

HENRIQUE OLIVEIRA

transarquitetônica

O MINISTÉRIO DA CULTURA
E MUSEU DE ARTE
CONTEMPORÂNEA
DA USP APRESENTAM



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo





HENRIQUE OLIVEIRA: DO ESPAÇO AO TEMPO; DO TEMPO AO LUGAR

Tadeu Chiarelli

No último semestre de 1999 ou 2000, ao terminar minhas aulas de história da arte no Brasil no Departamento de Artes Plásticas da ECA USP, ia para o bar de D. Ermínia, do Centro Acadêmico da ECA, e lá ficava tomando café e papeando com alguns estudantes do Departamento. Dentre eles, Henrique Oliveira.

Conversávamos bastante e a loquacidade da maioria deles era contraposta ao quase constante silêncio sorridente de Henrique. Ele mal falava e, mesmo quando instado a defender sua pintura frente aos comentários que eventualmente fazíamos sobre ela, Henrique não deixava seu sorriso e, com a calma de sempre, defendia seus pontos de vista sobre arte em geral e a pintura que praticava.

Terminado aquele semestre o grupo se dispersou. Alguns daqueles estudantes se profissionalizaram, outros seguiram caminhos diferentes. Henrique continuou realizando suas pinturas de aparência agressiva e estridente, o que seria uma contradição frente à sua personalidade tão plácida, se a pintura – ou a arte como um todo – fosse uma mera expressão do “eu” do artista.

A mim, naquela época, incomodava sua pintura. Apesar de meus esforços estava ainda envolvido com uma pintura detentora do legado modernista, e assim custava-me entender a produção de Henrique.

Depois de muito pensar sobre ela, cheguei à conclusão de que, de fato, seus trabalhos poderiam ser entendidos como comentários sobre a pintura, representações ou simulações de pinturas não-



figurativas, de cunho expressionista¹¹. Se pensada por esse viés, elas, apesar de singulares (voltarei em seguida a tal singularidade), trafegavam numa vereda já percorrida antes por outros artistas. Rememoro aqui determinadas pinturas de Lichtenstein e Mônica Nador, os carimbos e certas pinturas de Carmela Gross, entre outros. Enfim: o encaminhamento que Henrique dava, então, à sua prática pictórica possuía já um lastro na história da arte recente, em que artistas locais e internacionais – quase sempre em chave irônica, diga-se – levantavam a possibilidade da representação da pintura gestual.

Porém, a produção de Henrique a meu ver não lograva êxito completo nessa suposta estratégia de transformar o gesto em imagem de si mesmo. Suas pinceladas, embora tentassem funcionar apenas como imagens guardavam da gestualidade “original” uma tendência à exacerbação matérica que parecia querer se projetar para o espaço real, fato que colocava ao cético fruidor (eu, no caso) a seguinte dúvida: onde termina a representação do gesto para começar o gesto em si ou vice-versa? E mais: por que o registro da ação sobre o suporte naquelas pinturas de Henrique parecia querer romper (ainda que virtualmente) com o caráter bidimensional do plano para atingir a concretude do espaço real?

Mesmo representando a pintura gestual “histórica”, mesmo, em alguma medida, conseguindo parodiá-la, aquela singularidade da produção de Henrique – lembrando: seu impulso em direção à realidade circundante – para mim parecia obstruir a fruição de seu trabalho apenas como imagens, representações, simulações da pintura gestual já datada lá nos anos 1950 e 60. As pinturas

de Henrique traziam a contradição de serem ao mesmo tempo apresentação e representação. Hoje percebo esse paradoxo como talvez o primeiro ponto de interesse do trabalho do artista, mas na época eu o percebia como um impasse que ele precisava resolver sob pena de fazer viver sua obra eternamente naquela aparente contradição.

No primeiro trabalho que me lembro ter visto de Henrique em que ele levava sua pintura diretamente para a parede – início dos anos 2000 – aquele impasse ainda estava preservado. Lembro de seu *Tapumes*, produzido no espaço exterior do Departamento de Artes Plásticas da ECA USP em 2003 e o quanto ele ainda fazia referência ao legado abstrato e matérico de um Tàpies, por exemplo. E a referência a esse artista se evidenciava, sobretudo, pelo uso de pedaços de madeira compensada no preenchimento do espaço².

