

alúisio carvão

exposição de 22 de abril a 18 de agosto de 2001



MAC
DE NITERÓI

Prefeitura de Niterói

The work of Aluísio de Carvão is very well represented in Sattamini's Collection at MAC-Niterói. Different phases of his oeuvre are represented there, including his initial pre-concretist stage, in which Van Gogh's painting,

A luz, tanto ou mais ainda que o espaço e o tempo, é um apriori
Light, as much as, or even more than, space and time is an a priori

seen in faulty reproductions when he was still a schoolboy, is present. His expressive drawings and a predominance of the yellow colour point to the Dutch master.

Still, it was in the early 1950's, in close contact with Ivan Serpa and Grupo Frente, that Carvão's work took its own direction. At that stage, our potentialities as a country were becoming actual, acquiring a singular aspect. In spite of being South Americans, we had, and still have, greater affinity with the Mediterranean spirit. It was not by chance that artists such as Morandi and Oteiza had so much influence on our artistic circles. Neoconcretism was not an exception. Its interest in the body presence, its energy centred on luminosity, on defiance and on interracial crossing are typical of the Mediter-

A coleção Sattamini / MAC-Niterói está muito bem servida de trabalhos de Aluísio Carvão. Diversas fases de sua obra estão aí representadas, inclusive sua etapa inicial, pré-concretista, em que a pintura de Van Gogh, vista ainda menino de colégio em precárias reproduções,

do ser humano ou do ser de todas as criaturas
of the human being or of the being of all creatures

mostra-se presente. O desenho expressivo e a predominância dos amarelos remetem ao mestre holandês.

Todavia, será no início dos anos 50, em contato estreito com Ivan Serpa e o Grupo Frente, que a obra de Carvão tomará direção própria. Àquela altura, nossas potencialidades como país se atualizavam, ganhando uma forma singular. Apesar de sul-americanos, nossa maior sintonia era, e ainda é, com o espírito mediterrâneo. Não é à toa que artistas como Morandi e Oteiza tiveram grande ressonância em nosso meio de arte. O neoconcretismo não foge à regra, com seu interesse na presença lúdica e criativa do corpo, sua energia pautada na luminosidade, na rebeldia e na miscigenação. Esta afinidade cria seus próprios padrões e valores. Na base de tudo, a capacidade de se misturar.

Há, nesta caracterização meio geosociológica do Brasil a partir do neoconcretismo, uma

María Zambrano
María Zambrano

Luiz Camillo Osório

anean cultures. This affinity generates its own standards and values. The fundamental thing is the capacity for mixing, hence our tolerance. This tolerance presents itself sometimes as a culturally affirmative gesture, sometimes as an atavistic condescension in face of the hierarchical accommodation that fractures us so much socially speaking.

In this characterisation somewhat geosociological of Brazil, done after the neoconcretist movement, there is a strong and singular notion of the individual, who cannot adapt to those rules of organisation concerning public spaces, to the notion of State, but who is, at the same time, open and fascinated by the *other*, by every kind of otherness. In this Mediterranean trait combined with the singular memory of a colonised, proslavery, cordial and perverse country, we notice a cultural background in clear opposition to the protestant ethics that generated a certain Nordic modernity. This difference is a difference but it does not exclude the possibility of exchanging and learning.

Aluísio Carvão and Ione Saldanha's work has always defied concretism's orthodox tenets. It searched for a way of its own, in which individual expression could be combined with abstract geometry. Though he used automotive paints, usually employed by means of a spray-

noção forte e diferenciada de indivíduo. Para nossa aflição cotidiana, não nos adequamos às regras de organização do espaço público, a uma certa idéia de Estado, mas, ao mesmo tempo, somos abertos e fascinados com o *outro*, com todo tipo de alteridade. Na combinação desta bagagem mediterrânea há toda uma memória singular, de país colonizado, escravocrata, cordial e perverso, percebemos um estofo cultural na contramão da ética protestante fundadora de uma certa modernidade nórdica. Esta diferença é uma diferença, sem que se inviabilize com isto a possibilidade de troca e aprendizado.

A obra de Aluísio Carvão e Ione Saldanha sempre foi rebelde aos preceitos ortodoxos do concretismo. Buscavam caminho próprio, onde a expressão individual pudesse vir combinada à geometria abstrata. Apesar de usar tinta automotiva, normalmente trabalhada com pistola, Carvão jamais deixou de lado os pincéis. A lógica formal concretista buscava exatamente superar qualquer vínculo artesanal, tudo que expressasse uma emoção pessoal. Carvão conta que foi acusado por concretistas mais radicais de ser um artista surrealista pois usava a cor violeta. Exageros de época à parte, havia um compromisso inexorável com uma certa ortodoxia poética que não se encaixava na personalidade de Carvão.

