

CADERNO DOS PROFESSORES

Longe do circuito de museus e centros culturais europeus e norte-americanos, a Bienal de São Paulo reveste-se de uma importância particular, posto que mesmo em pleno século 21 cabe-lhe ainda a missão de irradiar por todo o Brasil, e mesmo pela América Latina, o melhor da produção artística atual, a ponta mais avançada da expressão e da sensibilidade do nosso tempo. Nesse sentido pode-se dizer que, diversamente da Bienal de Veneza (Itália) e da Documenta de Kassel (Alemanha), a Bienal de São Paulo, consciente do seu compromisso de oferecer subsídios estéticos, essenciais para a formação espiritual de uma nação, afirma-se como uma instituição eminentemente educativa.

Acreditando na importância da educação e da arte na formação dos cidadãos e na sua maneira de enxergar o mundo, a Bienal de São Paulo dedica-se a promover o contato do público com a produção artística. Num país carente como o nosso, o acesso à arte, à possibilidade de transformação que ela permite, converte-se num aspecto crucial, um imperativo do qual a Bienal de São Paulo não pode se eximir.

Mais do que nunca a Fundação Bienal de São Paulo, apoiada numa respeitável tradição do nosso país que ela própria ajudou a desenvolver e em rede com instituições culturais, escolas públicas e privadas, ONGs, associações de bairro e organizações comunitárias, encampa a educação da arte e pela arte — seja pelo contato direto, através do corpo a corpo com as obras expostas, seja pelo uso de mídias variadas, da impressa à digital, levando os insumos artísticos sob forma dinâmica, atraente e instigante aos variados confins deste nosso imenso país.

A proposta curatorial de tomar a relação entre arte e política como o cerne desta 29ª Bienal de São Paulo faz com que a preocupação assinalada ganhe proporção ainda maior. Como prova disso, a montagem da exposição, no intuito de incentivar a relação dos visitantes com as obras de arte e entre si, criará espaços de convívio e reflexão. Nessa mesma direção, o site da Fundação Bienal de São Paulo foi projetado para ser não apenas um difusor de informações, mas um catalisador de discussões, um lugar aberto à interação do público. Finalmente, no âmbito dos produtos impressos, esta edição da Bienal, além dos catálogos e publicações similares, desenvolverá publicações como esta, dirigida especialmente a você, professor, educador, líder comunitário, profissional dedicado à formação dos nossos jovens, pedra basilar de toda e qualquer sociedade.

Heitor Martins

Presidente da Fundação Bienal de São Paulo

A 29ª Bienal de São Paulo

A 29ª Bienal de São Paulo está ancorada na idéia de que é impossível separar a *arte* da *política*. Essa impossibilidade se expressa no fato de que a arte, por meios que lhes são próprios, é capaz de interromper as coordenadas sensoriais com que entendemos e habitamos o mundo, inserindo nele temas e atitudes que ali não cabiam e tornando-o, assim, diferente e mais largo.

A eleição desse princípio organizador do projeto curatorial se justifica por duas principais razões. Em primeiro lugar, por viver-se em um mundo de conflitos diversos onde paradigmas de sociabilidade são o tempo inteiro questionados, e no qual a arte se afirma como meio privilegiado de apreensão e de simultânea reinvenção da realidade. Em segundo lugar, por ter sido tão extenso esse movimento de aproximação entre arte e política nas duas últimas décadas que se faz necessário novamente destacar a singularidade da primeira em relação à segunda, por vezes confundidas ao ponto da indistinção.

É nesse sentido que o título dado à exposição — “**Há sempre um copo de mar para um homem navegar**” —, verso do poeta Jorge de Lima tomado emprestado de sua obra maior, *Invenção de Orfeu*, 1952 —, sintetiza o que se busca com a próxima edição da Bienal de São Paulo: afirmar que a dimensão utópica da arte está contida nela mesma, e não no que está fora ou além dela. É nesse “copo de mar” — ou nesse infinito próximo que os artistas teimam em produzir — que de fato está a potência de seguir adiante, a despeito de tudo o mais; a potência de seguir adiante, como diz o poeta, “mesmo sem naus e sem rumos / mesmo sem vagas e areias”.