A utilização de pedaços de compensado de madeira nesse primeiro *Tapume* – material do qual o artista raramente se separaria dali para frente – ao mesmo tempo em que enfatizava o ímpeto (já percebido em sua pintura anterior) de fugir do plano bidimensional, trazia outro elemento importante para reforçar essa vontade. Refiro-me à textura característica do compensado. Sua materialidade bruta passa a impor, por sua simples presença, uma forte concretude a *Tapume*, obstruindo aquele outro suposto objetivo da produção de Henrique em ser, antes de qualquer coisa, uma figuração da pintura não-figurativa.

No *Tapume* que Henrique Oliveira apresentou no Museu de Arte de Ribeirão Preto, em 2004, no entanto, percebia-se como a

1. A possibilidade de interpretar as pinturas de Henrique Oliveira como representações da pintura ou “figuras da não-figuração” (para usar uma expressão cunhada faz anos por Ronaldo Brito) está pautada em observações pessoais jamais tendo sido discutidas com o artista.

2. Não que Tàpies usasse o mesmo material de Henrique Oliveira. É que o “efeito matérico” naquele trabalho de Henrique me lembrava a produção do artista espanhol.



“imagem” da pintura não- figurativa começava a se esgarçar, fazendo sobressair a concretude da matéria e a insatisfação com os limites do plano. Era como se os tapumes comesçassem a impor sua presença, deixando atrás o interesse pela representação.

Essa insatisfação surge resolvida pela primeira vez na instalação que Henrique concebeu para o Ateliê Amarelo, em São Paulo, no ano seguinte. Nela, ao revestir o chão, o teto e as paredes daquele espaço com pedaços de compensados (que, em alguns lugares envolviam volumes generosos que se projetavam no espaço, interferindo no percurso previamente estabelecido pela arquitetura do lugar), Henrique estabelecia outros paradigmas para sua prática: já não se tratava mais de criar simulacros da histórica abstração expressionista. A partir daquela intervenção no Ateliê Amarelo, embora o artista não abandonasse de vez determinadas questões pictóricas (a matéria ainda estava lá, assim como o plano bidimensional tensionado), Henrique agora agregava novas questões, adentrando no campo da escultura e da arquitetura, forçando os limites de cada uma dessas modalidades.

Apesar de muitos artistas ainda seguirem fiéis às delimitações entre as modalidades artísticas, produzindo ou pinturas ou esculturas etc., outros, há décadas, estabelecem vasos comunicantes entre elas. Henrique Oliveira pertence a esse time. O artista começou com a pintura, ou das imagens da pintura e, a partir de um paulatino investimento na ênfase à realidade concreta do material utilizado na sua produção, agregou elementos que, sem distanciá-lo irremediavelmente de certas questões pictóricas (a qualidade das cores e das texturas, por exemplo) acabou por conectar sua prática com elementos vindos da escultura e da arquitetura.

Embora, sobretudo, na situação da produção de Henrique, seja difícil discernir onde termina o seu “universo escultórico” e começa aquele “arquitetônico”, creio que vale a pena indagar sobre esses limites e sobreposições em sua obra, no sentido de tentar compreendê-la em algumas de suas amplas possibilidades.

É antiga e polêmica a afirmação de que a pintura seria a arte do espaço e que a escultura seria a arte do tempo³. De qualquer modo, a experiência escultórica tende a se alargar em termos temporais e é notável como grande parte das pessoas sente-se frustrada quando se vê impedida de percorrer no espaço – e no tempo! – uma forma escultórica em exposição.

Se mantivermos tal dicotomia entre pintura (espaço) e escultura (tempo) como instrumento inicial para refletirmos sobre o trabalho de Henrique, veremos que o artista, desde seus primeiros “Tapumes” propõe uma espécie de híbrido dessas duas modalidades: frente a eles percebemos de imediato sua configuração espacial mas, na sequência, e para a total absorção de sua proposta, somos levados a percorrer com os olhos e o corpo a totalidade da obra, na busca de compreensão de seu sentido.