A geometria comportada e rigorosa de alguns momentos foi sempre flexibilizada por

gun, Carvão has never put his brushes aside. Concretist formal logic endeavoured to surpass any craftsman-like link, everything that could express a personal emotion. Carvão tell us that he was accused by radical concretists of being a surrealist artist, because he used the purple colour. The exaggerations of that period excepted, there was an inexorable commitment to a certain poetic orthodoxy that did no fit in Carvão's personality. For example, his well-behaved and rigorous geometry noticeable in some moments was always rendered flexible by more uncommitted and less orthodox pieces of work. That is the case of 1955/56's *Cornucópia*. The changes in tones, the movement of light, the inner space's rotation towards the inside and the outside of the canvas, the somewhat more manual making, a little pointillist, reveal a certain principle of individualisation resistant to the undifferentiating pattern of concrete. Somehow we can say that Carvão cultivated a certain Romantic, even idealistic, resistance for the sake of the artist's creation and expression.

The freedom to experiment neven meant, in Aluísio de Carvão's case, a poetic disorientation as Mário Prdrosa observed in a 1961 paper: "not even for a moment in his career, was he unfaithful to himself, that is, a painter that has never adopted a new subject in a thoughtless way only to leave it

trabalhos mais livres, menos ortodoxos. É o caso de *Cornucópia* de 1955/56. As passagens de tom, o movimento de luz, a rotação do espaço interno para dentro e para fora da tela, o tipo de fatura mais manual, meio pontilhista, denotam um certo princípio de individualização resistente ao padrão indiferenciador dos concretos. De alguma maneira, podemos dizer que havia por parte de Carvão uma certa resistência romântica, idealista mesmo, em nome da criação e da expressão do artista.

A liberdade de experimentar jamais significou, em Aluísio Carvão, uma desorientação poética; como salientou Mario Pedrosa em um texto de 1961, "em nenhum momento de sua carreira deixou ele de ser fiel a si mesmo, isto é, um pintor que jamais adotou nova problemática levemente, para largá-la à primeira esquina, ou descartá-la sem antes tê-la explorado em todas as suas virtualidades".¹

As *Cromáticas* de Carvão, realizadas no início da década de 60, são o que há de mais intenso, essencial, na pesquisa de um "tempo interior" da cor na arte brasileira. Ela fica germinando na tela, impondo lentamente o seu ritmo, que se dissemina entre o informe e a forma, entre o claro e o escuro. É uma cor "fabricada de luz e de química nas combucas de alquimista do pin-

at the next corner or to discard it without exploring it in all its virtualities".¹

Carvão's *Cromáticas* (Chromatics), produced in the early 1960's, are the most intense, essential research on an "inner time" of colour in Brazilian art. It keeps on germinating in the canvas, slowly imposing its own time, which disseminates itself between what is formless and what is form, between light and darkness. It is a colour "manufactured out of light and chemistry in the painter's alchemist gourd".² It can be said, without hesitation, that without *Cubo-cor* (Colour-cube), which follows the *Cromáticas*, there would be no Oiticica's *Bóldes* (Bolides). The dialogue between these two artists æ Aluisio Carvão and Hélio Oiticica æ is very rich and fundamental to Brazilian painting's experiences with colour.

As from 1966 his production reflects his European experience æ awarded him as a prize at 1960's Salão Nacional æ which opened up for him new poetical perspectives. His *Batalhas* (Battles) have a rather informal plastic dynamics, in spite of his resuming the line as a structuring element. The combination of colour and line, the closed light and the material quality of the paints refer to another artist who seems important to Carvão: Paul Klee. These works turn to the inside of the canvas, the lines close in a central nucleus.

From this stage until the late 1970's, Carvão's poetics loses a bit of its solar quality æ it is not surprising, given our country's situation then. Only with the *Pipas* (Kites), Carvão's "sky" will be provided with colour and light again. This phase of his work resumes

tor".² Pode-se afirmar, sem maiores hesitações, que sem o *Cubocor*, que se segue às *Cromáticas*, não haveria os *Bóldes* de Oiticica. O diálogo destes dois artistas - Aluisio Carvão e Hélio Oiticica - é riquíssimo e fundamental para a experimentação com a cor na pintura brasileira.

Sua produção a partir de 66 vai responder à vivência européia - que lhe foi concedida por uma premiação no Salão Nacional de 60 com uma de suas cromáticas - que lhe abriu novos horizontes poéticos. As suas *Batalhas* têm uma dinâmica plástica mais informal, não obstante sua retomada da linha como elemento estruturante. A combinação entre cor e linha, a luz fechada e a materialidade da tinta, remetem a um outro artista que me parece importante para Carvão: Paul Klee. Estes trabalhos voltam-se para dentro da tela, as linhas vão se fechando em um núcleo central.

Daí até o final dos anos setenta, a poética de Carvão vai perder um tanto de solaridade - não era para menos, dada a situação em que vivíamos no país. Será só com as *Pipas*, que o "céu" de Carvão ganhará outra vez cor e luz. Esta fase de sua obra, retoma a paleta diversificada de outras épocas e seus planos de cor são menos matéricos e mais soltos pela tela. Há um retorno consciente à prática pictórica e um abandono deliberado das experimentações com técnicas e

the diversified palette of former times and his colour planes are less material and look looser on the canvas. There is a conscious return to pictorial practice and a deliberate abandonment of experimentation with techniques and materials. Good old painting on canvas will rule absolute from this moment on.