Por ser um espaço de reverberação desse compromisso em muitas de suas formas, a mostra vai pôr seus visitantes em contato com maneiras de pensar e habitar o mundo para além dos consensos que o organizam e que o tornam ainda lugar pequeno, onde nem tudo ou todos cabem. Vai pôr seus visitantes em contato com a **política da arte**.

A 29ª Bienal de São Paulo pretende ser, assim, simultaneamente uma celebração do fazer artístico e uma afirmação de sua responsabilidade perante a vida; momento de desconcerto dos sentidos e, ao mesmo tempo, de geração de conhecimento que não se encontra em nenhuma outra parte. Pretende, por tudo isso, envolver o público na experiência sensível que a trama das obras expostas promove e também na capacidade destas de refletir criticamente o mundo em que estão inscritas. Enfim, oferecer exemplos de como a arte tece, entranhada nela mesma, uma política.

Para tanto, não somente a escolha das obras e sua articulação no espaço serão decisivas. Transformado em lugar de encontro, fala, silêncio, escuta, disputa, comunhão e dúvida, também o ambiente expositivo ecoará a potência da política como ato de criação do que não é dado, ou do que sequer se adivinha como possível.

Com essa ambição e esse propósito, serão construídos seis espaços de convívio que, além de servirem para descanso e pausa antes de seguir-se adiante no percurso da mostra, serão usados para atividades diversas, tais como falas, projeções, performances e leituras. Chamados de *terreiros*, esses espaços remetem aos largos, praças, terraços, templos e quintais, lugares abertos ou fechados, onde em quase todo canto do Brasil se dança, briga, brinca, toca, chora, conversa, joga ou se ritualiza a religiosidade híbrida do país.

Esses terreiros afirmam questões específicas que também nomeiam cada um deles e deixam patente, junto aos tantos trabalhos que habitam a mostra, a presença profunda e diversa da arte na vida. Entre um copo de mar e um pedaço de chão, a criação artística se faz política.

Aginaldo Farias e Moacir dos Anjos
Curadores da 29ª Bienal de São Paulo

Para abrir possibilidades

A Bienal de São Paulo, em sua 29ª edição, criou especialmente este material com a intenção de oferecer a você, que trabalha com a formação de adultos, jovens e crianças, uma aproximação com os artistas e obras presentes nesta mostra e um aprofundamento dos conceitos da arte contemporânea. Você poderá utilizá-lo em seus planejamentos e ações de formação.

Este material faz parte de um projeto amplo que busca favorecer o diálogo entre as experiências vividas pelas pessoas que vão participar deste trabalho e as obras de arte da 29ª Bienal, de modo que os encontros programados sejam instigantes e significativos.

A ideia é encorajar os participantes para que acreditem em suas próprias percepções ao se relacionar com as obras e também obtenham informações que ampliem seu universo de compreensão da arte. O alcance transformador das atividades propostas está na provocação da experiência emancipadora da reflexão – a possibilidade de brincar com seus pensamentos, imaginar caminhos que num primeiro momento se apresentam como estranhos ou absurdos, mas que muitas vezes são estopins de mudanças. São reflexões que oferecem, portanto, oportunidades de deslocamentos do olhar, gerando outros pontos de vista para o cotidiano.

Um grande mistério paira sobre nossa vida. As narrativas abertas pela arte nos permitem encontrar esse mistério em meio ao que há de mais imponderável, incontrolável ou incabado. Assim como quando acordamos não sabemos como será nosso dia, quando nos encontramos com a arte podemos despertar para invenções de situações ainda inexistentes.

A arte tem a potência de ativar sentimentos, percepções e reflexões que dificilmente viriam à tona de outra maneira, visto que ela lida com aspectos essenciais na perspectiva do sujeito individual e coletivo. Traduz em cada um de nós as reentrâncias e os abismos da alma, suas misérias e belezas, promovendo encontros com o que há em nós de mais humano.

