

calder + miró

Instituto Tomie Ohtake

Calder+Miró é uma exposição que reúne dois artistas incontornáveis para quem quer pensar com sensibilidade nos caminhos da arte moderna.

A mostra, desenvolvida a partir da montagem realizada na Casa Roberto Marinho (Rio de Janeiro, 2022), expande-se e espalha-se pelo Instituto Tomie Ohtake em uma sucessão de oportunidades para estar junto das obras desses artistas, organizadas em diferentes arranjos — ora como praça de encontro, ora como imersão na singularidade dos artistas, ora como observação de suas possíveis convergências. Organizada por Max Perlingeiro, acompanhado pelas pesquisas de Paulo Venancio Filho, Roberta Saraiva e Valéria Lamego, reúne obras de 40 emprestadores brasileiros, entre instituições e colecionadores, merecendo especial menção o substancial grupo de trabalhos da coleção de Karin e Roberto Irineu Marinho.

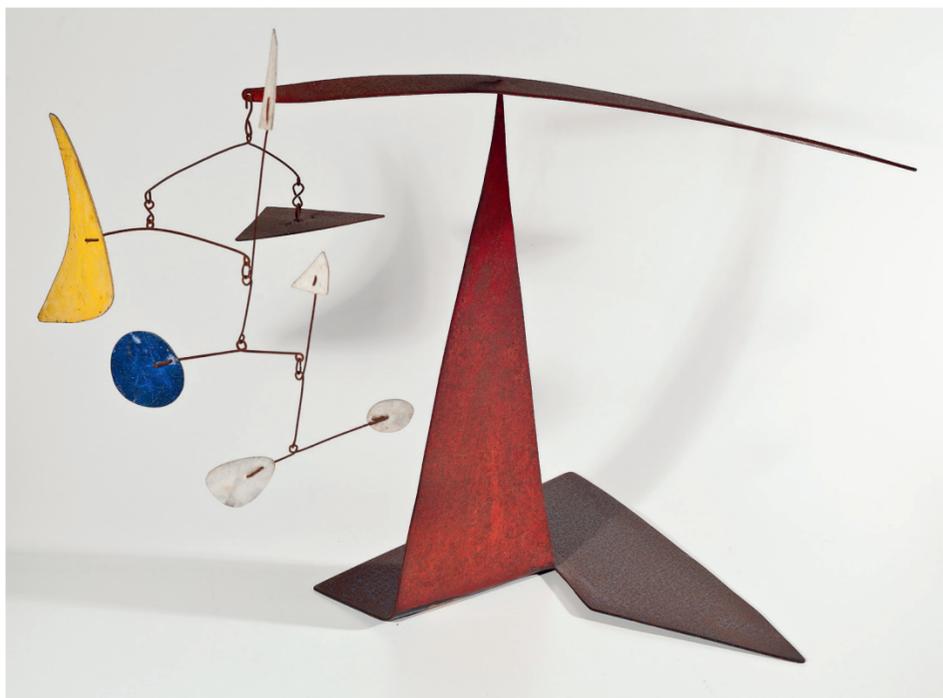
A própria possibilidade de organizar uma mostra deste porte com obras localizadas no país é uma pista de que a presença do norte-americano Alexander Calder e do espanhol Joan Miró no Brasil começa muito antes das exposições que lhes foram dedicadas nos últimos anos.

Calder e Miró foram, cada um em sua trajetória, embaixadores da ideia de que a abstração poderia ser um canteiro aberto de experimentação dinâmica, permeado pelos modos de criação intuitivos, de artistas circenses, da mecânica e da poesia. Demonstraram que tal porosidade sensível multiplicava as camadas evocativas da arte, sem necessariamente levá-la à paródia ou diluir sua capacidade de síntese formal. Multiplicaram a abertura da arte moderna a materiais e processos estranhos ao repertório das belas-artes, e enfatizaram o papel do inacabado e do acidental como recursos para driblar quaisquer tendências ao controle.

Por isso, foram amados por críticos e artistas brasileiros. Daqui dos trópicos, a resistência de alguns e a pressa de outros operaram muitas vezes como funis simplificadores, que reduziam as tendências construtivas da arte abstrata a jargões e fórmulas com vernizes racionalistas. Obras de arte como as de Calder e Miró, então, foram a evidência irrefutável de que eram muito mais amplas as possibilidades da arte moderna e suas conexões com múltiplas manifestações da criatividade humana.



JOAN MIRÓ. *Godalla*, 1973. Litografia sobre papel [Lithography on paper]. Coleção [Collection] Karin e [and] Roberto Irineu Marinho, Rio de Janeiro, RJ. Foto [Photo] Jaime Acioli. © Successió Miró/ AUTVIS, Brasil, 2024.



ALEXANDER CALDER. *Sem título* [Untitled], 1973. Folha de metal, arame e tinta [Sheet metal, wire and paint]. Coleção particular [Private collection]. Foto [Photo] Jaime Acioli. © 2024 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / AUTVIS, Brasil.

É isso que suas obras continuam a nos oferecer e que o Instituto Tomie Ohtake celebra em nome da artista que nomeia este espaço. Celebramos ainda dois importantes acréscimos nesta montagem de *Calder+Miró*: a apresentação da obra-prima *Viúva negra* [Black Widow] (1948), presenteada por Calder ao Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-SP), e a construção de um espaço educativo dentro do contexto expositivo. Pela seriedade do trabalho e abertura ao diálogo, agradecemos a Max Perlingeiro e seus colaboradores. Pela adesão a este novo passo, agradecemos à Casa Roberto Marinho. Pela generosidade, agradecemos a cada emprestador das inestimáveis obras aqui reunidas. Pelo apoio imprescindível para um projeto desta envergadura, agradecemos os patrocínios de Bradesco, Aché, Dasa, Embaixada e Consulados da Espanha no Brasil, e Iguatemi, viabilizados pelo Ministério da Cultura por meio de sua Lei de Incentivo à Cultura, do Programa Nacional de Apoio à Cultura, e ao Governo Federal. Agradecemos ainda à Fundació Joan Miró, que representa o legado de Miró hoje e confiou nesta iniciativa. Por fim, agradecemos a você que nos lê e ora se abre para mais uma vez se surpreender com a vitalidade inesgotável da arte.



JOAN MIRÓ. Les Coquillages
[As conchas | The Seashells],
1969. Litografia sobre papel
[Lithography on paper].
Coleção [Collection] Karin e
[and] Roberto Irineu Marinho,
Rio de Janeiro, RJ. Foto
[Photo] Jaime Acioli.
© Successió Miró/ AUTVIS,
Brasil, 2024.

Instituto Tomie Ohtake

The exhibition *Calder+Miró* brings together two indispensable artists for anyone who wishes to reflect thoughtfully on the development of modern art.