In the 1980's, despite the abatement of his plastic power, Carvão kept the keen lyricism of his visual poetics. What is more conspicuous in his late production, which lasts till today, is his brush's fluency and his close intimacy with colours. One can notice a plastic wisdom resulting from eyes and hands already experienced and from a spirit always free to create.

Two of his recent works seem worth of attention: the mural on Lagoa-Barra road measuring about 100 metres; and a triptych (3.60m x 1.20m) that is actually a "collage-panel", marked by the dynamism and rhythm of the colours. The mural, done in handmade ceramics, was put up in an area of heavy traffic, presenting simple geometrical forms and a tripartite division of colours. The composition imparts to that busy space a quiet sensation. However, the triptych reveals a busy inner space, whose fast rhythm is given by the juxtaposition of coloured broken planes, made of paper and cardboard on wood like a collage. The craftsmanship of the piece is accurate, Chinese-

materiais. A velha e boa pintura sobre tela reinará absoluta a partir deste momento.

Com os anos 80, apesar do arrefecimento de sua potência plástica, Carvão manterá o lirismo acentuado de sua poética visual. O que sobressai nesta sua produção tardia, que chega até hoje, é a fluência de seu pincel e a profunda intimidade com as cores. Percebe-se uma sabedoria plástica resultante de um olho e uma mão já experimentados e de um espírito sempre livre para criar.

Dois trabalhos recentes me parecem dignos de atenção: o mural feito na descida da estrada Lagoa-Barra de aproximadamente 100 metros, e o tríptico/colagem (3,60m x 1,20m), ambos marcados pelo dinamismo e ritmo das cores. O mural, feito de cerâmica artesanal, foi colocado em uma área de tráfego intenso, apresentando formas geométricas simples e uma divisão tripartida de cores. A composição passa uma sensação de tranquilidade para aquele espaço movimentado. Já o tríptico, é uma espécie de *Broadway Boogie Woogie* de Copacabana: revela um ritmo interno acelerado, conquistado pela justaposição de pequenos recortes colados de cor. A fatura do trabalho é minuciosa, coisa de chinês, realizado pacientemente por Carvão. O resultado é este maravilhoso mosaico de luz e cor. É espantoso um artista na sua idade com tanta força física e espiritual para realizar estes dois trabalhos monumentais. A esta altura da carreira,

like, patiently made by Carvão. The result is a wonderful mosaic of light and colour. It is amazing that an artist at his age should have so much physical and spiritual power to realise these two monumental works. At this stage of his career, his works still keep the same vitality and rigour that have made of his painting one of the greatest examples in our visual modernity.

If we look back, we shall see a plural oeuvre, whose fundamental tonus can be found without question in the singular use of colour. Carvão has created structure, texture, time, thing, and movement out of colour. It was dry and opaque in the *Cromáticas*, as well as light and playful in his *Pipas*' phase. A last necessary comment: it was through his pedagogical sensibility that a large number of our best artists learned the liberatory responsibility for making art.

sua obra mantém a vitalidade e o rigor formal que fizeram de sua pintura um dos grandes exemplos de nossa modernidade visual.

Se olharmos para trás, perceberemos uma obra plural, cujo tônus fundamental encontra-se, indiscutivelmente, no uso singular da cor. Carvão fez dela estrutura, textura, tempo, coisa e movimento. Ela soube ser seca e opaca nas *Cromáticas*, como também leve e lúdica na fase das *Pipas*. Uma última pontuação necessária: foi através da sua sensibilidade pedagógica que boa parte dos nossos melhores artistas aprendeu a responsabilidade libertária de sua profissão.

¹ Mário Pedrosa in Aluísio Carvão: Pinturas de 1958 a 1960, MAM, 1961.

² Mário Pedrosa, op. cit.

¹ Mario Pedrosa in Aluísio Carvão: Pinturas de 1958 a 1960, MAM, 1961.

² Mario Pedrosa, op.cit.

A I Exposição Neoconcreta, de março de 1959, recolocando os problemas da arte geométrica, teve efeitos benéficos sobre alguns artistas ligados, a essa tendência. A crítica da forma seriada, tão comum nas obras concretistas, vinha libertar a pintura construtiva desse tipo de concepção e reabria perspectivas para uma arte de

Aluísio Carvão Arte neoconcreta: uma contribuição brasileira

Aluísio Carvão Neoconcretist art: a brazilian contribution

The 1st Neoconcretist Exhibition, in March 1959, as it approached the problems of geometrical art, had favourable effects on some artists partaking of this artistic tendency. The criticism of seriate form, so common in neoconcretist works, came up to free constructivist painting from this type of concept and opened up a prospect for an art of expression in which the significant form retook the place of optical games, which had led concretist art to an impasse.

Instead of vibrant compositions and of the optical exploration of chromatic and formal elements, the neoconcretist artists proposed understanding the form as duration, which implied giving visual rhythms an inward quality and the search for a deeper, more complex meaning. Freed from the aprioristic principles that had divested the visual from every kind of contamination, the neoconcretist artists, so to speak, made it land again to turn it into a vehicle of their own

expressão em que a forma significativa retomava o lugar dos jogos óticos que haviam conduzido a arte concreta a um impasse.