Esta Bienal é uma oportunidade de enfrentamento de aspectos que fazem parte da vida contemporânea. Os trabalhos apresentados tratam de assuntos políticos, sociais, estéticos, éticos e filosóficos, despertando no visitante novas possibilidades de se perceber em um mundo que permanece em constante reconfiguração. O encontro com a arte ativa no indivíduo seu manancial de experiências: memórias dos lugares por onde andou, das pessoas que conheceu, das coisas de que mais gosta e dos embates sociais dos quais faz parte. É por produzir incômodos e encantamentos que revitalizam e “chacoalham” essas vivências que a arte se mostra mais potente.

Muitos dos trabalhos que encontramos nas bienais não pertencem a modalidades tradicionais da arte, como a pintura e a escultura, e isso gera mais perguntas que respostas, mais dúvidas que confirmações. A dificuldade que temos de reconhecer esses trabalhos como parte de nossos repertórios nos força a encará-los sem vícios de leituras apaziguadoras.

As ações e o material educativo que fazem parte deste projeto não são um guia para a compreensão dos trabalhos, mas sim uma coleção de convites para quem quiser se aproximar das poéticas dos artistas participantes da 29ª Bienal. São ações que provocam movimentos no pensamento, permitem que cada um recoloque o que traz consigo, reconfigure o espaço onde está e crie novas relações com as outras pessoas e com o mundo.

O Projeto Educativo da 29ª Bienal se estrutura em oito eixos que propiciam circunstâncias diversas para públicos diferentes. São eles:

- Ações de formação para escolas públicas e privadas, presenciais e a distância.
- Ações em ONGs e comunidades de bairro.
- Curso de formação dos educadores que farão as visitas orientadas para o público na mostra. Uma parcela desta formação acontecerá em rede, realizada em parceria com 24 instituições culturais de São Paulo.
- Visitas orientadas à 29ª Bienal para público escolar e espontâneo.
- Cursos para crianças, jovens, professores e outros profissionais.
- Ações dentro da programação dos espaços de convívio e reflexão – terreiros – que farão parte da mostra.
- Encontros com curadores, artistas e outros profissionais.
- Seminário Internacional de Educação, Arte e Política.

Esperamos que você participe desses encontros e diálogos, pois essas trocas são fundamentais para que a arte se realize.

Stela Barbieri

Curadora educacional da 29ª Bienal de São Paulo

A 29ª Bienal de São Paulo está ancorada na ideia de que é impossível separar a arte da política, pondo seus visitantes em contato com maneiras de pensar e habitar o mundo que questionam os consensos que o organizam. A trama da exposição se tece por intermédio de trabalhos que compartilham aspectos do que a curadoria chama política da arte e de seis espaços de convívio e de reflexão — chamados de terreiros — que abrigarão discussões e atividades variadas. Esses terreiros são nomeados por questões específicas que orientam a mostra e enfatizam a presença profunda e diversa da arte na vida.

Os terreiros devem sua presença, em parte, à canção *Brasil Pandeiro*, de Assis Valente, na versão

cantada por Moraes Moreira com os Novos Bahianos no disco **Acabou Chorare** (1972).

A pele do invisível Enquanto algumas coisas são sempre dadas a ver, outras são subtraídas do olhar. Em alguns casos, é por meio do bloqueio da visão ou da ausência de imagens que, paradoxalmente, algo se torna visível, enquanto que, em outros casos, a excessiva visibilidade “cega”. Visibilidade não é algo natural, mas está inscrita em contextos sociais precisos, sendo portanto mutável.

Dito, não dito, interdito Operações no campo dos discursos, do que pode e do que não pode ser dito. A voz e a escrita como princípios ou como recusas de encontros. De modo análogo à visibilidade, a “dizibilidade” também é construída: o que antes era só ruído pode se tornar discurso, e vice-versa, da mesma forma que o silêncio pode ser eloquente e a verborragia não comunicar coisa alguma. O que se traduz e o que é intraduzível. Em “Dito, não dito, interdito”, Dito pode ser referência a um personagem jovem e sabido de *Manuelzão e Miguilim* (1956), livro de João Guimarães Rosa.

