

ARTE

À MÃO

ARMADA

Prefeitura de São Paulo / *City Administration*  
Secretaria de Cultura / *Department of Culture*  
Museu da Cidade de São Paulo / *São Paulo City Museum*

# CARMELA GROSS

**CURADORIA** Douglas de Freitas

**CHÁCARA LANE**

DE 03 DE SETEMBRO DE 2016 A 09 DE ABRIL DE 2017

**CAPELA DO MORUMBI**

DE 04 DE SETEMBRO DE 2016 A 05 DE MARÇO DE 2017

## Arte à mão armada

*Art armed robbery*

O desafio da articulação entre espaço urbano, imóveis históricos e arte contemporânea foi aceito pelo Museu da Cidade de São Paulo já há algumas décadas. Guardiã de um importante acervo arquitetônico que documenta o desenvolvimento urbano, estilos arquitetônicos, técnicas construtivas e a história social de São Paulo, o Museu da Cidade vem promovendo mostras contemporâneas e obras *site-specific* desde a década de 1990, estabelecendo novas relações entre história, arquitetura e patrimônio histórico a partir da arte.

Em setembro de 2016, o olhar curatorial de Douglas de Freitas demonstrou as possibilidades de conexão entre a Chácara Lane (remanescente de chácara urbana do fim do século XIX no centro de São Paulo), a Capela do Morumbi (interpretação arquitetônica de Gregori Warchavchik, realizada na década de 1940 sobre ruínas do século XVII da antiga Fazenda Morumby) e a trajetória de uma grande artista como Carmela Gross. A obra potente de Gross tomou de assalto os dois edifícios e se entranhou no coração da cidade de São Paulo.

A mostra expressa o talento da artista para leitura crítica e interferência em espaços públicos em obras como *EU SOU DOLORES* e *ESCADA-ESCOLA*; exibe a obra *PENSAS, ACHAS, PODE, GOSTO*, pertencente à Coleção de Arte da Cidade, contextualizada na trajetória da artista; assim como, lança luz sobre seu processo de criação com um módulo dedicado a projetos realizados ao longo de cinco décadas. Certamente, também exprime a atualidade de suas criações com a instalação para a Capela do Morumbi, cuja

*Articulating the urban space, historic buildings and contemporary art is the challenge undertaken by the Museu da Cidade de São Paulo for the last few decades. The guardian of an important architectural collection that documents urban development, architectural styles, construction techniques and the social history of São Paulo, the Museu da Cidade has been producing contemporary shows and site-specific works since the 1990s, establishing new relationships between history, architecture and cultural heritage based on art.*

*In September 2016, the curatorial gaze of Douglas de Freitas demonstrated the possibilities of connection between Chácara Lane (a historic 19th-century residence in the center of São Paulo), Morumbi Chapel (an architectural interpretation by Gregori Warchavchik made in the 1940s on the basis of structural ruins from a 17th-century farm called Fazenda Morumby) and the career of a great artist like Carmela Gross. The powerful work by Gross took over the two buildings by storm and penetrated into the heart of the city of São Paulo.*

*The show expresses the artist's talent for critically reading and intervening in public spaces in artworks such as *EU SOU DOLORES* [I AM DOLORES], and *ESCADA-ESCOLA* [STAIR-SCHOOL], and features the artwork *PENSAS, ACHAS, PODE, GOSTO* [YOU THINK, YOU FIND, YOU CAN, I LIKE], which belongs to the Arte da Cidade Collection, contextualized within the artist's trajectory. It also sheds light on Gross's creative process with a segment dedicated to projects she has carried out over a span of five decades, while moreover*

primeira montagem aconteceu no local em 1992, e que agora foi remontada em comemoração aos 25 anos do projeto de arte contemporânea na Capela do Morumbi.

Este catálogo contribui para a difusão da obra de Carmela Gross e registra um importante exercício de diálogo e atualização de sentidos representados pela binucleada mostra “Arte à mão armada”.

*expressing the currentness of her creations with the installation for the Morumbi Chapel, which was first set up on the site in 1992, and was now set up again in celebration of the 25th anniversary of the contemporary art project at Morumbi Chapel.*

*The present catalog contributes toward raising awareness about the work of Carmela Gross, and records an important exercise in the dialogue and updating of meanings represented by the double-core show “Arte à Mão Armada”.*

Beatriz Cavalcanti de Arruda

Historiadora e museóloga / *Historian and museologist*  
Ex-diretora do Museu da Cidade de São Paulo /  
*Former director of the Museu da Cidade de São Paulo*

## A gigantesca cartilha de Carmela Gross para enfrentar o mundo\*

*Carmela Gross’ vast primer to face the world\**

Entre setembro de 2016 e abril de 2017, a Chácara Lane foi tomada por um conjunto significativo de obras que compreende um recorte de cinco décadas de produção de Carmela Gross, numa espécie de retrospectiva, em que períodos distintos da produção da artista são pontuados. Ao mesmo tempo, foi proposta uma leitura que ressalte o caráter desafiador do trabalho, o burlar fronteiras entre desenho, máquina e mão / cidade, multidão e indivíduo, que possa destacar suas ferramentas de questionar a ordem estabelecida, seus assaltos imagéticos, e apresentar suas armas de enfrentar o mundo e a arte.

A exposição procurou mapear as diferentes estratégias de enfrentamento da artista, apresentando uma espécie de cartilha de operações e materiais, na tentativa de estabelecer um recorte coerente com a totalidade da obra.

Além disso, enfrentou-se o desafio de como apresentar obras que lidam com situações específicas, adaptando-as para outra situação, com o cuidado de manter sua integridade conceitual, fazendo com que elas construíssem diálogo com o novo espaço.

*From September, 2016 to April, 2017, Chácara Lane was taken by a significant collection of works encompassing five decades in the production of Carmela Gross, in a kind of retrospective exhibition, highlighting distinct periods of the artist’s work. Concurrently, an approach was proposed that would stress the challenging nature of the work, the blurred boundaries between sketch, machine-made and handmade / city, crowd and individual, which could pinpoint her tools for questioning the status quo, her imagistic assaults, and presenting her arms to face the world and art.*

*The exhibition sought to map the artist’s different confrontation strategies by presenting a sort of a primer for operations and materials in an attempt to build up a panorama which is coherent with the corpus of Carmela Gross’ work.*

*Furthermore, it was posed the difficult task of exhibiting works, which address particular situations, being adapted to another context taking care to keep their conceptual integrity and cause them to establish a dialog with the new space.*

\* “Gigantesca cartilha da artista no mundo moderno” foi uma expressão usada por Flávio Motta (1923-2016) no primeiro texto sobre a obra de Carmela Gross, feito para acompanhar a exposição no Gabinete de Artes Gráficas, São Paulo. Escrito em 1977, o texto que parece prever o desenvolvimento da obra da artista nos 40 anos seguintes. Flávio foi tão perspicaz e sensível em seu texto que me pareceu impossível não homenageá-lo aqui. A ideia de cartilha guiou a construção deste texto. Vale lembrar que a definição primeira de cartilha é livro para ensinar a ler. MOTTA, Flávio. “É o B-A-BÁ”. In: *Carmela Gross*. São Paulo: Gabinete de Artes Gráficas, 1977.

\* “The artist’s vast primer in the modern world” was an expression coined by Flávio Motta (1923-2016) in the first text on the work of Carmela Gross, which was prepared to accompany the exhibition at the Gabinete de Artes Gráficas, São Paulo. Written in 1977, the text seemed to predict how the artist’s work would develop in the next 40 years. Flávio was so clever and sensible in his text that it was virtually impossible not to pay a tribute to him here. The idea of primer oriented the construction of this text. It is worth mentioning that the first definition of a primer is book for teaching others to read. MOTTA, Flávio. “It is the basics”. In: *Carmela Gross*. São Paulo: Gabinete de Artes Gráficas, 1977.

A remontagem de instalações e intervenções de grande escala, como *EU SOU DOLORES*, realizada para a quarta edição do Arte-Cidade, e a instalação realizada em 1992 para a Capela do Morumbi, agora remontada na mesma Capela, revelam a ambição de estar na cidade que a obra da artista tem, e que se rebate na exposição. Seus trabalhos partem de signos da cidade; voltar-se para ela parece destino certo.

A exposição teve como ponto crucial explorar o processo da artista, revelar seu modo de operar, seu pensamento. Por isso os textos que acompanharam as obras eram os escritos de Carmela, reflexões sobre seus trabalhos realizados ao longo dos anos, que agora seguem compilados neste catálogo.

Também foram reunidas pela primeira vez as pastas-projetos da artista, apresentadas em fac-símiles; esses arquivos contêm o conjunto de estudos preparatórios para suas obras. Torná-los públicos é ato corajoso de Carmela Gross – expor seu processo, com suas dúvidas, recortes e acertos. Incluí-los na exposição foi também estratégia da curadoria de burlar a limitação de um recorte espacial, driblar a impossibilidade de apresentar mais trabalhos, tão significativos quanto os que estavam expostos.

*The re-assembling of large-scale installations and interventions, such as EU SOU DOLORES [I AM DOLORES], and the installation in 1992 at the Capela do Morumbi, now re-assembled at the same space, reveal the ambition that the artist's work has of being in the city, which is reflected in the exhibition. Her works are based on signs of the city; moving back to it seems to be an unavoidable destination.*

*The core point of the exhibition was to explore the artist's creative process by unveiling the way she works and her thoughts. For that reason, the texts that go along the works were actually Carmela Gross' own, reflections on her works created throughout the years which are now compiled in this catalog.*

*Also, the artist's project files were gathered for the first time, showcased in fac simile version; these files contain the collection of preliminary studies of her works. Turning them public is an act of bravery of Carmela Gross – exposing her creative process, with her issues, cutouts and hits. The curators' strategy of including them in the exhibition was also meant to overcome the limitation of a spatial cutout and the impossibility of displaying more works, which are as significant as those exhibited.*



## poéticas do signo\*

*poetics of the sign\**

Em uma das diversas conversas banais que tive com Carmela, entre muitas outras sobre seu trabalho e a exposição, ela comentou que levou muito tempo até perceber que nuvens são brancas e não azuis. Esse comentário me pareceu extremamente interessante, pois simbolizava exatamente o que eu entendia como início e principal cerne do trabalho da artista, o mundo mediado por imagens e signos.

São esses elementos com que convivemos desde sempre, que simplificam o mundo, achatam a percepção e fazem com que vivamos com uma série de conceitos prévios sobre as coisas, sem questioná-las, ou refletir sobre elas. Não é à toa que *NUVENS*, de 1967, é o trabalho que a artista considera marco inicial de sua obra. Composto por várias nuvens de madeira esmaltadas de azul, com um desenho simplificado como as nuvens que desenhamos quando criança. O trabalho se apoia no chão por uma base seccionada, como se tivessem caído do céu. Outra secção, agora no corpo de uma das peças, mostra um interior vermelho-carne, que reforça a materialidade des-

*In one of the many trivial conversations that I had with Carmela Gross, one among many others about her work and the exhibition, she commented that it took her a long time until she noticed that clouds are white and not blue. This comment seemed extremely interesting to me, as it symbolized exactly what I understood as the beginning and main core of the artist's work: the world as mediated by images and signs.*

*These are the elements with which we always lived and which make the world simpler, limit perception and make us live with a number of previous concepts about things without questioning or reflecting upon them. It is not by chance that *NUVENS [CLOUDS]*, dated 1967, is the work that Carmela Gross regards as the starting point of her work. Comprising several wooden, blue-enameled clouds with a simple design like the one we used to draw in our childhood, the work is supported on the floor by a base section, as though it had fallen from the sky. Another section, this time on the body of one of the pieces, shows a meat-red interior, which*

\* ZANINI, Walter. Vetor B: pintura e desenho. In: *Artistas do Brasil na XVI Bienal*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981, p. 32-33.

\* ZANINI, Walter. Vetor B: painting and drawing. In: *Artistas do Brasil na XVI Bienal*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981, pp. 32-33.

sas nuvens, confere corpo a elas. À distância das nuvens reais, leves e imateriais, condensa, em seu azul, todo o peso da imensidão do céu.

- Na intervenção *ESCADA*, de 1968, o caminho é o mesmo. Nela Carmela realiza o desenho de uma escada esquemática, vista de perfil, com *spray* preto sobre um barranco. Os degraus da escada-desenho coincidem com os desníveis do barranco. Desenho, projeto e ideia aderem ao mundo e ganham corpo. Assim também é *A NEGRA*, garatuja gigante impressa na cidade, um chumaço de linhas errantes, vazia de corpo, mas cheia de si. Por ser móvel, podia ser carregada. Transitou e habitou a Avenida Paulista em 1997.<sup>1</sup>
- Também de 1997, *FECHE A PORTA*<sup>2</sup> materializa as linhas do desenho no espaço e, através da mobilidade, faz com que ele se desconstrua e se converta. Símbolos



1 Apresentar *A NEGRA* como escultura parecia uma contradição na proposta curatorial. A escultura estaria presente, mas a dimensão de intervenção na paisagem da cidade e interação com o público não seria possível por questões museológicas. Optou-se, então, em apresentar na Chácara Lane os registros fotográficos e desenhos preparatórios da obra.

2 *FECHE A PORTA* foi idealizada como instalação de dezoito peças para uma individual de Carmela Gross no Centro Cultural São Paulo, em 1997, onde ocuparam a sala Tarsila do Amaral. Na Chácara Lane optou-se por expor duas peças, ocupando uma sala simétrica, uma de frente para a outra.

*reinforces the materiality of those clouds, provide them with a body, sets them apart from actual, light and immaterial clouds by condensing in its blue all the weight of the immense sky.*

- *In intervention ESCADA [STAIRCASE], dated 1968, the idea is the same. Here, Carmela Gross sketches a schematic stair, seen in profile, with black spray on a gully. The steps of this drawing-stair coincide with the unevenness of the gully. Drawing, project and idea adhere to the world and gain a body. This is also the case of A NEGRA [THE BLACK WOMAN], a gigantic scrabble printed in the city, a ball of errant lines, without a body, yet full of itself. Because it is movable, it could be carried. It was carried through and stayed at Avenida Paulista in 1997.<sup>1</sup>*
- *Also dating from 1997, FECHE A PORTA<sup>2</sup> [CLOSE THE DOOR] materializes the lines*

1 *Presenting A NEGRA as a sculpture would seem a paradox according to the curatorial proposal. The sculpture would be there, but the dimension of an intervention in the city's landscape and interaction with the public would not be possible for museological reasons. It was then decided to exhibit the photographs and preliminary sketches of the work at Chácara Lane.*

2 *FECHE A PORTA was planned as an installation of eighteen pieces for an individual exhibition of Carmela Gross, in 1997, at the Tarsila do Amaral room of Centro Cultural São Paulo. At Chácara Lane, it was decided to exhibit two pieces in a symmetrical room, one facing the other.*



de poder, essas cadeiras de desenhos esquemáticos estão construídas em ferro revestido de cera e grafite, suspensas do chão e articuladas à parede. Divididas ao meio, suas metades são móveis; quando manipuladas, as cadeiras se desconstroem e se armam em armadilha, apontando suas hastes para quem as movimentou.

- Letras também são signos, quando articuladas são ferramentas de representação. Em *PENSAS, ACHAS, PODE, GOSTO*,<sup>3</sup> de 1996, letras-desenhos realizadas individualmente em monotipias sobre tecido constroem as quatro palavras na parede. No entanto, a montagem da obra não segue nenhum desenho estipulado pela artista, a ordem e a posição das quatro palavras devem ser definidas por quem monta o trabalho.<sup>4</sup> Os verbos “pensas, achas e gosto” foram extraídos do soneto “Spinoza”, de Machado de Assis, e o verbo “pode” foi acrescentado pela artista.

3 A obra *PENSAS, ACHAS, PODE, GOSTO* pertence à Coleção de Arte da Cidade de São Paulo.

4 Para a exposição na Chácara Lane foram programadas duas montagens distintas para ressaltar a mobilidade intrínseca ao trabalho. De tempos em tempos a obra era remontada em uma configuração diferente.

*of the sketch in space and, through mobility, it causes the sketch to deconstruct and transform itself. Symbols of power, these chairs with a schematic drawing are made of iron covered in wax and graphite and are hung on the walls with hinges. Divided in two, the halves of the chair can move; when handled, the chairs are deconstructed and assemble into a trap pointing its shafts to the person who handed them.*

- *Letters are also signs; when articulated, they turn into representation tools. In PENSAS, ACHAS, PODE, GOSTO [YOU THINK, YOU FIND, YOU CAN, I LIKE],<sup>3</sup> from 1996, letter-drawings done individually in monotypes on fabric build the four words on the wall. However, the assembling of the work does not follow any sketch stipulated by the artist; the order and position of the four words should be defined by the assembler.<sup>4</sup> The verbs ‘think’, ‘find’ and ‘like’ were extracted from the sonnet “Spinoza” by Brazilian writer Machado de Assis and the verb ‘can’ was added by the artist.*

3 *The work PENSAS, ACHAS, PODE, GOSTO belongs to the Coleção de Arte da Cidade de São Paulo [Art Collection of the City of São Paulo].*

4 *For the exhibition at Chácara Lane, two distinct setups were planned to stress the work's intrinsic mobility. From time to time the work was re-assembled with a different configuration.*



## momento anterior ao signo\*

*moment previous to the sign\**

- Uma série de trabalhos da artista desmonta os signos, para esmiuçá-los e investigá-los como ação e matéria. É assim nos *CARIMBOS*, realizados entre 1977 e 1978. Os gestos que criam os signos da arte – linhas, rabiscos, pinceladas e manchas – estão reproduzidos em carimbos, convertidos em máquina. Ao mesmo tempo, esses elementos não criam nada, apenas se repetem um após o outro, preenchendo papéis e livros com o mesmo elemento, de modo burocrático e automatizado.
- As *GRAVURAS ROSAS*, de 2002, são apenas gesto e cor. Uma única placa de metal foi riscada incessantemente até ficar quase completamente fechada pela trama das linhas. A placa foi entintada por diferentes tons de rosa para gerar as gravuras, mas de uma impressão para a outra, um tom de rosa contaminou o outro, gerando

\* BELLUZZO, Ana Maria. Carmela Gross. In: *Artistas brasileiros na 20ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1989, p. 59.

- *A series of works by the artist deconstruct signs to scrutinize and investigate them as action and matter. This applies to CARIMBOS [RUBBER STAMPS], performed between 1977 and 1978. The gestures that create art signs – lines, scribbles, brushstrokes and blots – are reproduced in stamps converted into machines. At the same time, these elements do not create anything but kept repeating themselves one after another, filling papers and books with the same element, in a bureaucratic, automatic form.*
- *The GRAVURAS ROSAS [PINK PRINTS], from 2002, are but only gesture and color. A single metal plate was scratched incessantly to the point that it was almost fully closed by the lattice made up the the lines. The plate was painted in different shades of pink to generate the prints, but as one moved on to the other, one shade of pink contaminated*

\* BELLUZZO, Ana Maria. Carmela Gross. In: *Artistas brasileiros na 20ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1989, p. 59.

uma infinidade de rosas, e tornando cada gravura única. Essas gravuras foram feitas como estudos para *HINO À BANDEIRA*,<sup>5</sup> também de 2002. Na instalação, lençóis de diferentes tons de rosa criam uma massa de cor no chão. Para que eles não voem com o vento, precisam ser regados constantemente. Molhados, suas cores tornam-se mais intensas, *‘viram carne e pele’*.

- Em *ESCUTA*<sup>6</sup> o trabalho também é pele e superfície, mas é também estratégia de visibilidade e ocultamento. O trabalho foi realizado pela primeira vez em 2001 para um projeto de televisão que revelava o ateliê do artista. Carmela propôs, então, que em vez de exibir seu ateliê, exibiria uma nova obra sendo realizada, e cobriu todo o ateliê com papel kraft. Nada mais podia ser visto, mas em compensação criou-se um novo ambiente, banhado de luz âmbar, com novas texturas e com o cheiro característico do

*the other, generating a plethora of pink shades and causing each print to be unique. These prints were produced as studies for HINO À BANDEIRA [ANTHEM TO THE FLAG],<sup>5</sup> also dated 2002. In this installation, bed sheets in different shades of pink create a pink mass on the floor. So as they do not fly away with the wind, they need to be watered constantly. When wet, their color becomes more intense and ‘turn into flesh and skin’.*

- *In ESCUTA [LISTEN],<sup>6</sup> the work also relates to skin and surface, but visibility and hiding strategies as well. The work was performed for the first time in 2001 for a television project that unveiled the artist’s studio. Carmela then proposed that, instead of having her workshop exposed, she would rather have a new work being shown, so she fully covered her studio with kraft paper. Nothing else could be seen; however, a new environment was created, bathed in*



5 A obra foi concebida para a exposição “Matéria-prima”, que aconteceu em 2002, no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, Paraná.

6 *ESCUTA* ganhou nova versão para a Chácara Lane; a sala da casa que servia de depósito, e ficaria fechada à visitação do público, foi aberta e incorporada à exposição, porém revestida de papel kraft. Muda-se o lugar, mas se mantém a estratégia de visibilidade / ocultamento.

5 *The work was devised for the exhibition “Matéria-prima”, which took place in 2002 at the Museu Oscar Niemeyer in Curitiba, Paraná.*

6 *ESCUTA* gained a new version for Chácara Lane; the room that had been planned as a warehouse and would remain closed to public visitation was opened and incorporated to the exhibition, however fully covered in kraft paper. The location changed, but the visibility / hiding strategy was maintained.

papel. Aquela pele de *kraft* que cobria a sala acabava convertendo-a em caverna, ou estômago, ocultava a arquitetura rígida, borrava as linhas e definições duras do espaço.

- A instalação realizada em 1992 para a Capela do Morumbi<sup>7</sup> segue o mesmo princípio; uma ação repetitiva produz a forma final da obra. Nesse caso não há espaço a ser coberto, e não há forma definida, apenas diversos materiais fragmentados, amassados e empilhados uns sobre os outros formando 70 peças singulares, todas iguais e, ao mesmo tempo, todas diferentes. Suspensas no espaço, essas pilhas de destroços se alinham em um retângulo que rebate a planta da Capela. Lado a lado em sete filas, declinam uma após a outra em 10 patamares até o altar.

*an amber light, with new textures and the typical smell of the paper. The kraft paper skin covering the room eventually turned it into a cave, or a stomach, hid the rigid architecture and blurred the hard lines and definitions of the room.*

- *The installation prepared in 1992 for the Morumbi Chapel<sup>7</sup> follows the same principle: a repetitive action producing the final form of the work. Here, there is no space to be covered up nor any defined form, just several fragmented, kneaded materials stacked on top of each other forming 70 unique, identical yet distinct pieces. Suspended in space, these stacks of debris are aligned into a rectangle that reproduces the Chapel's plan. Arranged side by side in seven lines, they get smaller and smaller as they advance in 10 tiers until they reach the altar.*

## a obra é uma máquina\*

*the work is a machine\**

- A cidade, sempre presente na obra de Carmela, por vezes empresta seus elementos aos trabalhos. *O COMEDOR DE LUZ*, realizado em 1999, é um ser indefinido de formas antropomórficas, tem seu corpo desenhado por uma estrutura de ferro e lâmpadas fluorescentes. Caído de canto no chão, parece ter engolido a cidade e agora agoniza, engasgado por ela, convertido nela.
- *US CARA FUGIU CORRENDO*, realizado em 2000, é um neon que trans-creve uma pichação de rua encontrada na cidade para o museu.<sup>8</sup> Desloca a grafia das ruas

- *The city, which is always present in Carmela Gross' work, sometimes lends its elements to the works. The COMEDOR DE LUZ [LIGHT EATER], which took place in 1999, is an undefined creature with human-like forms, with a body drawn by a structure made of iron and florescent lamps. Fallen over onto the floor on his side, he seems to have swallowed the city and now agonizes as he is choked by it, converted into it.*
- *US CARA FUGIU CORRENDO [THE GUYS GOT AWAY RUNNING], which took place in 2000, is a neon light transcribing street graffiti found in the city to the museum.<sup>8</sup>*

<sup>7</sup> A instalação realizada em 1992 para a Capela do Morumbi pertence à coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

\* MAMMÌ, Lorenzo. Instantes e movimentos: Carmela Gross e Iole de Freitas. In: *Revista Estudos Avançados*. São Paulo: IEB/USP, vol. 16, nº 44, 2006.

<sup>8</sup> *US CARA FUGIU CORRENDO* foi concebida para o Projeto Parede do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Como

<sup>7</sup> *The installation performed in 1992 for the Morumbi Chapel belongs to the collection of the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.*

\* MAMMÌ, Lorenzo. Instantes e movimentos: Carmela Gross e Iole de Freitas [Moments and moves: Carmela Gross e Iole de Freitas]. In: *Revista Estudos Avançados*. São Paulo: IEB/USP, vol. 16, no. 44, 2006.

<sup>8</sup> *US CARA FUGIU CORRENDO* was conceived for the Projeto



para o espaço interno, convertido em material aparentemente mais sofisticado, mas que, na verdade, é o mesmo luminoso banal usado na cidade. A grafia-desenho apressada, em movimento, se mantém, mas o fluxo agora está no pulsar da luz do neon, não mais na cidade.

- *ARTE À MÃO ARMADA*, de 2009, que empresta seu título para a exposição na Chácara Lane, é um lambe-lambe concebido para uma intervenção em um caixa eletrônico situado no meio da Praça Clementino Procópio, em Campina Grande, Paraíba. O caixa eletrônico recebia um projeto de intervenções de artistas.<sup>9</sup> A obra concebida por Carmela alerta para o roubo do espaço da praça pelo caixa eletrônico, ao mesmo tempo em que rouba espaço do caixa eletrônico para existir. *ARTE À MÃO*

pressuposto do projeto, a obra responde ao espaço do corredor do museu. Na Chácara Lane, a obra responde à arquitetura desenhada por Marta Bogéa, dobra-se para se encaixar na sala.

<sup>9</sup> O projeto de intervenções no caixa eletrônico da Praça Clementino Procópio era chamado de Galeria Cilindro, e foi criado pelo artista Júlio Leite. Funcionou entre 2004 e 2009, e recebeu intervenções de Guto Lacaz, Gil Vicente, Regina Silveira, Vânia Mignone, Paulo Bruscky, Nuno Ramos, Rodrigo Braga, André Komatsu, entre outros artistas.

*It brings the street script to an indoors space as an apparently more sophisticated material, but which is actually the same ordinary light found in the city. The rushed, moving script-drawing is maintained, but the flow now relies on the pulse of the neon light, not on the city anymore.*

- *ARTE À MÃO ARMADA [ART ARMED ROBBERY]*, from 2009, after which the exhibition at Chácara Lane is named, is a street poster devised for an intervention at an ATM located in the center of Praça Clementino Procópio, in the city of Campina Grande, in the Brazilian state of Paraíba. The ATM received a project with interventions by different artists.<sup>9</sup> The work created by Carmela warns about the square space being 'stole' by the ATM, while it 'steals' space from the ATM to exist. *ARTE À MÃO*

*Parede of the Museu de Arte Moderna de São Paulo. As an assumption of the project, the work relates to the space the museum's corridor. At Chácara Lane, the work relates to the architecture designed by Marta Bogéa and bends to fit in the room.*

<sup>9</sup> *The ATM intervention project at Praça Clementino Procópio was called "Galeria Cilindro" and was created by the artist Júlio Leite. It ran between 2004 and 2009 and hosted interventions by artists such as Guto Lacaz, Gil Vicente, Regina Silveira, Vânia Mignone, Paulo Bruscky, Nuno Ramos, Rodrigo Braga, André Komatsu, and others.*



ARMADA<sup>10</sup> foi a última intervenção no caixa eletrônico. Após a instalação da obra o cilindro foi removido da praça.

- O espaço interno avança para a cidade, e a cidade invade o espaço interno em *EU SOU DOLORES*,<sup>11</sup> de 2002. A estrutura de ferro com lâmpadas tubulares vermelhas invade e estoura o espaço. O “EU” fica de fora, o “DOLORES” para dentro, dividido entre o “Eu” anônimo que ocupa a cidade, como tantos outros, e o “Eu” privado, indivíduo na escala interna, que transita entre esses dois mundos. Carregando a identidade para a cidade, e trazendo a cidade em si quando volta. *EU SOU DOLORES* é também grito de identidade para a cidade, na velocidade e intensidade das luzes vermelhas que desenham o trânsito.

ARMADA<sup>10</sup> was the last intervention at the ATM. After the installation of the work, the ATM was removed from the square.