The present show, developed from an exhibition held at Casa Roberto Marinho (Rio de Janeiro, 2022), expands and unfolds throughout Instituto Tomie Ohtake, offering a succession of opportunities to engage with the works of these artists. The artworks are arranged in various settings - sometimes as a meeting place, sometimes as an immersion into the artists' singularity, and sometimes as an observation of their possible convergences. Organized by Max Perlingeiro, with research by Paulo Venancio Filho, Roberta Saraiva, and Valéria Lamego, the exhibition features works from 40 Brazilian lenders, including institutions and private collectors. Special mention goes to the substantial group of works from the collection of Karin and Roberto Irineu Marinho.

The very possibility of organizing such a significant exhibition with works solely from Brazilian collections attests to the close ties that North American artist Alexander Calder and Spanish artist Joan Miró had with Brazil, ties that date back long before the exhibitions dedicated to them in recent years.

Calder and Miró were, each in their own way, ambassadors of the idea that abstraction could be an open field for dynamic experimentation, permeated by the creative modes of intuition, circus performances, mechanics and poetry. They demonstrated how this sensitive porosity multiplied the evocative layers of art, without necessarily leading it into parody or diminishing its potential for formal synthesis. They greatly expanded the use of materials and processes that were previously excluded from fine arts and emphasized the role of the unfinished

and the accidental as resources to avoid the artist's tendencies towards control.

This pioneering approach made them much loved by Brazilian critics and artists alike. Here in the tropics, the resistance of some and the haste of others often acted as simplifying funnels that reduced the constructive tendencies of abstract art to jargon and formulas with rationalist veneers. Works of art like those by Calder and Miró then served as irrefutable evidence that the possibilities of modern art and its connections to multiple manifestations of human creativity were much broader.

This is what their works continue to offer us and what Instituto Tomie Ohtake celebrates in honor of the artist it is named after. We also celebrate two important additions in the present version of the exhibition *Calder+Miró*: the masterpiece *Black Widow* (1948), gifted by Calder to Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-SP), and the construction of an educational space within the exhibition context. We are grateful to Max Perlingeiro and his collaborators for the seriousness of their work and their openness to dialogue. We also thank Casa Roberto Marinho for joining in this new step. For their generosity, we thank each lender of the invaluable works gathered here. We are furthermore grateful to Bradesco, Aché, Dasa, Embassy and Consulates of Spain in Brazil, and Iguatemi, for sponsoring this project, providing essential support for an endeavor of this scale. This project was made possible by the Ministry of Culture through its Cultural Incentive Law, the National Program for Support to Culture, and the Federal Government. We also thank the Fundació Joan Miró, which represents Miró's legacy today and believed in this initiative. Finally, we thank you, the reader, for being open to being surprised once again by the inexhaustible vitality of art.

ALEXANDER CALDER. Conique rouge
[Cônico vermelho], 1972.
Folha de metal, arame e tinta
[Sheet metal, wire and paint].
Coleção [Collection] Luiz
Carlos Ritter, Rio de Janeiro,
RJ. Foto [Photo] Jaime Acioli.
© 2024 Calder Foundation, New
York / Artists Rights Society
(ARS), New York / AUTVIS,
Brasil.



Calder + Miró no Instituto Tomie Ohtake

Max Perlingeiro

Historicamente, a ligação entre Alexander Calder (1898–1976) e Joan Miró (1893–1983), embora romanceada na maioria das vezes, foi objeto de estudo de pesquisadores, com resultados surpreendentes, e, ao longo de décadas, realizaram-se inúmeras mostras e publicações sobre o tema. É o que chamo de “a estética de uma amizade”.

A presente exposição registra a afinidade entre estes dois grandes artistas, suas presenças marcantes no Brasil, os desdobramentos e o diálogo com a arte brasileira. É ainda mais significativo que todas as obras apresentadas procedam de coleções públicas e privadas do Brasil.

Na concepção deste projeto, foi fundamental a colaboração de Roberta Saraiva Coutinho, autora do livro e curadora da exposição correlata *Calder no Brasil — crônica de uma amizade*, apresentada na Pinacoteca de São Paulo e no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, em 2006 e 2007, e de Valéria Lamego, organizadora do livro *Miró — João Cabral de Melo Neto*, coordenadora-geral e pesquisadora da fotobiografia do escritor, no capítulo dedicado a “Miró e o Brasil — João Cabral de Melo Neto”. Lamego é ainda a curadora da sala “Miró e os poetas”, onde estão exibidas, em vitrines e monitores com versão animada, seis obras gráficas de Miró, quatro das quais em colaboração com poetas, como o romeno Tristan Tzara (1896–1963), os franceses René Crevel (1900–1935) e Robert Desnos (1900–1945), e o pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920–1999).

Calder e Miró conheceram-se em Paris em 1928. Nessa ocasião, o artista americano já havia ganhado a simpatia de críticos e colecionadores, graças ao seu *Cirque Calder*, um trabalho de arte performática. O espanhol era cinco anos mais velho que Calder e considerado um dos mais importantes pintores surrealistas.

A partir daí, os dois tornaram-se amigos da vida inteira. Eram pessoas com personalidades bem diferentes: Miró, tímido e introvertido; Calder, extrovertido, conhecido por suas performances. Segundo Miró, “eram amigos de alma”, e suas famílias ficaram muito próximas.

Em 1944, Calder conheceu dois brasileiros nos Estados Unidos: o escritor, jornalista, crítico de arte e ativista político Mário Pedrosa (1900–1981) e o arquiteto Henrique Mindlin (1911–1971), que passou a ser o grande divulgador e incentivador de seu trabalho. Finalmente, em 1948, Calder veio ao Brasil e realizou uma importante exposição no icônico prédio modernista do Ministério da Educação, projetado por uma equipe de jovens arquitetos brasileiros sob a coordenação de Lúcio Costa (1902–1998) e a orientação de Le Corbusier (1887–1965). Em seguida, fez outra mostra no Museu de Arte de São Paulo. A partir dessa data, viria duas outras vezes ao país, apresentando trabalhos e cultivando amigos.

Miró nunca veio ao Brasil. Entretanto, a amizade com o poeta João Cabral de Melo Neto foi sua ligação com nosso país.

O diálogo com a arte brasileira, nesta exposição, tem a curadoria de Paulo Venancio Filho, que selecionou significativas obras de importantes artistas.

Agradeço a Lauro Cavalcanti, diretor do Instituto Casa Roberto Marinho, onde este ambicioso projeto começou, a Ricardo Ohtake, o grande entusiasta da possibilidade desta apresentação em São Paulo, e à equipe do Instituto Tomie Ohtake. Agradeço também às instituições e aos colecionadores que cederam suas obras para a realização desta exposição, ressaltando o Instituto de Arquitetos do Brasil (São Paulo) e sua presidente, Raquel Furtado Schenkman Contier, pelo empréstimo da *Viúva negra* [Black Widow].

Um muito obrigado especial a Karin e a Roberto Irineu Marinho, por cederem a totalidade das obras de Calder e Miró de sua coleção, e à Fundació Joan Miró, pela atenção dispensada ao nosso projeto.

Calder + Miró at Instituto Tomie Ohtake

Max Perlingeiro

Historically, the connection between Alexander Calder (1898–1976) and Joan Miró (1893–1983), although often sprinkled with fiction, has been the subject of research, with surprising results. Over the decades, countless exhibitions and publications have been produced on this theme. This is what I refer to as “the aesthetics of a friendship.”