Eu sou a rua Expressões de lugares de vida partilhada, de encontros e de rupturas, e cuja construção (física e simbólica) é, por definição, inacabada. A cidade como campo de ação coletiva e de construção de individualidades; como rede descentrada que articula, sem ordem exata, o que ela abriga e o que parece estar fora dela. A cidade como meio expressivo ou como metáfora da arte. “Eu sou a rua” vem de um verso de um cançonetista de Montmartre, citado por João do Rio no livro *A alma encantadora das ruas* (1908).

Lembrança e esquecimento Referências à memória e ao esquecimento, à história e ao seu apagamento. Confusão entre as ideias de monumento e de contra-monumento; evocação à escrita da história e também às suas lacunas. Separação e avizinhamento entre lembranças individuais e imaginários coletivos. A nostalgia como método de buscar no passado os meios de inventar o porvir.

Longe daqui, aqui mesmo A criação daquilo que ainda não é, mas que um dia poderá vir a ser. Ou, ao contrário, a frustração e o abandono do que já foi projeto. Sentimentos utópicos e distópicos apresentados não necessariamente como temas (históricos) ou motivos (ideológicos) identificáveis com clareza, podendo ser comunicados por operações formais de linguagem. “Longe daqui, aqui mesmo” é o título de uma peça de teatro escrita por Antonio Bivar em 1971.

O outro, o mesmo Articulação das visões que se têm de si e de visões que se têm do outro. Invenção de identidades que são respostas a conflitos e que podem ser também sua causa. A ideia de fronteira, por vezes como barreira intransponível e por vezes como membrana permeável. A paisagem como definidora de uma instância pública e o retrato como definidor de um âmbito que se imagina privado.

“O outro, o mesmo” é a tradução do título do livro de poemas *El otro, el mismo* (1969) de Jorge Luis Borges.



do bode a gale. Caminho obrigatório
umas-quentes, jamais clandestinos, éden,
pim para intelectuais, o ludico, os bandidos
o corpebra e os pance-pretos. Planta ger
nadora. Ruído na área do silêncio — ama
gado pelas burras cabogas da censura, i
falo da censura federal mas, do bloqueio
movimento natural das coisas, que viver
pensam. Área do silêncio, no Mundo ou
rio ou além disso, poro do ruído do silên
planta do assalto ao mundo.

BARULHO

Silêncio/barulho 1975 flã, matriz de jornal 54,5 × 37 cm **foto** Lula Rodrigues

O jornal é o suporte para os primeiros trabalhos de Antonio Manuel ainda na década de 1960. Por que um artista se interessa por um material que jogamos fora todos os dias? Entre 1968 e 1975, ele começou a utilizar o flã, um cartão plastificado em relevo que é a matriz para a impressão de jornais. Neles, Antonio Manuel cobria algumas notícias ou imagens, ao mesmo tempo em que acrescentava ou destacava outras. Como uma notícia pode interessar a um artista? E por que inventar notícias que não existiram? Podemos ler esse jornal feito pelo artista da mesma maneira como lemos aquele que circula todos os dias?

As interferências do artista nos flãs usavam tinta nanquim. Isso faz do trabalho uma pintura? Esses trabalhos relacionam-se a um contexto de repressão política e de censura aos meios de comunicação. Ao ter acesso direto às oficinas dos jornais, Antonio Manuel podia se apropriar de flãs com manchetes eventualmente censuradas pelo governo da época. A arte pode ser usada como um protesto político? É um protesto eficiente?

Antonio Manuel 1947 Avelãs de Caminho, Portugal vive no Rio de Janeiro
A pele do invisível censura Dito, não dito, interdito informação leitura notícia
participar RJ 60-70 subversão velar



B58 Bólido Ninhos 1 em Éden 1969

Whitechapel Experience, Whitechapel Gallery, Londres **foto** Guy Brett

A obra de Hélio Oiticica é um marco para a arte contemporânea brasileira por seu caráter inovador, experimental e plurissensorial. Cores, cheiros, sons e sensações vindas pela interação estão sempre presentes em toda sua produção. A arte pode mobilizar outros sentidos? Além do olhar, como um cheiro pode estar incorporado à obra de arte? A vida pode tornar-se diferente no contato com uma obra de arte? A participação é um dos elementos mais importantes nas obras de Hélio Oiticica. Muitos de seus trabalhos só existem, de fato, no momento em que uma pessoa se relaciona com eles. O artista queria mudar a maneira como as pessoas viam e interagiam com o mundo a sua volta. Por isso, projetou e construiu inúmeros ambientes, onde experiências como andar descalço em um chão de pedra, areia ou coberto por água eram propostas para o visitante de uma exposição. Esse contato pode recuperar experiências esquecidas na infância, como uma redescoberta?