Em lugar das composições vibráteis, da exploração ótica de elementos cromáticos e formais, os neoconcretos propunham uma compreensão da forma como duração, o que implicava a interiorização dos ritmos visuais, a busca de uma significação mais profunda, mais complexa. Libertos dos princípios apriorísticos que tinham desligados a forma visual de toda *contaminação*, os neoconcretos, por assim dizer, fizeram-na baixar de novo à terra para torná-la veículo de sua vivência pessoal. Não se tratava de uma ruptura com toda a experiência da arte construtiva, iniciada no Cubismo, mais radicalmente, por Mondrian. Tratava-se, antes de uma retomada dessa experiência exatamente no que ela possuía de mais revolucionário. Na sua origem, a pintura geométrica não tinha sentido cientificista que se lhe atribuiu depois: era a busca

Ferreira Gullar

personal experience. It was not a breaking with the whole experience of constructivist art, began in cubism and more radically by Mondrian. It was rather an instance of resuming this experience from its more revolutionary aspects. Originally geometrical painting did not have the scientific sense that was imparted to it later: it was the intuitive search for a new symbolic language of direct significance to replace the iconic language of traditional painting. The fundamental purpose of that painting was to banish representation and this took place little by little, along half a century of so-called abstract art. From the significant forms the artist arrived at the pure geometrical forms, but these forms were still inscribed upon a pre-existent space that continued to assert its character of figure and representation. This space was destroyed by neoconcretist art. We have already seen the way Lygia Clark faced this problem and the consequences the solution she arrived at had in her personal development. Other artists approached it and also endeavoured, in turn, a solution. It is the case of Aluísio Carvão and Hélio Oiticica.

Carvão was one of the painters belonging to Grupo Frente. He always distinguished himself by the minute polishing of his works and by the subtle harmony of his linear and chromatic elements. As he got in touch with the works and the ideas of São Paulo's concretist artists at

intuitiva de uma nova linguagem simbólica, de significação direta, que vinha substituir a linguagem icônica da pintura tradicional. Aquela pintura tinha, como intuito fundamental, a eliminação da representação, e essa eliminação se foi fazendo, passo a passo, através desse meio século de arte dita abstrata. Das formas significativas chegava-se às formas geométricas puras, mas essas formas se desenhavam, ainda, sobre um espaço preexistente que continuava a afirmar seu caráter de figura, de representação. Foi esse espaço que a arte neoconcreta destruiu. Já vimos de que maneira Lygia Clark enfrentou esse problema e as conseqüências que teve, para sua evolução pessoal, a solução que encontrou. Outros artistas se acercaram dele e também, procuraram, por sua vez, resolvê-lo. É o caso de Aluísio Carvão e Hélio Oiticica.

Aluísio pertenceu ao grupo de pintores que constituíram o Grupo "Frente", tendo sempre se caracterizado pelo esmero no acabamento e harmonia sutil dos elementos lineares e cromáticos. O contato com as obras e idéias dos concretos paulistas, na I Exposição Nacional de Arte Concreta (1956-57), levou-o a um despojamento maior da forma, à rejeição integral das combinações tonais, donde evoluiria para um tipo de construção rítmica em que forma e fundo se entrosam num só movimento. O melhor exemplo dessa fase de sua pintura é o quadro *Ritmo Centrípeto Centrifugal*, exposto no Salão Moderno

The 1st Concretist Art National Exhibition (1956-57), led him to a greater slackening of the form and to the complete rejection of tonal combinations, from which he developed towards a kind of rhythmic construction in which form and background mix in a single movement. The best instance of this phase in his painting is Ritmo centrípeto centrífugo (Centrifugal Centripetal Rhythm), displayed at 1958's Salão Moderno (Modern Salon). Even in that painting, Carvão got rid of composition according to seriate elements and searched for the duration of form instead of its exterior dynamics.

The neoconcretist exhibition of 1959 had the result of sharpening in him this divergence with the concretist concept, what made him return, though according to a new spatial vision, to the exploration of colours, which concretist rigour had made him leave behind. It was not the case, however, of a mere return to a former condition but of a rediscovery, since colours reappear free from any figurative or delimitative function to become the fundamental, significant element of his work. Nor can it be considered as a subjective use of colours, in the sense of its being linked to those tonalities peculiar to the atmospheric colour, possessing a figurative and sentimental meaning. The colour in Carvão's (1959-60) last works is both clear and dense; it is neither revealed to perception nor do it hide itself in disguise and tricks. It lasts in front of us. The eye penetrates it but never to the extent of thoroughly deciphering it, as if it lodged itself

de 1958. Já nesse quadro, Carvão se livra da composição segundo elementos seriados e busca a duração da forma em lugar de sua dinâmica exterior.