E o termo “sentido”, aqui, possui duas conotações: em alguns dos seus “Tapumes” da década passada (o que Henrique produziu para a exposição Fiat Mostra Brasil, em 2006 em São Paulo, por exemplo), havia uma direção a seguir: do plano mais arraigado à parede original até o ápice do trabalho, do lado oposto, em que os volumes recurvos do compensado saíam do plano e tocavam o solo; o “sentido”, ou o significado dessa verdadeira narrativa: a

3. Dada a antiguidade do debate, deixo aqui três obras que em momentos diferentes repensaram a questão com conclusões bastante distintas: HILDEBRAND, Adolf von. **Il problema dela forma**. Milano: TEA, 1996; KRAUSS, Rosalind. **Passages in Modern Sculpture**. Cambridge and London: The MIT Press, 1989; LESSING, G. Ephrain. **Laocoonte**. Madrid: Editora Nacional, 1977;



poética originariamente bidimensional do artista sinalizava para o seu desejo de ocupação do espaço real (fato vislumbrado dois anos antes no Ateliê Amarelo).

Se aquele desejo de ocupar todo o espaço de exposição, percebido no trabalho de 2006, vai ganhar protagonismo nos anos que se seguiram⁴, a dimensão narrativa de sua produção tende a arrefecer. Em 2012, em *Realidade Líquida*, instalação que o artista apresentou na Galeria Millan, São Paulo, a experiência sensorial do espectador, ao atravessar aqueles volumes que pareciam querer agredi-lo, não contava nenhuma história; no máximo poderia ser pensada como uma alegoria à opressão da sociedade contemporânea⁵. E assim se comporta a maioria das instalações do artista até o presente.

•

Ao convidar Henrique Oliveira para produzir um trabalho específico para o térreo do Anexo Original da Nova Sede do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, a Instituição estava certa de que Henrique estava plenamente capacitado para enfrentar o desafio de encarar esse belo lugar concebido por Oscar Niemeyer, sucedendo a intervenção feita por Carlito Carvalhosa. Seus “espaços de travessia” poderiam ganhar outras conotações quando pensados para um lugar tão imantado pela arquitetura moderna, como o Anexo Original. Seria a oportunidade, acreditava-se, de presenciar a transformação definitiva da pintura/escultura de Henrique em arquitetura.

4. Henrique não abandona de todo a produção entendida tradicionalmente como “pintura” e “escultura”. No entanto, é visível como o artista, da segunda metade da década passada até o presente, enfatiza sua prática de instalações/intervenções no espaço.

5. Certamente involuntárias, as sensações provocadas em quem visitou *Realidade Líquida* guardavam muitas semelhanças com a experiência que o espectador vivenciava com a série de *Bolhas*, de Marcelo Nitsche, dos anos 1960/70.

De início a impressão era a de que Henrique ignorara o edifício projetado por Niemeyer na hora de pensar seu projeto de intervenção naquele lugar. Sua proposta, ensimesmada, serpenteia a colunata pensada pelo arquiteto, como quem desvia de um obstáculo. Vista do mezanino, a intervenção parece reconhecer a existência do lugar proposto por Niemeyer, mas o ignora, passando de banda.

Mas as observações do parágrafo acima são, de fato, impressões porque pesou muito no projeto de Henrique o fato deste ser um edifício ícone da arquitetura moderna. E tanto pesou que, como todos poderão perceber o artista não projetou mais um espaço de passagem, de travessia. TRANSARQUITETÔNICA não se configura somente como tal, mas como um lugar, um trabalho de arquitetura que engloba pintura e escultura. Vivenciando seus diversos ambientes, ao mesmo tempo em que recebe vários estímulos que envolvem praticamente todos os seus sentidos, o visitante é instado a refletir sobre as diversas transformações passadas pela arquitetura desde o racionalismo modernista – que é a tônica que rege o edifício de Niemeyer onde a peça está inserida – até as cavernas que serviam de abrigo ao homem e à mulher há milênios.

TRANSARQUITETÔNICA recupera a dimensão narrativa presente em alguns (poucos) trabalhos anteriores de Henrique Oliveira e, numa proporção que busca o épico, repropõe a fusão entre as mais diversas modalidades artísticas.

E em definitivo, essa instalação de Henrique Oliveira demonstra ser possível para a arte atual ser o que ela pode e deve ser, mesmo quando se constitui a partir de imagens de si mesma, o que, como aqui referido, pautou toda a sua produção, desde as primeiras pinturas.