- The internal space advances towards the city and the city invades the internal space in *EU SOU DOLORES [I AM DOLORES]*,<sup>11</sup> dated 2002. The iron structure with red tubular lamps invades and takes over the space. The EU is left outside, while DOLORES remains inside, divided between the anonymous being that occupies the city like many others, and the private being, an individual in an inner scale, who transits between these two worlds. It carries along its identity to the city and brings the city within when it comes back. *EU SOU DOLORES* is also a cry of identity for the city, at the speed and with the intensity of the red lights that outline the traffic.

10 Se ARTE À MÃO ARMADA era intervenção que assaltava o caixa eletrônico em Campina Grande, na Chácara Lane a obra era arma distribuída para assaltar o mundo. Uma versão em lambe-lambe foi impressa com tiragem de 4.000 unidades e deixada na exposição para o público levar e usar.

11 EU SOU DOLORES foi concebida para o projeto *Arte/Cidade – Zona Leste* em 2002, e foi refeita para a exposição da Chácara Lane.

10 Whereas ARTE À MÃO ARMADA was an intervention that ‘robbed’ the ATM at Campina Grande, at Chácara Lane the work was meant as an arm to rob the world. A street poster version had 4000 units of it printed and left at the exhibition for the public to take home and use.

11 EU SOU DOLORES was created for the project “*Arte/Cidade – Zona Leste*”, in 2002, and was re-done for the exhibition at Chácara Lane.

## ser em trânsito\*

*being in transit\**

- A massa que ocupa a cidade é a engrenagem que a mantém funcionando; todos têm uma função ou, pelo menos, deveriam ter. Em *FIGURANTES*, placas como as de rua apresentam as figuras listadas por Marx em *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São os arrivistas, vagabundos, donos de bordéis, batedores de carteiras, entre outros. Lado a lado, “toda essa massa indefinida, desestruturada e jogada de um lado para o outro”<sup>12</sup> está estampada em placas de ruas, que colocam em evidência a engrenagem anônima não oficializada pela sociedade que move a cidade.
- Para a exposição na Chácara Lane, Carmela armou uma nova máquina. *ESCADA ESCOLA* [SCHOOL STAIRS] é uma escada metálica industrial, que rompe a barreira que impede o trânsito das crianças da escola vizinha à Chácara.
- The mass that occupies the city is the gear that keeps it working; all have - or at least should have - a function. In *FIGURANTES [EXTRAS]*, signs like street signs depict the figures listed by Marx in *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. They include social climbers, vagabonds, brothel owners, pickpockets, among others. Side by side, “this undefined, unstructured mass that is thrown from one side to the other”<sup>12</sup> is stamped on road signs what highlight the anonymous gear - not recognized by society - that keeps the city moving.
- For the exhibition at Chácara Lane, Carmela built another machine. *ESCADA ESCOLA [SCHOOL STAIRS]* is a metallic industrial ladder which breaks the barrier that prevents the children from the school near the Chácara from circulating.



\* DUARTE, Paulo Sergio. Três passagens em torno de uma instalação. In: *Carmela Gross*. São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 2003.

12 MARX, Karl. *O 18 brumário de Luiz Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 91.

\* DUARTE, Paulo Sergio. Três passagens em torno de uma instalação. [Three passages around an installation] In: *Carmela Gross*. São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 2003.

12 MARX, Karl. *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 91.



Propõe uma relação mais proveitosa entre escola e museu, um desvio na lógica de uso engessado dos espaços. É mais uma vez a artista saindo do espaço expositivo, esbarrando nos limites físicos do museu e se voltando para o lugar que mais lhe provoca, que é o fora, a cidade.

A *ESCADA ESCOLA* foi realizada para burlar limites e criar trânsito entre os espaços da escola e do museu. O trânsito seguirá estabelecido, nem escola, nem museu querem mais inviabilizar a passagem. O fluxo de um espaço ao outro agora está garantido. A função primordial da intervenção foi conquistada.

A obra de Carmela Gross existe no constante exercício de desafiar a lógica estabelecida das coisas; sua função é apontar, problematizar. Se a obra é uma máquina, ela certamente é uma arma. Seu fazer é se desafiar, desafiar o outro, desafiar a arte, desafiar a cidade. ARTE À MÃO ARMADA.

*Propose a more beneficial relationship between school and museum, a disruption from the limited usage logic of the spaces. Once again, the artist extrapolates the exhibition space, faces the physical limits of the museum, and focus to the place that provokes her the most, that is, the outdoors, the city.*

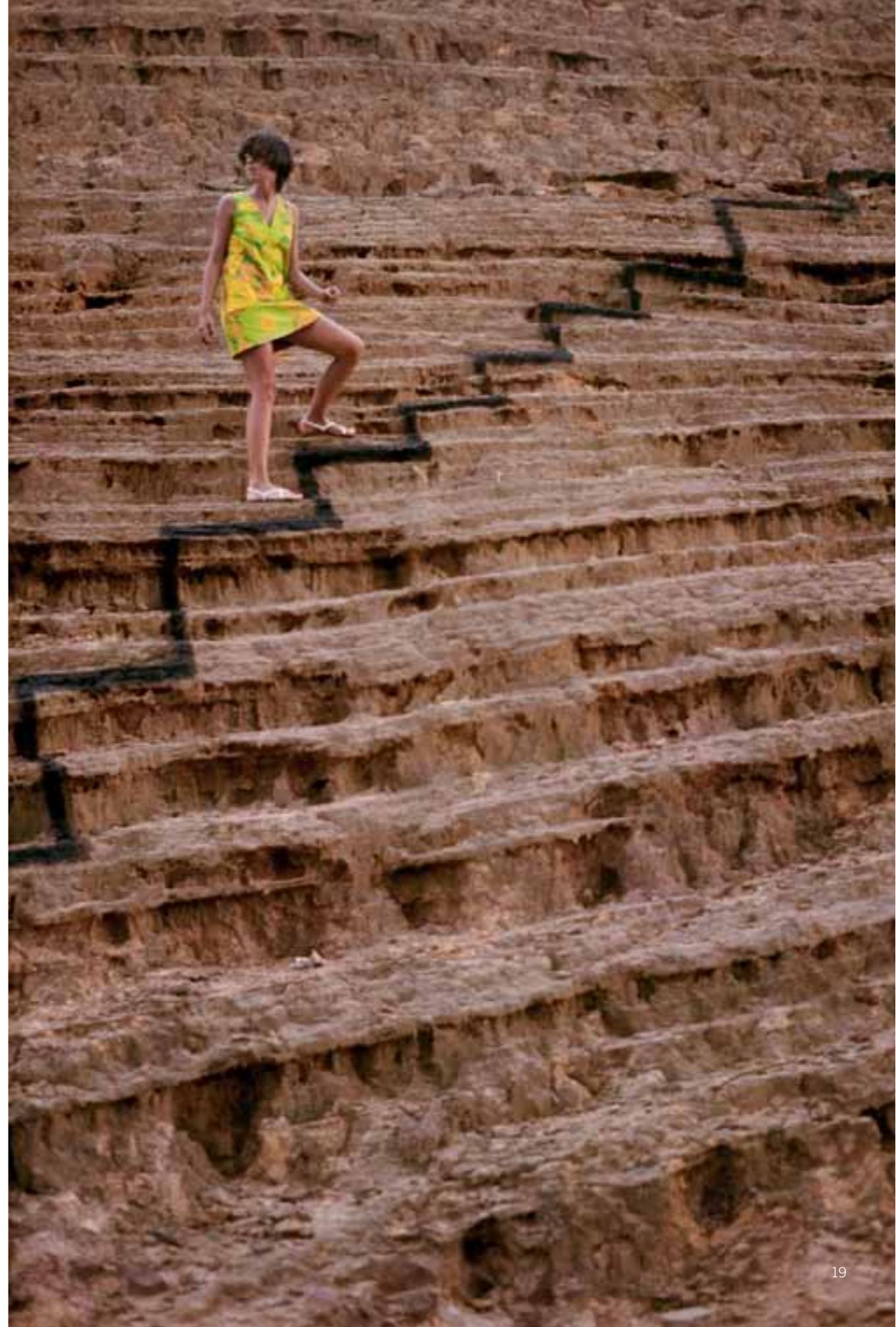
*ESCADA ESCOLA was realized to overcome limits and create traffic between the spaces of the school and the museum. Traffic will be maintained; neither the school nor the museum wishes to have any passage blocked. The flow from one space to the other, though previously prevented, is now ensured. The primary goal of the intervention was then achieved.*

*Carmela Gross' work exists as a result of the ongoing exercise of defying the established logics of things; its purpose is to point things out, to discuss them. If a work of art is a machine, then it is certainly a weapon. It is achieved by challenging itself, others, art and the city. ART ARMED ROBBERY.*

Douglas de Freitas

Curador de Artes Visuais / *Visual Arts Curator*  
Museu da Cidade de São Paulo

## CHÁCARA LANE



## ARTE A MÃO PERADA - CARMELA GROSS

O Museu do Estado de São Paulo tem o prazer de apresentar ao público a exposição "Arte a Mão Perada" de Carmela Gross, com o apoio do Conselho Estadual de Cultura e do Conselho Estadual de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CETC).

A exposição é curada por um comitê de especialistas em arte e arquitetura, com o objetivo de apresentar ao público as obras de Carmela Gross, uma artista que desenvolveu um trabalho artístico e arquitetônico de grande importância, que busca estabelecer uma relação de diálogo e de interação com o espaço urbano e o ambiente natural.

A exposição é curada por um comitê de especialistas em arte e arquitetura, com o objetivo de apresentar ao público as obras de Carmela Gross, uma artista que desenvolveu um trabalho artístico e arquitetônico de grande importância, que busca estabelecer uma relação de diálogo e de interação com o espaço urbano e o ambiente natural.

A exposição é curada por um comitê de especialistas em arte e arquitetura, com o objetivo de apresentar ao público as obras de Carmela Gross, uma artista que desenvolveu um trabalho artístico e arquitetônico de grande importância, que busca estabelecer uma relação de diálogo e de interação com o espaço urbano e o ambiente natural.

A exposição é curada por um comitê de especialistas em arte e arquitetura, com o objetivo de apresentar ao público as obras de Carmela Gross, uma artista que desenvolveu um trabalho artístico e arquitetônico de grande importância, que busca estabelecer uma relação de diálogo e de interação com o espaço urbano e o ambiente natural.

A exposição é curada por um comitê de especialistas em arte e arquitetura, com o objetivo de apresentar ao público as obras de Carmela Gross, uma artista que desenvolveu um trabalho artístico e arquitetônico de grande importância, que busca estabelecer uma relação de diálogo e de interação com o espaço urbano e o ambiente natural.

A exposição é curada por um comitê de especialistas em arte e arquitetura, com o objetivo de apresentar ao público as obras de Carmela Gross, uma artista que desenvolveu um trabalho artístico e arquitetônico de grande importância, que busca estabelecer uma relação de diálogo e de interação com o espaço urbano e o ambiente natural.

A exposição é curada por um comitê de especialistas em arte e arquitetura, com o objetivo de apresentar ao público as obras de Carmela Gross, uma artista que desenvolveu um trabalho artístico e arquitetônico de grande importância, que busca estabelecer uma relação de diálogo e de interação com o espaço urbano e o ambiente natural.



Exposição de Arte a Mão Perada - Carmela Gross  
Curada por: [Nome do Curador]  
Instituição: [Nome da Instituição]

- Lista de obras e informações de cada uma, incluindo títulos, datas e locais de origem.







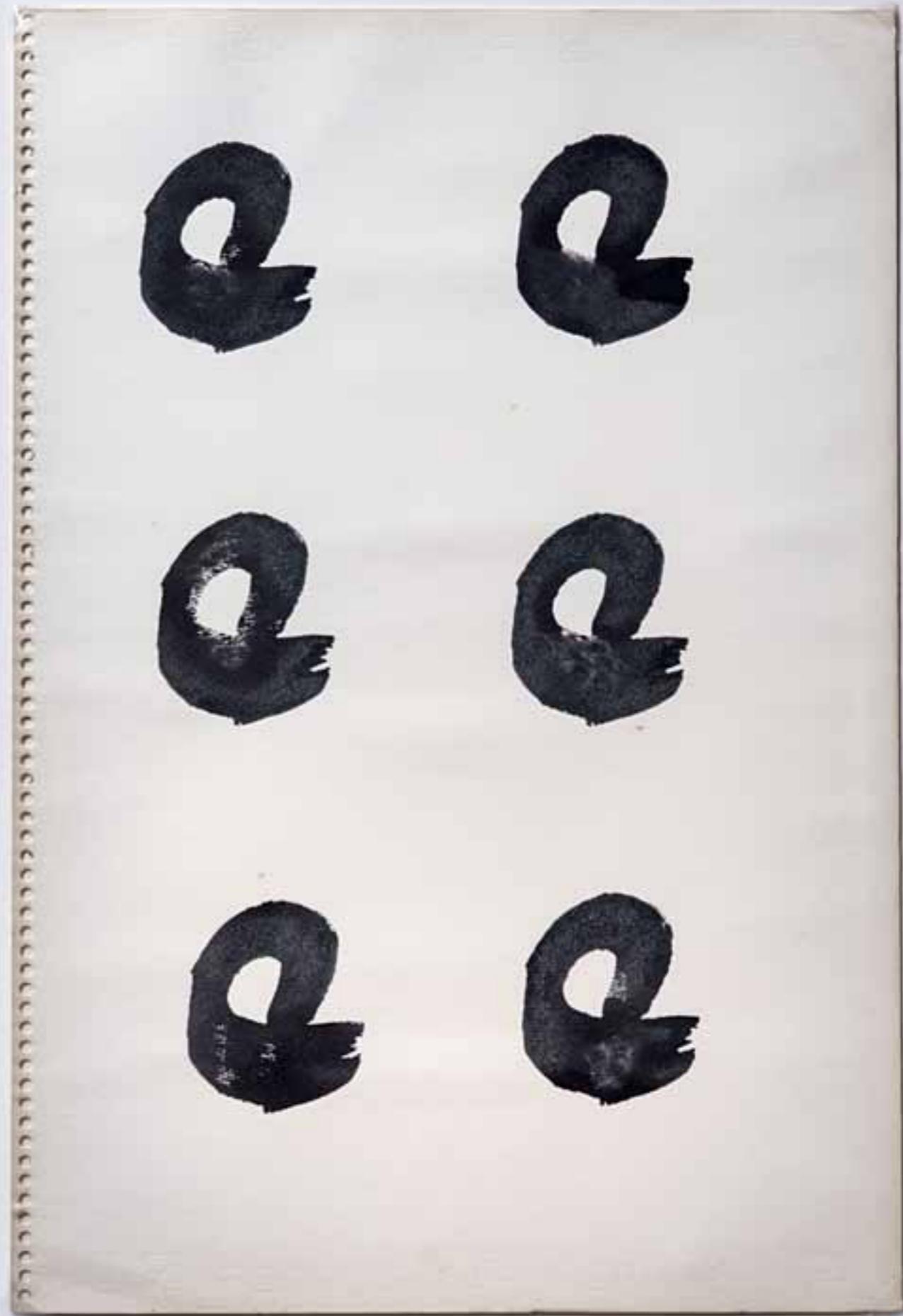
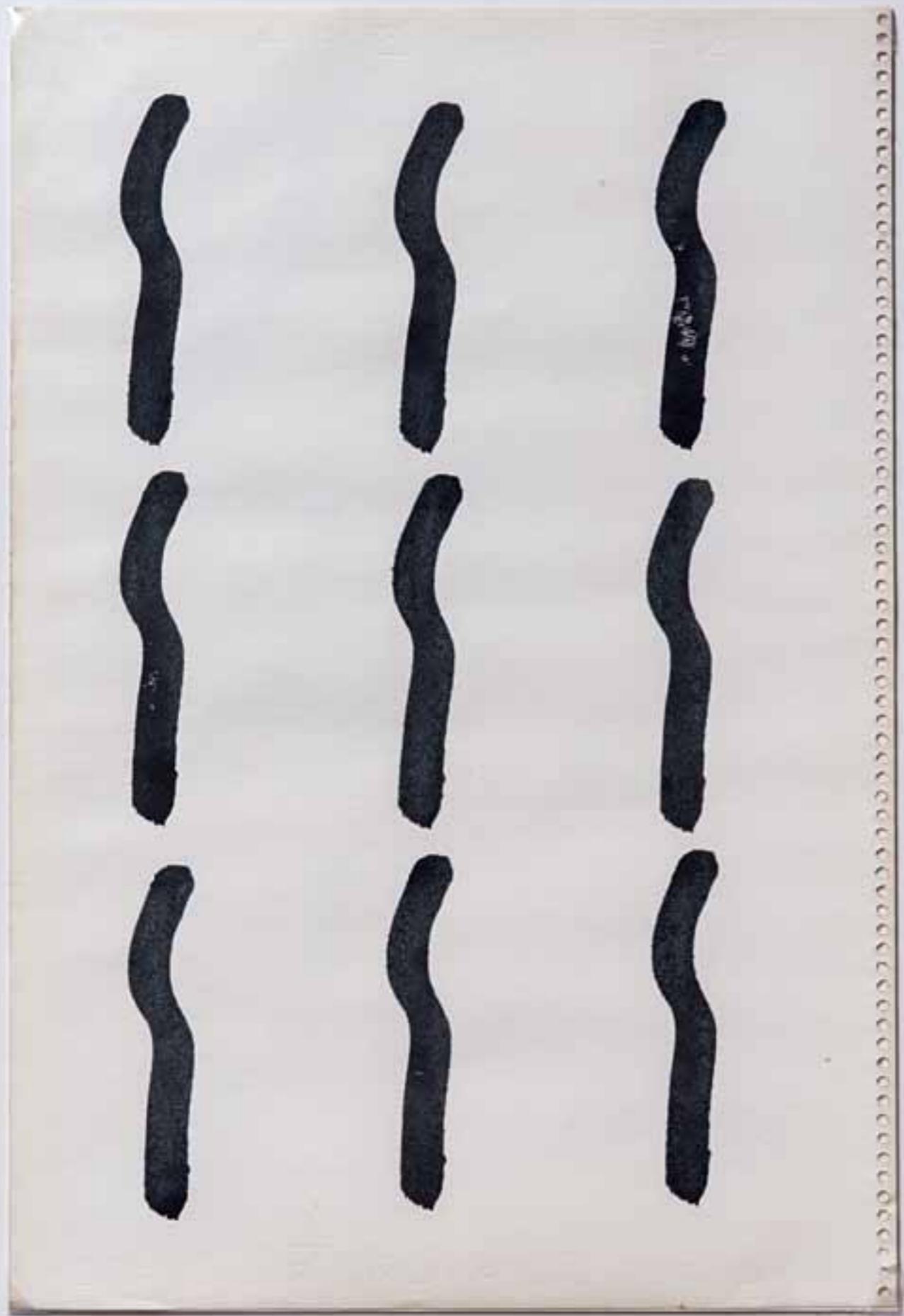




**CARIMBOS**

**CARIMBOS**

CARMELA GROSS 1978







PENSAS ACHAS PODE GOSTO

HERDEIROS  
DECADENTES

DEGENERADOS

ARRIVISTAS

NULOS

VAGABUNDOS

SOLDADOS  
EXONERADOS

EX-PRESIDIÁRIOS

DESERTORES

GATUNOS

JOGADORES

LAZARONES

BATEADORES  
DE CARTEIRA

PRESTIGITADORES

TRAPACEIROS

CAFETÕES

DONOS DE  
BORDEL

CARREGADORES

LITERATOS

TOCADORES DE  
REALIJO

TRAPEIROS

AMOLADORES  
DE TESOURA

FUNILEIROS

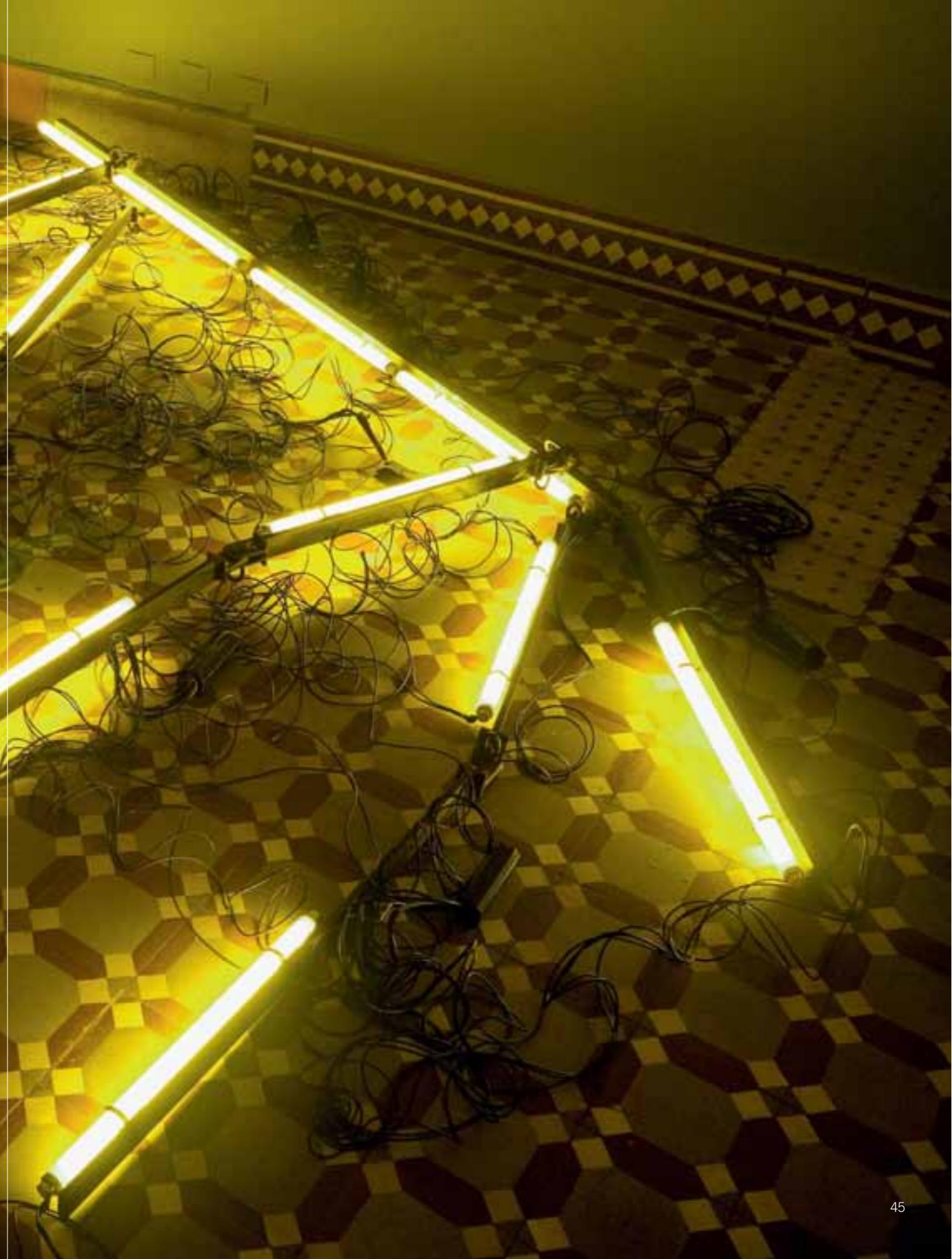
MENDIGOS

TRAFICANTES

( J. MARK-O-TO BRUNÃO )

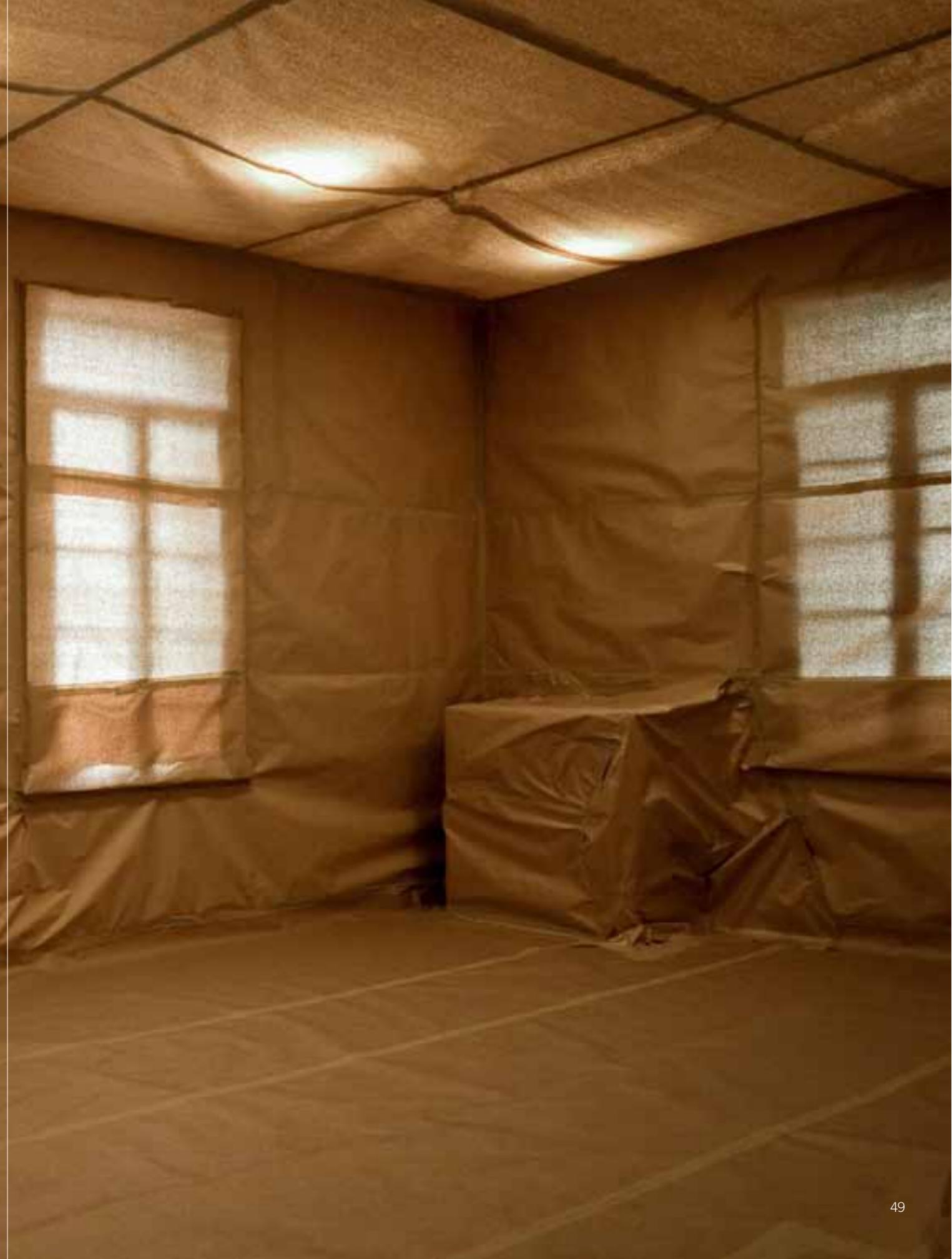


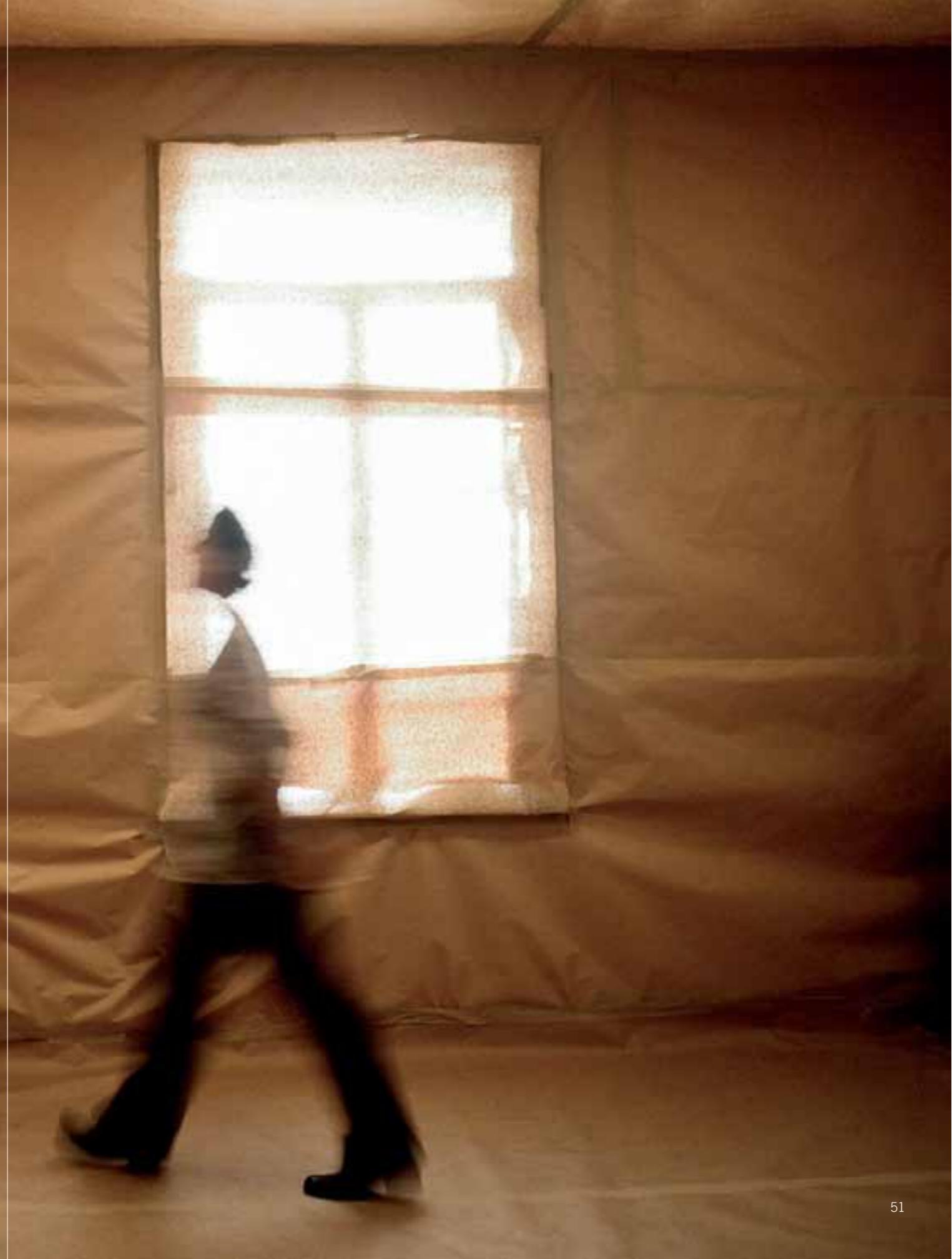




A stack of yellow sticky notes is placed on a light-colored wooden floor. The text 'ARTE À MÃO ARMADA' is written in black marker across the top of the stack. The words are arranged in three lines: 'ARTE' on the first line, 'À MÃO' on the second line, and 'ARMADA' on the third line. The handwriting is bold and slightly irregular. To the left, a person's foot wearing a black and red sneaker is partially visible. The background is a dark wooden wall.