The present exhibition sheds light on the affinity between these two great artists, their remarkable presence in Brazil, and how their work has dialogued with Brazilian art, contributing to its development. Significantly, all the works presented are from public and private collections in Brazil.

The conception of this project relied on two crucial collaborations: that of Roberta Saraiva Coutinho, the author of the book *Calder no Brasil — crônica de uma amizade* and the curator of the related exhibition of the same name held at Pinacoteca de São Paulo and Paço Imperial in Rio de Janeiro in 2006 and 2007, and that of Valéria Lamego, editor of the book *Miró — João Cabral de Melo Neto*, and general coordinator and researcher of the writer’s photobiography, in the chapter dedicated to “Miró and Brazil — João Cabral de Melo Neto.” Lamego is also the curator of the present exhibition’s “Miró and the Poets” room, featuring six of Miró’s graphic works, four in collaboration with poets: the Romanian Tristan Tzara (1896–1963), the French René Crevel (1900–1935) and Robert Desnos (1900–1945), and the Pernambuco-born author João Cabral de Melo Neto (1920–1999). In the room, the works are displayed in showcases and as animated video versions on monitors.

Calder and Miró met in Paris in 1928. At that moment, the American artist was already in the good graces of critics, collectors

and artists thanks to his multiact work of performance art, titled *Cirque Calder*. The Spaniard, five years older than Calder, was already regarded as one of the most important surrealist painters.

From then on, the two became lifelong friends. They had very different personalities: Miró was shy and introverted, while Calder was extroverted and known for his performances. According to Miró, “they were soul mates,” and their families became very close.

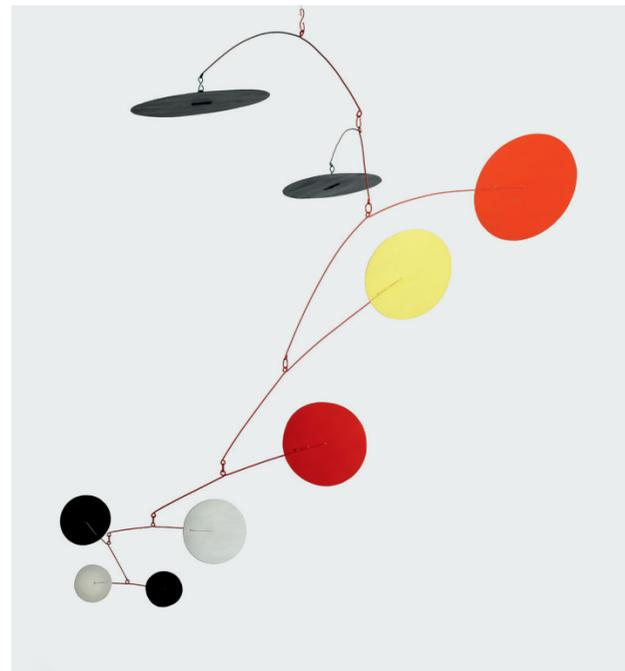
In 1944, Calder met two Brazilians in the United States: the writer, journalist, art critic, and political activist Mário Pedrosa (1900–1981) and the architect Henrique Mindlin (1911–1971), who became a major encourager and promoter of his work. This connection led Calder to come to Brazil in 1948, where he held an important exhibition in the headquarters of the Ministry of Education, an icon of modernist architecture, designed by a team of young Brazilian architects led by Lúcio Costa (1902–1998), with guidance from Le Corbusier (1887–1965). He then held another exhibition at Museu de Arte de São Paulo. From then on, he visited Brazil two other times, presenting his works and cultivating friendships.

For his part, Miró never came to Brazil. He was nevertheless vitally connected with our country through his friendship with João Cabral de Melo Neto.

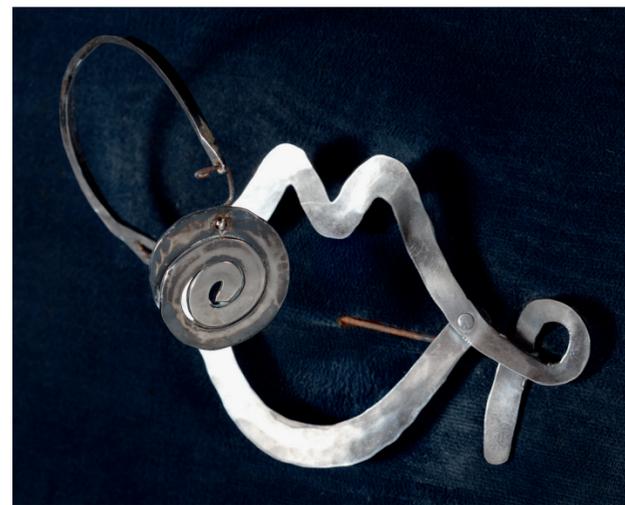
The exhibition’s dialogue with Brazilian art is curated by Paulo Venancio Filho, who selected significant works by important artists.

I am grateful to Lauro Cavalcanti, director of Instituto Casa Roberto Marinho, where this ambitious project began, to Ricardo Ohtake, who enthusiastically supported the possibility of presenting this show in São Paulo, and to the team at Instituto Tomie Ohtake. I also thank the institutions and collectors who lent their works for this exhibition, particularly Instituto de Arquitetos do Brasil (São Paulo branch) and its president, Raquel Furtado Schenkman Contier, for the loan of *Black Widow*.

A very special thanks goes to Karin and Roberto Irineu Marinho for lending all the works by Calder and Miró in their collection, and to Fundació Joan Miró for the attention they gave to our project.



ALEXANDER CALDER. Hello Allentown [Olá, Allentown], 1976. Folha de metal, arame e tinta [Sheet metal, wire and paint]. Coleção [Collection] Karin e [and] Roberto Irineu Marinho, Rio de Janeiro, RJ. Foto [Photo] Jaime Acioli. © 2024 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / AUTVIS, Brasil.



ALEXANDER CALDER. Bocayuva, c. 1957. Prata [Silver]. Coleção [Collection] Dalal Achcar, Rio de Janeiro, RJ. Foto [Photo] Jaime Acioli. © 2024 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / AUTVIS, Brasil.



ALEXANDER CALDER. Sem título [Untitled], s.d. [u.d.]. Prata [Silver]. Coleção particular [Private collection]. Foto [Photo] Jaime Acioli. © 2024 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / AUTVIS, Brasil.

Calder + Miró: Afinidades brasileiras



MILTON DACOSTA. *Sem título* [Untitled], 1954. Guache sobre cartão [Gouache on cardboard]. Coleção particular [Private collection]. Foto [Photo] Jaime Acioli

Paulo Venancio Filho

Desde o fim da década de 1920, quando se encontraram pela primeira vez, Calder e Miró estabeleceram uma forte relação, desenvolvendo uma das grandes e mais influentes esferas da abstração do século XX. Seus trabalhos carregam uma ressonância visual que continuou a se desenvolver de forma independente ao longo de suas vidas, tornando-os figuras decisivas da arte abstrata que então se iniciava.