HENRIQUE OLIVEIRA: FROM SPACE TO TIME, FROM TIME TO PLACE

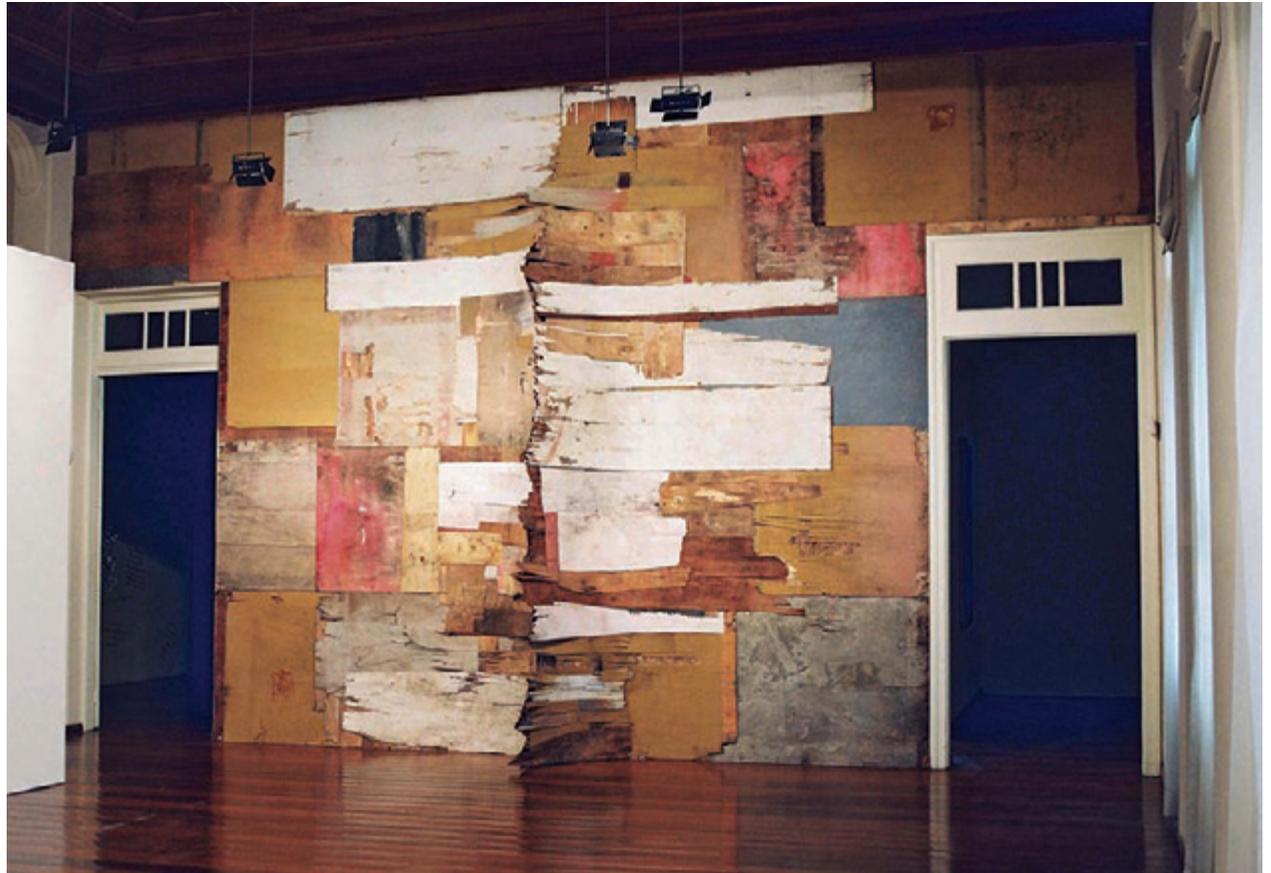
Tadeu Chiarelli

In the second half of the year 1999 or 2000, when my art history classes at the Visual Arts Department of ECA USP [School of Communication and Arts of the University of São Paulo] were over, I used to go to D. Ermínia's bar, located at the headquarters of the Student Union of ECA USP, to have some coffee and chat with some of the students of the Department. One of these students was Henrique Oliveira.

The students and I used to have long chats and while most of them were talkative, Henrique was mostly quiet and kept a smile on his face. He didn't talk much and, even when summoned to defend his painting in response to comments we made about it every now and then, Henrique did not stop smiling and, calmly as usual, defended his points of view on art in general and on the painting he made.

