Michelle Alencar

### **Conservação e Restauração - Papel**

Rejane Elias; Renata Casatti e Aparecida Caetano (**apoio**)

### **Conservação e Restauração - Pintura e Escultura**

Ariane Lavezzo; Marcia Barbosa e Rozinete Silva (**apoio**)

**Conservação Preventiva** Silva Meira

**Montagem** Fabio Ramos e

Mauro Silveira

**Secretaria** Regina Pavão

### **BIBLIOTECA E DOCUMENTAÇÃO**

#### **LOURIVAL GOMES MACHADO**

**Chefia** Lauci B. Quintana

#### **Documentação Bibliográfica**

Anderson Tobita; Mariana Queiroz e Liduína do Carmo

### **COMUNICAÇÃO**

**Chefia** Sérgio Miranda

**Equipe** Beatriz Berto e Dayane Inácio

### **EDUCAÇÃO**

**Educadores** Andrea Biella; Evandro Nicolau; Maria Angela Francoio e Renata Sant'Anna

**Secretaria** Ana Lucia Siqueira

## **PLANEJAMENTO E PROJETOS:**

### **EXPOSIÇÕES E DESIGN**

**Chefia** Ana Maria Farinha

**Editoria de Arte, Projeto Gráfico, Expográfico e Sinalização** Elaine Maziero

**Editoria Gráfica** Roseli Guimarães

**Produção Executiva** Alecsandra de Oliveira

**Projetos** Claudia Assir

## **SECRETARIA ACADÊMICA**

**Equipe** Neusa Brandão e Paulo Marquezini

**Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte** Joana D'Arc Figueiredo

## **SERVIÇO ÁUDIOVISUAL, INFORMÁTICA E TELEFONIA**

**Chefia** Marilda Giafarov

**Equipe** Bruno Ribeiro; Marta Cilento e Thiago Santos

## **SERVIÇO ADMINISTRATIVO E OPERACIONAL**

**Chefia** Juliana de Lucca

**Apoio Operacional** Júlio Agostinho

**Engenharia** José Eduardo Sonnewend

**Secretaria** Sueli Dias

### **Almoxarifado e Patrimônio**

**Chefia** Thiago de Souza

**Equipe** Clei Natalício Junior; Marilane dos Reis; Nair Araújo; Paulo Loffredo e Waldireny Medeiros

## **Contabilidade**

**Contadores** Francisco Ribeiro Filho e Silvio Corado

**Apoio** Eugênia Vilhena

## **Pessoal**

**Chefia** Marcelo Ludovici

**Apoio** Nilza Araújo

## **Protocolo, Expediente e Arquivo**

**Chefia** Maria Sales

**Equipe** Maria dos Remédios do Nascimento e Simone Gomes

## **Serviços Gerais**

**Chefia** José Eduardo da Silva

**Copa** Regina de Lima Frosino

**Manutenção Predial** André Tomaz; Luiz Antonio Ayres e Ricardo Caetano

**Transporte** Anderson Stevanin

## **Vigilância**

**Chefia** Marcos Prado

**SPPU USP** Rui de Aquino e José Carlos dos Santos

**Equipe** Acácio da Cruz; Alcides da Silva; Antoniel da Silva; Antonio Marques; Clóvis Bomfim; Edson Martins; Elza Alves; Emílio Menezes; Geraldo Ferreira; José de Campos; Laércio Barbosa; Luís Carlos de Oliveira; Luiz Macedo; Marcos de Oliveira e Marcos Aurélio de Montagner

## **Tesouraria**

**Responsável** Rosineide de Assis

## **PAÇO DAS ARTES ORGANIZAÇÃO SOCIAL DE CULTURA**

### **CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO**

**PRESIDENTE** Antonio Hermann Dias Menezes de Azevedo

**VICE-PRESIDENTE** Marcello Hallake

**CONSELHEIROS** Mauro André Mendes Finatti; Renata Letícia and Rosa Amélia de Oliveira Penna Marques Moreira

### **CONSELHO CONSULTIVO**

Cecília Ribeiro; James Sinclair; Max Perlingeiro e Nilton Guedes

### **DIRETOR DE GESTÃO E FINANÇAS**

Jacques Kann

### **DIRETORA CULTURAL**

Isa Castro

## **PAÇO DAS ARTES**

### **DIRETORA ARTÍSTICA E CURADORA**

Priscila Arantes

### **NÚCLEO DE COMUNICAÇÃO**

Flávio Silva

### **NÚCLEO EDUCATIVO**

#### **COORDENADORA**

Christiana de Moraes e Silva

**EDUCADOR** Thiago Dombrowski

### **NÚCLEO DE PROJETOS**

**COORDENADORA** Larissa Souto

**PRODUTORAS** Camila Terra e Vanessa Rodrigues

### **NÚCLEO DE MONTAGEM, MANUTENÇÃO E COMPRAS**

#### **COORDENADOR DE MANUTENÇÃO**

Alexandre Oliveira Rodrigues

#### **COORDENADORA DE MONTAGEM**

Maria Gonçalves

### **EQUIPE DE MANUTENÇÃO E MONTAGEM**

Aldo Pinto Rosado Filho; Anderson dos Santos Moraes da Silva; Moisés dos Santos Silva; Rafael da Silva Corrêa; Renan Leonardo de Jesus e Salvador Febrônio da Silva Filho

### **NÚCLEO RECEPTIVO**

João da Silva Lourenço (Índio)

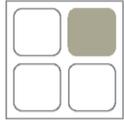
### **SECRETÁRIA DA DIRETORIA ARTÍSTICA**

Danielle Oliveira

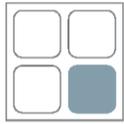
COLEÇÃO MAC ESSENCIAL



Exposição



Seminários,  
simpósios, congressos, etc



Pesquisa



Acervo

MAC

USP

PAÇO DAS ARTES

GOVERNO DO ESTADO  
**SÃO PAULO**  
Secretaria da Cultura

LIVRO