A arte brasileira, que nos anos 1940 ingressava mais decididamente na esfera da abstração, não poderia ignorar as realizações desses pioneiros da arte abstrata. Se a pintura de Miró captou a atenção de João Cabral de Melo Neto, isso revela que ela foi capaz de sensibilizar um poeta de muita afinidade com as artes plásticas brasileiras. Já no caso de Calder, sua relação com o Brasil é bem mais íntima. Ele chegou e imediatamente se tornou afeito ao Brasil e aos brasileiros, estabelecendo uma exemplar relação de cordialidade e afeto. Calder aqui fez grandes amigos e o samba carioca ocupou um lugar de destaque em sua peripécia tropical — percebeu imediatamente que a musicalidade do ritmo brasileiro convive admiravelmente com suas esculturas: “O samba que eles tocam aqui me conquistou completamente”. Foi na sua retrospectiva do MoMA em 1943 que um de seus grandes admiradores, Mário Pedrosa, teve uma “revelação”. Para Pedrosa, Calder era mais um que se engajava no *front* internacional pela arte abstrata — daí seu primeiro ensaio (de muitos) sobre o artista, intitulado *Calder, escultor de cata-ventos*.

Alexander Calder expôs pela primeira vez no Brasil em 1939, no Salão de Maio em São Paulo, com quatro obras. É possível que tenha sido pouco notada, mas certamente, num momento ou outro, sua presença começou a se fazer percebida no ambiente artístico brasileiro. Uma década mais tarde, as tendências abstratas, especialmente as construtivas, começariam a se manifestar



FRANZ WEISSMANN. *Composição geométrica* [Geometric Composition], 1987. Alumínio pintado [Painted aluminum]. Coleção [Collection] Luiz Carlos Ritter, Rio de Janeiro, RJ. Foto [Photo] Jaime Acioli



HÉLIO OITICICA. *Relevo espacial* [Spatial relief], s.d. [u.d.]. Acrílica sobre madeira [Acrylic on wood]. Coleção particular [Private collection]. Foto [Photo] Jaime Acioli



IONE SALDANHA. *Empilhado* [Piled Up], 1987. Têmpera sobre madeira [Tempera on wood]. Coleção particular [Private collection]. Foto [Photo] Jaime Acioli

Calder + Miró: Brazilian Affinities

Paulo Venancio Filho

Starting in the late 1920s, when they first met, Calder and Miró established a deep connection, developing momentous and highly influential strands of 20th-century abstraction. Their works carry a visual resonance that continued to evolve independently throughout their lives, making them pivotal figures in the emerging abstract art movement.

Brazilian art, which in the 1940s was entering more decisively into the realm of abstraction, could not ignore the achievements of these pioneers of abstract art. The fact that Miró's painting captured the attention of João Cabral de Melo Neto reveals its ability to resonate with a poet closely connected to Brazilian visual arts. For his part, Calder forged a much stronger and more personal bond with Brazil. He arrived here and became immediately fond of Brazil and Brazilians, establishing an exemplary relationship of cordiality and affection. Calder made close friends here, and the Rio de Janeiro samba scene was prominent in his tropical adventures — he quickly realized that the musicality of the Brazilian rhythm harmonized admirably with his sculptures: “The samba they play here has completely won me over.” It was at his MoMA retrospective in 1943 that one of his great admirers, Mário Pedrosa, had a “revelation.” Pedrosa saw Calder as another artist engaged in the international front for abstract art, thus prompting his first of many essays on the artist, titled *Calder, escultor de cata-ventos* [Calder, Sculptor of Wind-Catchers].

na arte brasileira. O espaço difuso, aberto, incerto, flutuante, cósmico em que o idioma pictórico de Miró se desenvolve está, contudo, mais próximo de Calder do que de qualquer outro escultor, assim como a pintura do espanhol está mais próxima da escultura do americano do que daquela de qualquer outro pintor. Embora seus trabalhos tenham se desenvolvido ao longo de trajetórias separadas, Miró traduz Calder na pintura; Calder, Miró na escultura. Em ambos, a abstração não obedecia a um programa pré-determinado. Estava, antes, fundada na intuição e na imaginação e, portanto, aberta ao instável, ao acaso, ao indeterminado — algumas das características que, não acidentalmente, vamos encontrar no construtivismo brasileiro a partir dos anos 1950 e que vão estabelecer nossa contribuição original à arte abstrata, particularmente na relação entre forma e cor. Quer sejam influências diretas ou indiretas, estamos falando do ambiente e do idioma da arte moderna, nos quais, de alguma forma, as mais diversas tendências artísticas estão conectadas, entre elas uma região específica da abstração à qual pertencem Calder e Miró.

Seja nas exposições que Calder realizou no Brasil, nas Bienais de que ele (2ª Bienal, 1953) e Miró (8ª Bienal, 1965) participaram, ou em outras ocasiões, sobretudo em Paris, onde vários dos artistas brasileiros participantes dessa exposição moraram e, certamente, tiveram algum contato com suas obras de tal modo que poderíamos dizer que, por suas características e afinidades plásticas, também pertencem, de uma forma ou de outra, ao mesmo contexto histórico e artístico de Calder e Miró.

The first time Alexander Calder showed his works in Brazil was in 1939, at Salão de Maio in São Paulo, which featured four of his artworks. Even if that first showing went largely unnoticed, Calder's presence began to be perceived in the Brazilian artistic environment. One decade later, abstract trends, especially of the constructive bent, began to emerge in Brazilian art. The diffuse, open, uncertain, floating, cosmic space in which Miró developed his pictorial language is closer to Calder than to any other sculptor, just as Calder's sculpture is closer to Miró's painting than to the work of any other painter. Even though their works developed along separate trajectories, Miró translates Calder into painting, while Calder translates Miró into sculpture. In both, abstraction did not obey a predetermined program. Instead, it was founded on intuition and imagination and, therefore, open to instability, randomness, and the indeterminate — some of the characteristics that, not accidentally, are found in Brazilian constructivism from the 1950s onwards, establishing our original contribution to abstract art, particularly in the relationship between form and color. Whether through direct or indirect influences, we are talking about the environment and language of modern art, where, in some way, the most diverse artistic trends are connected, including the specific region of abstraction to which Calder and Miró belong.

They influenced Brazilian art furthermore through their participation in the Bienal de São Paulo — Calder in the 2nd Bienal in 1953, and Miró in the 8th Bienal in 1965. The two kindred artists also participated in exhibitions in Paris, where various Brazilian artists lived and certainly had contact with their work. We therefore see that both here and in Paris there were various Brazilian artists who were influenced by them and who, in light of their shared artistic affinities and characteristics, can also be included, in one way or another, in the same historical context as Calder and Miró.