Essa é uma fotografia de um trabalho de Hélio Oiticica. O registro de uma experiência substitui a experiência em si?

Hélio Oiticica 1937-80 Rio de Janeiro

espaço Longe daqui, aqui mesmo marginal neoconcretismo O outro, o mesmo participação plurissensorial RJ 60-70 ritmo Tropicália



Autorretrato fingindo ser um monumento em pedra de mim mesmo

Self-portrait Pretending to Be a Stone Monument of Myself 2006

fotografia colorida 80 × 60 cm **cortesia** do artista

Por que alguém faria um retrato de si mesmo com uma pedra no lugar do rosto? O que pode significar ter uma “cara de pedra”? Sua forma, tamanho e cor têm algo de especial?

Jimmie Durham tem ascendência indígena e cresceu em uma reserva do Arkansas, envolvido nas lutas pelos direitos dos índios americanos. Desde que foi morar na Europa, ele coleciona pedras diversas e as utiliza como elementos estranhos associados a objetos e temas da cultura ocidental. No caso deste trabalho, ele insere a pedra como elemento representativo em um autorretrato, grande tema da história da pintura e da fotografia. É possível que essa foto seja alguma forma de protesto ou crítica? Por que cobrir os traços indígenas de seu rosto? Por que não utilizar uma linguagem tradicional dos povos indígenas? Durham associa o trabalho como ativista ao de artista plástico. Existem diferenças entre um protesto político e uma obra de arte? Esse retrato poderia ser um cartaz numa manifestação pelos direitos dos índios? Se o nome dessa obra fizesse referência à identidade indígena, ela se distanciaria da identidade particular de Durham? É possível fazer o retrato que revele quem uma pessoa é? E de uma etnia inteira?

Jimmie Durham 1940 Arkansas, EUA vive em Berlim, Alemanha

ativismo bricolagem desvio fisionomia Lembrança e esquecimento

O outro, o mesmo pedra poesia retrato totem



Monumento ao anarquista desconhecido

Monument to the Unknown Anarchist 2007 fogo eterno, carro queimado, vidro, concreto, gás

367 × 295 × 227 cm **cortesia** Stephen Friedman Gallery, Londres; Galleria Continua,

San Gimignano/Pequim/Le Moulin **foto** Lydie Nesvadba

Kendell Geers foi exilado político da África do Sul entre 1989 e 1990 por opor-se ao Apartheid e às normas militares do país na época. Esse contexto de vandalismo, protestos e hostilidades se reflete na obra do artista. Essa é uma imagem que desperta vontade de se aproximar ou de se afastar? O que você pensaria se visse uma carcaça de carro em chamas na frente da sua casa? E dentro de um museu? O contexto muda a maneira como vemos um objeto? E estar em um pedestal dá outro sentido para o carro?

Existem verdades ou versões diferentes para um mesmo fato? Como discordar da história oficial do seu país? É isso que Kendell Geers faz. O artista, que reinventou seu nome para distanciar-se de sua identidade sul-africana branca, usa sua obra para questionar as narrativas históricas e provocar desconfiças com relação às supostas verdades que a versão oficial para os fatos pode esconder. Qual a diferença entre a verdade e a mentira? Quem pode ter destruído esse carro? Por quê? O que essa destruição significou para quem testemunhou esse gesto? O que será que se comentou durante a semana no lugar onde isso aconteceu? Quais notícias saíram nos jornais? O autor desse gesto inscreveu algo novo na história?