ARTE  
À MÃO  
ARMADA





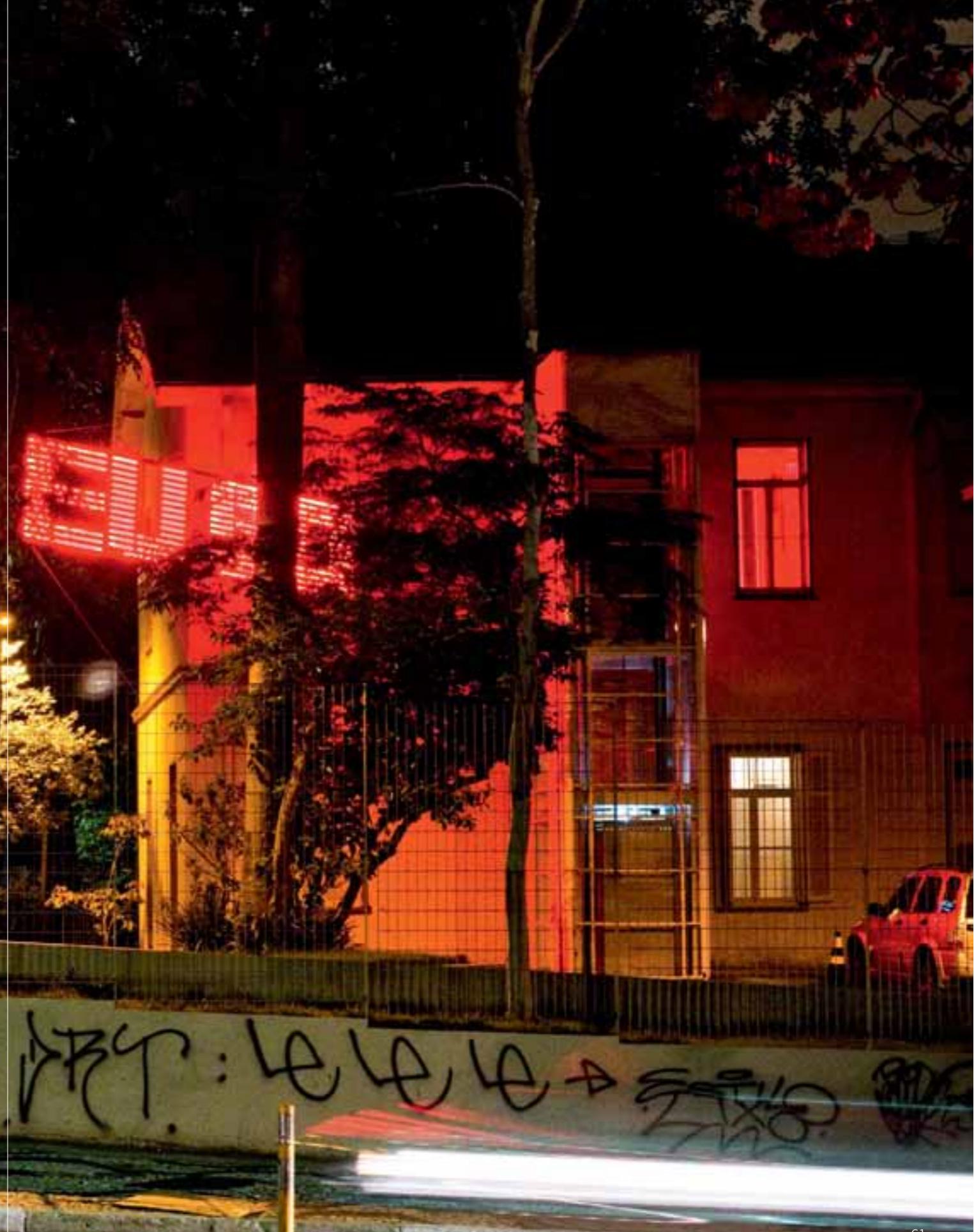




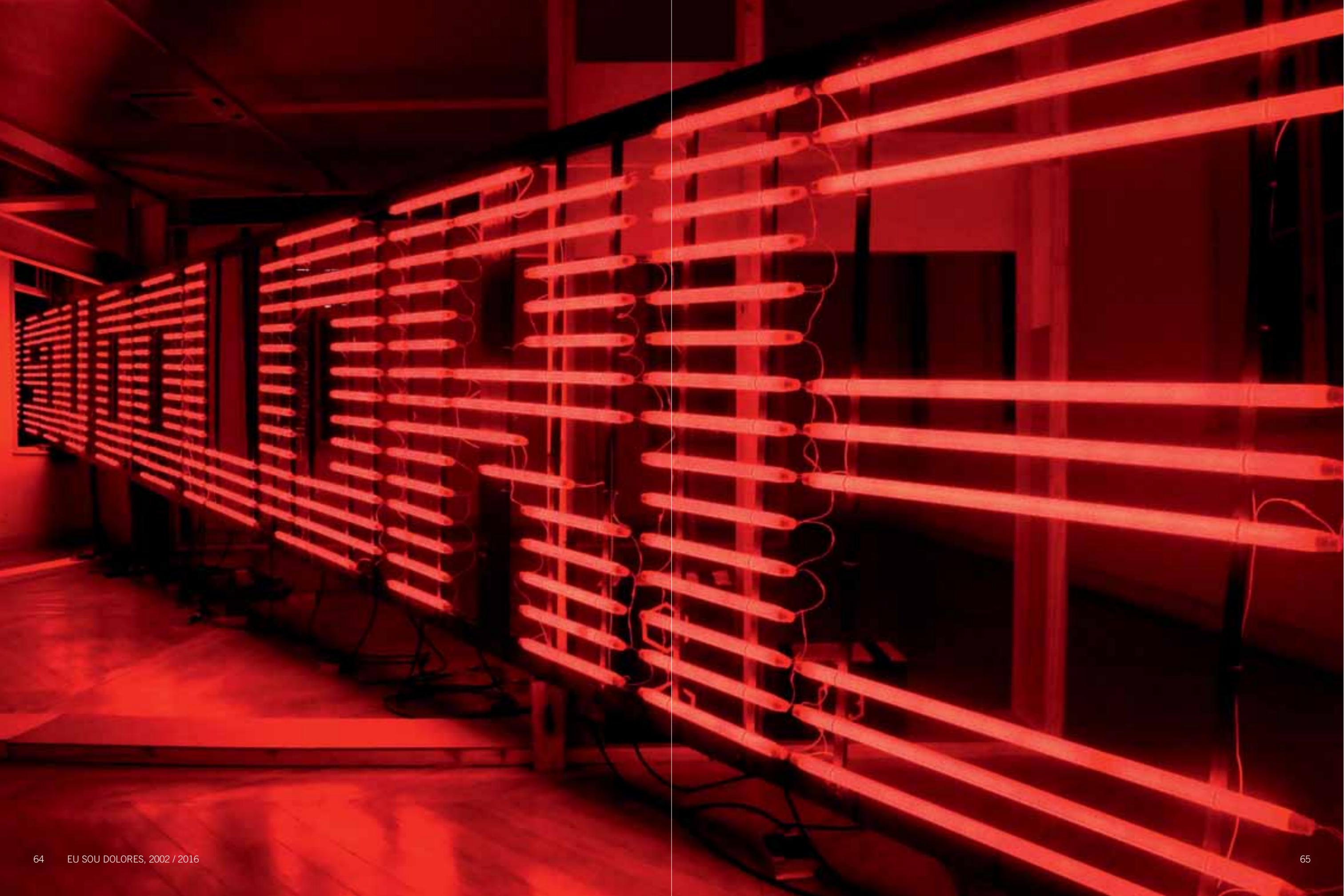


US CARA FUGIU CORRENDO

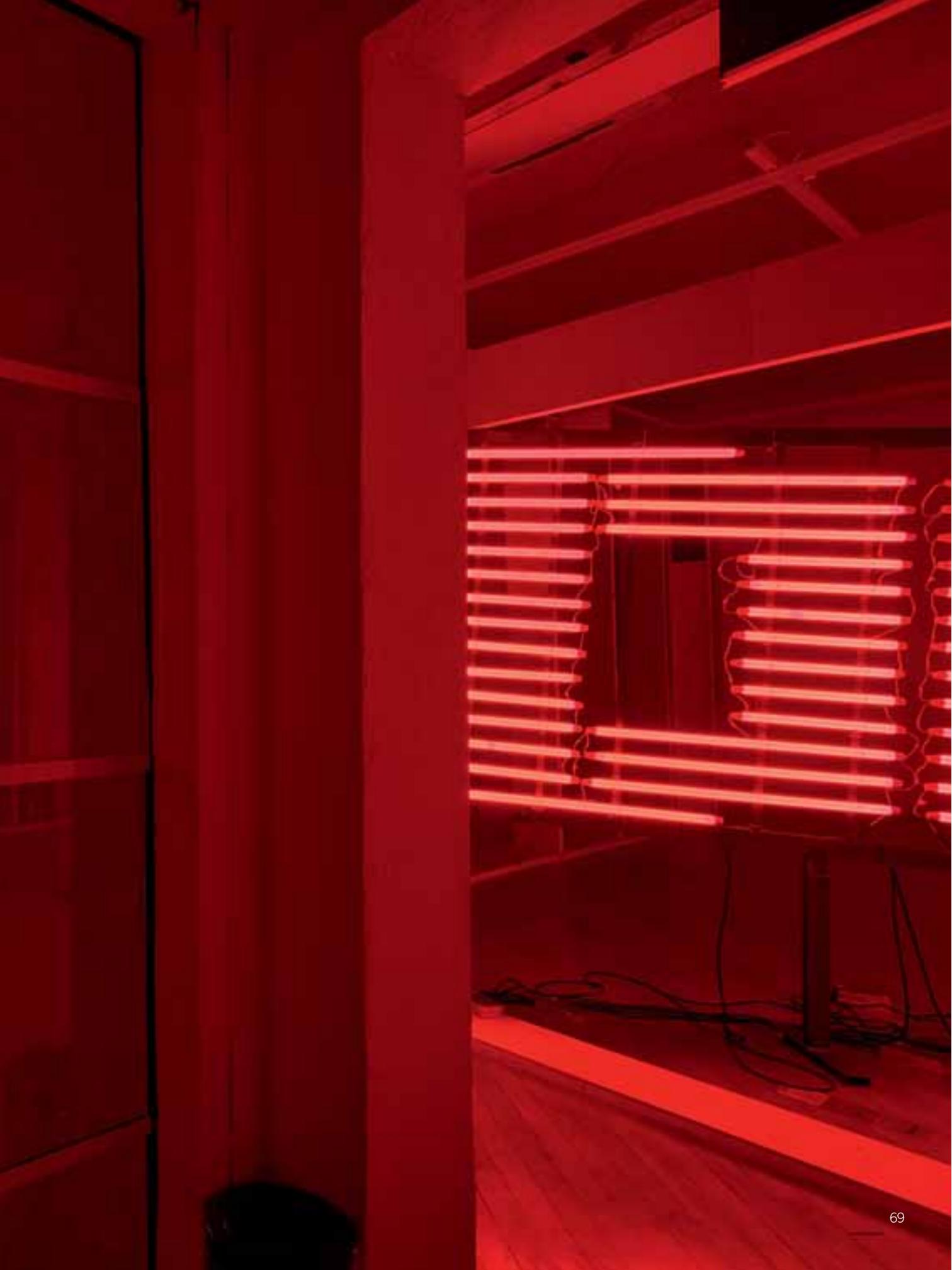


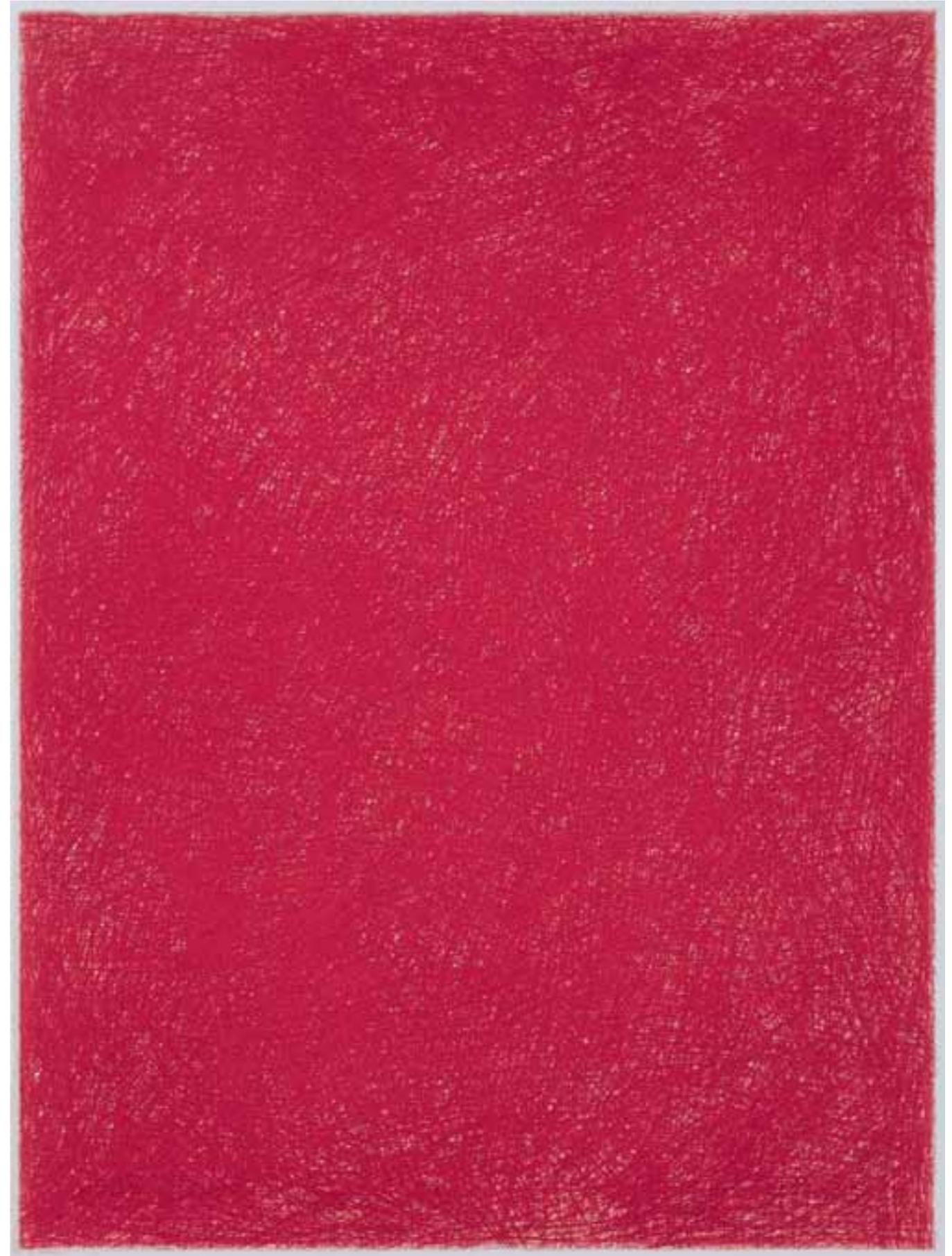
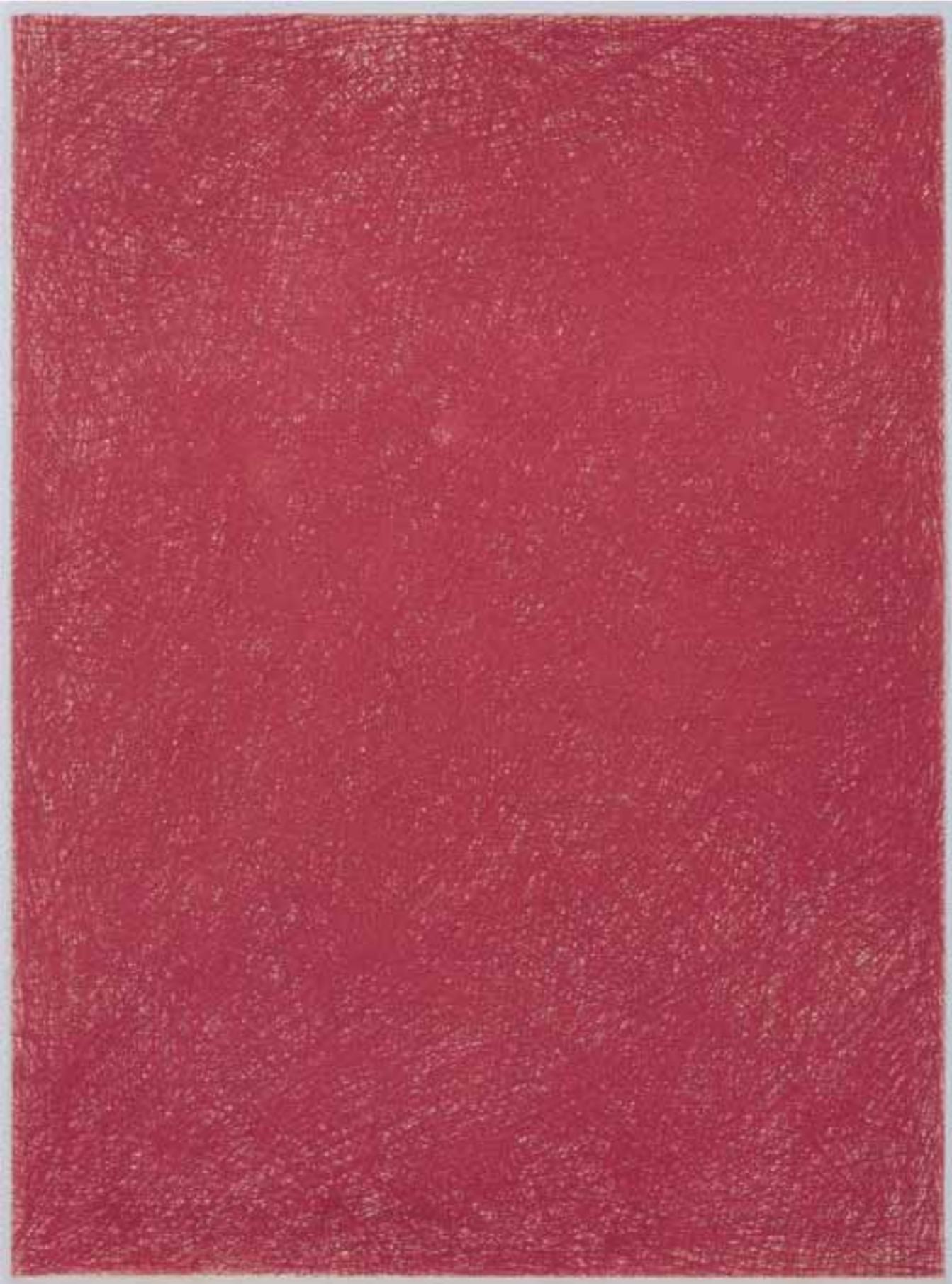


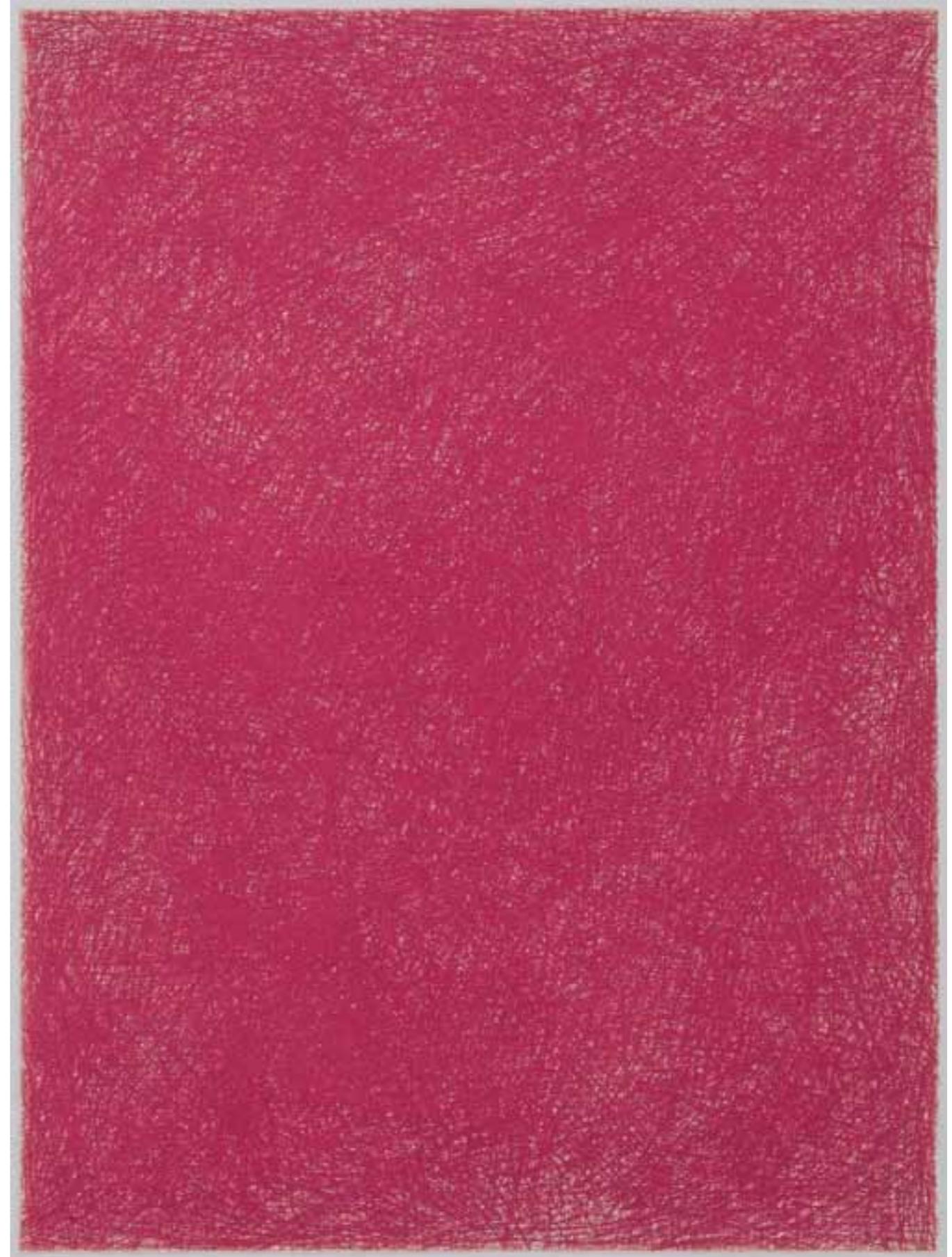
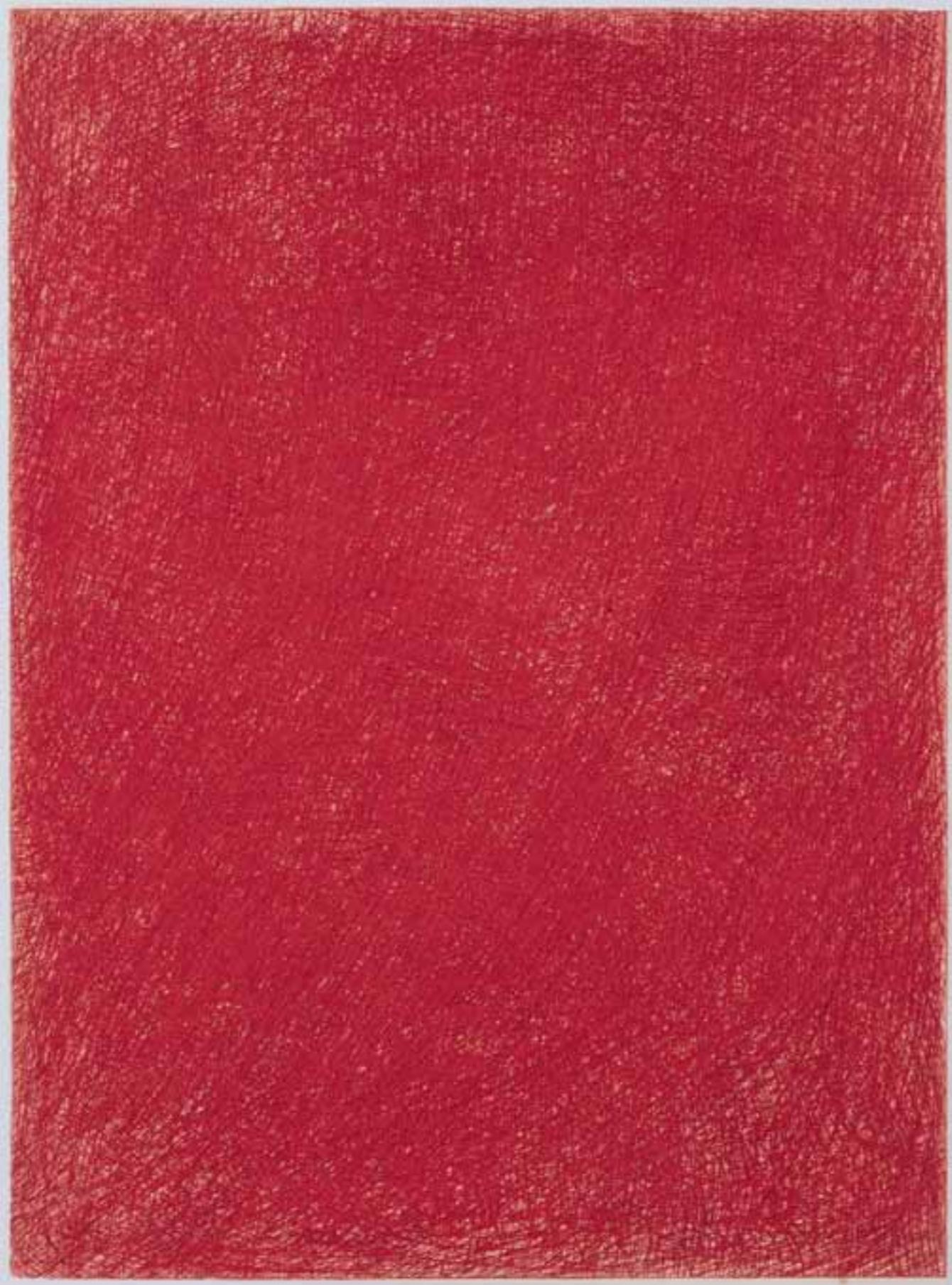