A Viúva Negra

Roberta Saraiva

Alexander Calder teve uma relação profícua com o Brasil. Participou do terceiro Salão de Maio, de Flávio de Carvalho, em 1939, mas veio pela primeira vez em 1948 para uma exposição no Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, e uma no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Voltou em 1959, quando inaugurou o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e, logo em seguida, em 1960, veio conhecer Brasília e o carnaval. Fez a representação norte-americana com 48 obras na 2ª Bienal de São Paulo, em 1953, a Bienal de Guernica. Sua escultura móbil acirrou os ânimos dos figurativistas, no cenário das artes plásticas paulistas.

Calder, por sua vez, encantou-se com a arquitetura moderna brasileira, que conheceu na exposição *Brazil Builds*, em 1943, no Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, com curadoria do arquiteto Philip Goodwin. A ele se deve o encontro com o brasileiro Henrique Mindlin, que lhe abriu as portas da arquitetura brasileira. Ainda em 1943, o crítico de arte Mário Pedrosa conheceu o artista, em sua exposição retrospectiva no MoMA. Mindlin foi um promotor da obra de Calder, e Pedrosa — além de amigo da vida toda — foi o crítico que escreveu, em 1944, um texto seminal, uma espécie de epifania mútua. Na visão de Pedrosa, a intimidade artesanal de Calder com a máquina o sobrepunha à própria máquina, um tipo de superação que se impunha de maneira curiosa no contexto de industrialização extrema do pós-guerra. Os ensaios de Pedrosa reverberam com grande potência na fortuna crítica do artista até hoje.

Já Mindlin e Calder teceram um tipo de casamento fino entre a arquitetura moderna brasileira e a escultura móbil, numa composição em que o móbil constituía uma espécie de ponto focal nas casas modernistas brasileiras. Essa parceria fez com que muitos dos arquitetos tivessem seus móveis, como foi o caso de Jacob Ruchti, Miguel Forte, Jorge Moreira, Marcelo e Maurício Roberto, Rino Levi, entre outros.

A quantidade de móveis de Calder no Brasil entre o fim dos anos 1940 e 1950 era impressionante — sobretudo porque ele ainda não tinha alcançado a fama que viria a ter. Se no âmbito das artes não havia ainda um cenário maduro para os móveis, no âmbito da arquitetura havia sim uma integração natural. Para Mindlin:

A obra de Calder oferece extraordinárias possibilidades para a integração da escultura na arquitetura nova dos nossos dias. Basta imaginar um de seus grandes móveis suspenso no pórtico de um dos nossos edifícios novos, como por exemplo no Ministério da Educação ou no Instituto de Resseguros, basta visualizá-lo tocado pela brisa, enchendo o espaço claro com os seus ritmos sempre novos, para compreender não só a importância das contribuições que Calder traz à nova arquitetura, como especialmente daquela que poderia trazer para a arquitetura do sol e dos espaços abertos que se realiza no Brasil.¹

Os móveis de Calder transformaram a experiência do espaço de forma muito misteriosa ao incorporar o movimento, e os arquitetos modernos entenderam intuitivamente o efeito do seu impacto no ambiente interno de um edifício, de uma casa ou no espaço urbano projetado.

Calder faz duas doações após sua exposição em São Paulo: um móbil e um conjunto de pinturas para o Museu de Arte de São Paulo; e outra sem precedentes, a *Viúva negra* [Black Widow], um móbil extraordinário de três metros de altura, a peça mais importante da exposição em tamanho, força e presença.

Rino Levi já conhecia Calder de sua residência em Connecticut, e a pedido de Mindlin foi também um articulador da exposição no MASP. Em novembro de 1949, Calder escreveria a Levi: “Meu caro Rino, [...] gostaria de saber se a Casa dos Arquitetos (que estava em construção quando estivemos aí) já está concluída. E se você colocou o ‘móbil’ nela. Se estiver tudo certo, você poderia me enviar uma boa foto para colocar, possivelmente, na nova edição do catálogo da minha exposição (de 1943) no Museu de Arte Moderna, em Nova York”.² Em sua resposta, Levi explicava: “Como o edifício ainda não foi finalizado, o Instituto de Arquitetos está trabalhando em instalações temporárias. Para evitar mostrar paredes inacabadas, tivemos apenas um ponto a partir do qual pudemos tirar uma foto do ‘móbil’, que está pendurado lá há alguns meses”.³

O móbil do IAB é uma escultura que se destaca no conjunto de obras de Alexander Calder. A escultura é composta por 19 elementos, com encaixe perfeito, e tem, na última peça superior, o contrapeso de toda a estrutura. É o resultado da intuição do artista, que primeiro faz o projeto em desenho livre, para depois afinar os cálculos de engenheiro com cortes redondos, terminando com o ajuste do peso e do equilíbrio das pétalas maiores, responsáveis pelo contrapeso.

A *Viúva negra* foi instalada num espaço central do prédio, um átrio em que unia e harmonizava dois pavimentos, o primeiro andar e um mezanino, de modo que podia ser observada a partir de diferentes pontos de vista — até do exterior. Junto ao IAB de São Paulo, ela continua sendo testemunho e símbolo dessa relação potente entre a obra de Calder e a arquitetura moderna brasileira num momento de otimismo no país e no mundo, no contexto pós-Estado Novo e pós-Segunda Guerra Mundial.

“*Ter um brinquedo assim é como ter dentro de casa uma árvore que gira sobre si mesma e cada vez parece mais bela; uma árvore que fosse viva como um pássaro. Sim, essas coisas de Calder parecem pássaros, quem sabe são capazes de comer alpiste, talvez num sábado de tarde, se a amada de olhos de luz nos visitar, quem sabe, cantem — acredito que possam cantar como estranhos canários*”.

— Rubem Braga⁴



ALEXANDER CALDER. *Viúva Negra* [Black Widow], 1948. Folha de metal, arame e tinta [Sheet metal, wire and paint]. Coleção [Collection] Instituto de Arquitetos do Brasil - departamento de São Paulo. Foto [Photo] Rafael Schimidt. © 2024 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / AUTVIS, Brasil.

1 MINDLIN, Henrique. *Revista de Arte*, n. 3, Escola Nacional de Belas Artes, 1945. Texto reproduzido no catálogo da exposição de Calder no Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1948.

2 Carta de Calder a Rino Levi, Roxbury, 7 de novembro de 1949.

3 Carta de Rino Levi a Calder, São Paulo, 13 de dezembro de 1949.

4 BRAGA, Rubem. Calder. *O Globo*, 26 de setembro de 1959; *Folha da Noite* (São Paulo), 30 de setembro de 1959. Artigo sobre a exposição inaugural do edifício do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, projeto de Eduardo Affonso Reidy.

Black Widow

Roberta Saraiva

Alexander Calder forged ties with Brazil, which led to an array of notable developments. Works of his were shown at the 3rd Salão de Maio, organized by Flávio de Carvalho, in 1939, but he first came to the country only in 1948 for exhibitions at the Ministry of Education and Health in Rio de Janeiro and at Museu de Arte de São Paulo (MASP). He returned in 1959 for the inaugural exhibition of Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, and shortly after, in 1960, he came to see Brasília and experience the carnival. He represented the United States with 48 works at the second edition of Bienal de São Paulo in 1953, the so-called Guernica Bienal. His mobile sculpture ruffled the feathers of the figurativists in São Paulo's art world.