When that semester was over, each one in the group took his/her own way. Some became professionals in the field, while others followed different paths. Henrique continued to create his aggressive and strident paintings, the opposite of his gentle personality, which would be a contradiction if painting – or art as a whole – were a mere expression of the artist's "self".

At that time, I used to be bothered by his painting. In spite of my efforts, I was still involved with a painting that was attached to a modernist legacy, so it was difficult for me to understand Henrique's production.



Tapume, 2004 (Museu de Arte de Ribeirão Preto)

After spending much time thinking about it, I came to the conclusion that his works could actually be understood as comments about painting, as representations or simulations of non-figurative, expressionist-natured paintings¹. According to this perspective, these paintings, even though unique (I will talk about their uniqueness later on), followed a path that had already been trodden by other artists. Here, I recall certain paintings by Lichtenstein and Mônica Nador, as well as Carmela Gross stamps and some paintings, among others. In short: the way Henrique, at that time, conducted his pictorial practice was already based on the recent art history, in which national and foreign artists – often ironically, we may say – present the possibility of representing gestural painting.

Nevertheless, from my point of view, Henrique's production did not fully succeed in this so-called strategy of transforming the gesture in an image of itself. Although his brushstrokes sought to be image-like, they actually inherited from the "original" gestuality a tendency towards a sort of excessive materiality that seemed to want to project itself into the real space; and this caused the skeptical observer (in this case, me) to ask the following question: where does the representation of the gesture end and the gesture itself begins or vice-versa? And even more: why did the registering of the action on the medium in those paintings by Henrique seem to want to break with (even though virtually) the two-dimensional characteristics of the plane to reach the concreteness of real space?

1. The possibility of interpreting Henrique Oliveira's paintings as representations of painting or as "figures of non-figuration" (to use the expression coined by Ronaldo Brito years ago) is based on my personal observation and was never discussed with the artist.

Henrique's production singularity represented the "historical" gestural painting and, to a certain extent, was successful at it, albeit it seemed to me that the singularity in Henrique's production – let's keep in mind: his drive towards the surrounding reality – obstructed the fruition of his work only as images, representations, simulations of a gestural painting that dated back to the 1950s and 60s. Henrique's paintings carried the contradiction of being at the same time presentation and representation. Today I see this paradox as probably the first interesting aspect of the artist's production; but at the time, I saw it as a deadlock he needed to solve at the risk of having his entire work eternally based on that seemingly contradiction.

In the first of Henrique's work in which he created his painting directly on the wall I recall seeing – in the early 2000s – that the deadlock was preserved. I remember his work *Tapumes*, created outside the Visual Arts Department of ECA USP in 2003 and how much he still made reference to the abstract and material legacy of a Tàpies, for example. And the reference to this artist became evident mainly because of the use of pieces of plywood to fill the space².

The use of pieces of plywood in this first *Tapume* – material that, up to today, the artist uses the most – both emphasized the will (noticeable in his previous painting) to escape from the two-dimensional plane and added another important element to reinforce this will: I am talking about the texture that is typical of plywood. Its raw materiality, through its mere presence, confers *Tapume* a strong concreteness, obstructing the other alleged objective of Henrique's production – being, basically, the figuration of non-figurative painting.

2. I am not saying Tàpies used the same material Henrique Oliveira uses. The "material effect" in that work by Henrique reminded me of the Spanish artist's production.



Tapumes (ECA USP), 2003



Instalação (Ateliê Amarelo), 2005

In the *Tapume* Henrique Oliveira presented at the Ribeirão Preto Museum of Art, in 2004, however, it was noticeable that the “image” of non-figurative painting was beginning to expand, opening space to the concreteness of matter and the dissatisfaction with the limits of the plane. It was as if the plywood fence started to impose its presence whereas the interest for representation was left behind.

This dissatisfaction became evident for the first time in the installation Henrique conceived for Ateliê Amarelo, in São Paulo, the following year. In that piece, by covering the floor, the ceiling and the walls of the space with plywood (which had, in some places, large volumes that projected themselves onto the space, thus, interfering in the path previously set by the architecture of the place), Henrique established new paradigms for his art: it was no longer about creating simulacra of expressionist abstraction. As of the intervention at Ateliê Amarelo, even though Henrique did not leave behind certain pictorial issues (the matter was still there, as well as the tensioned two-dimensional plane), he now added new issues, entering the field of sculpture and architecture, pushing the limits of each one of the modalities.