Kendell Geers 1968 Germiston, África do Sul vive em Bruxelas, Bélgica

Apartheid Dito, não dito, interdito história Lembrança e esquecimento
monumento poder revolta subversão verdade violência



No quarto de Vanda 2000 filme 35 mm 178 min

Esse é um fotograma de um filme. Suas cores e formas resultam numa imagem que gera incômodo ou você consegue se imaginar no lugar filmado, suas construções e ruas? Que lugar é esse? Como é possível descrevê-lo? Ele parece muito diferente da vizinhança da sua casa? Olhamos para o lugar em que moramos da mesma maneira como olhamos para a casa de outras pessoas?

Pedro Costa fez três filmes nesse lugar, um bairro da periferia de Lisboa chamado Fontainhas. Em cada um desses filmes, o cineasta se dispôs a visitar esse bairro todos os dias, durante muitos meses, integrando-se à vida das pessoas e realizando ensaios com seus atores, os moradores do bairro, que encenam suas próprias vidas ou atos cotidianos. Não é curioso começar um filme sem saber como ele vai terminar? Existem filmes que não são nem ficção nem documentário? Agora que você sabe como o artista realiza o trabalho, sua maneira de ver essa imagem mudou? Os cenários desse filme são as ruas e as casas dos próprios atores. Que tipo de encontros acontecem nas ruas dos bairros muito pobres? E dos bairros muito ricos? Qual a diferença entre conversar com uma pessoa na rua e entrar na casa dela? Podemos entender um lugar conhecendo apenas o interior de suas casas? E conhecendo apenas suas ruas?

Pedro Costa 1959 Lisboa, Portugal vive em Lisboa

casa Cidade colaboração construir-destruir ensaiar espaço público luz
observar O outro, o mesmo retrato



Procissão **Procesión** 2008 óleo sobre tela 200 × 200 cm **coleção** Roberto Lukac

cortesia Galeria Leme, São Paulo

O que há para ver nessa imagem? Quais são os seus personagens? O que eles são? O que estão fazendo aí? Que lugar é esse? Ir ao museu faz parte do seu dia a dia? O que é que se pode fazer lá? Além das pinturas e obras de arte, o que podemos ver e ouvir ali? Qual a diferença entre ver uma pintura no museu, ver a fotografia dessa pintura numa revista e ver a pintura de uma pintura? Por que ir a uma exposição se quase tudo pode ser fotografado e descrito?

Sandra Gamarra cresceu em Lima, onde não há nenhum museu de arte contemporânea. Se não há nenhum museu para ir, como é possível conhecer obras de arte? Essa pintura faz parte de uma série chamada *Los Nuevos Oradores o Nuevos Peregrinos* [Novos oradores ou novos peregrinos], na qual Sandra pinta imagens de espaços das artes plásticas, flagrando instantes de contato entre os visitantes e as obras de arte. Para o que essas pessoas estão olhando com tanta atenção? Será que alguém está olhando para o retrato na parede? É diferente olhar para as coisas num museu e num shopping center? E numa igreja? Sandra já comparou a visita a um museu com a visita à casa de alguém. Por que saímos de casa para ver alguém? E por que sair para ver uma obra de arte? É preciso acreditar em alguma coisa para que a arte tenha algo a lhe dizer?

Sandra Gamarra 1972 Lima, Peru vive em Madri, Espanha

A pele do invisível coleção duplo espectador Longe daqui, aqui mesmo
museu observar pintura projeto religião

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

Francisco Matarazzo Sobrinho (1898–1977)

Presidente perpétuo

Conselho de honra

Oscar P. Landmann † **Presidente**

Membros do Conselho de Honra composto de ex-Presidentes

Alex Periscinoto
Carlos Bratke
Celso Neves †
Edemar Cid Ferreira
Jorge Eduardo Stockler
Jorge Wilhelm
Julio Landmann
Luiz Diederichsen Villares
Luiz Fernando Rodrigues Alves †
Maria Rodrigues Alves †
Manoel Francisco Pires da Costa
Oscar P. Landmann †
Roberto Muylaert

Conselho de administração

Elizabeth Machado **Presidente**

Membros vitalícios

Alex Periscinoto
Áureo Bonilha
Benedito José Soares de Mello Pati
Ernst Guenther Lipkau
Giannandrea Matarazzo
Gilberto Chateaubriand
Hélène Matarazzo
João de Scantimburgo
Jorge Wilhelm
Manoel Ferraz Whitaker Salles
Pedro Franco Piva
Roberto Duailibi
Roberto Pinto de Souza
Rubens José Mattos Cunha Lima
Thomaz Farkas