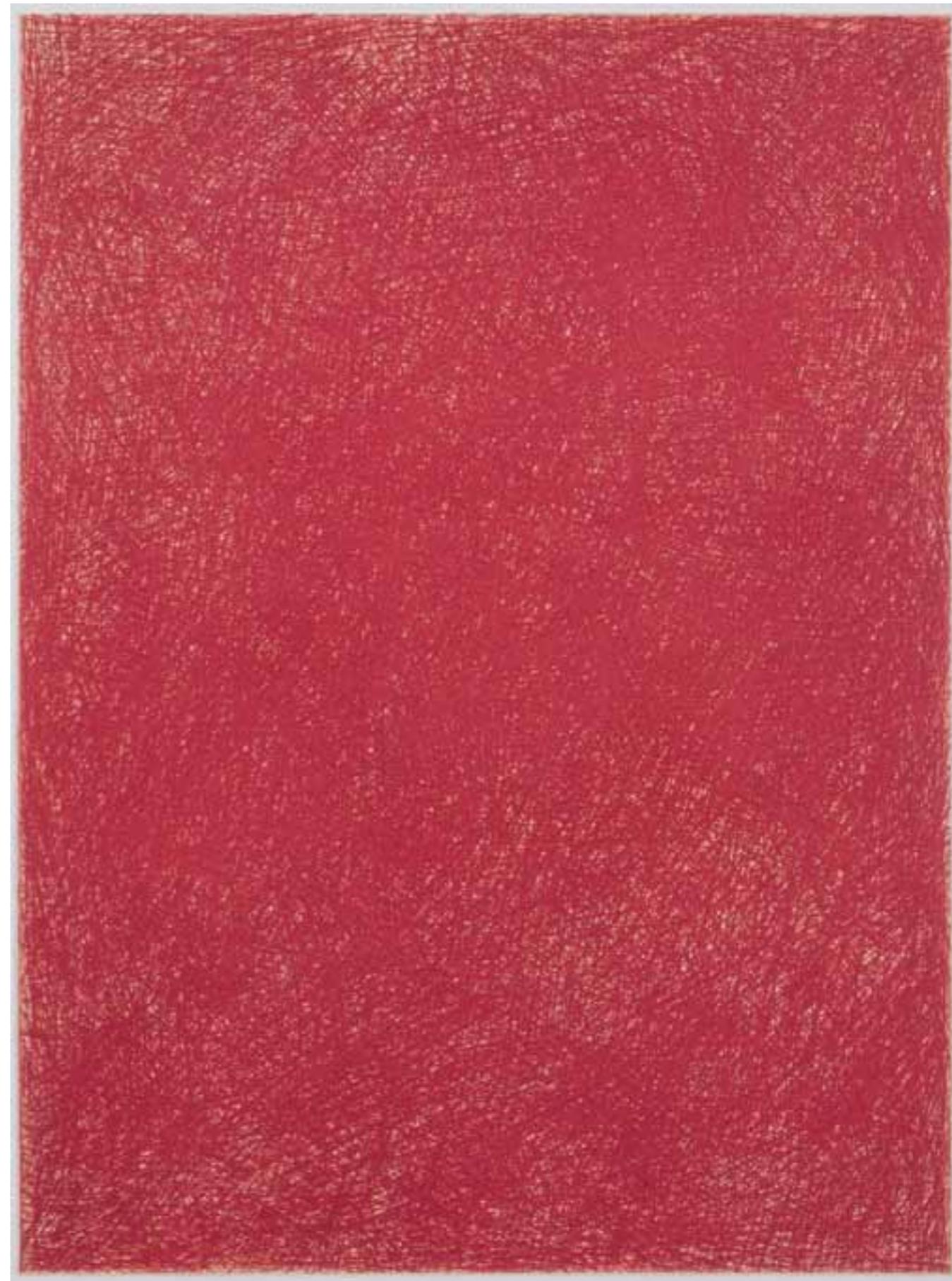
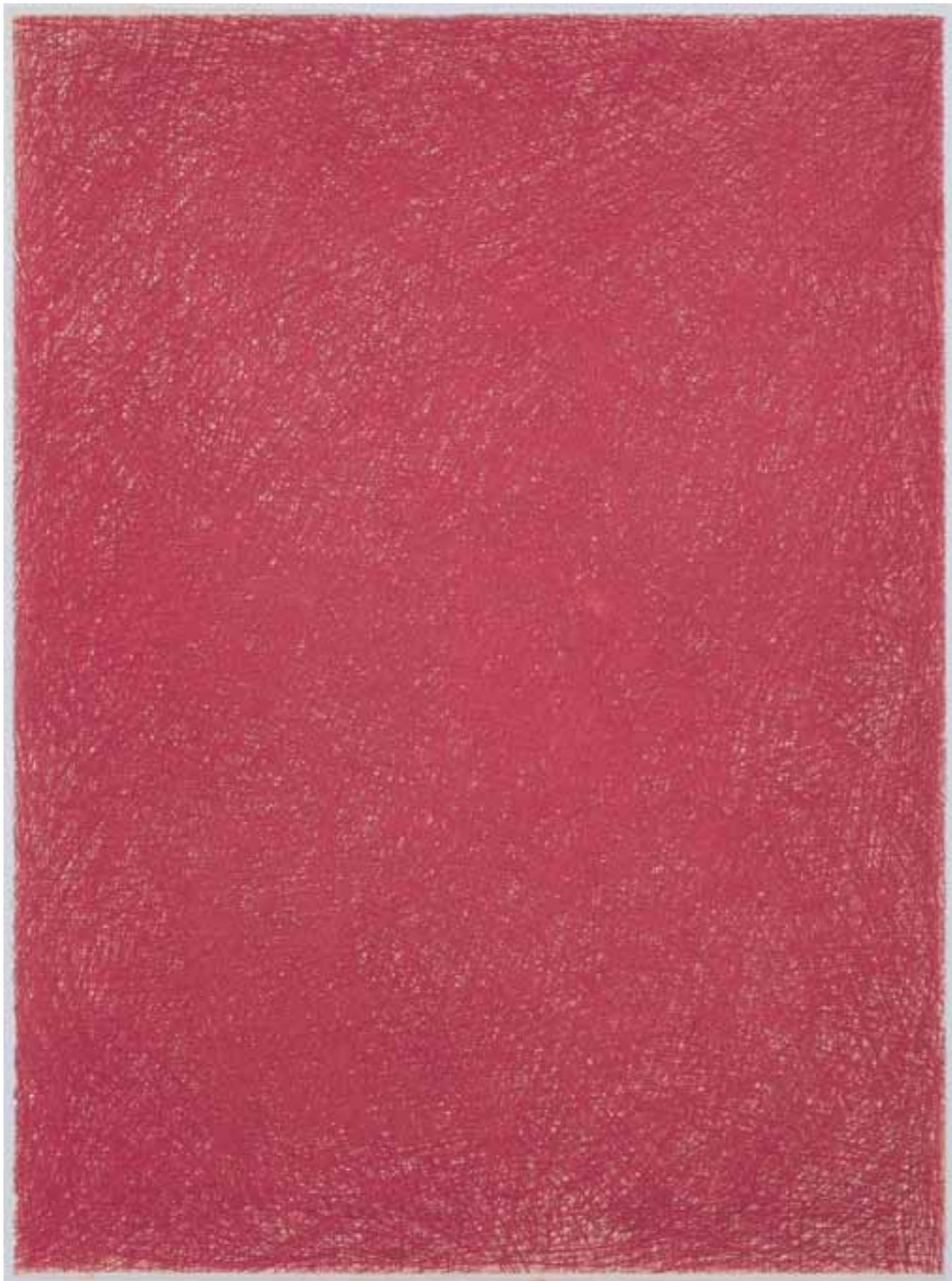


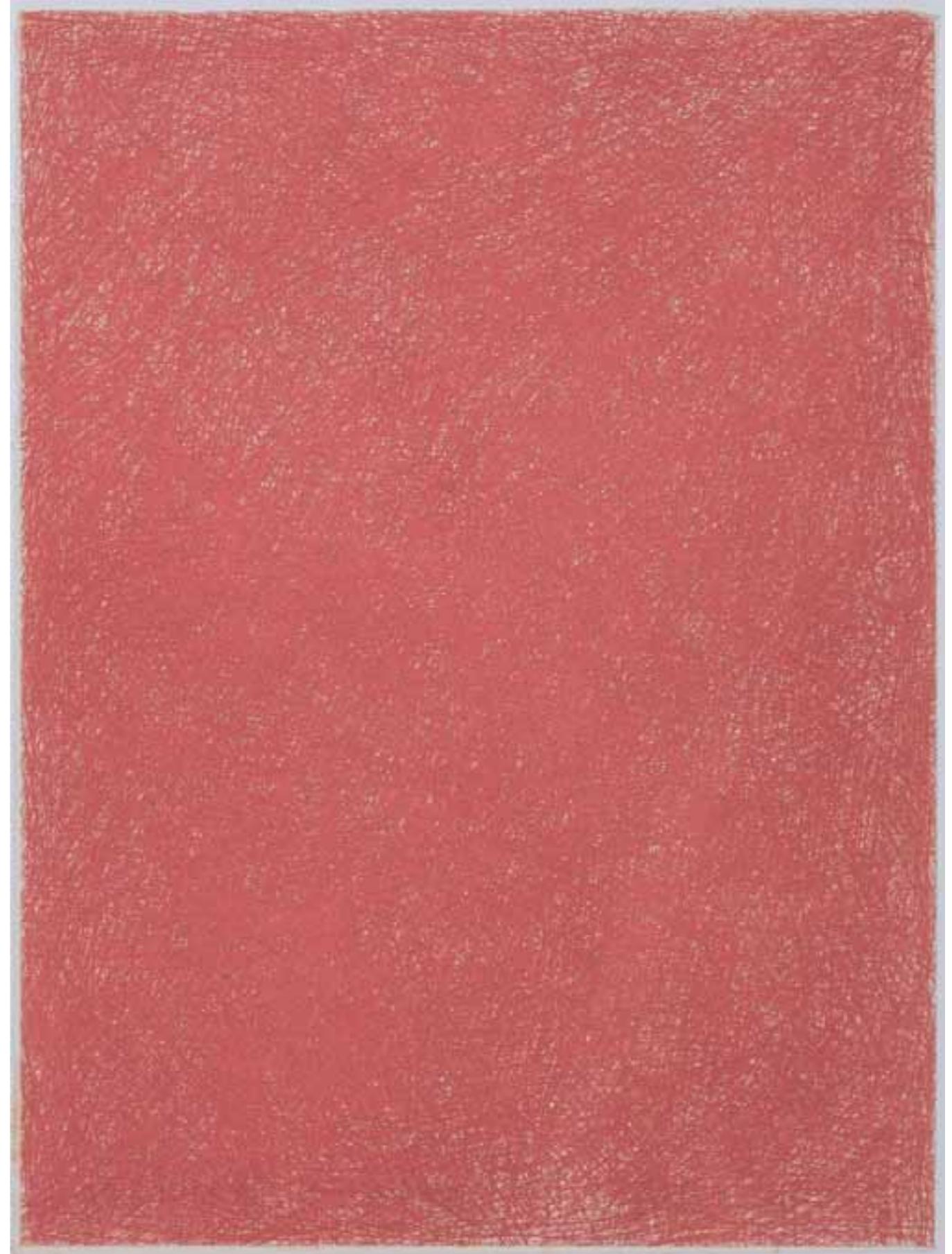
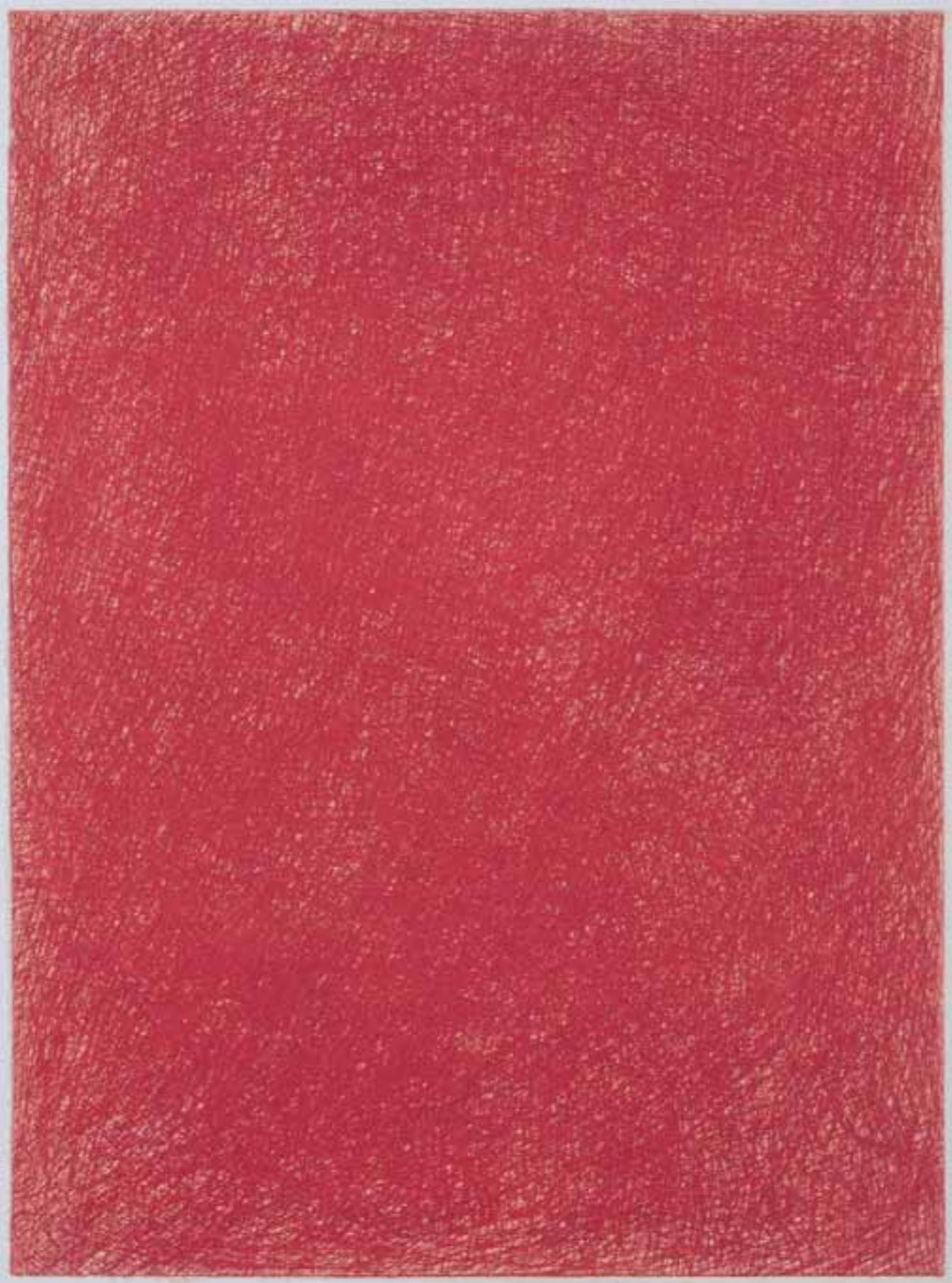


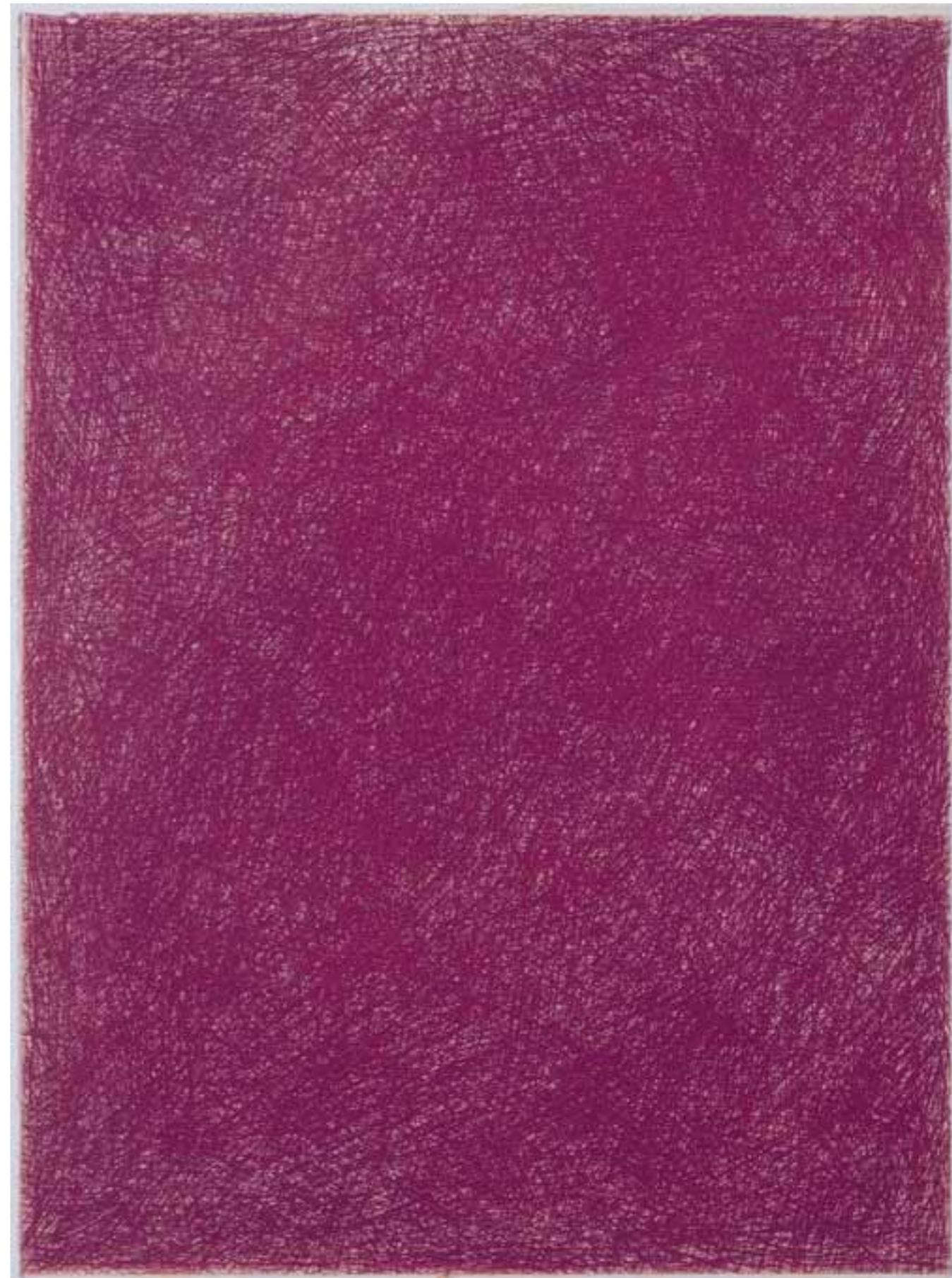
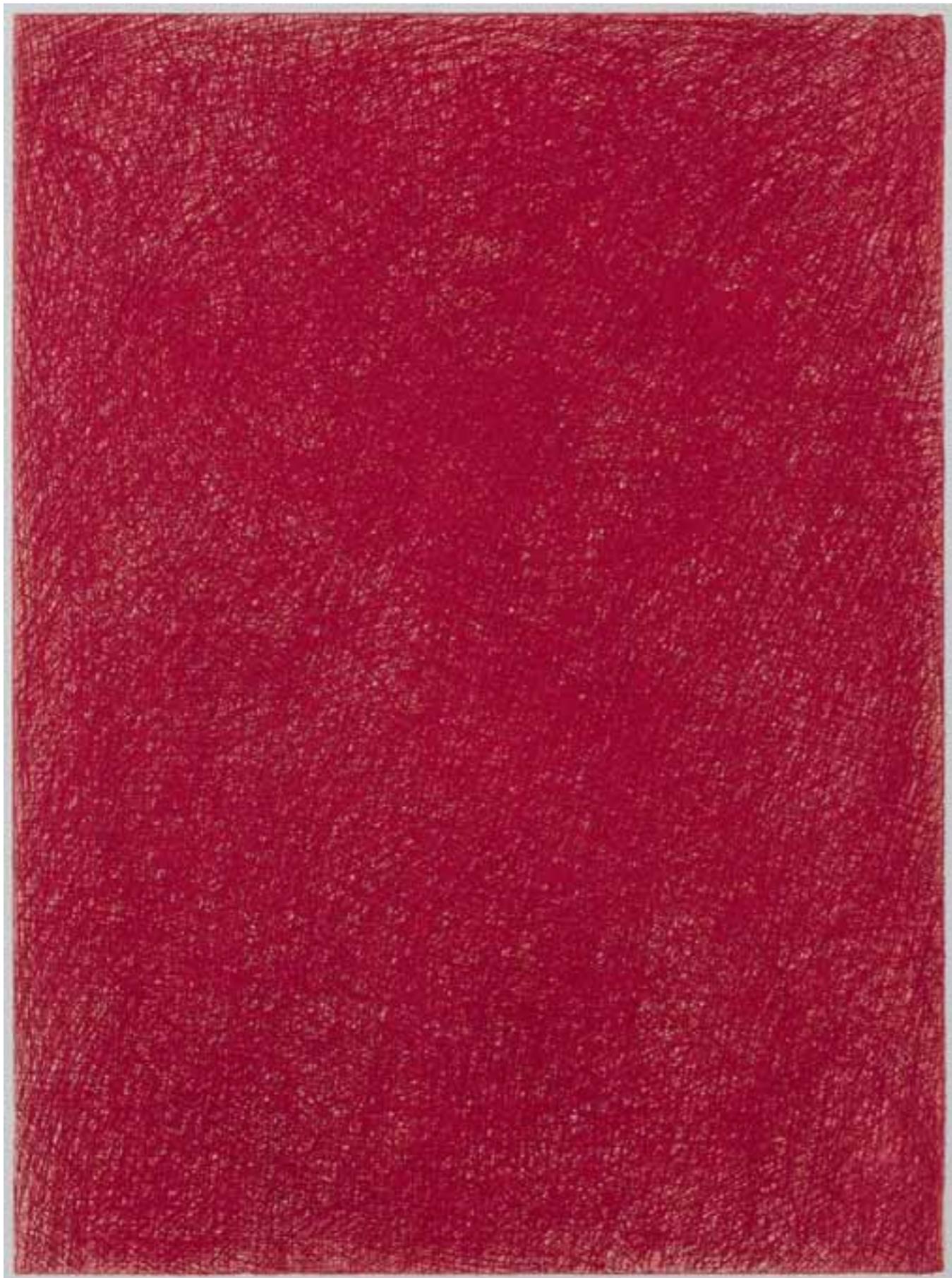


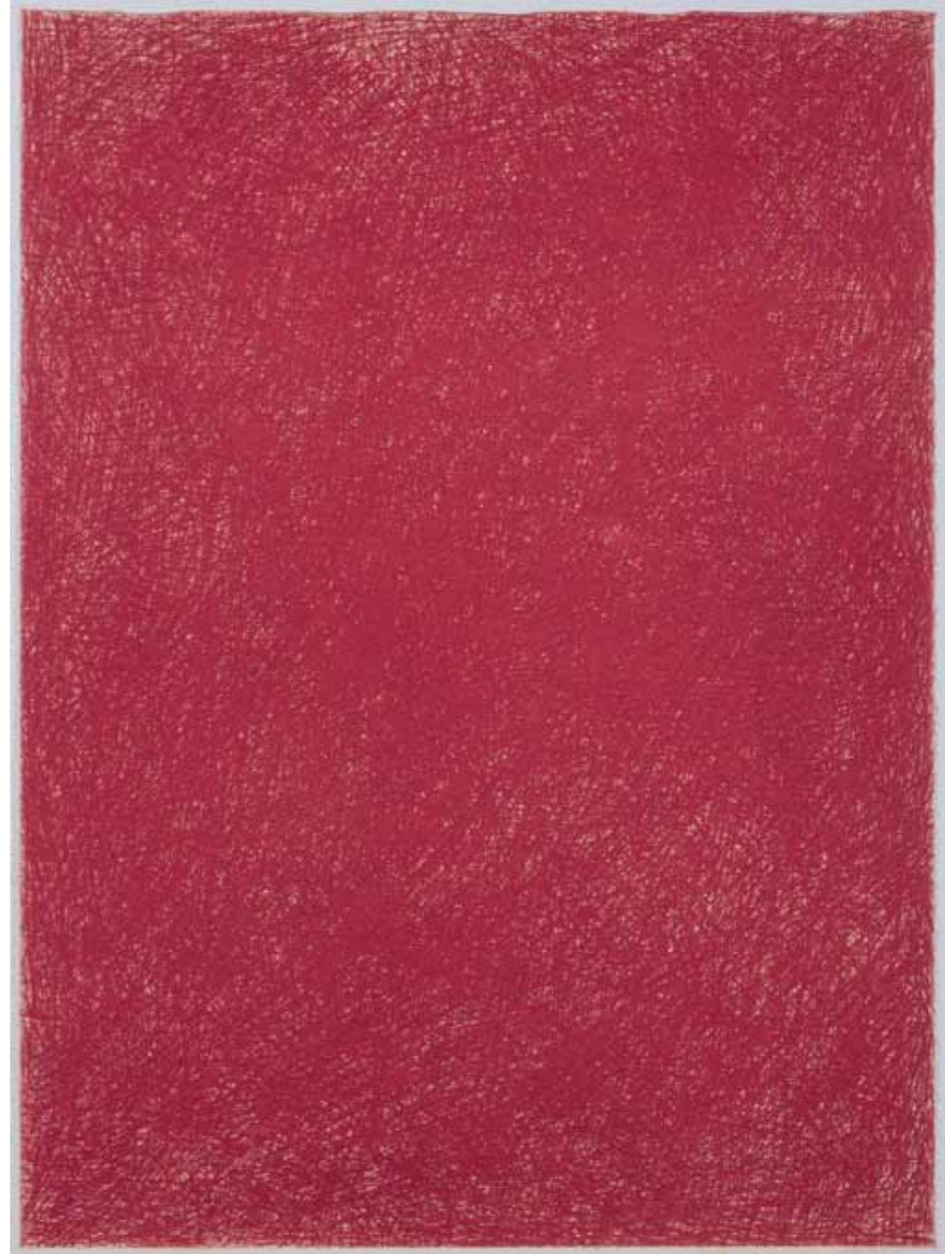
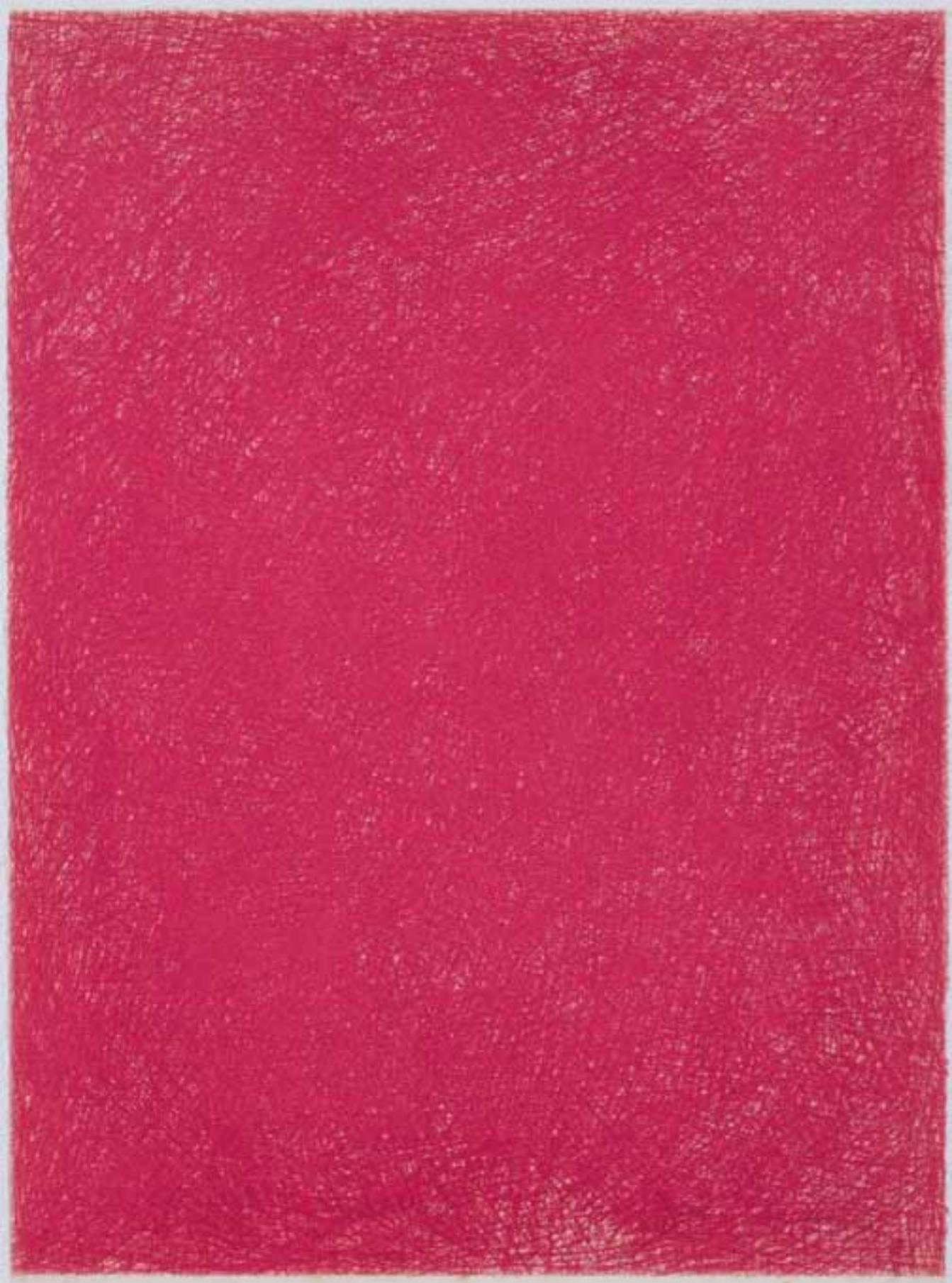