Calder was enchanted by modern Brazilian architecture,

which he had first encountered at the *Brazil Builds* exhibition in 1943 at Museum of Modern Art (MoMA) in New York, curated by architect Philip Goodwin. It was through Goodwin that Calder met the Brazilian architect Henrique Mindlin, who acquainted him more fully with Brazilian architecture and became an influential promoter of his work. Also in 1943, art critic Mário Pedrosa met the artist at his retrospective exhibition at MoMA and wrote, in 1944, a seminal text which was like a shared epiphany for both. They went on to become lifelong friends. In Pedrosa's view, Calder's artisanal intimacy with the machine put him above the machine, in a sort of transcendence that interestingly took place in the context of extreme post-war industrialization. Pedrosa's essays have continued to resonate powerfully in the body of writings about the artist to this day.

Mindlin and Calder wove modern Brazilian architecture and mobile sculpture into a fine alliance, with Calder's mobiles serving as focal points in Brazilian modernist houses. Due to this partnership, Calder's mobiles graced the homes of many leading Brazilian architects, including Jacob Ruchti, Miguel Forte, Jorge Moreira, Marcelo and Maurício Roberto, and Rino Levi.

The number of Calder's mobiles in Brazil between the late

1940s and the 1950s was impressive — especially since he had not yet achieved the fame he would later have. While the art scene was still not mature enough for the mobiles, they were naturally integrated into the architectural world. According to Mindlin:

Calder's work offers extraordinary possibilities for the integration of sculpture into the new architecture of our time. Just imagine one of his large mobiles hanging in the portico of one of our new buildings, for example that of the Ministry of Education, or the Reinsurance Institute, and imagine it being touched by the breeze, filling the clear space with its constantly renewed rhythms, and you can understand the importance of Calder's contributions not only to the new architecture, but particularly to the architecture of the sun and open spaces that is being realized in Brazil.¹

Calder's mobiles transformed the experience of space in a profoundly mysterious way by incorporating movement, and modern architects intuitively understood their impact on the interior environment of a building, house, or designed urban space.

After his exhibition in São Paulo, Calder made two donations: a standing mobile and a group of paintings to Museu de Arte de São Paulo; and another unprecedented donation, *Black Widow*, an

extraordinary three-meter-high mobile, the most important piece in the exhibition in size, strength, and presence.

Rino Levi had already met Calder at the artist's residence in Connecticut, and at Mindlin's request, he was also involved in the organization of Calder's exhibition at MASP. In November 1949, Calder wrote to Levi: “My dear Rino, [...] I would like to know if Casa dos Arquitetos (which was under construction when we were there) is finished. And if you have put the ‘mobile’ in it. If everything is in order, could you send me a good photo to possibly include in the new edition of the catalog of my exhibition (of 1943) at the Museum of Modern Art in New York.”² In his reply, Levi explained: “As the building has not yet been finished, the Institute of Architects works with provisional installations. To avoid showing of not concluded walls, we had only one point from which to make the snapshot of the ‘mobile,’ which is hanging there already for some months.”³

The mobile at IAB is an outstanding sculpture among the body of Alexander Calder's works. The sculpture is composed of 19 elements, which fit together perfectly, with the uppermost piece acting as the counterweight for the entire structure. It sprang from the intuition of the artist, who would first create the design

as a freehand drawing and would then refine the engineering calculations with round cuts, finishing with the adjustment of weight and balance of the larger petals, ensuring the counterbalance.

Black Widow was installed in a central space of the building, an atrium that connected and harmonized two floors (the first floor and a mezzanine), making it observable from different points of view — even from the outside. Along with IAB in São Paulo, it remains a testament and symbol of the powerful relationship between Calder's work and Brazilian modern architecture during a moment of optimism both in Brazil and the world, in the post-Estado Novo and post-World War II context.

“*To have a ‘Calder’ like this at home would be like having a tree that spins round on itself and becomes more and more beautiful; a tree alive like a bird. Indeed, these things of Calder's are like birds; who knows, maybe they are able to eat birdseed, perhaps on a Saturday afternoon, if our loved-one with luminous eyes visits, they may even sing — I believe that they can sing like strange canaries*”.

— Rubem Braga

1 MINDLIN, Henrique. *Revista de Arte*, n. 3, Escola Nacional de Belas Artes, 1945. Text reproduced in the catalog of Calder's exhibition at the Ministry of Education and Health, Rio de Janeiro, 1948.

2 Letter from Calder to Rino Levi, Roxbury, November 7, 1949.

3 Letter from Rino Levi to Calder, São Paulo, December 13, 1949.

4 BRAGA, Rubem. Calder. *O Globo*, September 26, 1959; *Folha da Noite* (São Paulo), September 30, 1959. Article about the inaugural exhibition of the Museu de Arte Moderna's building in Rio de Janeiro, designed by Eduardo Affonso Reidy.

O ateliê como exercício da liberdade



Joan Miró no seu ateliê Sert [Joan Miró in his Sert studio], 1973. Foto [Photo] Clovis Prévost. Arquivo [Archive] Successió Miró

Educação e Editorial do Instituto Tomie Ohtake

No início do século 20, enquanto o norte-americano Alexander Calder fazia suas primeiras experimentações com arame e folhas de metal — que, tempos depois, dariam origem a seus móveis —, o catalão Joan Miró iniciava um processo de reinvenção do espaço pictórico que culminaria em suas conhecidas composições poéticas. Naquela época, muitos artistas, escritores, músicos e outras figuras ligadas à intelectualidade, nascidos ou residentes, principalmente, em Paris, também desenvolviam suas investigações sobre forma, linguagem, matéria, estrutura, ritmo, composição e uma série de outros elementos que refletiam o desejo de compreender e recriar a arte em uma sociedade que passava por intensas mudanças. Sendo, também, parte dessa sociedade, a educação e o ensino da arte têm sido objetos de reflexão e pesquisa ao longo do tempo, ecoando as transformações da concepção e da função da arte. Antes do surgimento das vanguardas artísticas — e da integração das linguagens modernas à vida cotidiana —, o ensino da arte tinha uma tendência a priorizar o aprendizado das técnicas ou centrava-se na imitação da realidade.

No Brasil, não foi diferente: a primeira grande renovação metodológica no campo do ensino da arte é identificada pela pesquisadora brasileira Ana Mae Barbosa com as rupturas estéticas e filosóficas da arte moderna. A espontaneidade, a expressão e a imaginação das produções artísticas infantis passaram a ser mais valorizadas no âmbito da educação a partir da introdução das correntes artísticas da vanguarda europeia no Brasil, principalmente após a Semana de Arte Moderna, em 1922.