A exposição neoconcreta de março de 1959, viria ampliar nele essa divergência com a concepção concretista o que lhe permitiu voltar, já dentro de outra visão espacial, à exploração da cor, que o rigor concretista o fizera abandonar. Mas não se trata, aqui, de mera volta, e sim, de redescoberta, uma vez que a cor ressurgiu livre de qualquer função figurativa ou demarcativa, para se tornar o elemento fundamental, significante, da obra. Tampouco pode-se dizer que se trata de cor *subjetiva*, no sentido de que esteja ela presa às tonalidades próprias à cor atmosférica, de fundo figurativo e sentimental. A cor das últimas obras de Carvão (1959-60), é a um tempo clara e densa, nem se expõe totalmente à percepção nem se refugia em dissimulações e truques. Ela dura diante de nós. A vista a penetra, mas nunca até à decifração total, como se se alojasse no cerne da cor, na polpa da cor, lá onde a percepção já não encontra a resistência do objeto e onde tudo é apenas *tempo de perceber*.

Nesses quadros de Carvão, já não se encontra uma composição sobre um fundo, mas, apenas, faixas de cor que parecem vir de fora da tela e que ali se justapõem. Essa nova concepção espacial – nova no sentido de que é,

both in the core and the pulp of colours. There where perception is not able to meet the object's resistance anymore and where everything is time of perceiving.

In these paintings by Carvão, one cannot find a composition over a background anymore but only colour strips that seem to come from outside the canvas, juxtaposing themselves there. This new spatial conception æ new in the sense that it is now consciously explored within an expressive problematic æ reveals an unusual meaning of the surface that does not limit itself to a background function only and a new sense of form that is not figurative (even in geometrical terms). Here, form is, so to speak, the spatialisation of a chromatic time, resulting from a unique inner movement that becomes directly exterior.

agora, explorada conscientemente, dentro de uma problemática expressiva- nos revela um sentido inusitado da superfície que não mais se submete à função de *fundo* e um novo sentido da forma que já não é figura (mesmo geométrica). A forma aqui, é por assim dizer, a espacialização de um tempo cromático, resultado de um movimento interior único que ali se exterioriza diretamente (...).

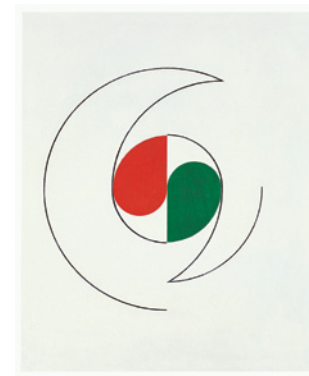


SEM TÍTULO, s/data Tinta a óleo sobre cartão sobre aglomerado (eucatex) 8,2 x 16,3 cm (ap.)

SANTA TERESA, RIO DE JANEIRO, 1952 Tinta a óleo sobre tela 46,5 x 33 cm



COMPOSIÇÃO (atribuído), 1953 Tinta industrial sobre madeira 60 x 100 cm



COMPOSIÇÃO, 1953 Tinta a óleo sobre tela 60,3 x 81,4 cm

TEMA CIRCULAR 2 (atribuído), 1956 (atribuído) Tinta a óleo e aglomerado (eucatex) 81,5 x 65 cm



ESQ.