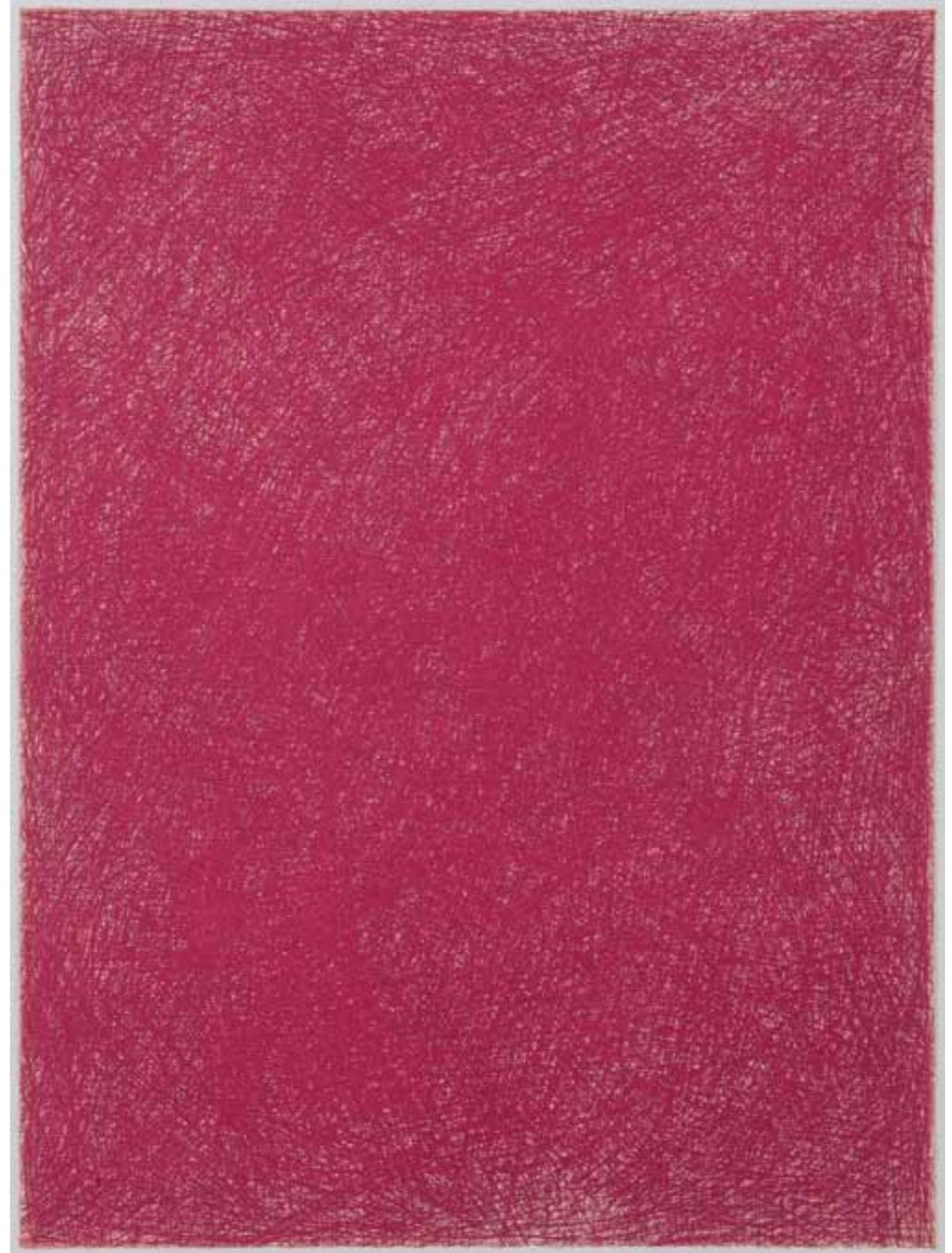
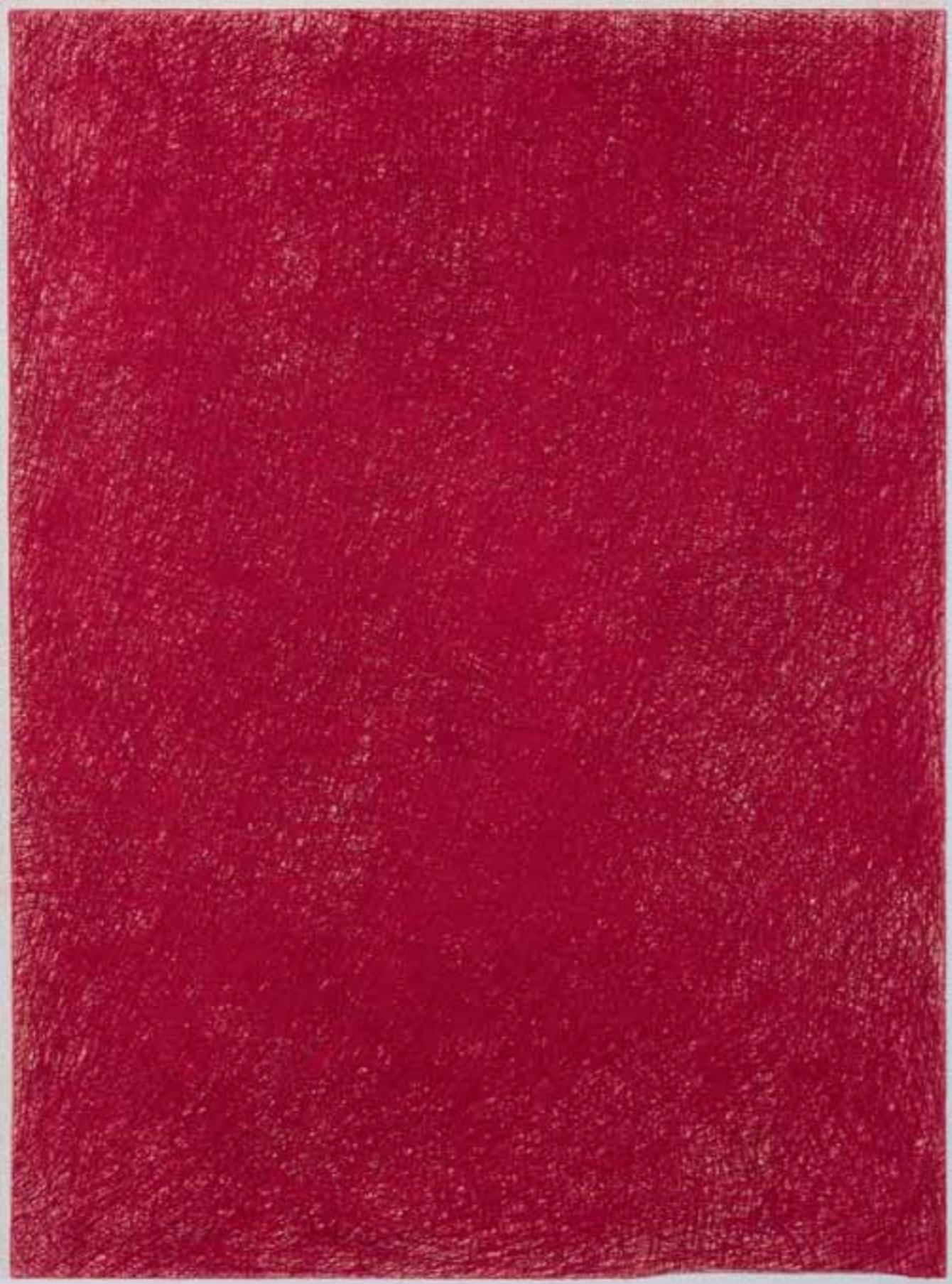








































IMBOS	1977-1978
IMBOS	1977-1978
LACTEA	1979
PO DE UM HOMEM LIVRE	1978
ROS E UMA PAGINA	1980
CO DE IDEIAS	1981
PARA	1982
RO E O QUADRADO	1982
SO	1983
ES LUMINOSAS	1983
SARES	1983
SARES	1983
NOS O'PERA	1991
ES	1991-1992
BLUES	1993
BLUES	1993
ARNAS	1994
AS	1994
HIOS	1995
ACOS	1994
DIOLUCOS	1995

**ESCRITOS**

*WRITINGS*

**DESENHOS**

*SKETCHES*

**MONTAGEM**

*SETTING UP*

## A NEGRA THE BLACK WOMAN, 1997

filó de náilon e estrutura de ferro sobre rodas, 330 x 200 x 200 cm  
nylon tulle and iron structure on wheels, 330 x 200 x 200 cm

Existe uma relação desta negra com *A negra* da Tarsila, mas essa relação não foi armada antecipadamente. Elas não se aproximam pelos aspectos formais, nem andam juntas no mesmo espaço. Apropriiei-me do nome para repensar meu trabalho em chave histórica. Um *ready-made* para o título, uma espécie de duto temporal para o nosso modernismo.

*A NEGRA*, de minha autoria, é um objeto-montagem em ferro e tule de náilon preto, armado sobre rodas, que possibilita o seu deslocamento ao longo da avenida, no asfalto; vejo-o também como objeto-imagem, que se mistura ao movimento da rua, dos carros, dos sons e ruídos, das luzes dos edifícios, das lojas, dos anúncios; é ainda objeto-desejo, que contracenava com a cidade mutante dos transeuntes – atravessar, voltar, passear, ir e vir, retornar.

A figura d'*A negra* de Tarsila é território-cor, casa-forma, corpo-pintura na quase total extensão do quadro. Ela é a ala de frente, o samba-enredo, a porta-bandeira, o mestre-sala, o destaque e o carro alegórico, tudo ao mesmo tempo, no desfile de um Brasil que se pretendia moderno e olhava para suas raízes em lições de uma escola de samba. Mas, enquanto na obra antológica de Tarsila, a negra aparece como um corpo sem veste, só superfície, no meu trabalho, a figura fantasmática negra é um corpo vazio, com a sua vestimenta de tule.

*There is a correlation of A NEGRA with Tarsila's A Negra, but this correlation has not been previously arranged. They are not related for their formal aspects, nor do they move together in the same space. I have appropriated the name to rethink my work with a historical note. A ready-made work for the title, a kind of temporal duct into our modernism.*

*A NEGRA, of my authorship, is an object-assembly in iron and black nylon tulle, set upon wheels, which enable its displacement along the avenue, on the asphalt; I also think of it as an object-image, that mingles with the movement of streets, of cars, of sounds and noises, of building lights, of stores, of ads; it is also an object-desire, that acts with the mutating city of passersby – crossing, wandering, walking, going back and forth, returning.*

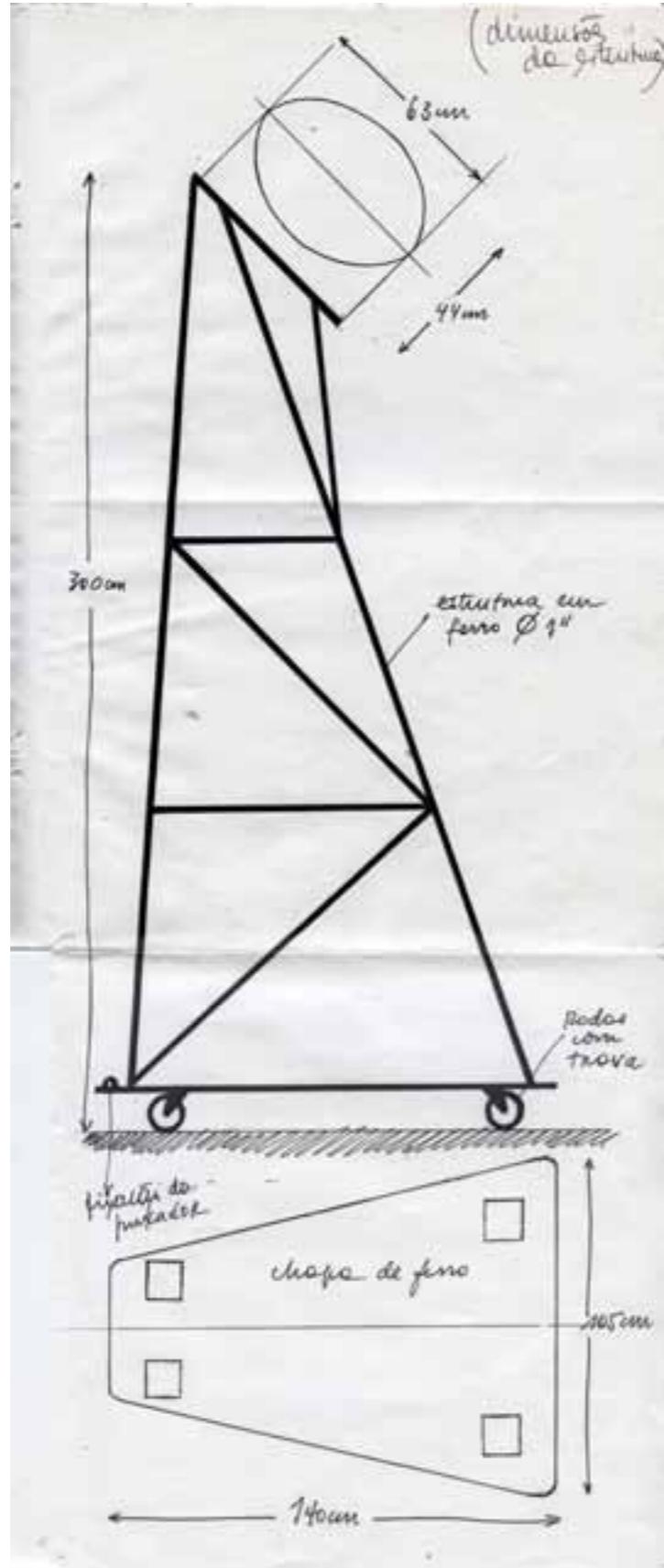
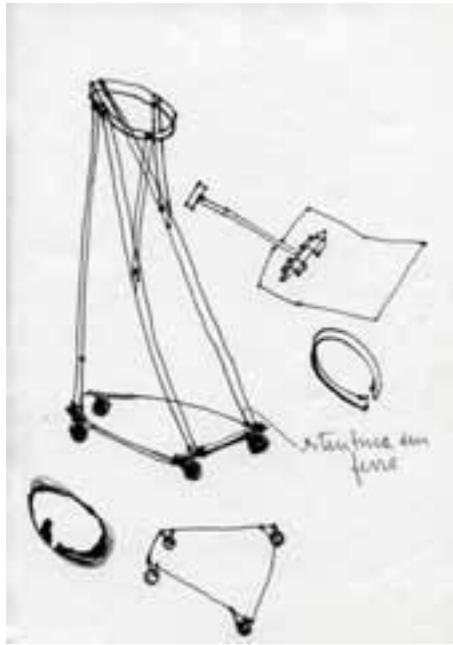
*The figure of Tarsila's A Negra is territory-color, house-form, body-painting almost throughout the picture. She is the opening wing, the theme song, the female flag holder, and the first dancing master, the highlight and the float, everything at the same time, in the parade of a Brazil that intended to be modern and looked at its roots in lessons from a samba school. But whilst in Tarsila's anthological work, the black woman features as a body with no clothes, only surface, in my work, the black phantasmatic figure is an empty body, with her tulle garment.*



Tarsila do Amaral  
estudo para *A negra*  
study for *The black woman*, 1923



Anotações para o projeto / Project notes



Anotações para o projeto / Project notes

À direita / Right:  
 A NEGRA / THE BLACK WOMAN  
 Av. Paulista, São Paulo / Paulista Avenue, São Paulo  
 Exposição / Exhibition  
 Diversidade da Escultura Brasileira Contemporânea,  
 Itaú Cultural, 1997

**FECHE A PORTA** *CLOSE THE DOOR*, 1997

barras de ferro articuladas, cera e grafite, dimensões variáveis  
*hinged framework of iron bars, wax and graphite, variable dimensions*

Estes artefatos mecânicos fizeram parte de uma instalação realizada no Centro Cultural São Paulo, em 1997, intitulada *FECHE A PORTA*. São 18 ao todo e foram montados lado a lado nas paredes de uma grande sala com cerca de 200 m<sup>2</sup>.

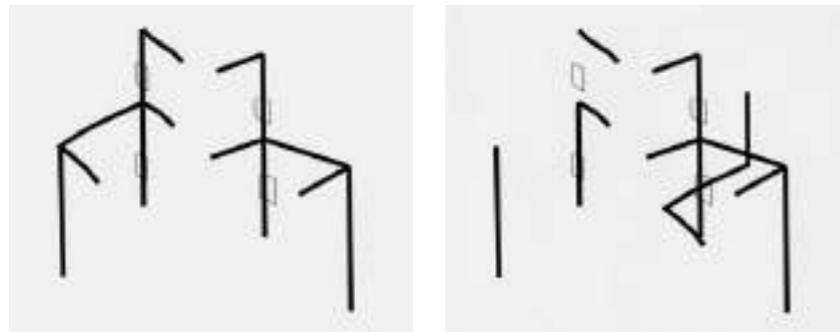
As peças são construídas com barras cilíndricas de ferro e se compõem de duas metades rigorosamente simétricas e espelhadas que se articulam à parede por meio de dobradiças. Juntas, as duas peças formam no espaço um desenho esquemático que lembra a estrutura de uma cadeira; quando as giramos, desfaz-se a unidade e as hastes metálicas podem engendrar outras formas e outros significados.

A dobradiça é uma máquina simples que permite facilmente reverter uma representação do poder, tal como a forma-cadeira, em um conjunto agressivo de vergalhões.

*These mechanical artifacts were part of an installation produced at the Centro Cultural São Paulo, in 1997, entitled **FECHE A PORTA**. Altogether, there are 18 of them, and they were set up side-by-side along the walls of the large room of approximately 200 m<sup>2</sup>.*

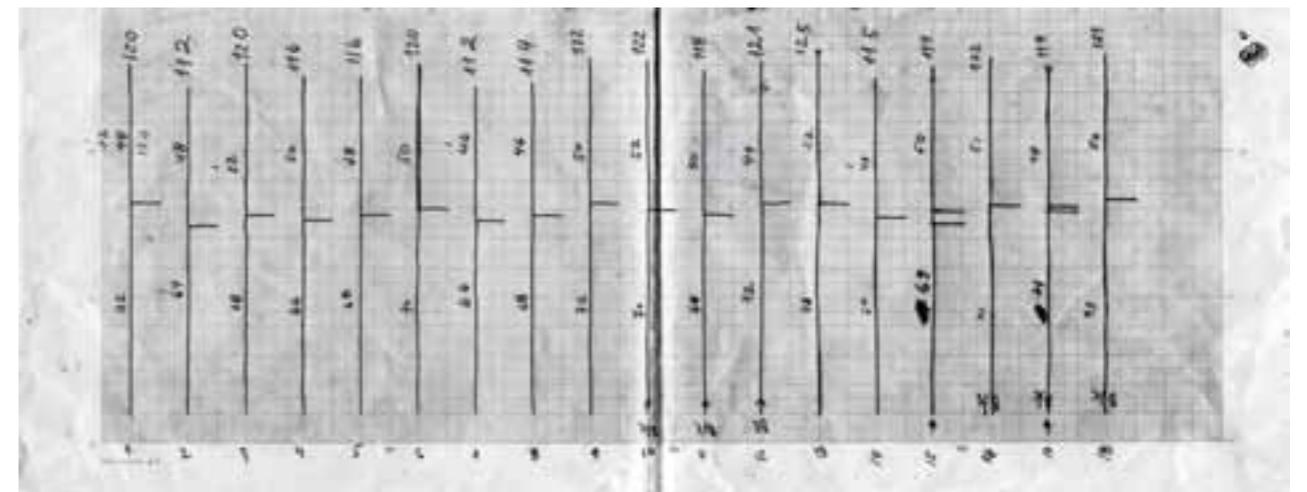
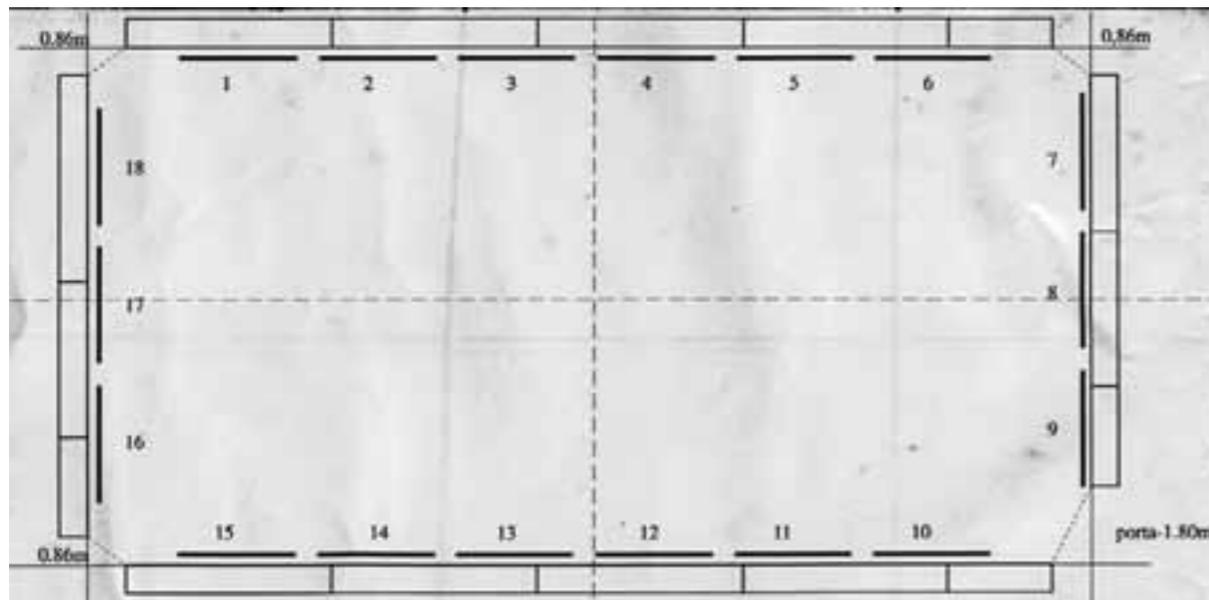
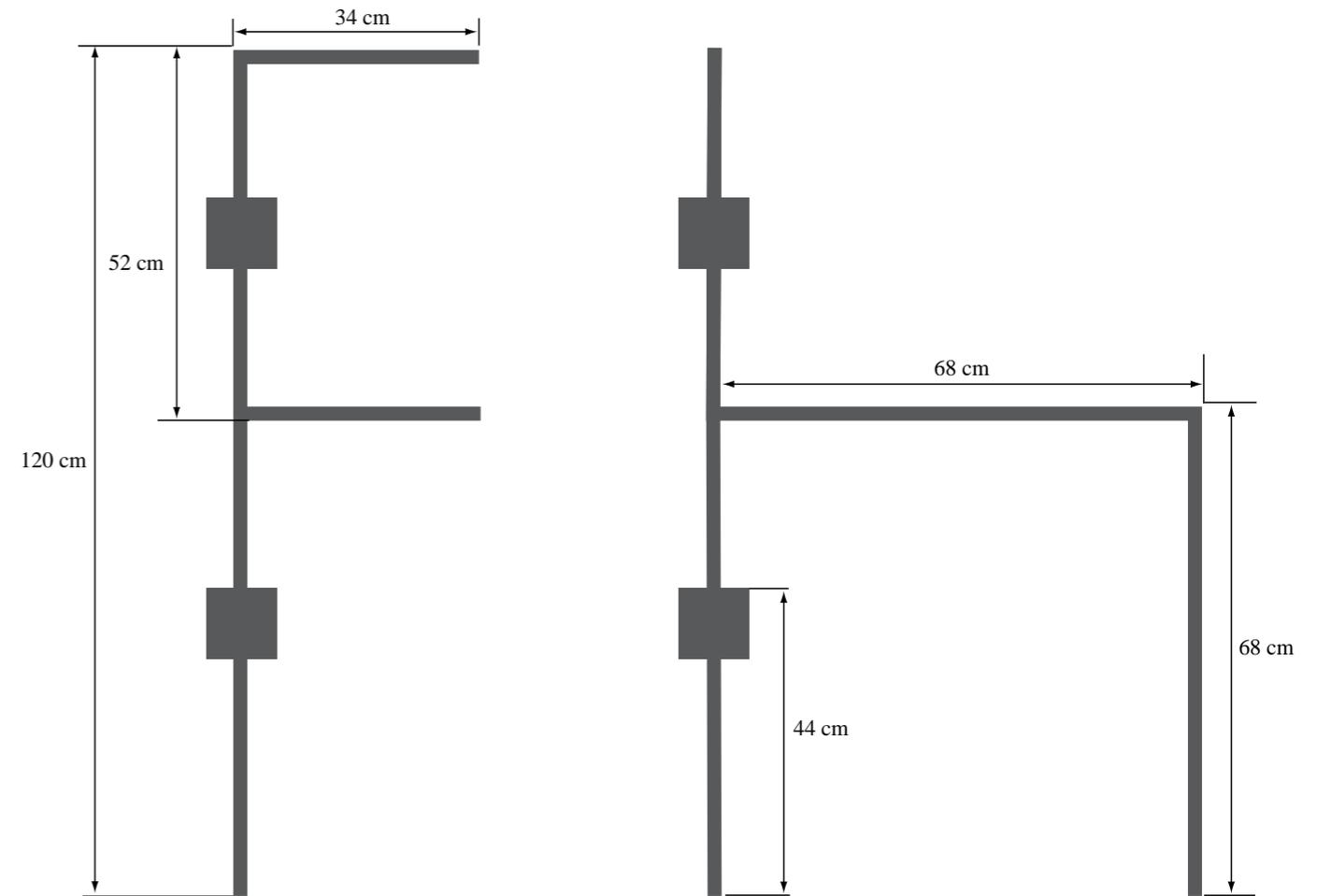
*The pieces are constructed out of cylindrical iron bars and are composed of two rigorously symmetrical, mirrored halves, which articulate with the wall by means of hinges. Together, the two pieces form a schematic 3-D drawing that is reminiscent of the structure of a chair; when we pivot them, the unity is broken down and the metallic bars can give rise to other shapes and other meanings.*

*The hinge is a simple machine that allows for the easy reversal of a representation of power, as in this shape-chair, in an aggressive set of metal bars.*



Anotações para o projeto  
*Project notes*

Esquema de montagem  
*Setting up scheme*  
 Centro Cultural São Paulo, 1997



Projeto e anotações para a instalação / *Project and installation notes*

## CARIMBOS RUBBER STAMPS, 1977 - 1978

carimbos de borracha sobre papel, dimensões variáveis  
rubber stamping on paper, variable dimensions

O trabalho *CARIMBOS* foi apresentado em 1978 no Gabinete de Artes Gráficas, em São Paulo, numa mostra individual que trazia o mesmo título. O trabalho se compunha de quatro séries, cada uma compreendendo 20 trabalhos, em papel, de 70 x 100 cm.