•

Whereas many artists remain faithful to the boundaries among artistic modalities, producing either paintings or sculptures, etc; others have established communication among them decades ago. Henrique Oliveira belongs to the latter group. The artist started off with painting, or the images of painting and, after progressively emphasizing the concrete reality of the material used in his production, he added elements that connected his practice to elements that come from sculpture and architecture without becoming irremediably distant from certain pictorial issues (the quality of colors and textures, for instance).

Although, especially in Henrique’s production, it is difficult to determine where his “sculptural universe” ends and his “architectural universe” begins, I believe it is worth asking questions on these limits and superimpositions that we see in his works to try to understand them according to some of its many possibilities.

Saying that painting is the art of space and architecture is the art of time³ is an old and controversial statement. Anyhow, the sculptural experience tends to expand itself in terms of time and it is evident that most people feel frustrated whenever they are not allowed to move, in space – and in time! – along a sculptural shape being exhibited.

If we keep such dichotomy between paintings (space) and sculpture (time) as the first instrument to reflect on Henrique’s work, we will see that the artist, since his first *Tapumes*, proposes a mixture of these two modalities: when we see the *Tapumes*, the first aspect we notice is their spatial setting, but soon, and in order to fully absorb their proposal, we are led to follow with our eyes and body the entire work, trying to understand its meaning [sentido, in Portuguese].

And the word sentido, here, has two connotations: in some of his *Tapumes* from the last decade (the one he created for the exhibition Fiat Mostra Brasil, in 2006 in São Paulo, for example), there was a direction to be followed: from the plane that was closer to the original wall until the high point of the work, on the opposite side, where the round volumes of plywood emerged from the plane and touched the floor; and the sentido, or the meaning of this true

3. Since this debate has been taking place for a long time, I suggest three works that, in different times, reflected on this issue and reached different conclusions: HILDEBRAND, Adolf von. **Il problema dela forma**. Milano: TEA, 1996; KRAUSS, Rosalind. **Passages in Modern Sculpture**. Cambridge and London: The MIT Press, 1989; LESSING, G. Ephrain. **Laocoonte**. Madrid: Editora Nacional, 1977;



Instalação (Ateliê Amarelo), 2005



Instalação (Fiat Mostra Brasil), 2006

narrative: the artist's originally two-dimensional poetic indicated his desire to occupy the real space (a fact we could notice two years before at the Ateliê Amarelo).

Whereas that desire to fully occupy the exhibition space – noticed in his 2006 work – will play a central role in the following years⁴, the narrative dimension of his production tends to weaken. In 2012, in *Realidade Líquida*, the installation the artist presented at Galeria Millan, São Paulo, the sensorial experience the spectator had when crossing those volumes that looked like they wanted to hit him/her did not tell any story; it could at most be seen as an allegory of the oppression of contemporary society⁵. Up to today, all of the artist's installations are like that.

•

When the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo invited Henrique Oliveira to create a work for the ground floor of the Original Annex of its New Building, the Institution was sure of Henrique's ability to face the challenge of working in this beautiful place designed by Oscar Niemeyer, succeeding Carlito Carvalhosa's intervention. Oliveira's "spaces of crossing" would gain new connotations when conceived for a place so strongly tied to modern architecture, such as the Original Annex. We believed this would be the opportunity to witness the ultimate transformation of Henrique's painting/sculpture in architecture.

4. Henrique does not entirely abandon the production traditionally understood as "painting" or "sculpture". However, it is evident how the artist, since the second half of the last decade, has been emphasizing his practice on installations/interventions in the space.

5. Clearly unintentionally, the sensations felt by those who visited *Realidade Líquida* had many similarities with the experience lived by the spectator in Marcelo Nitsche's series *Bolhas*, in the 1960s/70s.

At first, it seemed that Henrique ignored the building designed by Niemeyer when creating his intervention project for the place. His proposal is pensive and meanders the colonnade conceived by the architect as someone who swerves from an obstacle. Seen from the mezzanine, it seems that the intervention acknowledges the existence of the place proposed by Niemeyer, but ignores it and passes by it.