Membros

Adolpho Leirner
Alberto Emmanuel Whitaker
Alfredo Egydio Setubal
Aluizio Rebello de Araujo
Álvaro Augusto Vidigal
Angelo Andrea Matarazzo

Antonio Bias Bueno Guillon
Antonio Henrique Cunha Bueno
Arnoldo Wald Filho
Beatriz Pimenta Camargo
Beno Suchodolski
Cacilda Teixeira da Costa
Carlos Alberto Frederico
Carlos Bratke
Carlos Francisco Bandeira Lins
Carlos Jereissati
Cesar Giobbi
David Feffer
Decio Tozzi
Eleonora Rosset
Elizabeth Machado
Emanoel Alves de Araújo
Evelyn Ioschpe
Fábio Magalhães
Fernando Greiber
Gian Carlo Gasperini
Gustavo Halbreich
Jens Olesen
José Olympio da Veiga Pereira
Julio Landmann
Manoel Francisco Pires da Costa
Marcos Arbaitman
Maria Ignez Corrêa da Costa Barbosa
Miguel Alves Pereira
Paulo Sérgio Coutinho Galvão
Pedro Aranha Corrêa do Lago
Pedro Cury
Pedro Paulo de Sena Madureira
René Parrini
Roberto Muylaert
Rubens Murillo Marques
Susana Steinbruch
Tito Enrique da Silva Neto
Wolfgang Sauer

Conselho Fiscal

Manoel Ferraz Whitaker Salles
Carlos Francisco Bandeira Lins
Tito Enrique da Silva Neto

Suplentes

Pedro Aranha Corrêa do Lago
Carlos Alberto Frederico
Gustavo Halbreich

DIRETORIA EXECUTIVA

Heitor Martins

Presidente

Eduardo Vassimon

1º Vice-Presidente

Justo Werlang

2º Vice-Presidente

Diretores

Jorge Fergie
Lucas Melo
Luís Terepíns
Miguel Chaia
Pedro Barbosa
Salo Kibrit

Diretores representantes

Embaixador Celso Amorim

Ministro das Relações Exteriores

Laymert Garcia dos Santos

Ministério da Cultura

João Sayad

Secretário de Estado da Cultura

Carlos Augusto Calil

Secretário Municipal de Cultura

CURADORIA

Curadores-chefes

Moacir dos Anjos
Agnaldo Farias

Curadores convidados

Chus Martinez
Fernando Alvin
Rina Carvajal
Sarat Maharaj
Yuko Hasegawa

Assistentes curatoriais

Ana Maria Maia
Diego Matos
Paulo Miyada

Pesquisadoras

Dorothee Albrecht
Stina Edblon

PROGRAMA EDUCATIVO

Curadora educacional

Stela Barbieri

Assistente de curadoria

Angela Castelo Branco

Gestor de integração e coordenador das ações na comunidade

Carlos Barmak

Redatoras

Fernanda Albuquerque
Fernanda Lopes

Relações externas

Helena Kavaliunas
Julia Milaré Groppo **Assistente**

Documentação fotográfica

Mariana Galender

Coordenadora geral de formação

Mariza Szpigel

Secretária

Stella Queiroga Gomes dos Santos

PUBLICAÇÃO

Concepção

Agnaldo Farias
Moacir dos Anjos
Stela Barbieri
Ana Maria Maia
Angela Castelo Branco
Fernanda Lopes
Paulo Miyada

Textos

Ana Maria Maia
Diego Matos
Fernanda Lopes
Paulo Miyada

Edição dos textos

Agnaldo Farias
Stela Barbieri
Cristina Fino

Design gráfico

Design Biental

André Stolarski
Aninha de Carvalho
Felipe Kaizer
Fernando Petrich
João Parenti

Coordenação editorial

Cristina Fino

Produção editorial

Diana Dobránszky

Preparação

Rosalina Gouveia

Revisão

Regina Stocklen