*Manchas*, *Rabiscos*, *Pinceladas* e *Linhas* eram as denominações das séries.

As imagens que deram origem aos carimbos foram obtidas pelo recorte de certos componentes que aparecem freqüentemente em quaisquer desenhos. Assim, manchas, rabiscos, pinceladas e traços foram isolados e retirados de seu contexto original onde funcionavam como meios de expressão, para se tornarem elementos puros, signos gráficos independentes. Destacados, foram, a seguir, fabricados em borracha e montados em madeira, como carimbos convencionais.



Com eles, concebi novos desenhos, apresentados ao modo de exercícios de caligrafia, segundo repetição uniforme e sistemática de uma mesma imagem/carimbo sobre o papel. Cada um substituiu o gesto sensível e artesanal pela carimbada mecânica, num golpe serial. Arte fabricada.

*The work CARIMBOS was presented in 1978 at the Gabinete de Artes Gráficas, in São Paulo, at a solo show of the same title. The work is composed of four series, each with 20 works, on paper, each sheet measuring 70 x 100 cm.*

*The names of the series were Manchas, Rabiscos, Pinceladas e Linhas [Spotches, Scribbles, Brushstrokes and Lines].*

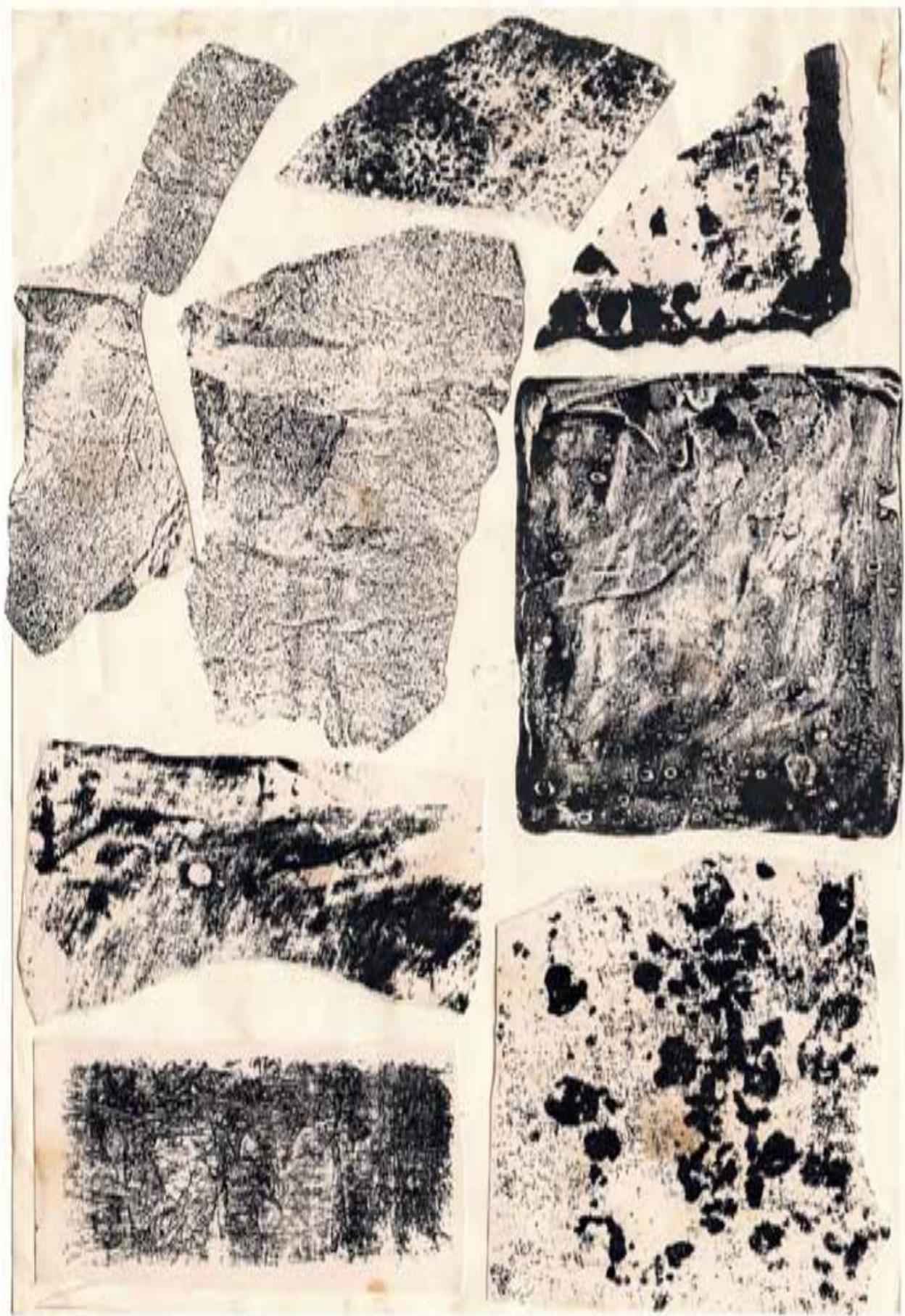
*The images that gave rise to the stamps were obtained through the cutting out of certain components that appear frequently in drawings generally. Spotches, scribbles, brushstrokes and lines were isolated and removed from their original context where they functioned as means of expression, to become pure elements, independent graphic signs. They were highlighted and then copied in relief on rubber sheets and then mounted on wood, like conventional rubber stamps.*



*With them, I conceived new drawings, presented like calligraphy exercises, with the uniform and systematic repetition of the same image/stamp on the paper. In each of them, the sensitive and artisanal gesture was substituted by mechanical stamping, in a series of impacts. Manufactured art.*

Próximas páginas: desenhos das séries *Pinceladas*, *Manchas* e *Rabiscos*.  
Next pages: sketches for the *Brushstrokes*, *Blots* and *Scribbles* series.





**PENSAS, ACHAS, PODE, GOSTO** YOU THINK, YOU FIND, YOU CAN, I LIKE, 1996

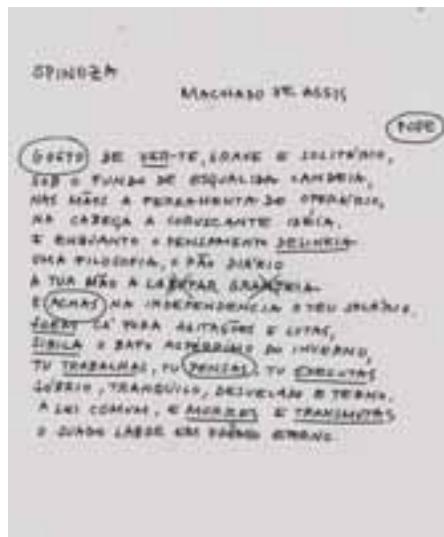
20 monotipias sobre tecido, 41,5 x 30 cm (cada)  
20 monotypes on fabric, 41.5 x 30 cm (each)

O conjunto de monotipias com as letras G-O-S-T-O-A-C-H-A-S-P-O-D-E-P-E-N-S-A-S foi feito como estudos preliminares para a instalação, apresentada na Casa das Rosas, em 1996, como parte da exposição “Utopia”.

Meu projeto partiu do soneto “Spinoza”, de Machado de Assis. O poeta e o filósofo atravessam meu trabalho. É com eles que eu quero conversar de utopias.

The set of monotypes with the letters G-O-S-T-O-A-C-H-A-S-P-O-D-E-P-E-N-S-A-S were made as preliminary studies for the installation, presented at Casa das Rosas, in 1996, as part of the exhibition “Utopia”.

My project was based on the sonnet “Spinoza”, by Machado de Assis. The poet and the philosopher pervade my work. It is with them that I want to talk about utopias.



Manuscrito do poema / Poem manuscript



Vista da instalação / Installation view  
Casa das Rosas, São Paulo, 1996

UTOPIA = ACONTECIMENTO = AÇÃO = VERBO

Destaco no poema os 13 verbos: gosto, ver, delinea, labutar, granjeia, achas, soem, sibila, trabalhas, pensas, executas, morres, transmutas. Acrescento pode. Descarto labutar e granjeia.

Com gosto, achas, pensas e pode afirmo a luminosidade nos letreiros “voadores” de neon. Com ver, delineia, soem, sibila, trabalhas, executas, morres e transmutas organizo pares de sentido e os recorto no pano branco do chão.

UTOPIA = HAPPENING = ACTION = VERB

In the poem I highlight the 13 verbs: gosto, ver, delineia, labutar, granjeia, achas, soem, sibila, trabalhas, pensas, executas, morres, transmutas [I like, to see, he delineates, to struggle, to cultivate, you find, they sound, he sibilates, you work, you think, you execute, you die, you transmute]. I then add pode [you can]. I discard labutar and granjeia.

With gosto, achas, pensas and pode I affirm the luminosity in the neon signs. With ver, delineia, soem, sibila, trabalhas, executas, morres and transmutas I organize pairs of meaning and cut them out of the white cloth on the floor.

À direita: anotações do projeto  
Right: project notes



## FIGURANTES EXTRAS, 2015

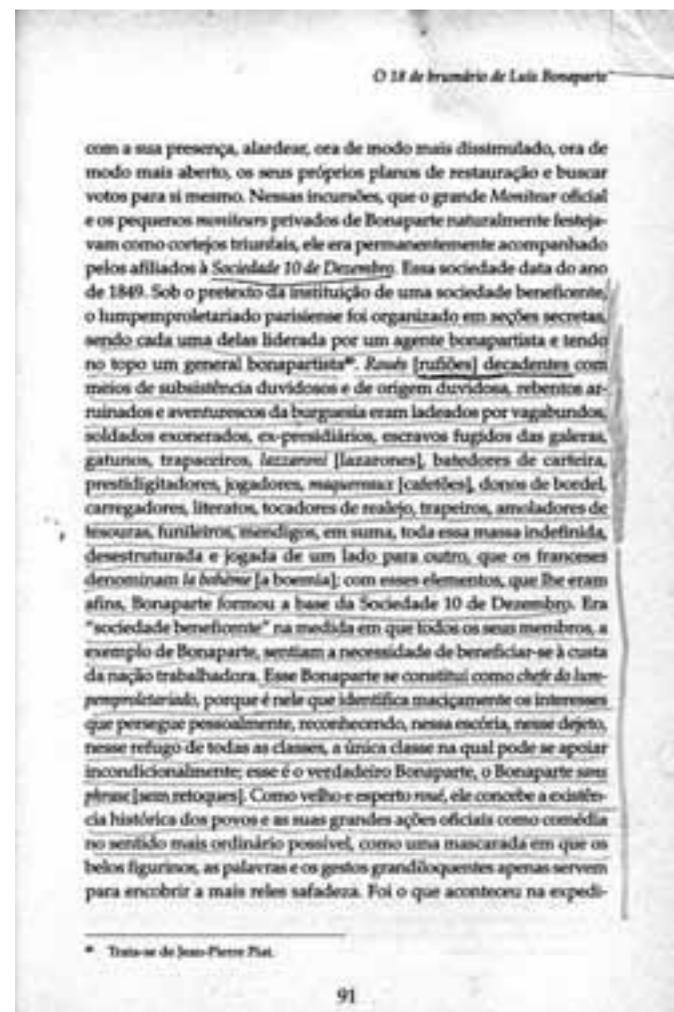
25 placas de ferro esmaltado, 20 x 45 cm (cada)  
25 enameled metal signs, 20 x 45 cm (each)

O conjunto de placas apresenta um cortejo insólito de dúbias figuras. São aquelas listadas por Marx, em *O 18 de brumário de Luís Bonaparte* (1852), como membros da *Sociedade 10 de Dezembro*, constituída de biscateiros, arrivistas, herdeiros arruinados, vagabundos e desocupados de toda ordem.

Em cada uma das placas metálicas esmaltadas, enfileiradas “ombro a ombro”, desfilam batedores de carteira, ex-presidiários, vigaristas, rufiões decadentes e muitos outros... O resgate desse grupo peculiar de ativistas políticos reatualiza outros grupos que vieram na sua esteira, e aponta para tantos mais em circulação nas cidades contemporâneas.

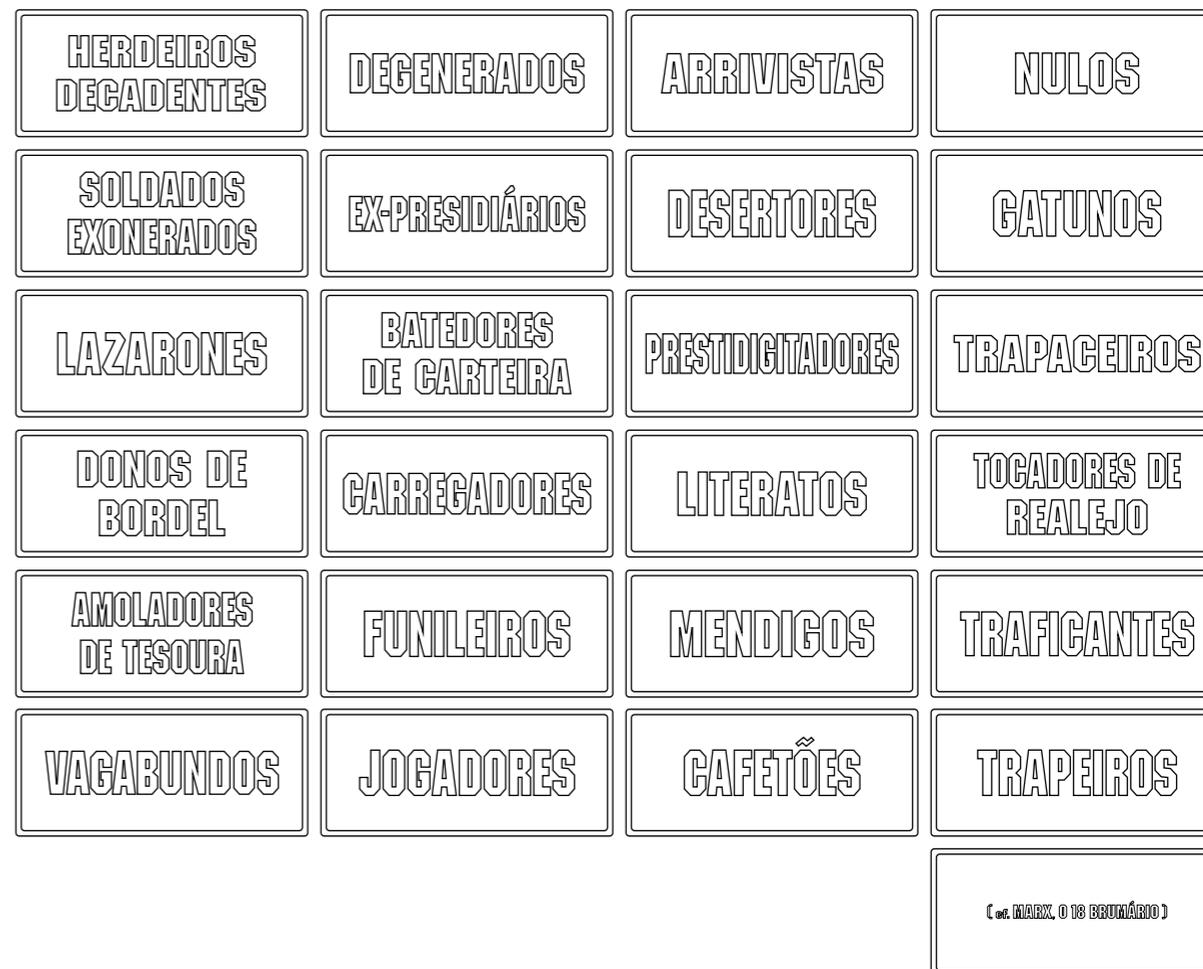
*The set of signs presents an uncommon procession of dubious figures. They are the ones listed by Marx in The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte (1852), as members of the Society of December 10, made up of odd jobbers, social climbers, bankrupt heirs, vagabonds and all sorts of shiftless idlers.*

*Each of the enameled metal signs, lined up “shoulder to shoulder,” denotes a member of the parade of pickpockets, ex-convicts, swindlers, decadent ruffians and many others... The recovery of this peculiar group of political activists reactualizes other groups that came in the wake of this one, and points to the great many more in circulation in the contemporary cities.*

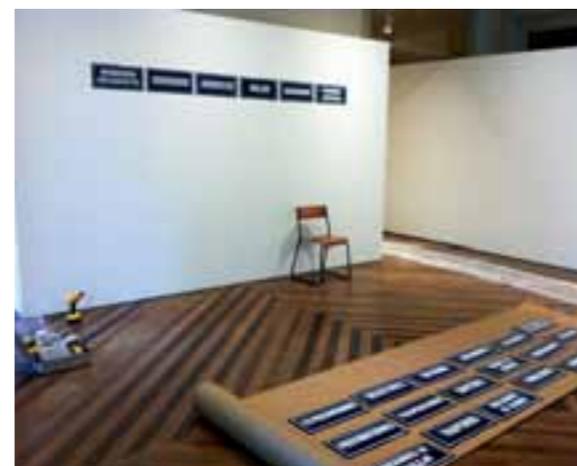


Placas de ferro esmaltadas / Enameled metal signs

Anotações da artista no livro de Karl Marx, *O 18 brumário de Luís Bonaparte*, editora Boitempo, 2011.  
Annotations made by the artist on Karl Marx's *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, Publisher: Boitempo, 2011.



Estudo de montagem / Setting up study



Montagem / Setting up, Chácara Lane, 2016.

## COMEDOR DE LUZ *LIGHT EATER*, 1999

ferro e lâmpadas fluorescentes, dimensões variáveis  
*Iron beams and fluorescent lights, variable dimensions*

Este trabalho é um objeto feito de barras de ferro e luz fluorescente, composto por diferentes partes articuladas entre si. Por isso, o dobrar e desdobrar dessas partes fará com que ele se desenhe de diferentes maneiras sobre o chão, encostado em um canto ou apoiado na parede.

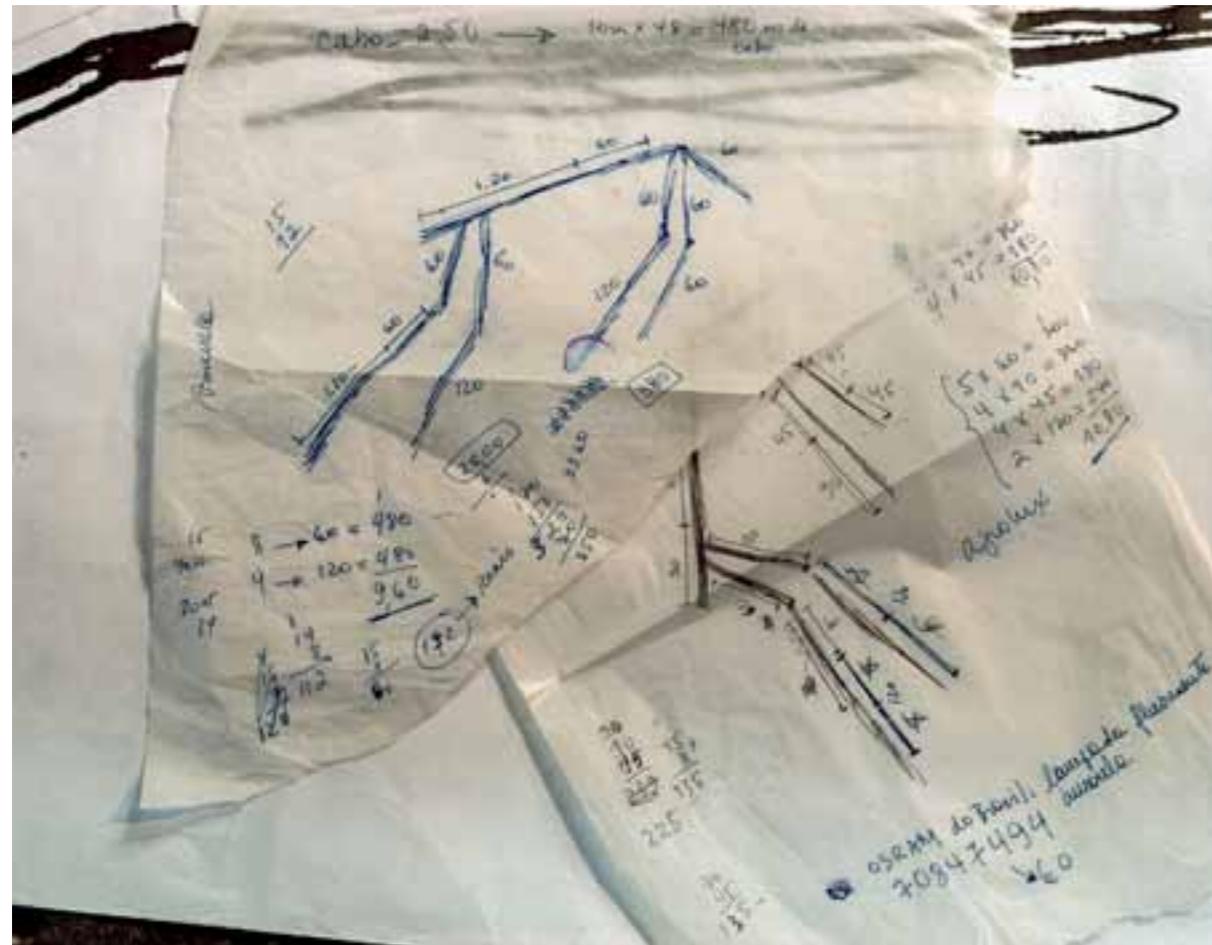
Sua primeira configuração poderá talvez indicar um antropomorfismo, mas ele é também um bicho ou um vegetal.

Operações do movimento e do olhar fazem dele um híbrido de luz e máquina, animal e planta, homem e figura desenhada.

*This work is an object made of iron beams and fluorescent lights, composed of different inter-articulated parts. The folding and unfolding of these parts makes different drawings on the floor, leaning in a corner, or supported on a wall.*

*Its first configuration might indicate an anthropomorphism, but it is also an animal or plant.*

*Operations of movement and perception transform it into a hybrid of light and machine, animal and plant, man and drawn figure.*



Anotações para o projeto / *Project notes*

À direita: montagem, Itaú Cultural, São Paulo, 1999  
*Right: setting up, Itaú Cultural, São Paulo, 1999*



## ARTE À MÃO ARMADA ART ARMED ROBBERY, 2009 / 2016

cartaz, 60 x 42 cm

poster, 60 x 42 cm

Este trabalho foi originalmente concebido para a Galeria Cilindro, uma espécie de totem situado na Praça Clementino Procópio, em Campina Grande, Paraíba. Tratava-se de um projeto idealizado pelo artista Júlio Leite, que periodicamente convidava um artista para expor um trabalho em papel, colado como um lambe-lambe na parte externa do cilindro.



Montagem / Setting up  
Galeria Cilindro, 2009.

*This work, originally conceived for Galeria Cilindro, was a sort of totem sign located in Clementino Procópio Square, in Campina Grande, Paraíba. It was a project conceived by artist Julio Leite, who would periodically invite an artist to show a work on paper, glued like a wall poster onto the outer surface of a cylinder in the square.*

Só que o cilindro era, na verdade, o envoltório de uma caixa eletrônico do Banco do Brasil, uma casca que protegia “uma máquina de fazer dinheiro”. A pretexto de serviços à população, ela servia principalmente como um campo publicitário, ou melhor, era “um assalto” publicitário de grande impacto visual, com o logotipo do banco pintado no alto de uma coluna metálica amarela.

Visual e conceitualmente estavam dados os elementos para minha intervenção. Realizei meu trabalho, fazendo reverberar as palavras “arte” e “assalto” dialeticamente uma sobre a outra. Na conhecida frase “assalto à mão armada”, substituí a palavra “assalto” pela palavra “arte”, desenhando-as com letras pretas sobre um fundo amarelo, garranchos como aqueles das pichações nos muros que vemos todos os dias, e que simbolizam, elas também, um assalto simbólico à propriedade privada.

Vale notar que ARTE À MÃO ARMADA, escrita assim em letra de forma, é menos do que quando escrita à mão. A ferramenta do artista para enfrentar o mundo é a mão armada.

*Except that the cylinder was actually the outer walls of an ATM booth of Banco do Brasil, a shell that protected “a money-making machine.” Under the guise of a structure that provided services to the population, it actually served mainly as an advertisement, that is, it was an advertising “assault” of great visual impact, with the bank’s logotype painted at the top of a yellow metallic column.*

*The elements for my intervention were thus given visually and conceptually. I produced my work, making the words “arte” [art] and “assalto” [assault] reverberate dialectically over one another. In the well-known phrase “assalto à mão armada” [assault at gunpoint] I substituted the word “assalto” by the word “arte,” drawing them with black letters on a yellow background,” hastily written like the letters of the tagging/graffiti that we see on city walls every day, which also symbolize a symbolic assault on private property.*

*It is worth noting that ARTE À MÃO ARMADA, written like this in printed, capital letters is less than when it is written by hand. The tool the artist uses to confront the world is the armed hand.*



Produção dos cartazes / Production of the posters  
Gráfica Cinelândia, São Paulo, 2016.

## ESCUTA LISTEN, 2001 / 2016

intervenção com papel kraft  
intervention with kraft paper

ESCUTA foi feita pela primeira vez em 2001, como parte de um projeto educativo do Sesc/Senac para a televisão. Tratava-se de um programa de visitas aos ateliês de artistas para mostrar seus espaços, instrumentos e processos de trabalho.

Naquela ocasião, me pareceu que tudo aquilo não era senão uma encenação do fazer artístico e que, naqueles termos, o artista apareceria como falso personagem de si mesmo. Argumentei como pude, mas o formato geral já tinha sido decidido e não foi possível mudar.

Propus então que documentassem um trabalho “de verdade”, ou seja, um trabalho que se mostrasse em seu processo real, abrangendo erros e acertos, perguntas, desvios e improvisações.

A proposta foi, assim, revestir inteiramente o espaço interno do meu ateliê (e isso incluía utensílios, mesas, cadeiras, estantes, portas, janelas, teto e chão) com um papel de embrulho qualquer, e que tal trabalho fosse documentado pela equipe de filmagem.

Assim foi feito. Durante vários dias, eu e mais três assistentes\* trabalhamos intensamente para cobrir cada detalhe do espaço do ateliê com papel kraft; a cada dia, o processo ia sendo registrado em vídeo.

No fim, pudemos nos surpreender alegremente dentro daquela cápsula ocre, iluminada pela luz filtrada das janelas e claraboias empapeladas – quase uma paisagem de desertos, montanhas e cordilheiras imaginárias.

\* Natalie Roth, Marcelo Berg e Vivian Lazzareschi fizeram parte da equipe de trabalho em 2001.



ESCUTA was made for the first time in 2001, as part of an educational project of SESC/SENAC for television. It was a program of visits to the studios of artists to show their work spaces, tools and processes.

On that occasion, it seemed to me that a lot of that was nothing but a staging of artistic practice and that, in those terms, the artist appeared as a fake character playing a role of him- or herself. I offered my best arguments, but the general format had already been decided and it was not possible to change it.

I then proposed that they document a “real” work, that is, a work that would be shown in its real process, including hits and misses, questions, detours and improvisations.

The proposal was to entirely line the internal space of my studio (and this included utensils, tables, chairs, stands, doors, windows, ceiling and floor) with the ordinary beige-colored paper used in packaging, and that the process of doing this be documented by the film crew.

That's what took place. For various days, I and three assistants\* worked intensely to cover each detail of the studio with kraft paper; each day, the process was recorded on video.

At the end, we found ourselves happily surprised inside of that ochre capsule, illuminated by the light filtering through the papered windows and skylights – nearly a landscape of imaginary mountains and deserts.

\* Natalie Roth, Marcelo Berg and Vivian Lazzareschi were part of the work team in 2001.