Nesse momento, o ensino da arte teve influência, ainda, do pedagogo e filósofo norte-americano John Dewey, cujas ideias apontam que o aprendizado se dá pela relação da teoria com a prática e pela experiência singular, de modo que, no processo de criação, cada sujeito se relaciona com as materialidades disponíveis a partir de um repertório próprio. Dewey teve um papel relevante, também, no movimento de renovação educacional que deu origem ao Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova,

em 1932, criado com participação de figuras como o educador Anísio Teixeira e o escritor e crítico Mário de Andrade. O manifesto está nas raízes do que hoje se conhece como Educação Integral — uma das mais importantes referências para o projeto educativo do Instituto Tomie Ohtake, assim como o pensamento de Paulo Freire, Jorge Larrosa e Stela Barbieri.

Durante o século 20, a educação também passou a ter centralidade na poética de diversos artistas, tanto no Brasil quanto no exterior: muito se concentrou em descobrir novas metodologias para criar arte fora das estruturas educacionais e institucionais enraizadas na tradição; surgem questões sobre autoria, exposição, participação do público e colaboração, além de organizações radicais da década de 1960, como a Free International University de Joseph Beuys, em Düsseldorf, e a Antiuniversity, em Londres. No Brasil, os museus passaram a ser campos de experiência artística e educativa, a exemplo dos Domingos da Criação, organizados pelo crítico Frederico Moraes, em 1971, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro — uma série de eventos em que os públicos participavam de atividades de criação com materiais diversos.

A partir dos anos 1990, instituições culturais e práticas artísticas passaram a reunir novas abordagens educacionais e métodos pedagógicos alternativos. Ao invés de centrar-se na obra de arte como objeto, esses projetos enfatizam o processo e utilizam métodos discursivos e pedagógicos, dentro e fora das exposições, visando democratizar o acesso ao conhecimento e transformar as relações entre artistas, curadores, obras e espectadores. Identifica-se esse fenômeno como “giro educacional” [Educational turn]. Reagindo às mudanças na educação pública, e baseado em teorias de pedagogia crítica, esse giro impactou instituições de arte e gerou uma reavaliação de seus papéis educacionais, além de suscitar questões sobre acessibilidade e a possível exclusão de alguns públicos.

Neste contexto de transformações no campo da arte e da educação, o Instituto Tomie Ohtake manifesta vocação para a experimentação e o compromisso com a educação — entendida em sentido amplo —, por meio de exposições, ações educativas e programas públicos. Na base dessas práticas estão as pesquisas sobre assuntos que atravessam os campos da arte, da cultura

e da educação, e que convergem para o desejo de fomentar a imaginação, de ampliar possibilidades de transformação do mundo e de contribuir para o desenvolvimento humano em suas múltiplas dimensões.

No projeto educativo desenvolvido pelo Instituto, os processos de criação vinculados às práticas de ateliê constituem parte fundamental, na qual os sujeitos são convidados a exercitar a liberdade e a vivenciar propostas conectadas a uma perspectiva de ensino da arte que vem se desdobrando a partir da educação moderna e que passa pela experimentação das pedagogias radicais. Essas práticas têm como base não apenas o aprendizado da técnica, da linguagem ou do contexto histórico, mas, também, a importância de se apropriar de linguagens e materialidades que fomentem a reflexão, a expressão e o aprendizado.

Um espaço de convivência não é necessariamente um ateliê, mas pode se tornar um se nele se desenvolverem processos sustentados por intenções — cada coisa presente, desde o mobiliário até os materiais, é intencionalmente articulada para que os corpos entrem em estados de criação e experimentação. Em um ateliê, lidar com a matéria é encontrar o risco: um mar aberto onde não se sabe exatamente o que fazer, mas que convida ao mergulho profundo. Ao se engajarem em uma experiência de criação, as pessoas começam a se dar conta de que uma pesquisa artística é um caminho que leva a muitas direções, admitindo erros, tentativas, acasos, desvios e outros gestos que nascem no percurso. Assim como o encontro entre Calder e Miró deu origem não apenas a uma amizade, mas também a diálogos entre seus trabalhos, o encontro das pessoas em um espaço de ateliê é uma oportunidade para inventar processos de criação próprios e, ao mesmo tempo, entender-se como parte de um coletivo em constante transformação.

The Studio as an Exercise of Freedom

Educational and Editorial Department - Instituto Tomie Ohtake

In the early 20th century, while the North American Alexander Calder was making his first experiments with wire and sheet metal - which would later give rise to his mobiles - the Catalan Joan Miró was beginning a process of reinventing the pictorial space that would culminate in his well-known poetic compositions. At that time, many artists, writers, musicians, and other figures linked to intellectual circles, mostly born or residing in Paris, were also developing investigations on form, language, matter, structure, rhythm, composition, and a series of other elements that reflected their desire to understand and recreate art in a society undergoing intense transformation. As

an integral part of this society, education and art teaching have been subjects of reflection and research over time, changing in tandem with the transformations in the conception and function of art. Before the emergence of the artistic avant-garde movements - coupled with the integration of modern artistic expression into everyday life - art teaching generally prioritized techniques and the imitation of reality.

In Brazil, it was no different: Brazilian researcher Ana Mae Barbosa identified the first major methodological renewal in art education as stemming from the aesthetic and philosophical shifts brought by modern art. The spontaneity, expression, and imagination of children's artistic productions began to be more highly valued in the field of education after the introduction of the European avant-garde art trends in Brazil, especially after the Modern Art Week in 1922. At that time, art education was also influenced by the North American pedagogue and philosopher John Dewey, whose ideas suggest that learning takes place through the relationship between theory and practice and through singular experience - this means that, in the process of creation,

each subject engages with the available materials based on their own personal repertoire. Dewey also played a significant role in the educational renewal movement that gave rise to the Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova [Manifesto of the Pioneers of New Education] in 1932, created with contributions from key figures such as educator Anísio Teixeira and writer and critic Mário de Andrade. That manifesto is at the roots of what is now known as Integral Education - one of the important references for the educational project of Instituto Tomie Ohtake, as well as the thoughts of Paulo Freire, Jorge Larrosa and Stela Barbieri.

During the 20th century, education also became central to the poetics of various artists, both in Brazil and abroad, who focused on discovering new methodologies for creating art outside traditional educational and institutional structures. This development gave rise to questions about authorship, exhibition, public participation, and collaboration, along with radical organizations of the 1960s, such as Joseph Beuys's Free International University in Düsseldorf, and the Antiuniversity in London. In Brazil, museums began to

host programs for artistic and educational experience, such as *Domingos da Criação* [Sundays of Creation], organized by critic Frederico Moraes in 1971 at Museu de Arte do Rio de Janeiro - a series of events where the public participated in creative activities with various materials.

From the 1990s onwards, cultural institutions and artistic practices have been deploying new educational approaches and alternative pedagogical methods. Instead of focusing on the artwork as an object, these projects emphasize the process of creating art, employing discursive educational methods not just within exhibitions but also outside them. These efforts aim to democratize access to knowledge and transform the relationships between artists, curators, artworks, and viewers. This phenomenon is referred to as the "educational turn." In response to changes in public education and based on theories of critical pedagogy, this turn has impacted art institutions and led to a reevaluation of their educational roles. It also raises questions about accessibility and the possible exclusion of certain audiences.