CORNUCÓPIA, 1955/56 Tinta a óleo sobre tela 70 x 70 cm

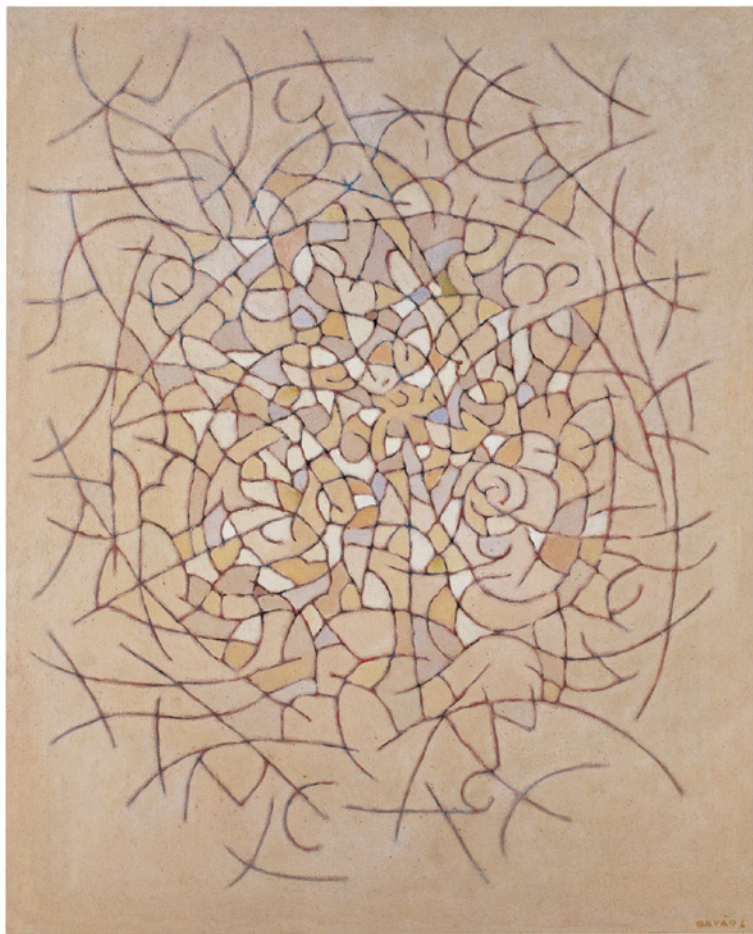
ACIMA

TEMA TRIANGULAR, 1957 Tinta a óleo sobre aglomerado (eucatex) 81,2 x 64,9 cm

TEMA TRIANGULAR n.º5, 1957 Tinta a óleo sobre tela 70,5 x 70,5 cm



CONCRETO (atribuido), 1960 Tinta a óleo sobre tela 50 x 61,5 cm



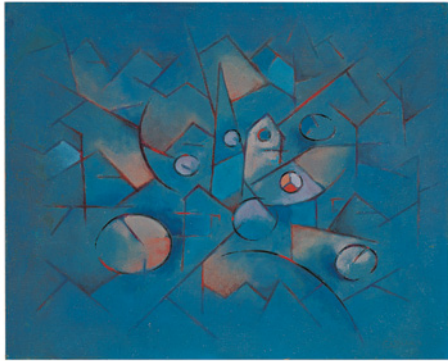
SEM TÍTULO, c. 1964 Tinta a óleo sobre tela 99,5 x 80 cm



SEM TÍTULO, s/data Tinta a óleo sobre tela 46 x 33 cm



CROMÁTICA, 1960 Tinta a óleo sobre tela 81,5 x 78,5 cm

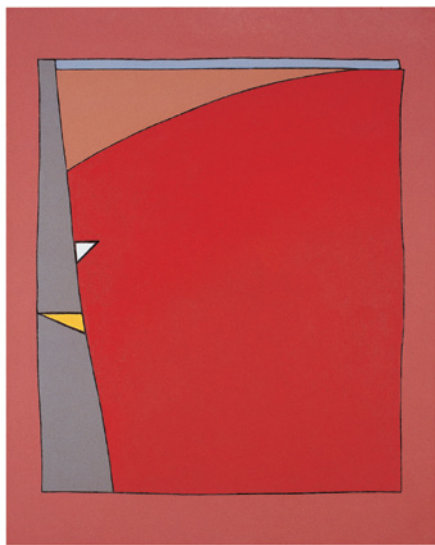
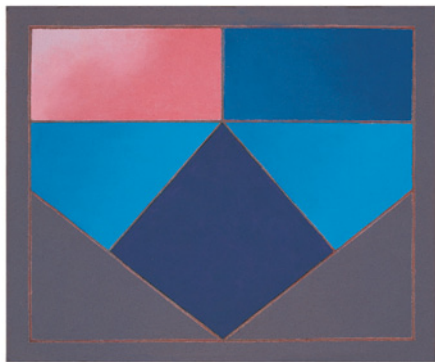