ESCUTA, ateliê da artista, São Paulo, 2001  
LISTEN, artist's studio, São Paulo, 2001

À direita: montagem / Right: setting up  
Chácara Lane, São Paulo, 2016



**US CARA FUGIU CORRENDO** *THE GUYS GOT AWAY RUNNING*, 2000

neon vermelho, 80 x 120 cm  
red neon, 80 x 120 cm

*US CARA FUGIU CORRENDO* é um neon que transcreve uma pichação de rua na parede do museu. O trabalho foi preparado originalmente para o Projeto Parede, do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

O texto foi trabalhado em diferentes etapas. O princípio fundamental era recortar uma memória da rua: a língua errante, uma caligrafia tribal, uma escala, os cortes, os espaçamentos... Depois, tubos de vidro foram moldados a fogo e preenchidos com gás neônio numa fábrica de letreiros; para a parede escolhi tinta industrial na cor rosa – 1422M/coral. Ao final, cada um dos “cacos de vidro” foi fixado no alto da parede, bem junto ao teto. Completadas as ligações elétricas, os garranchos pontiagudos tingiram de vermelho a parede do museu.

Ao acolher essa fala, o museu se abriu por um momento às relações passageiras da rua.

*US CARA FUGIU CORRENDO* is a neon-light work that transcribes a tagging/graffiti phrase found in the streets, bringing it to the wall of the museum. The work was prepared originally for the Projeto Parede, of the Museu de Arte Moderna de São Paulo.

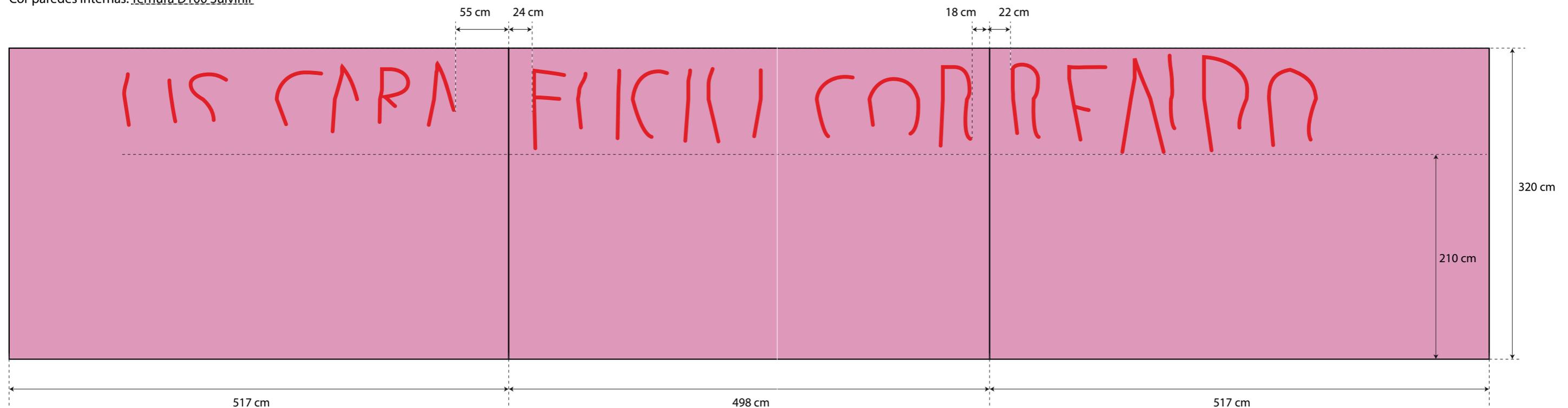
The text was worked on in different stages. The fundamental principle was to obtain a slice of memory from the street: slang speech, tribal calligraphy, a certain scale, the cuts, the spacings... Later, glass tubes were molded in a flame and filled with neon gas in a sign factory; for the wall I chose industrial paint in the color pink – 1422M/coral. Finally, each one of the “glass shards” was attached high on the wall. The electrical connections were made, and the angular, hastily written letters bathed the museum wall in a pink glow.

By hosting this speech, the museum was opened for a moment to the fleeting relations of the street.



À direita: Montagem / Right: Setting up  
Abaixo: Esquema de montagem / Above: Setting up scheme  
Chácara Lane, 2016

Cor paredes internas: Ternura D100 Sulvinil



## EU SOU DOLORES / I AM DOLORES, 2002 / 2016

314 lâmpadas tubulares de LED e estrutura metálica, 1.900 x 140 cm  
314 LED lighting tubes and metal structure, 1.900 x 140 cm

*EU SOU DOLORES* é a luz vermelha que faz ecoar as terras baixas da enorme cidade. Traço de união ou, quem sabe, disjunção entre o pessoal e o plural, o de dentro travestido no de fora, o menor no maior possível.

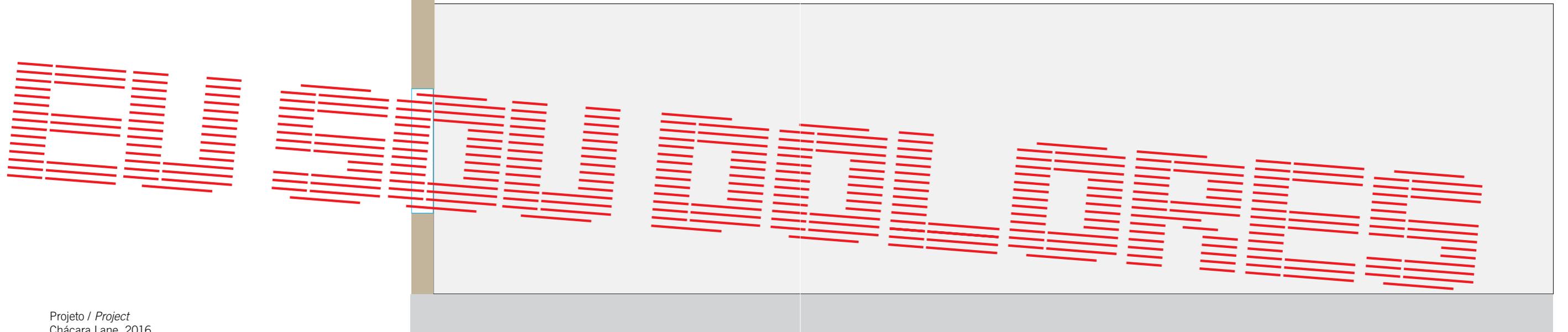
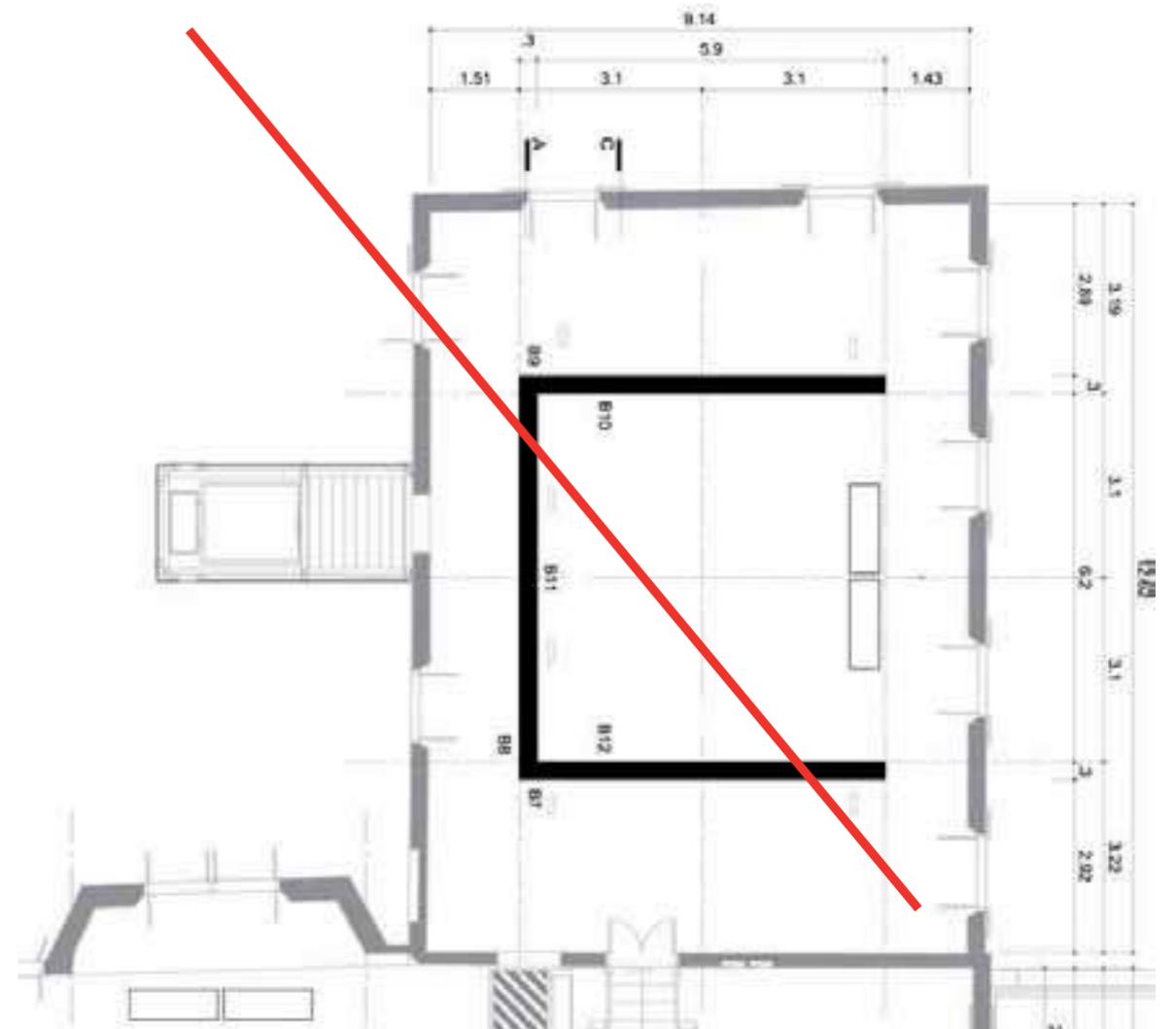
Letras-vagões feitas de metal e solda, vidro e gás incandescente, enfileiradas como um trem de dezenove metros, que invade a sala fazendo estourar as paredes.

Corpo presente, ser de luz, horizonte concreto de paralelas rasantes, íngremes. Exterioridade interna que se projeta minúscula nos olhos vermelhos de quem por aí passar.

*EU SOU DOLORES* is the red light that echoes the nether realms of the huge city. A sign of union, or perhaps of disjunction between the personal and the plural, the inner cross-dressed in the outer, the smaller in the biggest possible.

Letter-wagons made of metal and solder, glass and incandescent gas, lined up like a nineteen-meter-long train, which invades the room making the walls explode.

A present body, a being of light, a concrete horizon of bold, parallel lines. An internal exteriority that is projected in its tiny representation in the reddened eyes of passersby.



Projeto / Project  
Chácara Lane, 2016



Montagem / Setting up  
Chácara Lane, 2016

## HINO À BANDEIRA ANTHEM TO THE FLAG, 2002

lençóis rosas, 1.200 x 1.800 cm / pink bed sheets, 1,200 x 1,800 cm

## GRAVURAS ROSAS PINK PRINTS, 2002

gravura em metal, 43,5 x 32,5 cm (cada) / metal engraving, 43.5 x 32.5 cm (each)

*HINO À BANDEIRA* foi apresentado no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, Paraná, na exposição “Matéria-prima”, em dezembro de 2002.

Pensei que o material de meu trabalho de fato devesse ser uma “matéria-prima”. Pensei na água. Mas era preciso conformá-la de algum modo... não com um recipiente, mas com um material poroso, um tecido por exemplo, uma pele...Pensei no trabalho cotidiano e primitivo, historicamente feito por mulheres – lavar, quarar e estender roupas. Pensei nos grandes planos de roupas coloridas estendidas ao sol...

Produzi alguns desenhos e um conjunto de gravuras, cujas cópias foram feitas a partir de uma mesma matriz retangular. A matriz de cobre foi inteiramente rabiscada, arranhada com traços finos em várias direções de modo a ocupar toda a sua superfície. Porém, cada impressão foi feita com uma tonalidade distinta de rosa. Todas iguais na forma, mas diferentes no tom.

Meu plano de trabalho para o museu compreendia agora muitos rosas e uma forma modular, feita de tecido.

Escolhi, então, lençóis comuns, desses de fabricação industrial e para uso em camas baratas, com muitos tons de rosa. Molhados, eles foram dispostos no chão, em várias camadas, formando um retângulo de 1.200 x 1.800 cm – um plano cromático estendido no vão monumental do museu.

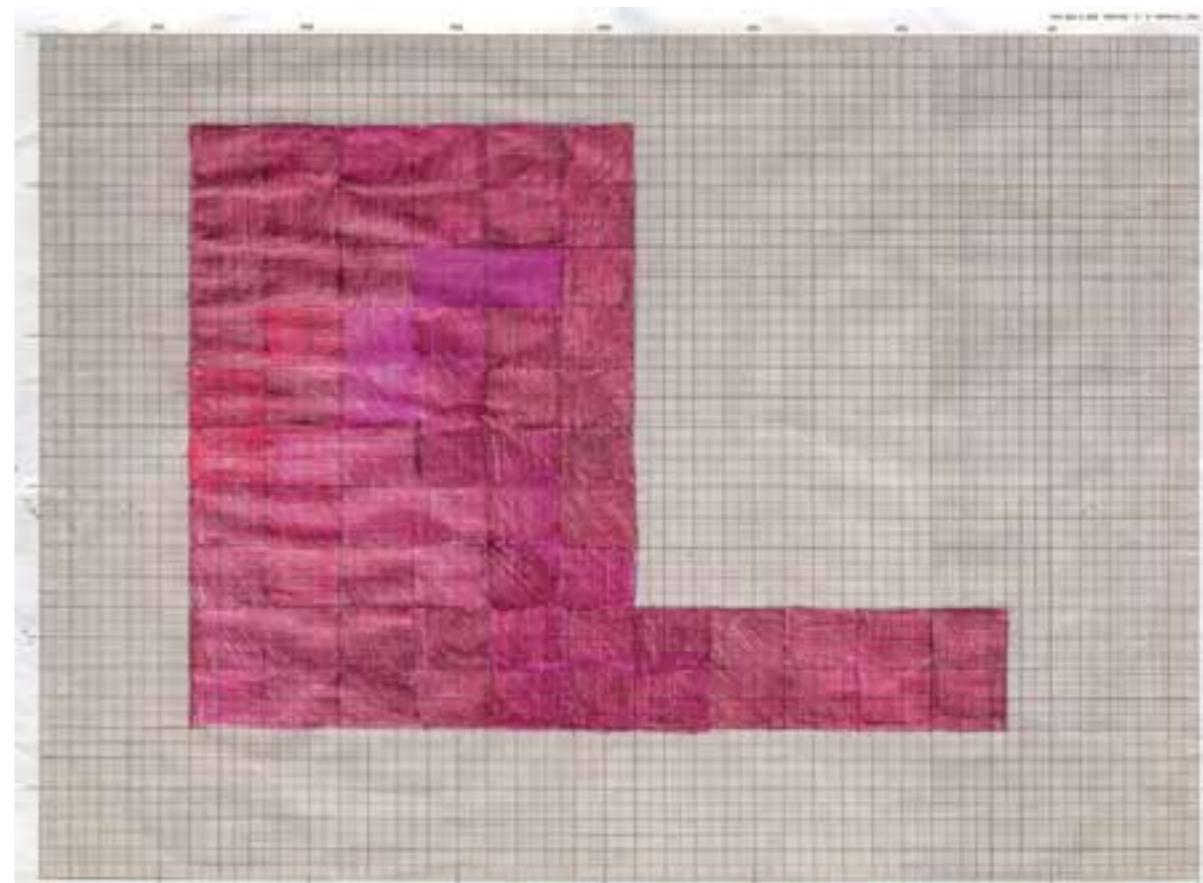
*HINO À BANDEIRA* was presented at the Museu Oscar Niemeyer, in Curitiba, Paraná, at the exhibition “Matéria-prima”, in December 2002.

*I thought that the material of my work should in fact be “raw material.” I thought about water. But it was necessary to shape it somehow... Not with a recipient, but with a porous material, a fabric for example, a skin... I thought about a daily, primitive job that was historically done by women – washing, bleaching and hanging clothes out to dry. I thought about clotheslines with large planes of colored clothing drying in the sun...*

*I produced some drawings and a set of prints, whose copies were made based on the same rectangular printing plate. The copper printing plate was scribbled on everywhere, scratched with fine lines in various directions, taking up the entire surface. Each print was made with a different tone of pink. All of them the same in terms of the shape, but different in tone.*

*My plan of work for the museum now involved many pinks and a modular shape, made of fabric.*

*So I chose common bed sheets, those industrially manufactured ones for use on cheap beds, with many tones of pink. They were moistened and arranged on the floor, in various layers, forming a rectangle measuring 1.200 x 1.800 cm – a chromatic plane spread on the ground under the museum’s monumental clear span.*



Anotações para o projeto / Project notes



Montagem / Setting up  
Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Paraná, 2002

## ESCADA ESCOLA SCHOOL STAIRS, 2016

estrutura metálica, 240 x 460 x 190 cm  
 metallic structure, 240 x 460 x 190 cm

Minha primeira proposição para o projeto desta exposição foi imaginar uma integração ativa e formal entre o espaço da Chácara Lane e a Escola Municipal Gabriel Prestes: apagar os limites físicos entre uma e outra, retirar o muro/grade que as separa, integrar atividades e fazer com que a escola e a casa-museu pudessem se coordenar em uma nova unidade espacial e programática.

Além de unificar os espaços, minha proposta pretendia borrar os limites entre o que chamamos arte e aquilo que consideramos ensino. Poder recompor a atividade artística como ação lúcida e lúdica; pensar a educação como atividade livre e criadora.

Mas essa enorme tarefa não cabia no âmbito da exposição.

Assim, imaginei um dispositivo simbólico que pudesse significar o salto desejado – uma escada dupla que fizesse a transposição sobre a grade, tornando possível passar da escola para o museu e do museu para a escola.

Projetei uma escada metálica de dois lances, com 1,5 m de altura, 0,60 m de largura e 4,60 m de comprimento, com nove degraus de cada lado, articuladas por uma pequena plataforma central. Todo o conjunto pintado de vermelho.

*My first proposal for the project of this exhibition was to imagine an active and formal interrogation between the space of Chácara Lane and the Escola Municipal Gabriel Prestes: to erase the physical borders between the one and the other, to remove the wall/grating that separates them, to integrate activities and allow the school and house-museum to be coordinated in a new spatial and pragmatic unit.*

*Besides unifying the spaces, my proposal aimed to blur the borders between what we call art and what we consider teaching. To be able to recompose artistic activity as a lucid and playful action; to think about education as a free and creative activity.*

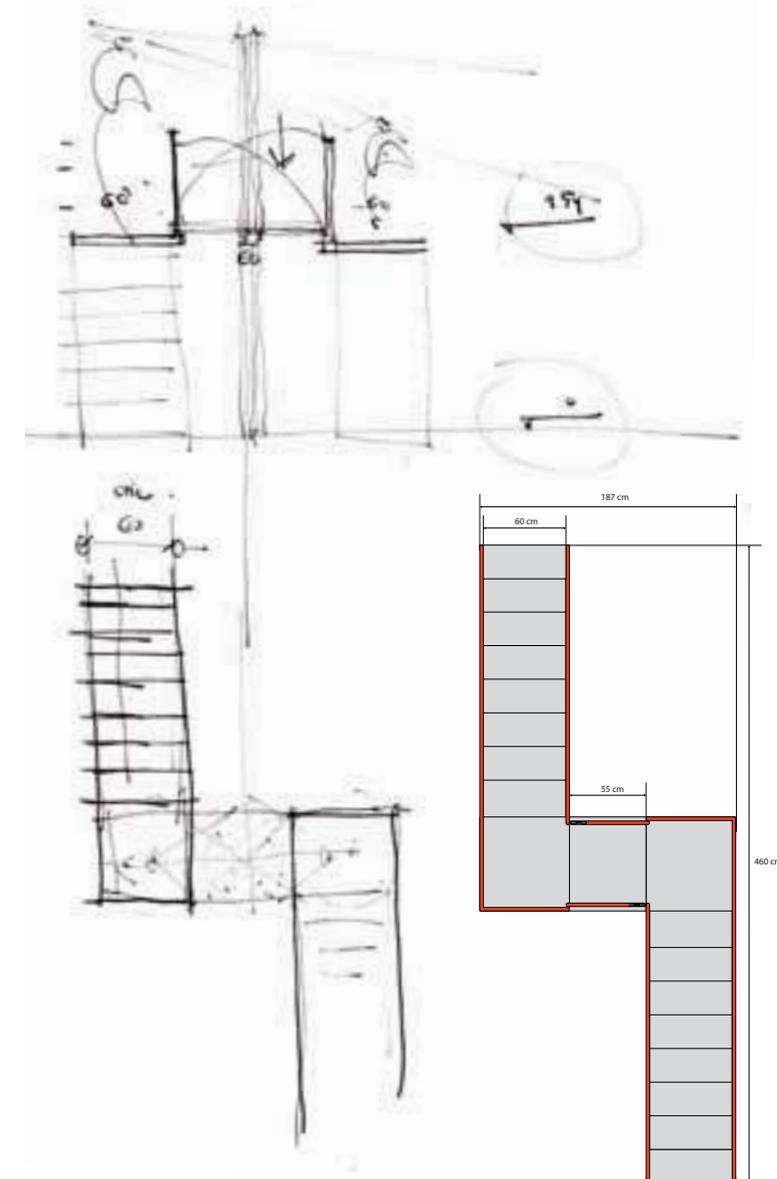
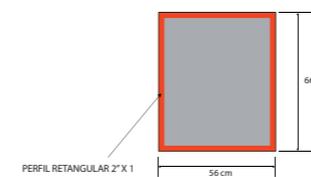
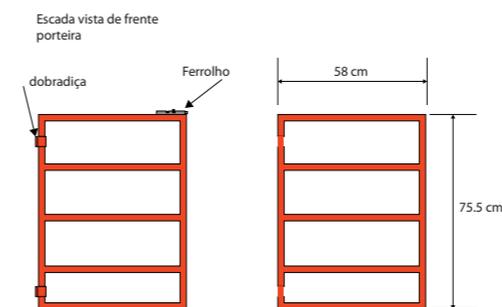
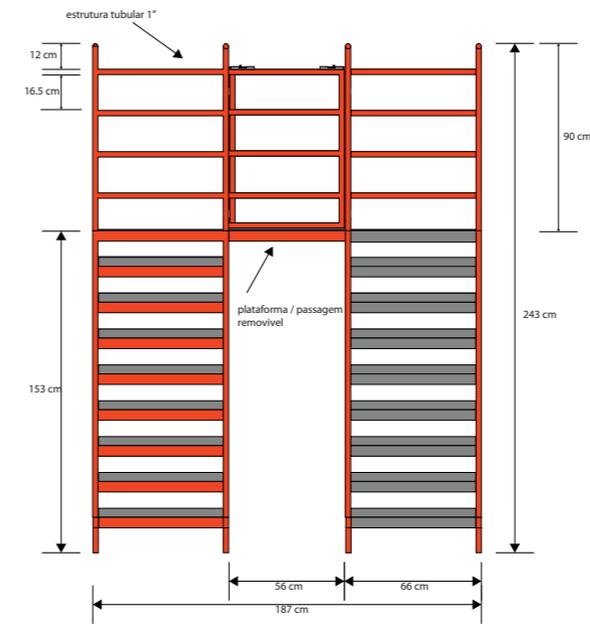
*But this enormous task did not fit within the scope of the exhibition.*

*I therefore imagined a symbolic device that would be able to signify the desired leap – a double set of stairs that would make the transposition over the grating, making it possible to go from the school to the museum and from the museum to the school.*

*I designed a double staircase made of metal, 1.5 meters high, 0.60 meters wide and 4.60 meters long, with nine steps on each side, joined by a small central platform. The entire set was painted red.*



Montagem  
 Setting up  
 Chácara Lane,  
 2016



Projeto / Project

## ESCADA STAIRCASE, 1968

impressão digital, 42 x 30 cm  
digital print, 42 x 30 cm

Gosto de pensar este trabalho como um desenho. Talvez um grafismo paleolítico, pois ele evoca a maneira mais primitiva de desenhar – um risco de tinta sobre uma superfície de terra.

Durante um período de greve, saí com um grupo de amigos, que estudavam como eu numa escola de arte, para fotografar pinturas de bares e borracharias, na periferia da cidade. Nesse dia levávamos também conosco alguns tubos de tinta *spray*. Decidimos parar numa zona quase deserta, lá pelos lados de Santo Amaro, onde uma avenida recém-aberta cortava uma área acidentada entre curvas, buracos e grandes barrancos. Um paredão de terra parecia bom para pintar. Um deles, com a terra frisada horizontalmente, funcionava exatamente como uma escada, pela qual podia se subir e descer livremente. Me aproveitei para desenhar nele linhas em zigue-zague, como os degraus de uma escada.

A coisa observada (barranco/ degraus de terra) e a coisa desenhada (risco/ esquema), quase na mesma escala, ressoaram uma na outra. Um desenho urbano.

*I like to think about this work as a drawing. Perhaps a Paleolithic graphic design, since it evokes the most primitive way of drawing – a line of paint on a surface consisting of the earth itself.*

*During the time of a workers' strike, I went out with a group of friends who, like me, were students at an art school, to photograph paintings at bars and tire repair shops in the city's outskirts. On that day we had brought along with us some cans of spray paint. We decided to stop at a nearly deserted spot, in the general area of Santo Amaro, where a recently constructed avenue cut through a hilly area in a series of curves, with gullies or steep inclines on either side. One steep incline of exposed very hard soil seemed like an apt thing to paint. The earth of one of them had been weathered into a form that looked just like stair steps, that a person could walk up and down. I took the opportunity to draw some zigzag lines on it, like the steps on a set of stairs.*

*The thing observed (steep incline/steps of earth) and the thing drawn (line/schematic), nearly on the same scale, resonated in each other. An urban drawing.*



Documentação da intervenção / Documentation of the intervention

# CAPELA DO MORUMBI

## CAPELA DO MORUMBI MORUMBI CHAPEL, 1992

70 unidades de fragmentos de madeira, alumínio laminado, tecido e parafina, dimensões variáveis  
 70 units of fragments of wood, laminated aluminum, fabric and paraffin

Trata-se de um conjunto de 70 peças desiguais construídas pelo empilhamento desengonçado de diferentes fragmentos de alumínio, pano, madeira e parafina, estruturadas por um eixo central.

Cada uma delas é pendurada no madeiramento do telhado por um fio de náilon, de modo a obter um espaçamento regular entre as peças, tanto no sentido da largura quanto no do comprimento. As alturas são escalonadas por fileiras, de modo a simular visualmente um plano inclinado em relação ao solo da capela, a mais baixa com 20 cm e a mais alta com 177 cm.

Falsa hierarquia de troços empilhados em suspensão, cada peça e o conjunto delas são como restos de uma iconografia barroca, disciplinadamente organizada pela estrutura construtiva do edifício antigo.