In this context of transformations in the field of art and

education, Instituto Tomie Ohtake has demonstrated a dedication to experimentation and a commitment to education, understood in a broad sense, through exhibitions, educational actions, and public programs. These practices, grounded in research on subjects that traverse the fields of art, culture, and education, seek to foster imagination, expand possibilities for transforming the world, and contribute to human development in its multiple dimensions.

In the educational project developed by the institute, processes of creation linked to studio practices play an essential role. People are invited to exercise freedom and to experience proposals linked to a perspective on art teaching that has been unfolding ever since the advent of modern education, involving experimentation with radical teaching methods. In these practices, the focus is not merely on learning the technique, language, or historical context, but also on the importance of appropriating languages and materialities that foster reflection, expression, and learning.

A space of coexistence is not necessarily a studio, but it can become one if processes sustained by intentions are developed

within it - when each thing present, from the furniture to the materials, is intentionally articulated with the aim of making the bodies of the participants enter into states of creation and experimentation. In a studio, dealing with materials is to encounter risk: it is an open sea where one doesn't know exactly what to do, but which invites a deep dive. While engaging in a creative experience, the participants begin to realize that artistic research is a path that leads to many directions, allowing for errors, attempts, chance, deviations, and other gestures that are born along the way. Just as the encounter between Calder and Miró gave rise not only to a friendship but also to dialogues between their works, the encounter of people in a studio space gives them an opportunity to invent their own creative processes, and also to understand themselves as part of a constantly transforming collective.



Alexander Calder no seu estúdio Roxbury [Alexander Calder in his Roxbury studio], 1944.
Foto [Photo] Eric Schaal. Cortesia [Courtesy] Calder Foundation, New York / Art Resource, New York.
© 2024 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York / AUTVIS, Brasil.

CALDER + MIRÓ VOCÊ + TOMIE

SEJA UM APOIADOR DA CULTURA. SEJA UM AMIGO TOMIE.

Criado em 2017, o programa Amigos Tomie tem o objetivo de aproximar você do cotidiano do Instituto Tomie Ohtake, com uma programação permeada por experiências com arte, educação, design, arquitetura e muito mais.

Nossos planos foram pensados para que todas as pessoas, em suas diferentes condições, possam aproveitar ao máximo um acesso ilimitado ao Instituto e, ainda, participar de uma programação cultural diversa e especial, como visitas guiadas e encontros com artistas e curadores, viagens culturais, bate-papos online com artistas de diversas regiões, atividades educativas, visitas a ateliês de artistas e galerias de arte, descontos na loja do IT Design, na Livraria Gaudí, em cafés e restaurantes, em eventos culturais e muitos mais.

Tenha acesso a benefícios mais que especiais

Além de apoiarem o Instituto, os Amigos Tomie fazem parte de uma comunidade conectada à arte, e contam com benefícios especiais e experiências únicas que ampliam o conhecimento sobre cultura, arquitetura e design.

O programa de amigos conta com benefícios e descontos em parceiros como Pinacoteca de São Paulo, Museu do Ipiranga, Casa Natura Musical, MAM-SP, MIS, Pivô, entre outros!



**VEM CONSTRUIR
ESSA AMIZADE!
APONTE O CELULAR
PARA O CÓDIGO QR
ACIMA E SAIBA MAIS.**

Está visitando o Instituto Tomie Ohtake?
Ao postar suas fotos no Instagram, marque #TomieJuntos!

JORNAL [NEWSPAPER]

Projeto gráfico [Graphic Design]
Felipe Carnevalli, Paula Lobato e [and] Vitor Cesar

Textos [Texts]
Ana Roman, Divina Prado, Mariana Galender, Max Perlingeiro, Natane Diniz, Paulo Miyada, Paulo Venancio Filho e [and] Roberta Saraiva

Revisão e tradução [Proofreading and Translation]
Divina Prado, Isabela Maia e [and] John Norman

Impressão [Printing]
Ipsis

EXPOSIÇÃO [EXHIBITION] "CALDER + MIRÓ"

Curadoria [Curator]
Max Perlingeiro

Curadoria "Diálogo com a arte brasileira" [Curator "Dialogue with Brazilian Art"]
Paulo Venancio Filho

Consultoria [Consulting]
Roberta Saraiva Coutinho
Valéria Lamego

Design gráfico [Graphic Design]
19 Design | Heloisa Faria
Elisa Janowitzter

Projeto expográfico [Exhibition Design]
Instituto Tomie Ohtake

Produção e coordenação de montagem [Production and Assembly Coordination]
Instituto Tomie Ohtake
Pinakothke | Bruna Araújo, Ivan Perlingeiro

Conservação e museologia [Conservation and Museology]
Ângela Freitas
Bernadette Ferreira Ibarra
Fernanda Coutinho Santiago
Mateus Vieira
Paula Curado

Montagem [Art Handlers]
Ricardo Soares da Silva
Coordenador [Coordinator]
Alexandre Pedro
Elias Joaquim da Silva
Jeferson Luiz da Silva
Luiz Fernando Quintanilha
Renato Miranda
Robson Geraldo de Azeredo

Cenografia [Scenography]
Buriti Brasil

Iluminação [Lighting Design]
Marcos Cicerone

Transporte [Transport]
Alves Tegam

Revisão [Proofreading]
Divina Prado
Isabela Maia

Tradução [Translation]
John Norman

Impressão [Printing]
Water Vision Comunicação Visual

Audiovisual [Audio-visual]
Fusionáudio

INSTITUTO TOMIE OHTAKE:

Abrir caminhos na arte e na vida

Somos um instituto cultural dedicado às artes visuais e seus cruzamentos com a educação, a arquitetura e o design, sempre aberto ao diálogo com outras linguagens e temas contemporâneos.

Nossa história começa na cidade de São Paulo (SP), em 2001, ano de nossa fundação. A partir desse marco, espalhamos nossa presença em todo o território nacional com projetos de educação, premiações e programas formativos, difundindo conhecimento e criando conexões para trabalhar em parceria com instituições nacionais e internacionais.

Nos mobilizamos e nos relacionamos com questões contemporâneas e com vozes diversas e representativas e, através de nossa vocação formativa, geramos oportunidades para educadores e estudantes, dando uma dimensão coletiva ao gesto de Tomie Ohtake de abrir territórios para si e para o outro por meio da arte.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE:

Opening paths in art and life

We are a cultural institute dedicated to the visual arts and their intersections with education, architecture and design, always open to dialogue with other contemporary themes and languages.

Our story began in the city of São Paulo (SP) in 2001, the year we were founded. From this milestone, we spread our presence throughout the country with educational projects, awards and training programmes, disseminating knowledge and creating connections to work in partnership with Brazilian and international institutions.

We engage and relate to contemporary issues and diverse and representative voices and, through our vocation for training, we generate opportunities for educators and students, adding a collective dimension to Tomie Ohtake's gesture of pioneering territories for herself and others through art.



Cota Apresenta



Patrocinadores Institucionais



Acesso Tomie



Apoio



Apoio de mídia



Idealização



Realização