SEM TÍTULO, sem data Tinta a óleo sobre tela 33 x 41 cm

SEM TÍTULO, 1978/79 Tinta a óleo sobre tela 80,5 x 65 cm

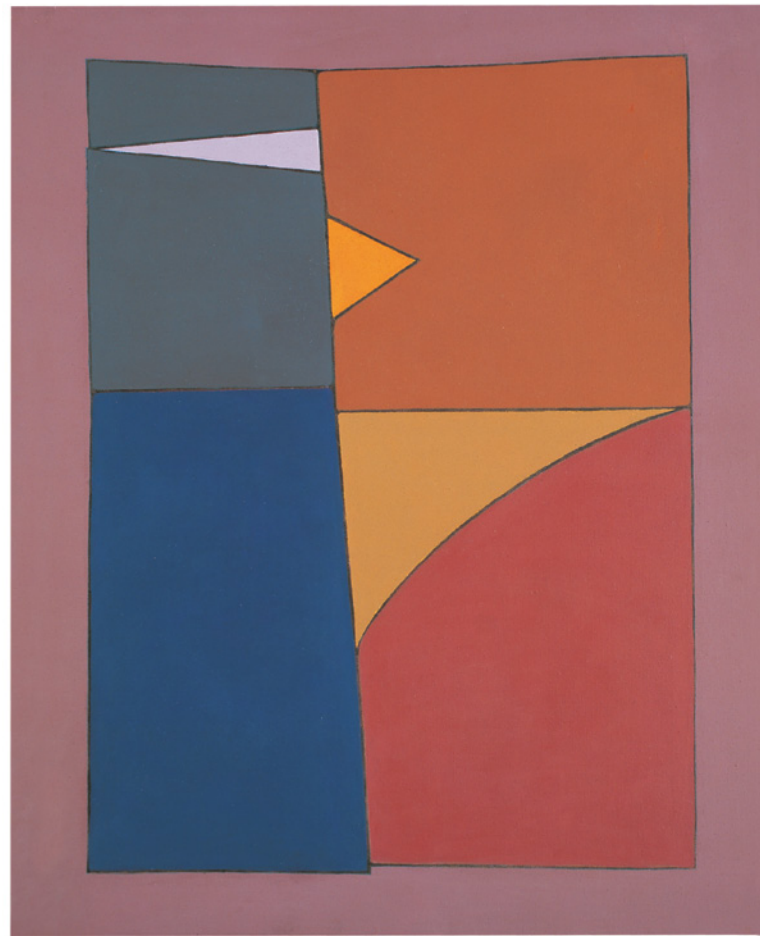


SEM TÍTULO, s/data Tinta a óleo sobre tela 41 x 33 cm

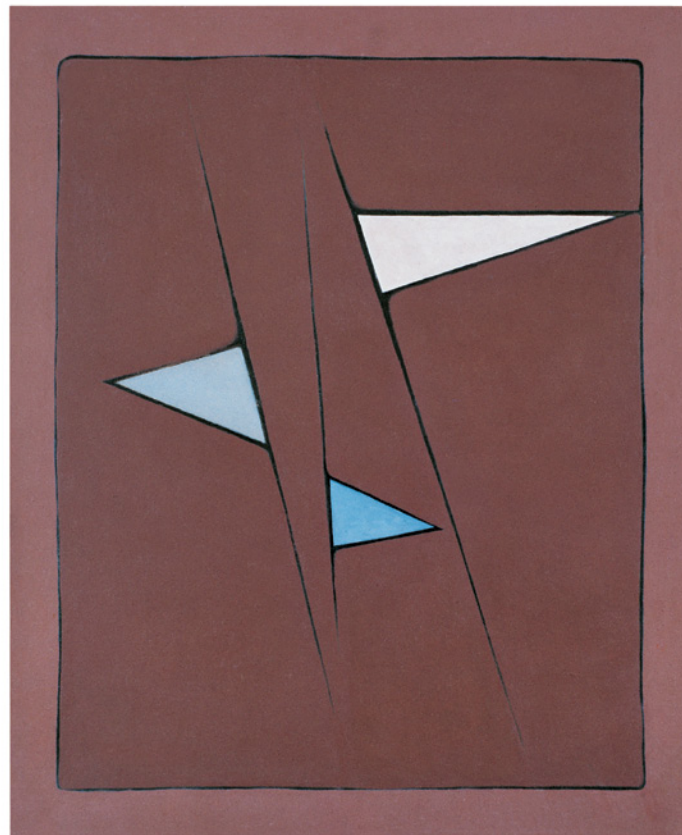
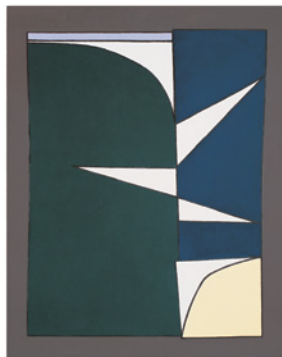


SEM TÍTULO, 1978 Tinta a óleo sobre tela 38 x 46 cm

SEM TÍTULO, c. 1978/79 Tinta a óleo sobre tela 100,5 x 80 cm



SEM TÍTULO, c.1978/79 Tinta a óleo sobre tela 81 x 65 cm



SEM TÍTULO, s/data Tinta a óleo sobre tela 54 x 81 cm

SEM TÍTULO, 1978/79 Tinta a óleo sobre tela 81,2 x 65,2 cm

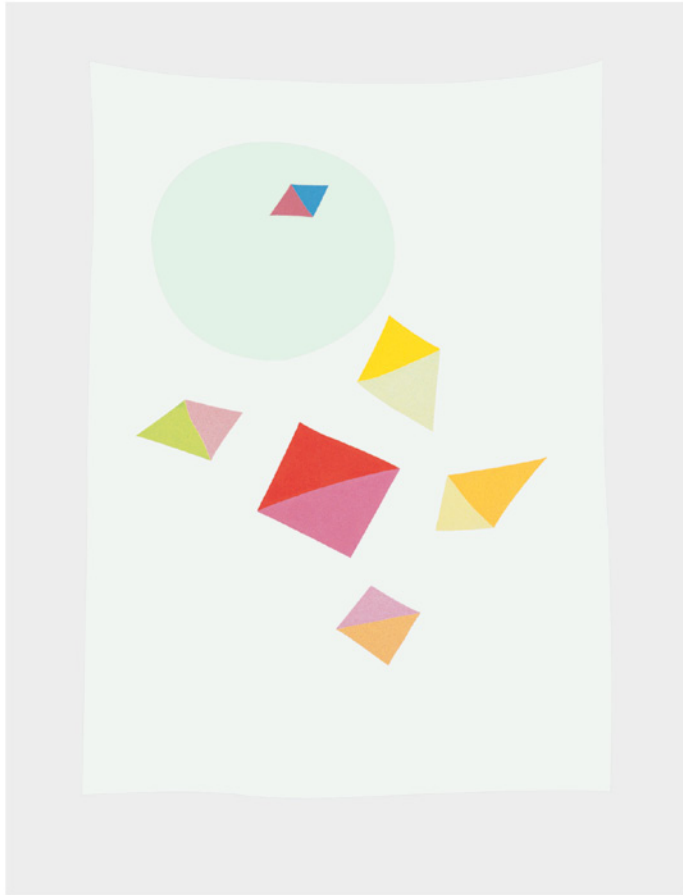
SEM TÍTULO, 1979 Tinta a óleo sobre tela 65 x 54 cm