However, the observations made in the previous paragraph are actually impressions, because the fact that this is an iconic building of modern architecture did strongly influence Henrique Oliveira's project. So much so that, as everyone will notice, the artist did not create another space of passage, of crossing. TRANSARQUITETÔNICA was not conceived only as that, but as a place, a work of architecture that includes painting and sculpture. By experiencing its several rooms and simultaneously receiving various stimuli that involve practically all his/her senses, the visitor is invited to reflect on the several transformations through which architecture has gone: from the modernist rationalism – which is the central feature of Niemeyer's building where the piece is located – to the caves that sheltered men and women millenniums ago.

TRANSARQUITETÔNICA brings back the narrative dimension present in some (few) works previously created by Henrique Oliveira and, in a proportion that aims at the epic, re-proposes the merging of widely diverse artistic modalities.

This installation by Henrique Oliveira definitely shows that art today can be everything it wants to be and must be, even when it is created based on its own images, which, as stated before, served as point of departure for his production as a whole, since his first paintings.



Realidade Líquida (Galeria Millan), 2012



Transarquitetônica, 2014



Patrocínio



Apoio



Realização



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Marco Antonio Zago

Vice-Reitor: Vahan Agopyan

Vice-Reitor Ex. Adm.: Vahan Agopyan

Vice-Reitor Executivo de Relações

Internacionais: Raul Machado Neto

Pró-Reitor de Graduação: Antonio
Carlos Hernandes

Pró-Reitora de Pós-Graduação:
Bernadette Dora G. de Melo Franco

Pró-Reitora Adjunta de Pesquisa:
Belmira Bueno

Pró-Reitora de Cultura e Ext. Univ.:
Maria Arminda do N. Arruda

Secretário Geral: Ignacio Maria
Poveda Velasco

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

CONSELHO DELIBERATIVO

Ana Magalhães; Carmen Aranha; Cristina
Freire; Eduardo Morettin; Eugênia Vilhena;
Georgia Kyriakakis; Helouise Costa; Katia
Canton; Tadeu Chiarelli; Vera Filinto

DIRETORIA

Diretor: Tadeu Chiarelli

Vice-diretora: Cristina Freire

Assessoras: Helouise Costa;
Ana Maria Farinha

HENRIQUE OLIVEIRA • Transarquitetônica

De 26 de abril a 30 de novembro de 2014

Curadoria: Tadeu Chiarelli

Coordenação de Montagem: Madeeeira Marcenaria

Equipe de Produção: Affonso Prado; Ailton Carvalho; Ana Baravelli; Ana
Luísa Araújo; Antonio Ewbank; Antonio Rosa; Bruno Paes; Bruno Palazzo;
Carina Paoletti; Caroline de Sauvage; Chico Togni; Francisco Célio Costa;
Gabriel da Silva Betim; Gabriela Garcia Gonzalez; Guilherme Mendes da
Rocha; Josué Torres; Julia Cury Maruulle de B. Carvalho; Kadu Rocha;
Leandro; Luis Enrique Silvestre; Marcos Kaiser; Marcos Véio; Mario Togni
Neto; Mauricio Lordes Pereira; Nilson Pires; Océlio Alves Victor; Paulo
Vannucci Galvão; Pedro Pizante Millan; Renan Reis; Renzo Assano; Rodrigo
Rocha; Samuel Luis Borges; Sessenta; Soart Cenografia; Vanderley da Silva;
Vanessa Marcelino; Yvan Fourgon.

Responsabilidade Técnica/Engenheiros: Carlos A. Keller; Eduardo Salvador de
Oliveira; Yopanan C.P. Rabello.

Agradecimentos: Ricardo Heder (Reka Iluminação); Ademir Gomes Macaroff
(Parque Ibirapuera); Galeria Millan; Cristina Duarte de Souza.

Tradução: Marcia Macedo

Projeto Grafico Folder: Elaine Maziero

Registro Fotográfico: Everton Balladin (Galeria Millan), Edu Marin (Ateliê
Amarelo), Elaine Maziero (MAC USP), Henrique Oliveira (MAC USP), Mauro
Restiffe (Fiat Mostra Brasil)

MAC USP • NOVA SEDE • www.mac.usp.br

Avenida Pedro Álvares Cabral, 1301 • Ibirapuera • São Paulo/SP

CEP: 04094-901 • Tel.: (011) 3091 3039

Terça das 10 às 21 horas, quarta a domingo das 10 às 18 horas

Segunda-feira fechado

Entrada Gratuita