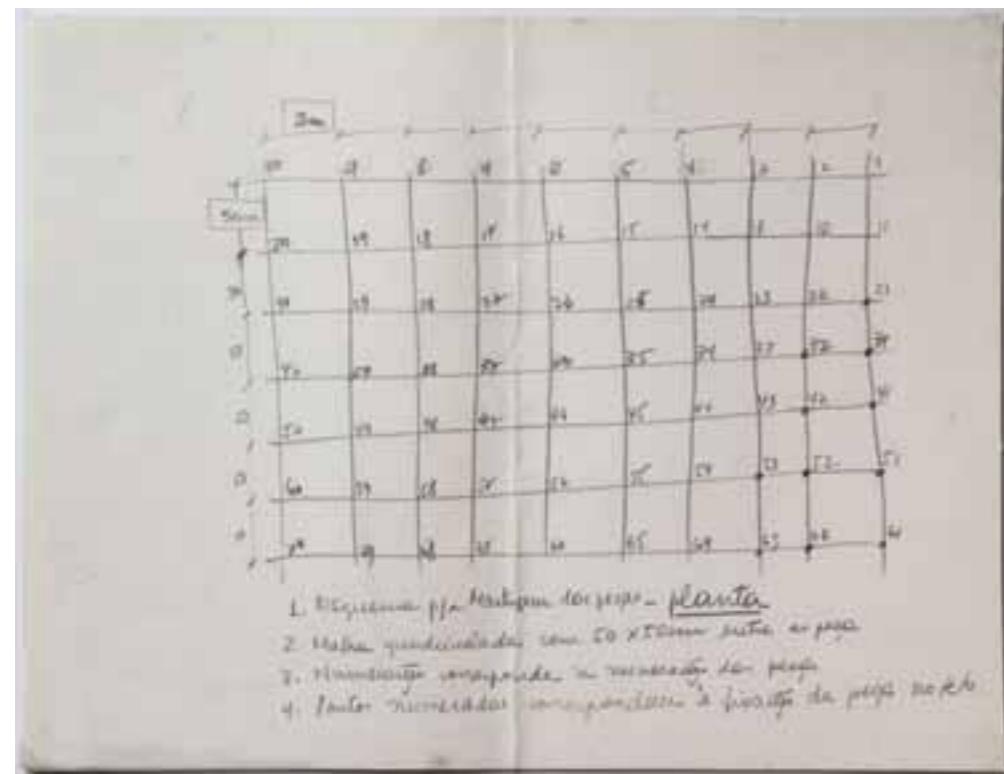
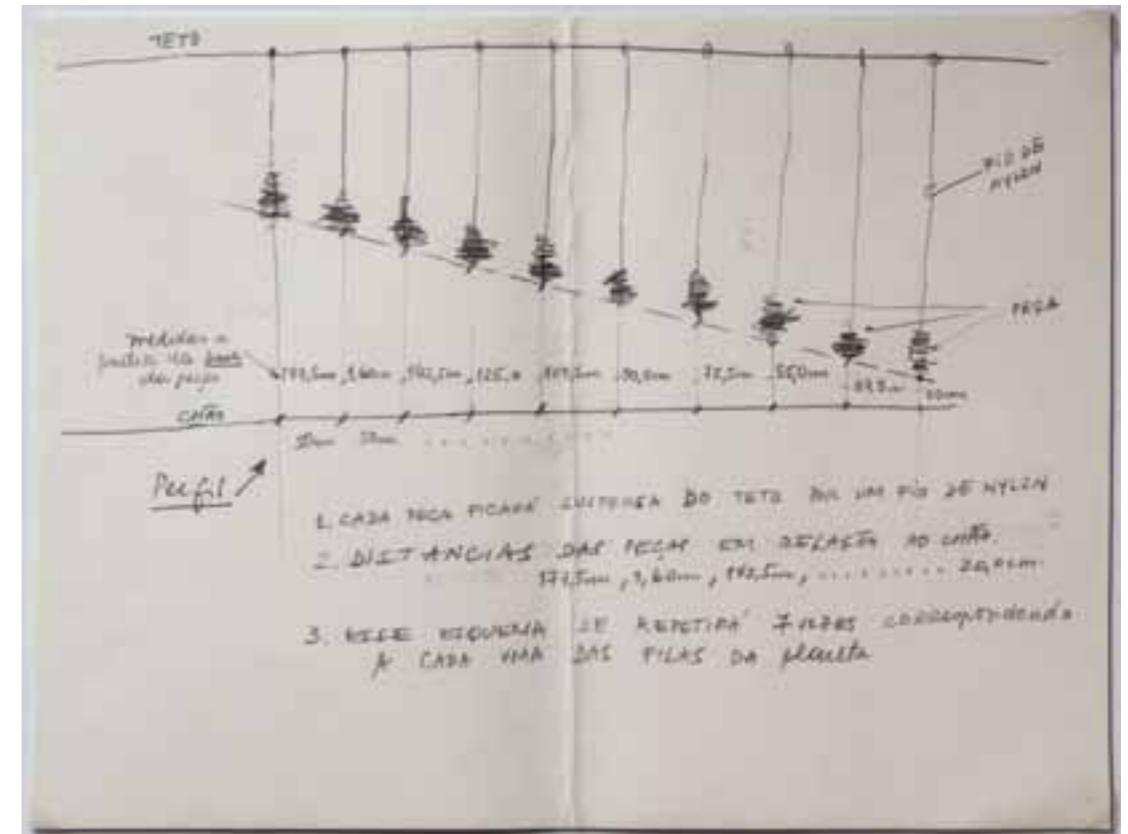
Não mais santos, altares e velas, mas volutas degradadas, ouro falso e tecido esgarçado dependurados fragilmente num céu de telha-vã.

*This work involved a set of 70 unequal pieces constructed through the awkward piling up of different fragments of aluminum, cloth, wood and paraffin, structured by a central axis.*

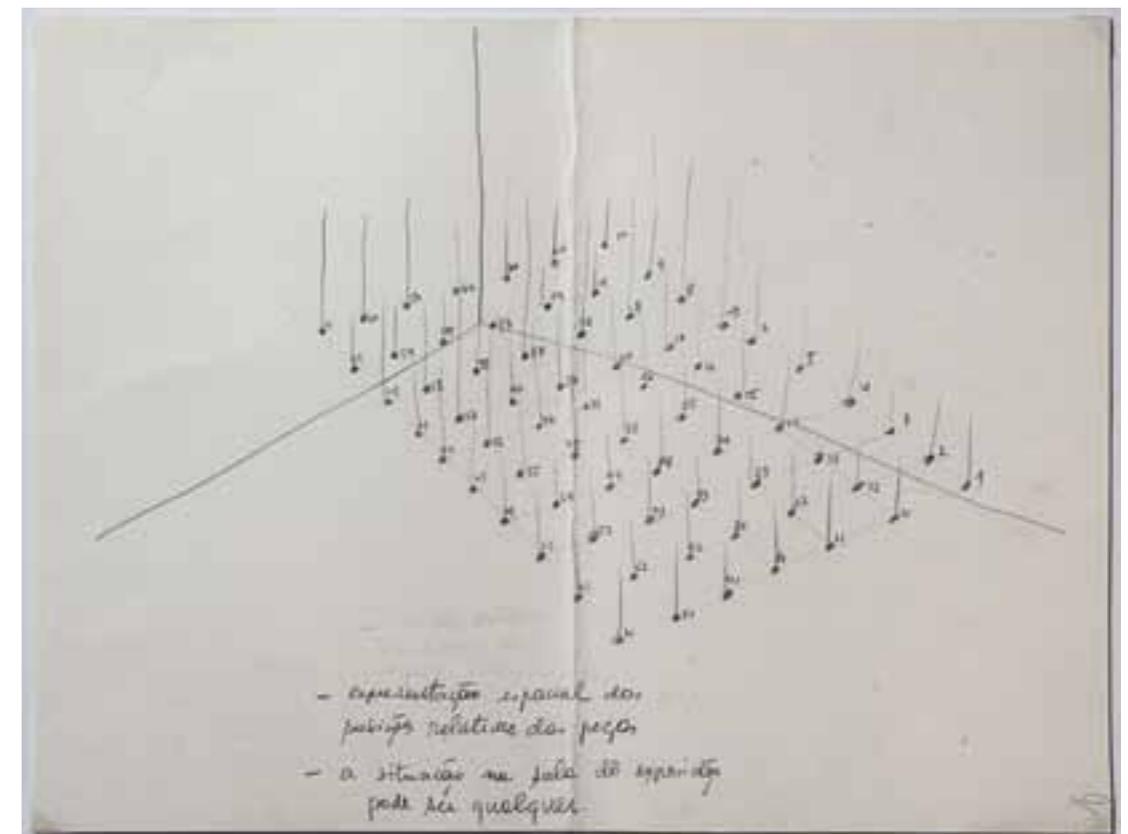
*Each one of them is suspended on the wooden framework of the roof by a nylon string, in order to obtain a regular spacing between the pieces, both in regard to width as well as length. The heights vary progressively, row by row, visually simulating an inclined plane in relation to the chapel's floor, their heights ranging from 20 cm to 177 cm.*

*A false hierarchy of stacked bundles, each individual piece and the respective groups like the scraps of a baroque iconography, strictly organized by the constructive structure of the old building.*

*No longer saints, altars and candles, but rather degraded volutes, false gold and ripped fabric suspended under a sky of roofing tiles.*

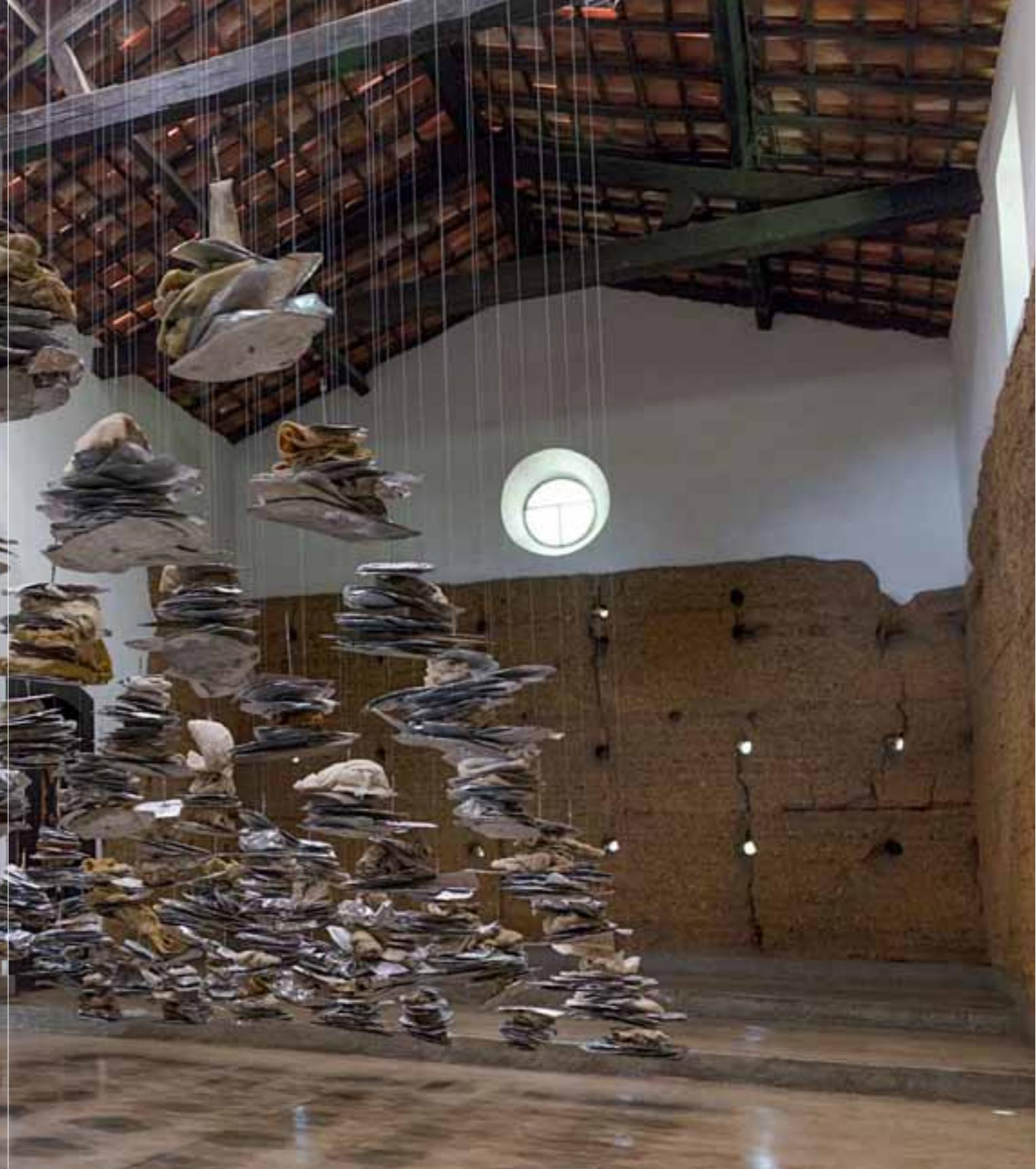


Anotações do projeto  
 Project notes













## DOCUMENTAÇÃO EM VÍDEOS *DOCUMENTATION VIDEOS*

ESCUITA 2001 6'05" edição / <i>edited by</i> : Carolina Caliento Programa Arte na Escola Rede Sesc / Senac de Televisão	AURORA 2007 6'30" <i>2ª Bienal de Arte Contemporânea de Moscou - After all</i>	RÉPTEIS 2012 7'54" <i>A Serpente no Imaginário Artístico</i> , 2014 Museu Afro Brasil, São Paulo
HOTEL 2002 3'49" <i>25ª Bienal Internacional de São Paulo</i>	SUL 2007 5'30" <i>Encontro entre Dois Mares, Bienal São Paulo-Valência</i> Convento do Carmo, Valência	MARAPÉ 2014 5'50" <i>Projeto Parede</i> Museu de Arte Moderna de São Paulo
BLEUJAUNEROUGEROUGE 2004 4'30" Escola René Binet, Paris	SE VENDE 2008 5'26" Matadero Madrid – Centro de Creación Contemporânea	
BLEUJAUNEROUGEROUGE 2004 21'42" edição / <i>edited by</i> : Frédéric Wolff Escola René Binet, Paris	ESCADA DE VIDRO 2009 6'28" Oficina Zero Um Cristais, São Paulo	
CASCATA 2005 4'39" <i>5ª Bienal do Mercosul</i> , Porto Alegre	A CARGA 2010 4'07" <i>Carmela Gross – La Carga</i> , 2012 Museo Experimental El Eco, Ciudad de México	
LÍNGUA 2005 3'35" <i>Istanbul Pedestrian Exhibitions 2: Túnel Karaköy</i> , Istanbul.	UM CORPO DE IDEIAS 2010 6'00" <i>Carmela Gross: Um Corpo de Ideias</i> , 2010 Estação Pinacoteca, São Paulo	
CARNE 2006 4'55" <i>Projeto Arte - Passageira</i> Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo	ESCADAS 2012 5'31" Exposição <i>Escadas</i> , 2013 Casa França-Brasil, Rio de Janeiro	
CARNE 2006 25'27" <i>Projeto Arte-Passageira</i> Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo	ESCADAS 2012 6'17" <i>Projeto Vão</i> SESC Belenzinho, São Paulo.	
SUL 2006 5'30" Instituto Tomie Ohtake, São Paulo.	RÉPTEIS 2012 6'49" <i>Matérias do Mundo: Arte e Indústria</i> , 2015 Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo	
AURORA 2007 9'09" <i>2ª Bienal de Arte Contemporânea de Moscou - After all</i>		

Todos os vídeos foram editados por PEDRO PEREZ MACHADO, exceto os indicados.  
*All videos were edited by PEDRO PEREZ MACHADO, except as otherwise indicated.*

## CRÉDITOS CREDITS

MUSEU DA CIDADE DE SÃO PAULO  
SÃO PAULO CITY MUSEUM

EXPOSIÇÃO  
EXHIBITION

ANDRÉA DIAS VIAL  
APARECIDA NAZARÉ SANTANA  
BIANCA SAIJO  
BRUNA MARIA MATTIELO  
CÉSAR AUGUSTO SARTORELLI  
DOUGLAS DE FREITAS  
ELIANE APARECIDA DE OLIVEIRA  
ELIZABETH APARECIDA EKIZIAN  
EMILIA MARIA DE SÁ  
FERNANDO LUIZ DE CAMARGO  
GEORGE PAULO DE OLIVEIRA  
GIULIA LACAVA  
GUILHERME GALLUPO BORBA  
HELOIZA SOLER  
HENRIQUE ENTRATICE  
JOÃO DE PONTES JUNIOR  
JOSE HENRIQUE SIQUEIRA  
JULIA SAVAGLIA ANVERSA  
LANNES GALIL MOURA  
LEILA CORDEIRO  
LUIZ FERNANDO DA SILVA  
MARFISIA LANCELLOTTI  
MARIA JULIA RODRIGUES  
MARIZA MELO MORAES  
MAURICIO RAFAEL  
MAURICIO STOCCO  
MONICA CALDIRON  
RODRIGO LIMA  
SARITA PINHEIRO PINA  
SILVANA GIOVANNETTI  
SILVIA SHIMADA BORGES  
TEREZINHA DE JESUS DOS SANTOS  
VERA LUCIA CARDIM CERQUEIRA  
VERA TOLEDO PIZA

curador / *curator*  
DOUGLAS DE FREITAS

curador associado / *associated curator*  
VERA TOLEDO PIZA

produção / *production*  
MAURO SARAIVA / ENDORA ARTE  
PRODUÇÕES

desenvolvimento de projetos especiais /  
*special projects development*  
PEDRO PÉREZ MACHADO

pesquisa e coordenação de montagem /  
*research and assembling coordination*  
CAROLINA CALIENTO

iluminação / *lighting*  
MAURO CESAR

molduras / *framing*  
MÁRIO MOLDURAS

montagem fina / *fine assembling*  
ABRAÃO REIS DOS SANTOS

escada-escola / *school stairs*  
execução e montagem / *execution and*  
*assembling*:  
ECOTEL

eu sou dolores / *I am dolores*  
serralheria e montagem / *metalworks and*  
*assembling*:  
LEO PADILHA / 12 POLEGADAS  
cabramento e fixação / *cabling and*  
*mounting*:  
HAROLDO ALVES / ARTE TÉCNICA  
engenheiro calculista / *calculation*  
*engineer*:  
SÉRGIO ROGÉRIO CESÁRIO COSTA  
elétrica / *electric installations*:  
MAURO CESAR

capela do morumbi / *morumbi chapel*  
montagem / *setting up*:  
CESAR LOPES / QUILOMBO  
CENOGRAFIAS  
iluminação / *lighting*:  
MAURO CESAR

hino à bandeira / *anthem to the flag*  
montagem / *setting up*:  
PAOLA RIBEIRO

cenografia / *scenography*  
ARTOS ENGENHARIA

programação visual / *visual programming*  
VANDERLEI LOPES

conservação / *preservation*  
LEILA ANTERO  
MAURÍCIO RAFAEL  
MARIZA MELO

ação educativa / *educational program*  
JULIA ANVERSA  
HELOIZA SOLER

educadores / *educators*  
BEATRIZ FERNANDES  
CAIO MORETTI  
FELIPE SALLES

assessoria de imprensa / *press office*  
DÉCIO HERNANDEZ DI GIORGI

administração financeira / *finances*  
ANDRÉ FERNANDES  
CLAUDIA FIGUEIRÓ  
MÔNICA MACHADO

seguro / *insurance*  
AFINITE

transporte / *transport*  
ARTQUALITY

agradecimentos / *acknowledgments*  
BEATRIZ CAVALCANTI DE ARRUDA  
CENTRO CULTURAL SÃO PAULO  
GALERIA VERMELHO  
KEI NAKAJIMA  
MAC USP  
MAM SP  
MARTA BOGÉA  
NECO SAKE

CATÁLOGO  
CATALOGUE

coordenação editorial / *editorial*  
*coordination*  
DOUGLAS DE FREITAS

projeto gráfico / *graphic design*  
CAROLINA CALIENTO

revisão / *proof reading*  
ROSALINA GOUVEIA

tradução / *translation*:  
textos Beatriz Cavalcanti de Arruda e  
Carmela Gross:  
JOHN NORMAN

texto Carmela Gross - a negra:  
LAURA MORTARA

legendas, biografia e texto Douglas de  
Freitas:  
MANASSÉS MARTINS

tratamento de imagem /  
*image processing*  
CAROL LOPES

gráfica / *printer*  
A. R. FERNANDEZ

FOTOS  
PHOTOS

ANTONIO SAGGESE: pp. 130-131

BEATRIZ ALBUQUERQUE: p. 126 (vista  
da instalação)

CARMELA GROSS: pp. 58-59, 90-91,  
119, 129, 133, 135, 137, 140-141, 142  
(foto à esquerda), 144-159

EVERTON BALLARDIN: pp. 20-25, 30-  
37, 52-53, 66-83, 86-87, 92-93, 96-97,  
104-105, 108-113, 148-159

GABRIEL ZIMBARDI: p. 141 (foto inferior,  
à esquerda)

JOÃO NITSCHKE: pp. 26-29, 40-51,  
54-57, 60-65, 84-85, 88-89, 98-101,  
106-107, 143 (foto à direita)

MARCELO NITSCHKE: pp. 19,146

MARCOS SANTOS: pp. 38-39, 94-95,  
102-103

NELSON KON: p. 134

p. 116  
Tarsila do Amaral  
*Estudo para a negra* / Study for black  
woman  
nanquim sobre papel / ink on paper  
23,8 x 19,6 cm  
coleção / collection:  
COLEÇÃO DE ARTE DA CIDADE / CCSP /  
SMC / PMSP  
foto / *photo*:  
SOSSÒ PARMA E JOÃO MUSSOLINI

COLEÇÕES  
COLLECTIONS

figurantes / *extras*  
COLEÇÃO POLIMENI-BRENMAN,  
BUENOS AIRES

eu sou dolores / *I am dolores*  
COLEÇÃO DO MUSEU DE ARTE  
MODERNA DE SÃO PAULO

pensas, achas, pode, gosto / *you think,*  
*you find, you can, i like*  
COLEÇÃO DE ARTE DA CIDADE / CCSP /  
SMC / PMSP

capela do morumbi / *morumbi chapel*  
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE  
CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE  
DE SÃO PAULO

## CARMELA GROSS

São Paulo, 1946

Carmela Gross

Carmela Gross

Carmela Gross

Carmela Gross vem realizando trabalhos em grande escala que se inserem no espaço urbano e apresentam um olhar crítico sobre a história urbana e a arquitetura. O eixo comum, para além da diversidade dos contextos e das propostas, é o conceito básico de trabalhar-na-cidade. O conjunto de operações que envolvem desde a concepção do projeto, passando pelo processo de produção, até a implantação do trabalho no lugar de exibição, enfatiza a relação dialética entre obra e espaço, obra e público transeunte.

Carmela Gross

Seleção de exposições individuais:

2016	ARTE À MÃO ARMADA Museu da Cidade – Chácara Lane, São Paulo
2016	UM, NENHUM, MUITOS Galeria Vermelho, São Paulo
2014	MARAPÉ Museu de Arte Moderna de São Paulo
2013	ESCADAS Casa França-Brasil, Rio de Janeiro
2012	ESCADAS Sesc Belenzinho, São Paulo
2012	SERPENTES Galeria Vermelho, São Paulo
2012	LA CARGA Museo Experimental El Eco, Cidade do México
2010	CARMELA GROSS – UM CORPO DE IDEIAS Pinacoteca do Estado de São Paulo
2008	SE VENDE Matadero Madrid, Espanha
2006	SUL Instituto Tomie Ohtake, São Paulo
2004	AURORA Galeria Olido, São Paulo
1999	EM VÃO Oficina Cultural Oswald de Andrade, São Paulo
1994	FACAS European Ceramic Work Centre, s’Hertogenbosch, Holanda
1993	HÉLICES, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Carmela Gross

Seleção de exposições coletivas:

2016	<i>Brazil, Beleza?!</i> Museum Beelden aan Zee, Den Haag, Holanda
2015	<i>Contingent Beauty: Contemporary Art from Latin America</i> The Museum of Fine Arts, Houston, EUA
2012	<i>Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil-Argentina 1960</i> Fundación Proa, Buenos Aires, Argentina
2008	<i>SCAPE 2008 Christchurch Biennal of Art in Public Space</i> Nova Zelândia
2007	<i>2th Moscow Biennale of Contemporary Art</i> Rússia
2005	<i>Karakoy Pedestrian Exhibition 2</i> Istambul, Turquia

2005	<i>L’Autre Amerique. Art Contemporain du Brésil</i> Passage de Retz, Paris, França
2005	<i>5ª Bienal do Mercosul</i> Porto Alegre
2002	<i>Arte Cidade Zona Leste</i> SESC Belenzinho, São Paulo
2002	<i>XXV Bienal Internacional de São Paulo</i> Fundação Bienal de São Paulo
2001	<i>Experiment Experiência/Art in Brazil 1958–2000</i> Museum of Modern Art Oxford, Inglaterra
1999	<i>Re-Aligning Vision-Alternative Currents in South American Drawing</i> Miami Art Museum, EUA
1996	<i>Beelden uit Brazilie</i> Stedelijk Museum Schiedam, Holanda

Carmela Gross

Coleções públicas:

Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colômbia
Coleção de Arte da Cidade de São Paulo
Coleção Inhotim, Minas Gerais
Culturgest – Caixa Geral de Depósitos, Lisboa, Portugal
Fundação Padre Anchieta – Rádio e Televisão Cultura, São Paulo
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Museu de Arte Contemporânea de Campinas
Museu de Arte de Brasília
Museu de Arte do Paraná, Curitiba
Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife
Museu de Arte Moderna de São Paulo
Museum of Fine Arts, Houston, EUA
Museum of Modern Art, Nova York
Pinacoteca do Estado de São Paulo

Carmela Gross

Intervenções arquitetônicas permanentes:

2001	FRONTEIRA, FONTE, FOZ Laguna
2004	BLEUJAUNEROUGEROUGE École René Binet, Paris, França
2005	CASCATA Porto Alegre

Carmela Gross

*Carmela Gross has produced large-scale works that find a place in the urban space and provide a critical eye on urban history and architecture. The common feature, which goes beyond the diverse contexts and proposals, is the basic concept of working-in-the-city. The group of operations involving the project from concept, production process, to the implementation of the resulting work at the exhibition location stresses the dialectic relationship between the work of art and the space and between the work of art and passers-by.*

Carmela Gross

*Solo exhibitions selection:*

2016	<i>ARTE À MÃO ARMADA [ART ARMED ROBBERY]</i> Museu da Cidade – Chácara Lane, São Paulo, SP
2016	<i>UM, NENHUM, MUITOS [ONE, NO ONE, MANY]</i> Galeria Vermelho, São Paulo, SP
2014	<i>MARAPÉ [ESTUARY]</i> Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brazil
2013	<i>ESCADAS [LADDERS]</i> Casa França Brasil, Rio de Janeiro, Brazil
2012	<i>ESCADAS [LADDERS]</i> Sesc Belenzinho, São Paulo, Brazil
2012	<i>SERPENTES [SERPENTS]</i> Galeria Vermelho, São Paulo, Brazil
2012	<i>LA CARGA [THE LOAD]</i> Museo Experimental El Eco, México City, Mexico
2010	<i>CARMELA GROSS - UM CORPO DE IDEÍAS [CARMELA GROSS - A BODY OF WORKS]</i> Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brazil.
2008	<i>SE VENDE [FOR SALE]</i> Matadero Madrid, Spain.
2006	<i>SUL [SOUTH]</i> Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brazil.
2004	<i>AURORA</i> Galeria Olido / SMC, São Paulo, Brazil
1999	<i>EM VÃO [IN VAIN]</i> Oficina Cultural Oswald de Andrade, São Paulo, Brazil
1994	<i>FACAS [KNIVES]</i> European Ceramics Work Centre, s’Hertogenbosch, Holland
1993	<i>HÉLICES [PROPELLERS]</i> Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brazil

Carmela Gross

2005	<i>Karakoy Pedestrian Exhibition 2</i> Istambul, Turkey
2005	<i>L’Autre Amerique. Art Contemporain du Brésil</i> Passage de Retz, Paris, France
2005	<i>5ª Bienal do Mercosul</i> Porto Alegre, Brazil
2002	<i>Arte Cidade Zona Leste</i> SESC Belenzinho, São Paulo, Brazil
2002	<i>XXV International Biennial of São Paulo</i> Brazil
2001	<i>Experiment Experiência/Art in Brazil 1958–2000</i> Museum of Modern Art Oxford, UK
1999	<i>Re-Aligning Vision-Alternative Currents in South American Drawing</i> Miami Art Museum, USA
1996	<i>Beelden uit Brazilie</i> Stedelijk Museum Schiedam, Holland

Carmela Gross

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

---

G878

Gross, Carmela, 1946-  
Carmela Gross / curadoria Douglas de Freitas. – Rio de Janeiro:  
Endora Arte Produções, 2017.  
168 p. : il. color. ; 27 cm.

Catálogo da exposição realizada na Chácara Lane, de 03 de setembro de 2016 a 09 de abril de 2017 e na Capela do Morumbi, de 04 de setembro de 2016 a 05 de março de 2017.

Texto em português com tradução paralela em inglês.  
ISBN 978-85-69134-02-2

1. Gross, Carmela, 1946- – Exposições. 2. Arte brasileira – Séc. XXI  
– Exposições. I. Freitas, Douglas de

CDD- 709.81

---

Roberta Maria de O. V. da Costa – Bibliotecária CRB7 5587

REALIZAÇÃO



Museu da Cidade de São Paulo, Chácara Lane  
R. da Consolação, 1024, São Paulo - SP, cep. 01301-000, tel. 55 11 3129-3361

Capela do Morumbi  
Av. Morumbi, 5387, São Paulo - SP, cep. 05650-001, tel. 55 11 3772-4301