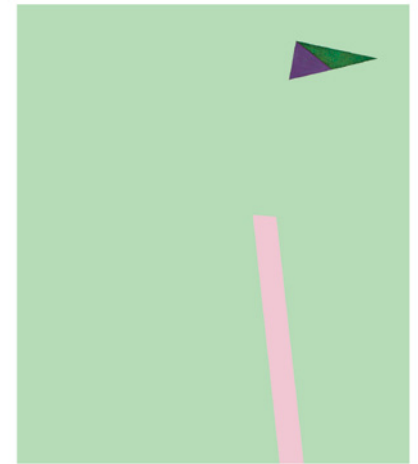
ARCO (atribuído), 1981 Tinta a óleo sobre tela 100 x 79,5 cm



3 PIPAS COM MEIO CÍRCULO (atribuído), 1981 Tinta a óleo sobre tela 46 x 38 cm



TOCATA (atribuido), 1982 Tinta a óleo sobre tela 116 x 89 cm



SEM TÍTULO, 1983 Tinta a óleo sobre tela 140,5 x 120,5 cm

SEM TÍTULO, 1985 Tinta a óleo sobre tela 170,5 x 170,5 cm

Jorge Roberto Silveira
PREFEITO DE NITERÓI

Fernando de Oliveira Rodrigues
SECRETÁRIO DE EDUCAÇÃO E CULTURA

Claudio Valério Teixeira
PRESIDENTE DA FUNDAÇÃO DE ARTE DE NITERÓI-FAN

Ivan Macedo
SUPERINTENDENTE DA FUNDAÇÃO DE ARTE DE NITERÓI

**MUSEU DE ARTE
CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI**

CONSELHO DELIBERATIVO
Anna Maria Niemeyer
Carlos Roberto Siqueira Castro
Claudio Valério Teixeira
Italo Campoforito
Janete Costa
João Sampaio
Jorge Roberto Silveira
Fernando de Oliveira Rodrigues
Naum Rifer

Oscar Niemeyer
Otávio Rainho da Silva Neves
Ronaldo Pontes
Victor Arruda
João Sattamini
(Presidente do Conselho)

DIRETOR DO MUSEU
Italo Campoforito
COORDENADORA EXECUTIVA
Dôra Silveira

COORDENADORA DO ACERVO
Marcia Müller

DIRETORA DA DIVISÃO DE MUSEOLOGIA
Gisele Freire

DIRETOR DA DIVISÃO DE ARTE EDUCAÇÃO
Luiz Guilherme Vergara

ARTE-EDUCADORES
Beatriz Jabor, Daniela Seda, Ignês Guimarães, Marcia Campos,
Eduardo Machado de Souza

DIRETOR DA DIVISÃO DE TEORIA E PESQUISA
Luiz Camillo Osório

ASSISTENTE
Tereza Souza Couto

DIRETORA DA DIVISÃO DE ADMINISTRAÇÃO
Telma Lasmari Gonçalves

ASSISTENTE
Alexandre Vasconcellos dos Santos

ASSISTENTE TÉCNICO/ARQUITETURA
Sandro Silveira

ASSESSORIA DE IMPRENSA
José Carlos Assumpção

SECRETARIA
Helena Melegari

RECEPÇÃO
Claudia dos Santos, Fernanda Melegari, Mª de Lourdes Portella,
Sergio Luiz Soares, Luiz Rogério Baltazar

MANUTENÇÃO E MONTAGEM DE EXPOSIÇÕES
Pôncio Muniz, Carlos Gomes Ramos, Carlos Henrique Martins, Carlos Macedo de Souza, Givaldo de Lima Falcão,
Nilson Duarte da Silva, Valdo Nogueira

EXPOSIÇÃO
CURADORA
Luiz Camillo Osório

COORDENAÇÃO
Dôra Silveira

MONTAGEM
Marcia Muller
Gisele Freire
Sandro Teixeira
Tatiana Freitas [estagiária]
Ana Paula Vasconcelos [estagiária]

CONSERVAÇÃO DAS OBRAS DE ARTE
Thania Teixeira
Nice Mendonça

CATÁLOGO
PROJETO GRÁFICO
Dupla Design

FOTOGRAFIAS DAS OBRAS DE ARTE
Mário Grisoll
VERSÃO PARA O INGLÊS
Ricardo Quintella



MAC
D E N I T E R Ó I

Prefeitura de Niterói

Mirante da Boa Viagem, s/nº
Boa Viagem - Niterói - Rio de Janeiro Brasil - Cep 24210-390
Tel/fax:(021) 620 2400/620 2481

HORÁRIO DE VISITAÇÃO
de ter. a dom., das 11 às 19 horas
sáb., das 13 às 21 horas
seg., fechado

VISITAS GUIADAS PARA GRUPOS
marcar com antecedência na Divisão de Arte Educação, pelos tels.:
(021) 620 2400 e 620 2481



MAC
DE NITERÓI

Prefeitura de Niterói